http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6
تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۷/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰
صفحه ۱۶۹- ۱۴۹
نوع مقاله: پژوهشی

تبیین شیوه طراحی قالی لچک و ترنج شکارگاه دوره صفوی (نمونه موردی: قالی شکارگاه موزه پولدی پتزولی)*

علی پیری
دانشجوی دکتری رشته هنرهای اسلامی، گرایش نقاشی ایرانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
دکتر محمدکاظم حسنوند، (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیار، عضو هیأت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
mkh@modares.ac.ir
مرتضی فرهادیه
طراح و مدرس طراحی فرش، درجه یک هنری در رشته طراحی فرش، اصفهان، ایران

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۹
۱۴۹

چکیده
موضوع شکار و گرفت و گیر حیوانات در دوره صفویه در ترکیب بندی های گوناگون در نقشه های قالی بازتاب یافته است و با نقشه های افشان، ترنجی و لچک و ترنج تلفیق شده است. یکی از نمونه های قابل توجه قالی با نقشه لچک و ترنج شکارگاه، قالی محفوظ در موزه پولدی پتزولی میلان است. در این قالی صحنه های پر جنب و جوش شکار به تصویر کشیده شده است. پژوهش حاضر با هدف تبیین روش طراحی نقشه این قالی صورت گرفته است. روش انجام پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای است. تجزیه و تحلیل داده های این پژوهش به صورت کیفی و با استفاده از روش تحلیل ساختاری و بر اساس استانداردهای موجود حاکم بر طراحی قالی ایران در دوره صفویه صورت گرفته است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می دهد که نقشه این قالی دارای طرحی دولایه است. طراحی لایه اول که طرح لچک و ترنج است به روش یک چهارم صورت گرفته و با ایجاد تغییر در جزییات طرح به صورت یک دوم در آمده است و در لایه دوم، صحنه شکار به صورت سراسری به یک دوم نقشه قالی افزوده شده است. اجزای مورد استفاده در نقشه این قالی عبارتند از: ترنج، کتیبه، سرترنج، لچک، زمینه، حاشیه و صحنه شکار که نقش غالب در زمینه این قالی را به خود اختصاص می دهد. واگیره ترنج به روش یک شانزدهم طراحی شده و پس از سه بار تکرار به صورت یک چهارم در آمده است. سپس توسازی ترنج به روش یک چهارم انجام شده است. پس از تکمیل واگیره ترنج، کتیبه و سرترنج به صورت یک دوم به آن افزوده شده و همان بخش به عنوان لچک قالی مورد استفاده قرار گرفته و زمینه با نقوش ختایی تزیین شده است. این قالی دارای چهار ردیف حاشیه است. حاشیه خارجی و حاشیه اصلی به روش واگیره ای انعکاسی و دو حاشیه داخلی به روش واگیره ای انتقالی (سرهم سوار) طراحی شده است.

واژه‌های کلیدی: دوره صفوی، شیوه طراحی فرش، طرح لچک و ترنج، نقش شکارگاه، قالی غیاث الدین جامی.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری علی پیری با عنوان تبیین روش های طراحی قالی ایران در دوره صفویه در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی دکتر محمدکاظم حسنوند و مشاوره مرتضی فرهادیه است.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

Explaining the Safavid hunting ground Corner and Medallion carpet design, (case study: the Poldi Pezzoli Museum hunting ground Carpet).

Ali Piri

PhD Candidate of Islamic Arts, Iranian Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Kazem Hassanvand (Corresponding Author)

Associate Professor, Faculty Member, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

MKH@modares.ac.ir.

Morteza Farhadiyeh

Carpet Designer and teacher, first class artist in the field of carpet design, Isfahan, Iran.

Abstract

Hunting and animal's combat design of animals in the Safavid era has been reflected in various compositions of carpet designs as they are combined with Floral, Medallion, and Corner and Medallion patterns. One of the significant examples of a hunting ground corner and Medallion carpet are the ones held in the Poldi Pezzoli Museum, Milan. In this carpet, hustling hunting scenes have been depicted. The present study aimed to explain the design method of this carpet. The research method was descriptive-analytical and the data were collected from library. The data were analyzed qualitatively using structural analysis method and based on the existing standards governing the design of Iranian carpets in the Safavid era. The results of the research indicated that this carpet has had a two-layer design. The first layer, designed in form of Corner and Medallion, has been performed by ¼, and by making minor changes, it becomes ½ and in the second layer the hunting scene added to design through ½. The elements used in this carpet's patterns include: Medallion, inscription, Upper-Medallion[1], corner, background, borders and hunting scene, as the latter plays a prevailing role on the carpet. The Medallion-bound line [2]is designed by way of 1/16, turning ¼ after three repetitions. The Medallion design was recessed or built-in. After the Medallion-bound line is completed, the inscription and the Upper-Medallion added as ½, with the same part used as the carpet corner and the background is decorated with Khatai motifs. This carpet has four rows of borders. The outer border and the main border are designed by reflective method and the two inner borders are designed by transfer method.

Keywords: Safavid era, Carpet design method, Corner and Medallion, Hunting ground Carpet, Ghiyas-ol din Jaami Carpet.

1- Geometric pattern similar to a bovine head.

2- Repeatable range of the design.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

مقدمه

توجه به هنر قالی‌بافی در دوره‌ی صفویه موجب تنوع و گستردگی طرح‌های قالی در این دوره شد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به طرح‌های افشان، ترنجی، لچک و ترنج و باغی اشاره نمود. نقشه‌های لچک و ترنج یکی از رایج‌ترین نقشه‌های قالی در دوره‌ی صفویه است که بر اساس تزییناتی که در زمینه‌ی آن‌ها صورت گرفته طیف گسترده‌ای از ترکیب‌بندی‌های مختلف را به وجود آورده است. این نقشه‌ها به لحاظ ترکیب‌بندی دارای چهار بخش اصلی حاشیه، زمینه، ترنج و لچک است که با توجه به ویژگی‌های ترنج، شیوه‌ی قرار گرفتن لچک و تزیینات زمینه‌ی قالی، به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. استفاده از نقوش شکار و گرفت و گیر حیوانات در هنر و تمدن ایرانی سابقه‌ای دیرینه دارد. از مهم‌ترین این صحنه‌ها می‌توان صحنه‌های حک شده بر مهرهای استوانه‌ای هخامنشی که نبرد پادشاهان هخامنشی با شیردال را نشان می‌دهد و همچنین حمله‌ی شیر به گاو در پلکان غربی تخت جمشید و نیز صحنه‌های متعدد شکار پادشاهان در دوره‌ی ساسانی، به‌ویژه بهرام گور را نام برد. در دوره‌ی اسلامی نیز صحنه‌های شکار ابتدا در نقاشی و سپس در طراحی قالی مورد استفاده قرار گرفته است که یکی از این نمونه‌ها، صحنه‌ی شکار مربوط به قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی[1] میلان ایتالیا است.

گرچه در مقالات متعدد، تا حدودی به ویژگی‌های نمادین نقوش قالی‌های شکارگاه پرداخته شده است، اما در مورد ساختار نقشه و شیوه‌ی طراحی این قالی‌ها تحقیق جدی صورت نگرفته است. بنابراین پرداختن به این مهم، ضروری به نظر می‌رسد. در پژوهش حاضر که با هدف تبیین شیوه‌ی طراحی قالی لچک و ترنج شکارگاه، محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی، صورت گرفته است، ابتدا مباحث مربوط به پیشینه، روش‌شناسی و مبانی نظری مطرح شده و سپس سعی شده است به‌طور مشخص به شیوه‌ی طراحی این قالی که یکی از دست‌بافته‌های سال‌های اولیه‌ی حکومت صفویه است پرداخته شود و با تجزیه و تحلیل قسمت‌های مختلف نقشه‌ی این قالی از جمله ترنج، کتیبه، سرترنج، لچک، حاشیه، متن فرش و صحنه شکار، روش طراحی این قالی تبیین شود.

پیشینه‌ی پژوهش

هرچند مطالعاتی در خصوص نقشه‌ی قالی‌های شکارگاه در دوره‌ی صفویه صورت گرفته است اما با توجه به بررسی‌های به عمل آمده تاکنون در هیچ کدام از آن‌ها به طور تخصصی به تجزیه و تحلیل روش طراحی نقشه‌ی این قالی‌ها پرداخته نشده است، که از آن جمله می‌توان به مقالات زیر که بیشترین قرابت موضوعی با عنوان این پژوهش را دارند اشاره نمود:

دیماند (۱۹۷۱)، در مقاله‌ای با عنوان، «Persian Hunting Carpets of the Sixteenth Century»، به بررسی چهار مورد از قالی‌های شکارگاه دوره‌ی صفوی پرداخته است و در مورد اهمیت قالی شکارگاه موزه‌ی میلان به این مورد اشاره دارد که «قالی شکارگاه موزه‌ی میلان یکی از معدود قالی‌های ایرانی تاریخ‌دار قرن شانزدهم میلادی است. ترنج مرکزی هشت گوشه‌ی این قالی دارای کتیبه‌ای است که تاریخ و نام تولیدکننده‌ی آن، غیاث‌الدین جامی را نشان می‌دهد». تقوی‌نژاد (۱۳۸۷)، در مقاله‌ای با عنوان تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش صفوی؛ به این نکته اشاره دارد که در فرش صفوی، با بهره‌گیری از انواع جانوران و الهام از اسطوره‌های چینی، ترکیب‌بندی‌های متنوع و جالبی از دو یا چند حیوان پدید آورده که همگی نشان‌دهنده‌ی آگاهی، هوشیاری

1- Poldi Pezzoli Museum

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

و تسلط هنرمند در چگونگی رسم حالات و حرکات حیوانات بوده است، به گونه‌ای که علاوه بر تنوع، دارای تحرک و جنبش فراوان بوده و به شیوه‌ای کاملاً طبیعی و زنده‌نما ترسیم شده و این عوامل از مهم‌ترین خصوصیاتی است که باعث شده تا فرش‌های شکارگاهی این دوره از اهمیت و ارزش خاصی برخوردار باشد. شادلو (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم تا آغازین سال‌های سده‌ی دهم در ایران، که با هدف موشکافی روند دگرگونی ساختار (فرم) طرح‌های فرش ایران از نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم تا اوایل سده‌ی دهم هـ ق. انجام شده به این نتیجه رسیده است که طراحی فرش در ایران در بازه‌ی زمانی ۸۴۹ تا ۹۲۰ هـ ق. از قید طرح‌های واگیره‌ای ترکی- مغولی که دارای نقوش شکسته بوده‌اند رهایی می‌یابد و ساختار نقشه از واگیره‌ای به نقشه‌های یک دوم و یک چهارم تغییر می‌کند. این تحولات از هرات آغاز سپس در تبریز و شیراز نیز رواج می‌یابد. بر اساس شواهد موجود کمال‌الدین بهزاد و فرهاد نقش مؤثری در این تغییرات داشته‌اند. شیرازی و کشاورز (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دوره‌ی صفویه، به بررسی طرح شکار در دوره‌ی صفویه و تأثیر آن بر طراحی در دوره‌ی معاصر پرداخته‌اند.

در این مقاله به قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی به‌عنوان یکی از نمونه‌های مورد بررسی پرداخته شده است و در توصیف آن چنین آمده است «طرح و نقش این فرش در دسته‌ی [گروه اصلی] لچک و ترنج قرار می گیرد. در این میان زمینه‌ی فرش نقشی از شکارگاه صفوی است که البته طرح اصلی، یک چهارم کل فرش بوده که تکرار شده است. ترکیب‌بندی شکارگاه به صورت افقی است». میرزاامینی و شاه‌پروری (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان بررسی ماهیت وجودی نقش شکار در فرش‌های دوره‌ی صفویه، به این موضوع اشاره دارند که «فرش از جمله هنرهایی است که به استناد آثار باقی‌مانده، موضوع شکار را پس از عصر صفوی در خود گنجانده است و در این عصر تا درجه‌ی رفیع هنری ارتقاء یافته و به کالایی تجملی و اشرافی تبدیل شده است». در این مقاله نیز فرش شکارگاه موزه‌ی میلان به‌عنوان یکی از نمونه‌های مورد بررسی بوده و در مورد طرح و نقش آن چنین آمده است «فرش مذکور طرح شکارگاه را در قالب لچک و ترنج با ترنجی شانزده پر و لچکی با یک ربع ترنج، متنی سرمه‌ای رنگ به همراه حیوانات گوناگون به نمایش می‌گذارد» (میرزاامینی و شاه‌پروری، ۱۳۹۲: ۱۱۰). در مقاله‌های فوق بیشتر ویژگی‌های نمادین نقوش بررسی شده و برخی از آن‌ها نیز اشاره‌ای کوتاه به قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی داشته است اما به شیوه‌ی طراحی این قالی پرداخته نشده است. تمایز نتایج این پژوهش با پژوهش‌های قبلی، در پرداختن به ساختار طرح و روش طراحی قالی مذکور است، موضوعی که با توجه به بررسی‌های به عمل آمده، در پژوهش‌های قبلی، تاکنون به صورت تخصصی به آن پرداخته نشده است.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای هدف از نوع بنیادی است، روش پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل داده‌های این پژوهش به صورت کیفی و با استفاده از روش تحلیل ساختار نقشه‌ی قالی و بر اساس استانداردهای موجود حاکم بر طراحی قالی ایران در دوره‌ی صفویه صورت گرفته است. ساختار طرح هر قالی به‌عنوان یک سند تصویری می‌تواند بیان‌گر اصول و قواعد حاکم بر طراحی در هر دوره باشد. در پژوهش حاضر قالی لچک و ترنج شکارگاه که در حال حاضر در موزه‌ی پولدی پتزولی میلان نگهداری می‌شود از نظر شیوه‌ی طراحی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

مبانی نظری

گزارش‌هایی در خصوص تولید قالی از دوره‌ی ساسانی در دست است که نشان می‌دهد در این دوره نیز هنر قالی‌بافی مورد توجه دربار بوده است و از آن جمله می‌توان به قالی بهارستان یا بهار خسرو اشاره نمود که «در اصل برای خسرو انوشیروان بافته بودند و جانشینان او تا یزدگرد سوم آن را در مواقع مخصوصی استفاده می‌کردند» (آبخیز و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۱). اما تولید قالی‌هایی از این قبیل، بعد از دوره‌ی ساسانی و قبل از دوره‌ی صفویه‌ی سابقه نداشته است و یا لااقل تاکنون شواهدی در این خصوص به‌دست نیامده است. «ساسانیان که خود را وارث سنن امپراطوری هخامنشی می‌دانستند، در خصوص آفرینش صحنه‌های شکار، چشم‌گیرترین و متنوع‌ترین صحنه‌ها را از خود به یادگار گذاشتند» (احمدی‌پیام و شادرخ، ۱۳۹۹: ۴۵).

در دوره‌ی ساسانی نبرد با حیوانات به‌ویژه شیر جنبه‌های اسطوره‌ای و آیینی نیز داشته است. بهدانی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای از قول مایکل بری نوشته است «بهرام برای رسیدن به تاج پادشاهی می‌بایست با دو شیر گرسنه رو در رو شود. رویارویی بهرام با دو شیر، یک مضمون اسطوره‌ای ایرانی است که قدمت طولانی دارد. بهرام شیرها را با دست خالی از پا در نمی‌آورد، بلکه با گرز گاوسر و گرز خدا وره ثرغنه، می‌کشد. این دو شیر که همچون دو اژدهای آدم‌گونه در دو سوی تاج با هم رو به رو می‌شوند از این گوهر شاهانه پاسداری می‌کنند. دو جانور نشانه‌های دو فرومایگی خشم و آز هستند. هر فرمانروایی که بر خود و جهان سلطه دارد باید بر این فرومایگی‌ها پیروز شود» (بری، ۱۳۸۵: ۱۱۹). پس از دوره‌ی ساسانی و در اوایل دوره‌ی اسلامی بیشتر قالی‌ها از نظر طرح و مضمون، با استفاده از نقوش هندسی و در اندازه‌های کوچک‌تر تولید می‌شده و نقوش آن‌ها بیشتر جنبه‌ی تزیینی داشته است. استفاده از نقوش منحنی و افزودن صحنه‌های شکار و مضامین روایت‌گرایانه در قالی‌بافی در دوره‌ی صفویه آغاز و گسترش یافته است.

قبل از این‌که به تجزیه و تحلیل ساختار این قالی و مشخص کردن شیوه‌ی طراحی آن پرداخته شود، لازم است ابتدا این مسأله روشن شود، که در دوره‌ی صفویه‌ی نقشه‌ی قالی به چه روشی آماده می‌شده و در اختیار بافنده قرار می‌گرفته است. آیا قالی از روی نگاره (نقاشی) بافته می‌شده است؟ مانند آن‌چه امروزه در تبریز رایج است و برخی از قالی‌های کوچک و عمدتاً تصویری را که نیاز به رعایت دقیق اصول تقارن در طرح ندارند (مانند چهره‌بافی)، به این روش می‌بافند. یا این‌که قالی بر اساس نقشه‌س شطرنجی از پیش طراحی شده بافته می‌شده است؟ با بررسی دقیق تصاویر و نیز بررسی منابع مکتوب مشخص می‌شود که هر دو روش وجود داشته است. همان‌گونه که در شرح حال نقاشان ایرانی، در خصوص سلطان محمد، هنرمند صاحب نام دوره‌س صفویه نیز آمده است: «سلطان محمد علاوه بر نقاشی، منبت‌کاری، طراحی نقشه‌س قالی و پارچه‌های ابریشمی، در صحافی نیز مهارت داشته است» (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۳۲). از این عبارت مشخص می‌شود که در دوره‌س صفویه، طراحی نقشه‌ی قالی تخصصی جداگانه بوده که از عهده‌ی هر نقاشی هم بر نمی‌آمده است. استفاده از نگاره یا نقاشی برای طرح‌های کوچکی مناسب است که نیاز به رعایت دقیق اصول تقارن در آن‌ها وجود نداشته باشد و برای بافت قالی با نقشه‌های منحنی، در اندازه‌ی بزرگ و متقارن باید حتماً از نقشه‌ی شطرنجی‌شده استفاده شود، زیرا به خاطر سپردن طرح و بافتن آن و مشخص کردن جای هر گره و رنگ در طرح‌های بزرگ عملاً امکان‌پذیر نیست. در این خصوص پوپ معتقد است که این قالی‌ها بر اساس نقشه‌های از پیش طراحی شده بافته می‌شده است (پوپ، ۱۳۸۷). بنابراین در این پژوهش نیز تحلیل‌ها بر مبنای نقشه‌ی شطرنجی قالی صورت گرفته است.

در خصوص نقش شکار نیز برخی از پژوهش‌گران معتقدند: «ماهیت وجود نقش شکار بر فرش در دوره‌ی

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

صفویه می‌تواند به دو دلیل عمده و البته کاملاً متفاوت باشد. که یکی انعکاس تصویر بزم و جلال شاهانه در شکارگاه‌های درباری و قدرت‌نمایی شاهان بر روی فرش و دیگری بیان مفاهیم اساطیری و عرفانی صید و صیادی است» (میرزاامینی و شاه‌پروری، ۱۳۹۲: ۹۷).

در دوره‌ی صفویه‌ی، مراسم شکار در زمان‌هایی که کشور در حال جنگ نبود جهت تمرین شجاعت و جنگاوری و تقویت روحیه‌ی سربازان با حضور شخص شاه برگزار می‌شده است. این مراسم بر طبق گزارش‌های نویسندگان عصر صفوی از ابتدای شکل‌گیری حکومت صفویه یعنی از زمان شاه اسماعیل تا اواخر این حکومت ادامه داشته است. «شاه اسماعیل میلی مفرط به شکار داشت و اغلب به تنهایی شیر نر را از پای در می‌آورد. منادی در داده بود که هر کس نشانی از شیر بدهد صاحب منصبان لشکر اسبی با زین به وی انعام خواهند داد و هر کس پلنگی نشان بدهد اسبی بی زین به وی عطا خواهد شد. شاه خود یکه‌سوار به جلو رفته شیر یا پلنگ را شکار می‌کرد» (براون، ۱۳۷۵: ۹۰). شاه عباس اول نیز «شکار و چوگان بازی و قَپَق‌اندازی [۱] را بسیار دوست داشته است» (فلسفی، ۱۳۹۱). سیوری در مورد میدان نقش جهان اصفهان نوشته است: این «میدان در ضمن زمین چوگان هم بود و برای دیگر انواع ورزش‌ها نیز به‌کار می‌رفت، از جمله مسابقات تیراندازی به نام قپق‌اندازی که در آن اسب سوارانی که چهارنعل می‌تاختند بر جامی زرین که بر بالای دیرک چوبی بلندی قرار داشت تیر می‌انداختند» (سیوری، ۱۳۸۹: ۱۵۸). علاوه بر قپق‌اندازی و چوگان بازی که مهارت شاه را در تیراندازی و سوارکاری نشان می‌داد مراسم نبرد جوانان با حیوانات و همچنین نبرد حیوانات با یکدیگر نیز در این میدان برگزار می‌شده است (شاردن، ۱۳۷۲) و خود شاه نیز بر آن نظارت داشته است (تاورنیه، ۱۳۸۹). فیگوئرا در این زمینه می نویسد: «به محض آن‌که شاه از کاخش خارج شد جنگ حیوانات آغاز شد. در این موقع قوچ‌ها را که از هر طرف بر سر آن‌ها شرط‌بندی می‌شد رها کردند. بعد گاوها وارد صحنه شدند و آویزش آن‌ها گرم و طولانی شد». (فیگوئرا، ۱۳۶۳: ۳۵۸). «نگاهی اجمالی به تاریخ نقش شکارگاه بیان‌گر این است که دوره‌ی صفوی، عصر احیای این نقش بوده است. نقش شکارگاه از دوره‌ی صفوی، علاوه بر نگارگری زمینه‌ی دیگری برای بروز می‌یابد. فرش‌بافی که در این دوره تحت حمایت خاص دربار بود، پذیرای این نقش شد و بافت فرش‌های موسوم به شکارگاهی از این زمان رواج یافت» (شیرازی و کشاورز، ۱۳۹۰: ۷۶). منظور از تبیین شیوه‌ی طراحی در این پژوهش، پرداختن به این مسأله است که نقشه‌ی این قالی بر اساس چه اصولی شکل گرفته است. چه تناسباتی میان اجزای نقشه وجود دارد و هر یک از این اجزاء چه ویژگی‌هایی دارند. نقشه به چه شیوه‌ای گسترش یافته و برای بافت این قالی چه قسمت‌هایی از نقشه در اختیار بافنده قرار گرفته است.

● قالی لچک و ترنج شکارگاه

در دوره‌ی صفویه‌ی موضوع شکار و گرفت و گیر حیوانات با نقشه‌های افشان، ترنجی و لچک و ترنج تلفیق شده و در ترکیب‌بندی‌های گوناگون در نقشه‌های قالی بازتاب یافته است. قالی شکارگاه موزه‌ی میلان دارای نقشه‌ی لچک و ترنج شکارگاه است و در کتیبه‌ای که در مرکز ترنج این قالی قرار گرفته است، عبارت «شد از سعی غیاث‌الدین جامی- بدین خوبی تمام این کار نامی» و «تاریخ بافت» آن ذکر شده است. «در خصوص خواندن [رقم] کتیبه‌ی این قالی در بین کارشناسان فرش اختلاف نظر وجود دارد (Dimand, 1971: 15). پوپ تاریخ درج شده در کتیبه را ۹۲۹ هـ‌ق (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۴) و عده‌ای دیگر از محققان ۹۴۹ هـ . ق (ملول، ۱۳۸۴: ۲۵) تشخیص داده‌اند.

در این قالی که ۶۸۲ سانتی‌متر طول و ۳۳۵ سانتی‌متر عرض دارد و با رج‌شمار ۴۰ بافته شده است (وب‌سایت

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

موزه پولدی پتزولی)، در قالب یک طراحی دو لایه صحنه‌های پر جنب و جوش شکار به تصویر کشیده شده است. در لایه‌ی اول طراح یک نقشه‌ی لچک و ترنج را به‌طور کامل طراحی نموده و سپس لایه‌ی دوم را که صحنه‌ی شکار است به نقشه‌ی قالی افزوده است (تصویر ۱). «این صحنه‌ی شکار از حیث موضوع به‌ویژه تصویر نبرد شخصی پیاده در شکارگاه با شیر، با نگاره‌ای از ظفرنامه متعلق به سال ۹۳۵ هـ‌ق که تصاویر آن به کمال‌الدین بهزاد منتسب شده است قابل مقایسه است» (شیرازی و کشاورز، ۱۳۹۰)، و نشان می‌دهد این شیوه به تصویر کشیدن صحنه شکار در تزیینات هنرهای تصویری رایج بوده است. از عوامل دیگر شکوفایی این‌گونه طرح‌ها در دوره‌ی صفویه می‌توان به توجه بمفاهیم عرفانی و مذهبی و همچنین فرهنگ و آداب و رسوم حاکم در آن زمان به‌ویژه اهمیت به موضوع شکار اشاره نمود که منجر به تولید قالی‌های شکارگاهی شده است. این قالی «در اواخر قرن نهم هجری شمسی» (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۵)، (نیمه‌ی اول قرن دهم هجری- شانزدهم میلادی) و به سعی غیاث‌الدین جامی تولید شده است. اجزای مورد استفاده در این نقشه عبارتند از: ترنج، کتیبه، سرترنج، لچک، زمینه، حاشیه و صحنه شکار که نقش غالب در زمینه این قالی را به خود اختصاص می‌دهد. در ادامه به تحلیل اجزای یاد شده پرداخته شده است.



تصویر ۱- قالی لچک و ترنج شکارگاه، موزه پولدی پتزولی، میلان، ایتالیا

(20caccia%20di%Tappeto_119243/dettaglio/#/catalogo/it.museopoldipezzoli//:https)

ترنج

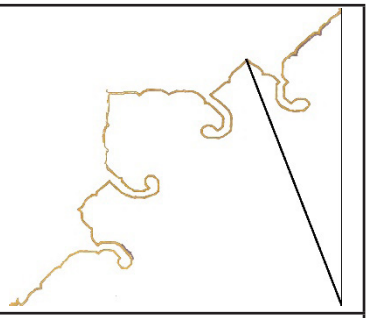
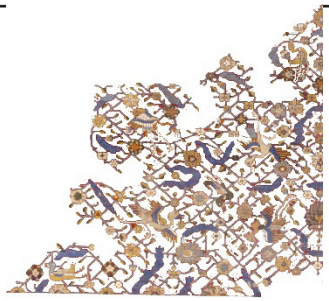
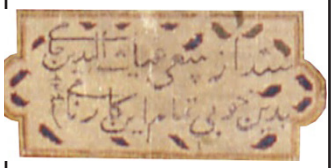
استفاده از نقش ترنج در هنر ایران دارای سابقه‌ای طولانی است و در دوره‌ی اسلامی نیز در تزیینات خوشنویسی و کتاب‌آرایی و تزیینات نقشه‌ی قالی کاربرد فراوانی داشته است. شکل ترنج در قالی‌های دارای نقشه منحنی؛ نزدیک به فرم دایره، یا دایره مایل به بیضی (بادامی شکل) است اما در نقشه‌های هندسی به‌صورت لوزی، مربع، چند وجهی، کنگره‌ای و پلکانی نیز طراحی می‌شود. برخی از محققین نیز معتقدند نقش ترنج با الگوبرداری از جلد کتاب‌ها، در طراحی نقشه‌های قالی به‌کار رفته است (استون، ۱۳۹۱) و از دوره‌ی تیموریان به بعد، نقش ترنج، به‌طور گسترده، بر روی جلد کتاب‌ها ترسیم شده است (هالدین، ۱۳۶۶). در مواردی که فقط یک ترنج در مرکز قالی قرار می‌گیرد ممکن است یک چهارم آن به لچک‌ها یا گوشه‌های قالی اختصاص داده شود. در

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

طرح‌های قالی ممکن است چند ترنج یا بخش‌هایی از ترنج وجود داشته باشد. «برخی اوقات از تکرار ترنج‌ها در متن قالی نقشه‌ی جالبی پدیدار می‌شود که به (ترنج بندی) معروف است. همچنین ممکن است نقش ترنج در متن و زمینه‌ی قالی نفوذ کند که قسمت نفوذی را (تسخیری) می‌گویند» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۵۶).

در قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی ترنج در نقطه مرکزی زمینه قالی طراحی شده و اطراف آن را با انواع نگاره‌های مختلف مثل گل‌های شاه عباسی و ختایی و نقوش جانوران و صحنه‌ی شکار تزیین نموده‌اند. فضای کلی ترنج با خطوط جداکننده‌ی رنگ (شبه اسلیمی‌ها) از زمینه‌ی قالی جدا شده است و با استفاده از «نقوش پرندگان ماهی‌خوار چینی[1]، ابر چینی» (Dimand, 1971: 15) [2] و نقوش ختایی به صورت شکسته در زمینه‌ای قرمز رنگ تزیین شده است. این ترنج طرحی سه لایه دارد (جدول ۱). در لایه‌ی اول تقسیم‌بندی و طراحی واگیره‌ی ترنج به صورت یک شانزدهم صورت گرفته و سپس به شیوه‌ی انعکاسی حول مرکز ترنج تکرار و تکثیر شده است. لایه‌ی دوم توسازی و طراحی فضای داخلی ترنج است. در این مرحله نقوش ختایی فضای داخلی ترنج و نقوش پرندگان به‌گونه‌ای به طرح افزوده شده که به آن حالت یک چهارم داده است و در نهایت با ایجاد تغییرات جزیی نقش ترنج به حالت یک دوم درآمده به‌گونه‌ای که نوع گل‌ها، ترکیب بندی و حالت و رنگ‌بندی گل‌ها و پرندگان در بالا و پایین ترنج با هم متفاوت است (جدول ۲). لایه‌ی سوم، الحاق کتیبه‌ی مرکزی است. در مرکز ترنج کتیبه‌ای به شیوه‌ی یک چهارم طراحی شده و پس از تکمیل با یک بیت شعر به خط نستعلیق و به صورت سراسری تزیین شده است. در این عبارت، سعی شده است طراح یا بافنده و سال تولید قالی بیان شود. اضافه شدن این کتیبه به مرکز ترنج باعث شده است که ترنج به حالت سراسری درآید. شیوه‌ی طراحی کتیبه‌ی مرکزی در مبحث کتیبه‌ها تحلیل شده است.

جدول ۱- تحلیل شیوه‌ی طراحی ترنج قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی

		
لایه‌ی اول: طراحی واگیره‌ی اولیه ترنج به صورت یک شانزدهم و تکرار و تکمیل آن	لایه‌ی دوم: توسازی واگیره‌ی ترنج به صورت یک چهارم	لایه‌ی سوم: افزودن کتیبه‌ی مرکزی به صورت سراسری در مرکز ترنج

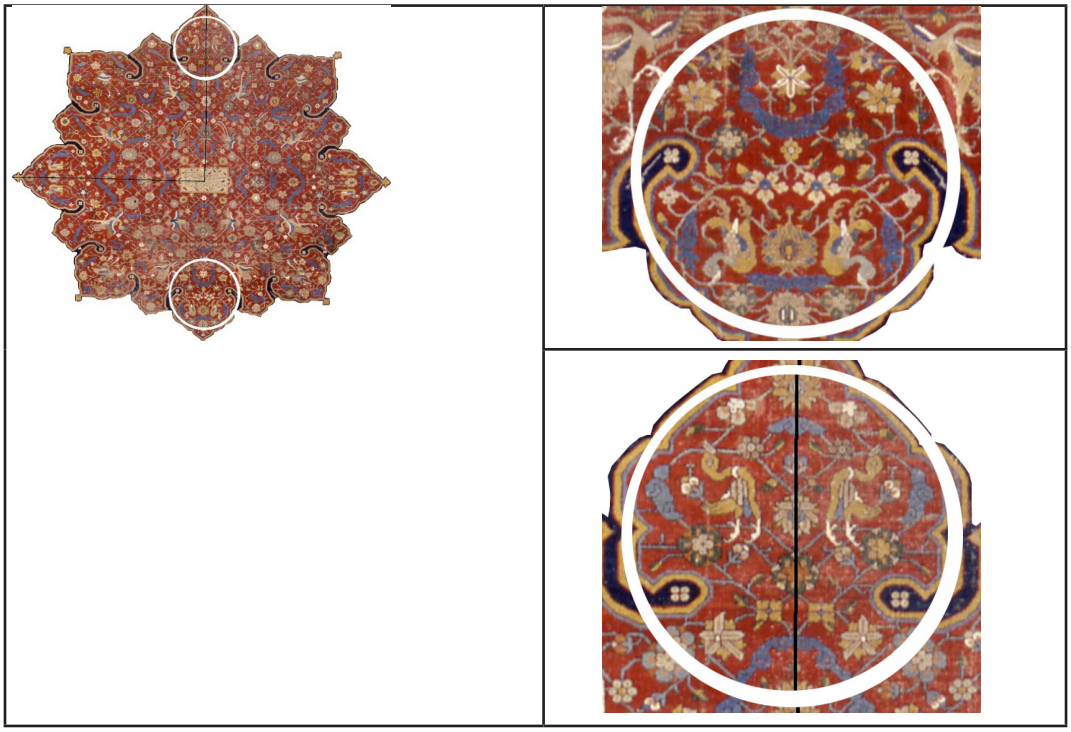
(نگارندگان)

1 - Chinese Flying Cranes
2 - Cloud Bands

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان۱۳۹۹

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

جدول ۲- تغییراتی که در تزیین و جزییات طرح ترنج به‌وجود آمده موجب شده است تا طرح به حالت یک دوم درآید.



(نگارندگان)

کتیبه

«کتیبه، هم به نگاره‌ی بالای ترنج (بین ترنج اصلی و سرترنج) و هم به نگاره‌های مربع یا مستطیل شکل که در حواشی فرش استفاده می‌شود، اطلاق می‌شود» (حمیدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۶). همچنین ممکن است شناسنامه‌ی اثر در آن به نمایش در آید. نوع دیگری از کتیبه‌ها نیز وجود دارند که نوشته‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شود، بلکه شکل و قالب کتیبه حفظ شده و داخل آن با نقش و نگارهای مختلف تزیین می‌شود» (میرزایی، ۱۳۸۸). «کتیبه‌های با نقوش اسلیمی- ختایی بیشتر در بین ترنج و سرترنج به‌عنوان یک حلقه‌ی رابط برای استحکام عناصر قالی به‌کار می‌رود و از پراکندگی ترنج و سرترنج که در طول هم واقع می‌شوند جلوگیری می‌کند» (همان: ۱۳۲).

در مجموع این قالی دارای سه کتیبه لست. یکی کتیبه‌ی مرکزی که دارای متنی نوشتاری است و در مرکز ترنج جای گرفته است و به معرفی طراح یا بافنده این اثر و سال تولید آن اشاره دارد و دارای طرحی دولایه است. در لایه‌ی اول قاب کتیبه به صورت یک چهارم طراحی و سپس تکمیل شده و در لایه‌ی دوم متن و تزیینات کتیبه به صورت سراسری به آن افزوده شده است. این کتیبه موجب شده است تا نقشه‌ی ترنج به حالت سراسری درآید. دو کتیبه‌ی تزیینی نیز که در بالا و پایین ترنج قرار گرفته‌اند، دارای ترکیب‌بندی مشابه یکدیگر هستند اما دارای رنگ‌بندی و جزییات متفاوتی هستند. در این قالی کتیبه‌های تزیینی که حوض آبی را نشان می‌دهد، در جهت طول نقشه‌ی قالی بر روی ترنج و قبل از سر ترنج قرار گرفته است و درون آن‌ها صحنه‌ای مشابه صحنه شکار قرار

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

گرفته است. کتیبه‌های تزیینی مورد استفاده در این قالی نیز به صورت سه لایه طراحی شده است. لایه‌ی اول قابی است که به‌صورت یک چهارم طراحی شده است. لایه‌ی دوم افزودن توسازی با نقش ختایی است که به روش یک دوم صورت گرفته و در لایه‌ی سوم نقش مرغابی و ماهی‌ها به آن افزوده شده که با توجه به شیوه‌ی رنگ‌بندی مرغابی‌ها، گل‌های گرد و ماهی‌ها، این کتیبه‌ها نیز به صورت سراسری درآمده است. به طور کلی کتیبه‌های تزیینی این قالی حوض آبی را نشان می‌دهد که دو ماهی در آن در حال شنا هستند و دو مرغابی در حال نزدیک شدن به آن‌ها هستند. به این روش طراح دوباره اهمیت موضوع شکار را یادآوری کرده است (جدول ۳).

جدول ۳- کتیبه‌های مورد استفاده در قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی، به ترتیب از بالا به پایین لایه‌های اول، دوم و سوم مشخص شده است

کتیبه‌ی بالایی	کتیبه‌ی مرکزی	کتیبه‌ی پایینی
	ندارد	

(نگارندگان)

سرترنج

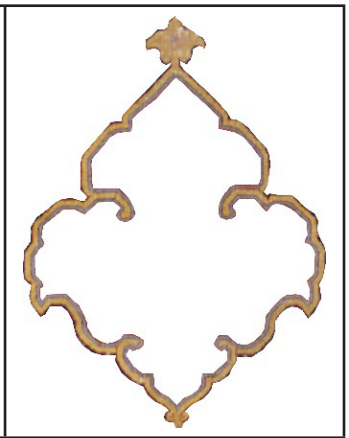
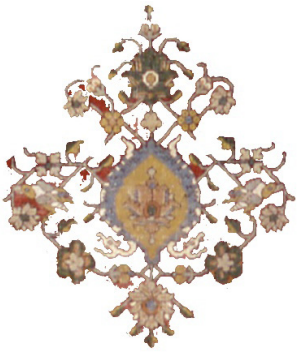
سرترنج در جهت طول فرش در بالا و پایین بعد از کتیبه بر روی ترنج قرار گرفته است. ترکیب سرترنج از جنس اجزاء ترنج است و به لحاظ طرح و رنگ با ترنج هم‌خوانی دارد. سرترنج به‌صورت یک دوم طراحی شده است و صحنه‌ای شکارگونه شبیه موضوع کل قالی در آن قرار گرفته است. این صحنه مارهای سفید رنگی را نشان می‌دهد که از پشت یک گل شاه عباسی بیرون آمده و به پرندگان حمله‌ور شده‌اند (جدول ۴). فرم و حجم گل قرار گرفته

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

داخل سرترنج با فرم و حجم گل‌های داخل قاب حاشیه اصلی همسان است. به لحاظ رنگ‌بندی نیز رنگ سرترنج با ترنج، لچک و حاشیه یکسان است و از رنگ قرمز لاکی در آن استفاده شده است. حجم کل سرترنج به صورت یک دوم طراحی شده و از نظر اندازه با هر کدام از صحنه‌های شکار تعادل بصری ایجاد نموده است. جزییات طرح و تزیینات فضای داخل سرترنج‌ها از جمله نقش مارها، گل‌ها و پرندگان با هم تفاوت دارد (تصویر ۲).

جدول ۴- سرترنج مورد استفاده در قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی

		
لایه‌ی اول: طراحی قاب سرترنج به صورت یک دوم.	لایه‌ی دوم: افزودن توسازی سرترنج به صورت یک دوم.	طرح نهایی و کامل سرترنج که گرفت و گیر مار و پرنده در آن مشخص شده است.

(نگارندگان)



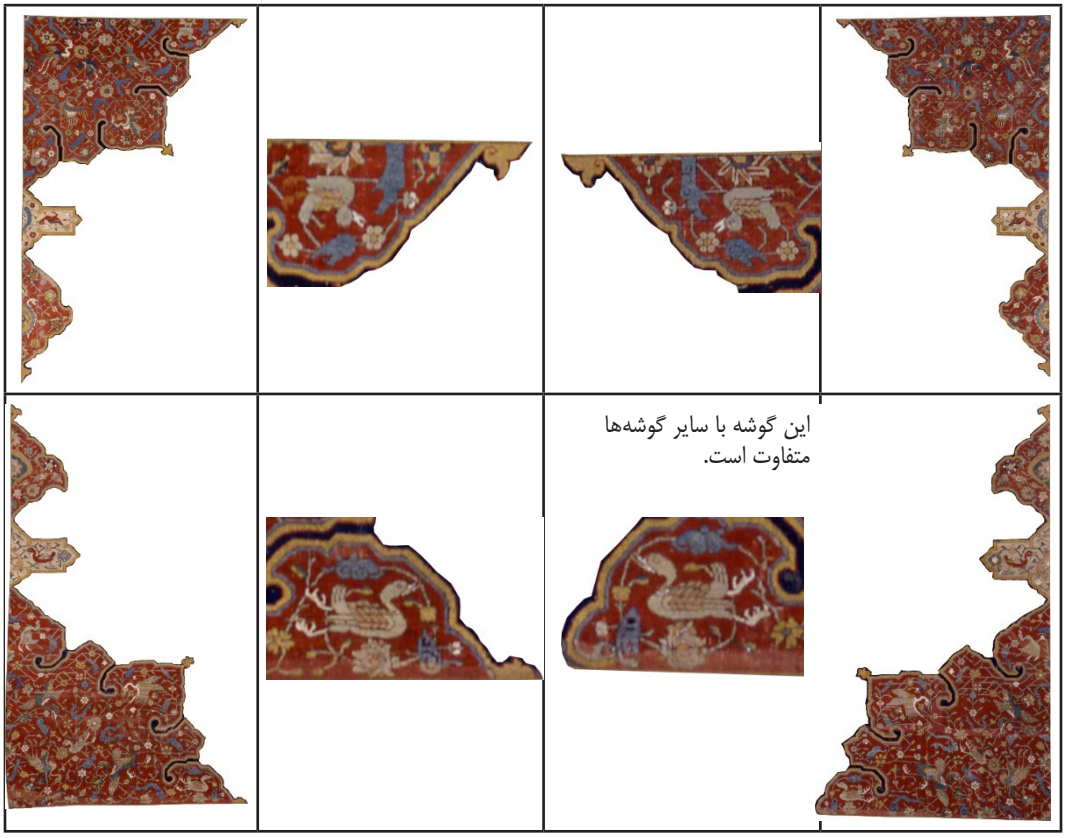
تصویر ۲- به ترتیب از راست به چپ، سرترنج در قسمت بالا و پایین. حمله ی مار به پرنده، برای این‌که مقایسه‌ی بهتر صورت گیرد، تصویر سمت چپ، سرترنج پایین رو به بالا قرار گرفته است. (نگارندگان).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

لچک

لچک‌ها در چهار گوشه‌ی زمینه‌ی قالی قرار گرفته و اندازه‌ی هر لچک معادل یک چهارم اندازه‌ی ترنج است. در این قالی لچک، یک چهارم از طرح ترنج است. نقشی که در تزیین لچک‌ها بهکار رفته نیز مشابه نقش ترنج است. (جدول ۵). اما گوشه‌ی لچک پایین سمت راست با سایر لچک‌ها متفاوت است.

جدول ۵- گوشه‌های لچک در قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی



(نگارندگان)

زمینه

در قالی‌های لچک و ترنج، به فضای بین لچک‌ها و ترنج قالی، زمینه می‌گویند. با توجه به نقوش مورد استفاده در زمینه‌ی طرح لچک و ترنج، نام فرعی طرح مشخص می‌شود. به‌عنوان مثال چنان‌چه طرح دارای لچک، ترنج و حاشیه باشد اما در زمینه‌ی آن از هیچ نقشی استفاده نشده باشد به آن طرح لچک و ترنج کف ساده می‌گویند. هنگامی که در زمینه‌ی فرش از نقش صحنه‌ی شکار استفاده شود به آن لچک و ترنج شکارگاه می‌گویند (تصویر ۳). زمینه‌ی این قالی که یک میدان شکار را نشان می‌دهد دارای طرحی دو لایه است. به طور کلی طرح زمینه

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان۱۳۹۹

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

دارای ترکیب‌بندی به روش یک چهارم است ولی در نهایت با ایجاد تغییرات جزیی در شکل و نوع گل‌ها در ابتدا و انتهای زمینه قالی به صورت یک دوم درآمده است و سپس در لایه‌ی دوم صحنه شکار به آن افزوده شده است به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد شکارچیان و جانوران بخشی جدایی‌ناپذیر از طرح زمینه هستند. صحنه‌ی شکار که حیوانات جنگل را نشان می‌دهد، اگرچه به صورت یک چهارم به نظر می‌رسد ولی با نگاهی دقیق‌تر مشخص می‌شود که به صورت یک دوم طراحی و به نقوش ختایی الحاق شده است. حرکت حیوانات در اطراف ترنج قرینه نیست و همان‌طور که در تصویر (جدول ۶) مشخص شده است، حیوانی از قسمت بالای ترنج در حال حرکت به سمت ترنج است و در قسمت پایین ترنج حیوان دیگری در حال دور شدن از ترنج است، به‌گونه‌ای که بخشی از بدن حیوان در پشت بخش پایینی ترنج باقی مانده است. در قسمت ابتدا و انتهای زمینه‌ی قالی نیز نوع و حالت حرکت حیوانات با هم تفاوت دارد. این موضوع نشان می‌دهد که زمینه‌ی قالی در جهت طول حالت قرینگی ندارد. بنابراین طرح زمینه یک چهارم نیست (جدول ۷).

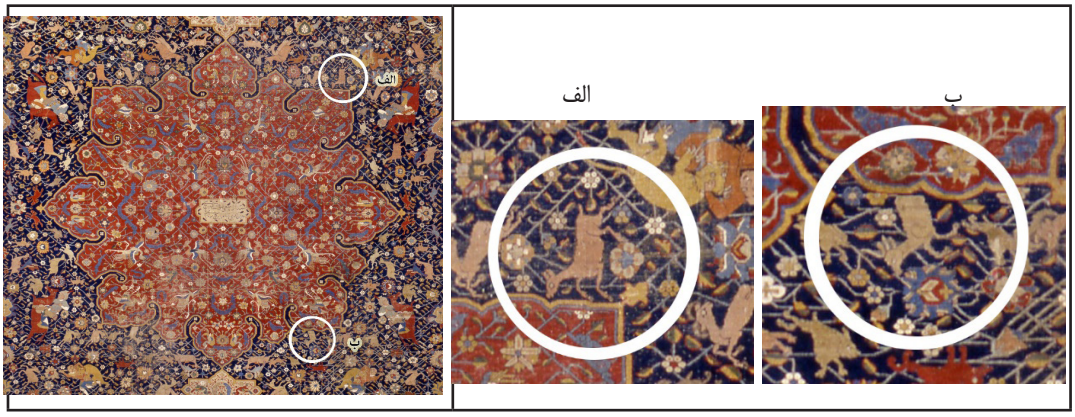


تصویر ۳- زمینه‌ی قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی (نگارندگان).

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۹

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

جدول ۶- تحلیل شیوه‌ی طراحی زمینه‌ی قالی



(نگارندگان)

به‌طور کلی زمینه‌ی این قالی به رنگ سرمه‌ای تیره است و یک گردش ختایی به رنگ روشن تمام سطح زمینه را با گل‌های ختایی از قبیل گل‌های گرد، شاه عباسی، لاله عباسی، تلفیقی، غنچه‌ها، برگ‌ها و پرندگانی که در پشت برخی از گل‌ها پنهان شده و نظاره‌گر صحنه شکار هستند در بر گرفته است و چنین به نظر می‌رسد که در این میدان، حیوانات به دام افتاده و شکارچیان به یک‌باره به آن‌ها یورش برده‌اند. این شیوه‌ی طراحی موجب شده است تا فضای صحنه شکار رعب‌انگیز و واقعی به نظر آید. نوع و رنگ‌بندی حیوانات و گل‌ها در قسمت ابتدا و انتهای زمینه‌ی قالی با هم متفاوت است.

جدول ۷- تحلیل شیوه‌ی طراحی زمینه، ابتدا و انتهای زمینه‌ی قالی از نظر جزییات متفاوت است

	قسمت انتهایی زمینه‌ی قالی- بالا
	قسمت ابتدایی زمینه‌ی قالی- پایین

(نگارندگان)

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

صحنه‌ی شکار

وجه تمایز این قالی از سایر قالی‌های لچک و ترنج افزوده شدن صحنه‌ی شکار به آن است. استفاده از صحنه‌ی شکار ریشه در هنر ایران باستان به‌ویژه دوران حکومت‌های هخامنشی و ساسانی دارد و در مهرها و نقش برجسته‌های متعدد این دوره بازتاب داشته است (جدول ۸).

جدول ۸- اهمیت موضوع شکار و پرداختن به آن در هنر ایران

		
مهر استوانه‌ای، هخامنشی، قرن ششم پیش از میلاد، (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326986).	مهر استوانه‌ای، هخامنشی، سده‌ی ششم پیش از میلاد، (https://www.met-museum.org/art/collection/search/323560).	بهرام در حال شکار قوچ، اواسط قرن پنجم میلادی، (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322973).
		
بهرام برای به‌دست آوردن تاج پادشاهی در حال نبرد با دو شیر، شاهنامه‌ی فردوسی، اواخر قرن سیزدهم، اوایل قرن چهاردهم میلادی، موزه آقاخان، https://www.agakhanmuseum.org//collection/artifact	تصویر نبرد بهرام گور با دو شیر، سده‌ی پنجم میلادی، (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۱).	صحنه‌ی شکار گوزن، بخشی از تصویر قالی محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی.

(نگارندگان)

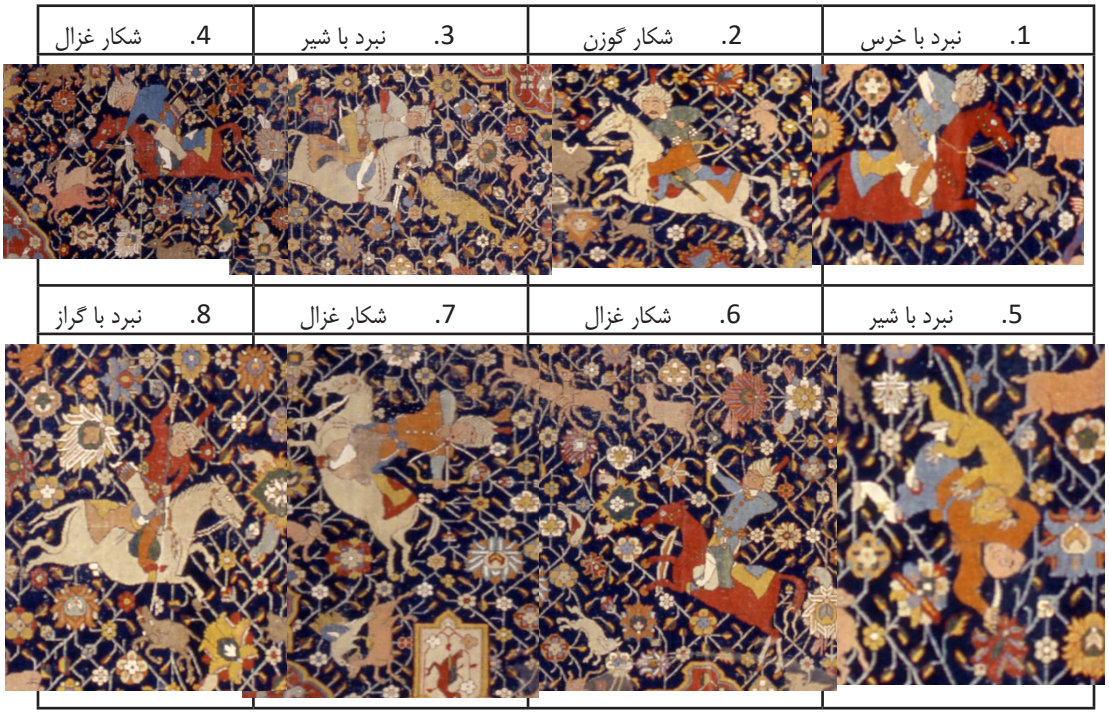
علاقه‌ی شاهان صفوی به موضوع شکار به‌عنوان یک مراسم مهم که ریشه در فرهنگ باستانی ایران دارد موجب شده است تا صحنه‌های شکار به نقشه‌های فرش نیز راه یابد. پوپ صحنه‌ی شکار در این قالی را چنین توصیف کرده است: «صحنه‌ی شکار سبعانه و خونین است. یکی از شکارچیان سوار بر اسب و در حالت تاخت بر روی اسب خم شده تا شمشیر خود را در گلوی شیری مهاجم فرو برد و از پس گردن او در آورد. سوار

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

دیگری گرز گران خود را بر یک خرس قهوه‌ای کوچک فرو می‌کوبد. سواران دیگر کفل گوزن های شاخ‌دار را می‌درند. به گرازها نیزه فرو می برند. غزال‌ها را تعقیب می‌کنند و گویا بر آن‌ها کمند می‌افکنند یا به شکارهای ناپیدا تیرهای بلند می‌اندازند. یک شکارچی که پیاده می‌گریزد گرفتار شیری شده است و در عین درماندگی و نومیدی خنجر کوچکی را برای دفاع از خود به تن شیر فرو می‌کند که ظاهراً بی اثر است (جدول ۹). جانوران بسیار، ریز و درشت، چون شیرها، گوزن‌ها، غزال‌ها، گورخرها، گرگ‌ها، شغال‌ها، پازن‌ها، گرازها، روباه‌ها و خرگوش‌ها دیوانه‌وار به هر سو می‌گریزند و در این میان بوقلمونی وحشی از پس شکوفه‌ها یا برگ‌هایی که او را محافظت می‌کنند در هر گوشه‌ای سر بلند می‌کند» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۶-۲۶۴۷).

جدول ۹- جزییات صحنه‌ی شکار در قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی



(نگارندگان)

حاشیه

حاشیه بخش مشترک همه‌ی نقشه‌های قالی ایران در دوره‌ی صفویه است و به‌عنوان یک کادر در اطراف زمینه‌ی قالی قرار می‌گیرد و بر اساس اطلاعات موجود تا کنون هیچ قالی بدون حاشیه‌ای مربوط به این دوره دیده نشده است. قالی لچک و ترنج شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی دارای چهار ردیف حاشیه است که هر کدام از آن‌ها دارای طرح و رنگ‌بندی متفاوتی است. در طراحی نقشه‌ی حاشیه اصلی این قالی از اسلیمی‌های گل‌دار استفاده شده است و همان نقشی که در سرترنج قرار گرفته با تغییراتی اندک در قاب حاشیه‌ی اصلی نیز به‌کار رفته است.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان۱۳۹۹
۱۶۴

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

به لحاظ ترکیب‌بندی، حاشیه‌ی خارجی از ترکیب ختایی‌ها شکل گرفته و به روش واگیره‌ای انعکاسی طراحی شده است. حاشیه‌ی اصلی از ترکیب دو بند اسلیمی گل‌دار که یکی دارای رنگ آبی لاجوردی و دیگری دارای رنگ آبی فیروزه‌ای است تشکیل شده است. حاشیه‌ی اصلی نیز به روش واگیره‌ای انعکاسی طراحی شده است. درون قاب‌های حاشیه با استفاده از ترکیب همان گل شاه عباسی که در سرترنج قرار دارد و مارها در پشت قاب آن کمین کرده‌اند، تزیین یافته است. فضای داخلی اسلیمی‌ها نیز با بندهای ختایی که گل‌ها و پرندگان بر روی آن‌ها قرار گرفته‌اند تزیین شده است. سومین حاشیه از ترکیب یک بند اسلیمی با یک بند ختایی شکل گرفته و به روش واگیره‌ای انتقالی (سرهم سوار) طراحی شده است. حاشیه‌ی چهارم که داخلی‌ترین حاشیه است یک بند ختایی را نشان می‌دهد که در فضایی دو رنگ حرکت کرده است. این حاشیه نیز به روش واگیره‌ای انتقالی طراحی شده است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰- واگیره‌ی حاشیه‌ی قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی

واگیره‌ی حاشیه اصلی، واگیره‌ای انعکاسی	واگیره‌ی حاشیه‌ی خارجی، واگیره‌ای انعکاسی
	
واگیره‌ی حاشیه‌ی باریک داخلی، واگیره‌ای سرهم سوار (انتقالی)	واگیره‌ی حاشیه‌ی داخلی، واگیره‌ای سرهم سوار (انتقالی)
	

(نگارندگان)

تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

نقشه‌ی قالی لچک و ترنج شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی میلان دارای طرحی دولایه است. لایه‌ی اول که طرح لچک و ترنج است، دارای ترکیب‌بندی یک چهارم است. واگیره‌ی ترنج به روش یک شانزدهم طراحی شده و پس از سه بار تکرار به صورت یک چهارم در آمده و سپس توسازی آن به روش یک چهارم با نقوش ختایی و پرندگان انجام شده است. قاب کتیبه‌ی مرکزی به روش یک چهارم طراحی و با افزودن متنی به خط نستعلیق به صورت سراسری درآمده و در مرکز ترنج جای گرفته است. قاب‌های کتیبه‌های بالا و پایین ترنج نیز دارای طرحی به روش یک چهارم هستند که پس از تکمیل و با ایجاد تغییر در جزییات، به صورت سراسری در آمده است، به‌گونه‌ای که طرح آن‌ها با هم تفاوت دارد. سرترنج‌های قالی نیز به صورت یک دوم طراحی شده

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

است اما به لحاظ جزییات توسازی با هم تفاوت دارند. فرم مارها، پرندگان، گل‌ها، برگ‌ها و رنگ‌بندی آن‌ها در توسازی سرترنج‌ها در قسمت بالا و پایین ترنج نیز با هم تفاوت دارد. طرح یک چهارم ترنج پس از تکمیل، به‌عنوان لچک در گوشه زمینه‌ی قالی قرار گرفته است.

در این مرحله زمینه‌ی قالی با استفاده از نقوش ختایی تزیین شده است. پس از کامل شدن یک چهارم زمینه‌ی قالی، طرح یک بار در طول تکرار شده و با ایجاد تغییرات جزیی به صورت یک دوم درآمده است. در لایه‌ی دوم صحنه‌ی شکار به نقشه‌ی یک دوم قالی افزوده شده است. ترکیب‌بندی کلی صحنه‌ب شکار نیز به صورت یک چهارم است. صحنه‌های شکار به‌گونه‌ای به متن ختایی افزوده شده است که طرح یک چهارم به نظر می‌رسد اما با بررسی دقیق‌تر مشخص می‌شود که شیوه‌ی قرار گرفتن حیوانات در اطراف ترنج و همچنین قسمت ابتدا و انتهای زمینه‌ب قالی، طرح صحنه شکار را از حالت قرینه یک چهارم خارج نموده و به حالت سراسری در یک دوم زمینه‌ب قالی درآورده است. صحنه‌ی شکار به‌گونه‌ای به زمینه‌ی قالی افزوده شده است که به نظر می‌رسد یک باغ که در آن انواع پرندگان و حیوانات شکار قرار دارند به یک‌باره مورد هجوم شکارچیان قرار گرفته است. حرکت، پویایی و القای حس اضطراب در حیوانات و پرندگان از ویژگی‌های صحنه‌ب شکار در این قالی است. با توجه به این‌که کتیبه‌ی مرکزی ترنج حالت سراسری دارد و این کتیبه ترنج را از حالت واگیره‌ای خارج نموده و به صورت سراسری درآورده است، بنابراین برای بافت این قالی لازم است تمام نقشه‌ی ترنج به صورت سراسری در اختیار بافنده قرار گرفته باشد. این کتیبه باعث شده است که قالی جهت‌دار به نظر برسد و پایین و بالا داشته باشد. طرح حاشیه به صورت واگیره‌ای است «در این قالی نیز در ادامه رویه‌ی طراحی صفوی، هیچ یک از حاشیه‌های باریک تکرار نشده است» (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۵) حاشیه‌ی قالی نیز به روش واگیره‌ای طراحی شده و در نهایت به صورت یک دوم سامان یافته است که با مقایسه‌ی گوشه‌های حاشیه قالی این مورد مشخص می‌شود (جدول ۱۱). واگیره‌ی حاشیه سه بار در عرض و بیست بار در طول یک دوم نقشه قالی تکرار شده است. به‌طور کلی پس از بررسی و تحلیل نقشه‌ی قالی لچک و ترنج شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی، می‌توان یافته‌های پژوهش را مطابق (جدول ۱۲) به طور خلاصه بیان نمود.

جدول ۱۱- مقایسه‌ی گوشه‌های حاشیه‌ی قالی شکارگاه محفوظ در موزه‌ی پولدی پتزولی

			
حاشیه‌ی قالی شکارگاه، پایین راست	حاشیه‌ی قالی شکارگاه، پایین چپ	حاشیه‌ی قالی شکارگاه، بالا راست	حاشیه‌ی قالی شکارگاه، بالا چپ

(نگارندگان)

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان۱۳۹۹

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

جدول ۱۲- یافته‌های حاصل از تحلیل نقشه‌ی قالی لچک و ترنج شکارگاه، موزه‌ی پولدی پتزولی

اجزای قالی	ویژگی‌ها
ترنج	ترنج قالی دارای ترکیب سه لایه است. در لایه‌ی اول واگیره‌ی آن به صورت یک شانزدهم طراحی شده است. در لایه‌ی دوم توسازی آن به صورت یک چهارم صورت گرفته است و با ایجاد تغییراتی جزیی به صورت یک دوم تکمیل شده است. لایه‌ی سوم الحاق کتیبه مرکزی است که به ترنج حالت سراسری داده و قالی را به شکل جهت‌دار درآورده است. بنابراین هنگام بافت باید نقشه‌ی ترنج به صورت سراسری در اختیار بافنده قرار گرفته باشد.
کتیبه	کتیبه‌ها دارای ترکیب سه لایه است. لایه‌ی اول قابی است که به صورت یک چهارم طراحی شده است. لایه‌ی دوم افزودن توسازی با نقوش ختایی به صورت یک دوم است. در لایه‌ی سوم نقش مرغابی و ماهی‌ها به آن افزوده شده و به صورت سراسری رنگ‌بندی شده است. کتیبه‌ها دارای ترکیب‌بندی مشابه هستند اما به لحاظ جزییات با هم تفاوت دارند. بنابراین برای بافت قالی نقشه‌ی کتیبه نیز باید به طور سراسری و کامل در اختیار بافنده قرار گرفته باشد.
سرترنج	سرترنج‌ها به صورت یک دوم طراحی شده است. رنگ‌بندی آن‌ها با لچک، ترنج و حاشیه یک‌سان است. سرترنج‌ها دارای ترکیب‌بندی مشابه هستند اما به لحاظ جزییات طرح با هم تفاوت دارند. سرترنج‌ها از نظر اندازه با صحنه‌های شکار تعادل بصری ایجاد نموده است.
لچک	لچک در چهار گوشه‌ی زمینه‌ی قالی قرار گرفته و طرح آن مشابه طرح یک چهارم ترنج است که تکرار شده است. لچک پایین سمت راست قالی به لحاظ طراحی با سه لچک دیگر اندکی تفاوت دارد زیرا انتهای بند شبه اسلیمی لچک به داخل لچک برگشته است در صورتی که در سه لچک دیگر این‌طور نیست. بنابراین برای بافت قالی نقشه‌ی زمینه نمی‌توانسته به صورت یک چهارم و حتی یک دوم در اختیار بافنده قرار گرفته باشد بلکه باید زمینه به صورت کامل در اختیار بافنده قرار گرفته باشد. زیرا با تغییر در طرح لچک، زمینه از حالت تقارن خارج شده است.
زمینه	زمینه دارای ترکیبی دولایه است. لایه‌ی اول نقش ختایی‌ها است که دارای ترکیب‌بندی یک چهارم است و در نهایت با تغییر در جزییات به روش یک دوم تکمیل شده است. در لایه‌ی دوم صحنه‌ی شکار به صورت سراسری به یک دوم نقشه‌ی زمینه افزوده شده است. صحنه‌ی شکار دارای ترکیب‌بندی یک چهارم است اما بررسی جزییات صحنه‌ی شکار نشان می‌دهد که در نهایت به روش یک دوم تکمیل شده است.
حاشیه	این قالی دارای چهار ردیف حاشیه است. حاشیه‌ی اصلی از ترکیب دو بند اسلیمی گل‌دار ساخته شده است. حاشیه‌ی خارجی از ترکیب ختایی‌ها. حاشیه‌ی سوم از ترکیب اسلیمی و ختایی و داخلی‌ترین حاشیه حرکت بند ختایی در فضایی دو رنگ است. اندازه و طرح هر چهار ردیف حاشیه با هم متفاوت است. شیوه‌ی طراحی حاشیه‌ها به صورت واگیره‌ای است اما در نهایت به روش یک دوم سامان یافته است.
نقشه قالی	نقشه‌ی قالی طرحی دولایه دارد. ابتدا نقشه‌ی لچک و ترنج با ترکیب یک چهارم طراحی شده و سپس با تغییر در جزییات به صورت یک دوم درآمده است. در لایه‌ی دوم صحنه‌ی شکار به صورت یک دوم به آن افزوده شده است. اما برخی جزییات و ریزه‌کاری‌های موجود در زمینه‌ی (کتیبه‌ی مرکزی) و لچک قالی نشان می‌دهد که اگر چه طرح کلی حداکثر یک دوم بوده است اما هنگام بافت، نقشه باید به صورت سراسری در اختیار بافنده قرار گرفته باشد.

(نگارندگان)

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

نتیجه‌گیری

در دوره‌ی صفویه با حمایت دربار صفوی از هنر قالی‌بافی، تولید قالی‌های بزرگ پارچه با طرح‌های منحنی مورد توجه قرار گرفت. در این دوره در تهیه قالی‌ها از نقشه‌های متنوعی استفاده می‌شد که از آن جمله می‌توان به نقشه‌های لچک و ترنج شکارگاه اشاره نمود.

قالی شکارگاه موزه‌ی پولدی پتزولی، دارای طراحی دو لایه است. در لایه‌ی اول نقشه‌ی لچک و ترنج با ترکیب‌بندی یک چهارم طراحی و سپس با تغییرات جزیی به صورت یک دوم تکمیل شده است. در لایه‌ی دوم نقش صحنه شکار نیز که دارای ترکیب‌بندی یک چهارم است، با ایجاد تغییر در جزییات به نقشه یک دوم قالی افزوده شده است. اگرچه به‌طور کلی نقشه این قالی به صورت یک چهارم به نظر می‌رسد، اما با تحلیل دقیق جزییات طرح از جمله ترنج، کتیبه‌ها، سرترنج، زمینه، لچک‌ها و گوشه‌های حاشیه‌ی قالی مشخص شد که جزییات هر یک از عناصر یاد شده در جهت طولی نقشه‌ی قالی با هم تفاوت دارد. جزییات توسازی ترنج در قسمت بالا و پایین با هم تفاوت دارد و به همین ترتیب کتیبه و سرترنج‌ها نیز در قسمت بالا و پایین به لحاظ جزییات توسازی با هم تفاوت دارند. جزییات صحنه‌ی شکار نیز نشان می‌دهد که تصاویر حیوانات در قسمت ابتدا و انتهای زمینه‌ی قالی و اطراف ترنج با هم تفاوت دارد. با توجه به موارد یادشده، نقشه‌ی قالی دارای ترکیب‌بندی یک دوم است اما اضافه شدن کتیبه مرکزی ترنج که حالت سراسری دارد و نقشه‌ی قالی را جهت‌دار کرده است و همچنین تفاوت گوشه‌ی لچک پایین سمت راست با گوشه‌ی لچک سمت چپ، تقارن عرضی نقشه را نیز به هم زده و نقشه را به حالت سراسری درآورده است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در هنگام بافت، نقشه‌ی این قالی به صورت سراسری در اختیار بافنده قرار گرفته است.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۸
پاییز و زمستان۱۳۹۹

پی نوشت‌ها

قَپَق‌اندازی (قبق‌اندازی)

گویی یا جامی زرین یا ظرفی پر از سکه‌ی طلا و مانند آن بر قپق نصب می‌کردند و سپس تیراندازان سوار چابک‌دست آن را هدف قرار می‌دادند و هر کس که آن شانه را به تیر می‌زد و از فراز قپق به زیر می‌آورد جایزه‌ای گران‌بها می‌گرفت. این بازی از جمله تفریحات گوناگون پادشاهان صفوی بوده و مخصوصاً شاه عباس بزرگ به آن علاقه‌ی وافر داشت. در قپق‌اندازی سواران تیرانداز مجبور بودند که در حال تاخت هدف را از فراز قپق به زیر اندازند و پیداست که این کار مهارت و چالاکی بسیار لازم داشت .

منابع

– احمدی‌پیام، رضوان و سارا شادرخ. (۱۳۹۹). تحلیل ساختار فرش‌های ساسانی متعلق به موزه‌ی دارالآثار الاسلامیهٔ کویت، *باغ نظر*، دوره‌ی ، ۸۸ (۱۷) ، ۳۹-۵۰.
– استون، پیتر اف. (۱۳۹۱). *فرهنگ‌نامه‌ی فرش شرق*. (ترجمه‌ی بیژن اربابی). تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی جمال هنر.
– آبخیز، ابوالفضل، طهمورث مهرابی، مصطفی لعل شاکری. (۱۳۹۵). سرنوشت فرش بهارستان بعد از نبرد قادسیه. *فصلنامه‌ی علمی- تخصصی تاریخ‌نامه‌ی خوارزمی*، سال چهارم.
– براون، ادوارد. (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات ایران (از صفویه تا عصر حاضر). (ترجمه‌ی دکتر بهرام مقدادی).: تهران: مروارید.*
– بری، مایکل. (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*. (ترجمه‌ی جلال علوی‌نیا). تهران: نشر نی.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]

– بصام، سیدجلال‌الدین، محمدحسین فرجو، سیدامیراحمد ذریه‌زهرا. (۱۳۸۳). *رویای بهشت* (هنر قالی‌بافی ایران). تهران: انتشارات تا ۱۴.
– بهدانی، مجید و حسین مهرپویا. (۱۳۹۰). بررسی تصویر بهرام‌گور در هنر ایران از دوره‌ی ساسانی تا پایان دوره‌ی قاجار. *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی نگره*، ۱۹، ۴ تا ۱۹.
– پوپ، آرتور آپهام. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. جلد ششم. زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
– تاوررنیه، ژان باپتیست. (۱۳۸۹). *سفرنامه‌ی تاورنیه*. (ترجمه‌ی حمید ارباب شیرانی). چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.
– تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۸۷). تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش صفوی. *دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام* ، ۹، ۴۹-۶۲.
– حمیدی، احسان، حمید فرهمند بروجنی و مهدی ابراهیمی علویجه. (۱۳۹۸). نقد زیباشناختی کتیبه‌های قالی ایرانی با تکیه بر اصول خوشنویسی. *دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*،، شماره ۳۵، صفحات ۲۵-۴۴.
– خزایی، محمد (۱۳۹۸)، *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، تهران: سمت.
– دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش یادواره*. تهران: یادواره‌ی اسدی.
– سیوری، راجر. (۱۳۸۹). *ایران عصر صفوی*. (ترجمه‌ی کامبیز عزیزی) چاپ نوزدهم. تهران: نشر مرکز.
– شادلو، داوود. (۱۳۹۹). تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه‌ی دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سده‌ی دهم در ایران. *فصلنامه‌ی نگره*، ، ۵۴ (۱۵)، ۵۵-۷۵.
– شاردن، ژان. (۱۳۷۲). *سفرنامه‌ی شوالیه شاردن*. (ترجمه‌ی اقبال یغمایی) تهران: انتشارات توس.
– شیرازی، علی اصغر و حسام کشاورز. (۱۳۹۰). تحلیل نقشه‌ی فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دوره‌ی صفوی. *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی گلجام*، ۲۰، ۷۳-۹۶.
– فلسفی، نصرالله. (۱۳۹۱). *زندگانی شاه عباس اول*. تهران: انتشارات نگاه.
– فیگوئرا، دن گارسیا دسیلوا. (۱۳۶۳). *سفرنامه‌ی فیگوئرا*. (ترجمه‌ی غلامرضا سمیعی). تهران: نشرنو.
– ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). *بهارستان (دریچه‌ای به قالی ایران)*. تهران: زرین و سیمین.
– میرزاامینی، سیدمحمد مهدی و محمدرضا شاه‌پروری. (۱۳۹۲). بررسی ماهیت وجودی نقش شکار در فرش‌های دوره‌ی صفویه. *دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۲۴، ۹۷-۱۲۴.
– میرزایی، کریم. (۱۳۸۸). کتیبه‌ی قالی‌ها به مثابه یک متن. دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام، ۱۳، ۱۲۳-۱۴۰.
– وب‌سایت موزه‌ی پولدی پتزولی. (۱۳۹۹). قابل دسترسی در آدرس: https://museopoldipezzoli.it
– وب‌سایت موزه‌ی متروپولیتن. (۱۳۹۹). قابل دسترسی در آدرس: https://www.metmuseum.org
– وب‌سایت موزه‌ی آقاخان. (۱۳۹۹). قابل دسترسی در آدرس: org.agakhanmuseum.www//:https
–وب‌سایت دانش‌نامه‌ی جهان اسلام. (۱۳۹۹). قابل دسترسی در آدرس: http://lib.eshia.ir
– هالدین، دانکن. (۱۳۶۶). صحافی و جلدهای اسلامی. ترجمه هوشآذر آذرنوش. تهران: سروش.
- Diamand, Maurice S. (1971) Persian Hunting Carpets of the Sixteenth Century, Boston Museum Bulletin, Vol. 69, No. 355/356, Persian Carpet Symposium, pp. 15-20.
- Ettinghausen, Richard (1971) The Boston Hunting Carpet in Historical Perspective, *Boston Museum Bulletin,* Vol. 69, No. 355/356, Persian Carpet Symposium, pp. 70-81.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-12]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1399.16.38.3.6]