Archive of SID

بخشی از نگارهٔ کابوس ضحاک، شاهنامهٔ فردوسی نسخهٔ شاه تهماسبی،نگارگر:احتمالاًمیرمصور، ۹۳۱-۹۴۱ه.ق/۱۵۲۵-۱۵۳۵م. مأخذ: www. en.wikipedia.org

www.SID.ir

Archive of SID

فصلنامهٔ علمی نگره

تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران

داود شادلو *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۸/۷/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۹/۲/۱۶
صفحه ۵۵ تا ۷۵

چکیده

در ایران از آغاز دورهٔ اسلامی تا صفویه (سدهٔ یکم تا دهم) فرش سالم و کاملی بجای نمانده است که بر پایهٔ آن بتوان طرح‌ها و نقوش رایج آن دوران را شناسایی کرد؛ ازاین‌رو منابع در دسترسی که طرح و نقش فرش‌های این بازهٔ زمانی را بنمایاند یا نگاره‌هاست یا منابع مکتوبی چون سفرنامه‌ها و تواریخ که استناد به آن‌ها همیشه بحث‌هایی را میان کارشناسان برانگیخته است. در پژوهش‌های انجام‌گرفته نیز بیشتر تمرکز پژوهشگران بر نقوش بوده است و کمتر به سیر تحولات ساختار نقشه یا طرح‌ها پرداخته اند. موشکافی روند دگرگونی ساختار (فرم) طرح‌های فرش ایران از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا اوایل سدهٔ دهم ق **هدف** این مقاله است. اهمیت این بازهٔ زمانی از آن‌روست که احتمالاً ساختار نقشهٔ فرش ایران از این تاریخ به بعد اندک‌اندک از طرح واگیره‌ای ترکی-مغولی با نقوش شکسته فاصله گرفته و به نقشه‌های یک‌دوم و یک‌چهارم با نقوش گردانِ پیچیده می‌رسد؛ لذا **سؤال‌های اصلی** این مقاله عبارت‌اند از: ۱. مهم‌ترین تحولات در طرح فرش‌های ایرانیِ از میانهٔ سدهٔ نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ‌دهم چگونه رخ داده است؟ ۲. چه کسانی در تحولات طرح فرش ایران از میانهٔ سدهٔ نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم نقش داشته‌اند؟ **روش تحقیق** این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و روش جمع‌آوری اطلاعات اسنادی (کتابخانه‌ای) است. جامعهٔ آماری عبارت است از نگاره‌هایی که در فاصلهٔ سال‌های ۸۴۹ تا ۹۲۰ق در ایران تصویر شده و در آن‌ها نمونه‌هایی از فرش‌های آن دوران بازتاب یافته است؛ همچنین به منابع تاریخی (تاریخ‌نگاری، سفرنامه) رجوع شده است. داده‌ها به روش کیفی تجزیه‌وتحلیل شده‌اند. **نتایج** این تحقیق نشان می‌دهد که طراحی فرش در ایران در بازهٔ زمانی ۸۴۹ تا ۹۲۰ ق از قید طرح‌های واگیره‌ای ترکی-مغولی که دارای نقوش شکسته بوده‌اند رهایی می‌یابد و ساختار نقشه از $\frac{1}{\Pi}$ به نقشه‌های $\frac{1}{4}$ و $\frac{1}{2}$ تغییر می‌کند. این تحولات از هرات آغاز سپس در شیراز و تبریز نیز رواج می‌یابد. بر اساس شواهد موجود کمال‌الدین بهزاد و فرهاد نقش موثری در این تغییرات داشته‌اند.

واژگان کلیدی

فرش ایران، طراحی فرش، نگارگری، مکتب هرات، مکتب شیراز، مکتب ترکمان.

*دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، استادیار موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، شهر مشهد استان خراسان.
Email:Shadloudavood@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران/ ۵۵ - ۷۵

مقدمه

در طول تاریخ، شکل‌گیری و تحول طرح و به‌ویژه نقوش فرش متأثر از عوامل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بوده است و این متغیرها نقش تعیین‌کننده‌ای در تحولات زیباشناسانه و دگرگونی نقشهٔ فرش‌های شهری ایران داشته‌اند.[۱] ازاین‌رو هنرمند برای تولید اثر، از سویی با ابزار و مواد فنی تولید سروکار دارد و از دیگر سو با مواد محتوایی و قراردادهای زیبایی‌شناختی سفارش‌دهندگان خود. با مطالعهٔ آثار به‌جای مانده از سده‌های اولیهٔ اسلامی درمی‌یابیم حکومت‌های عربی از نظر فرهنگی و هنری بسیار وابسته به میراث دو امپراتوری بزرگ پیش از خود –امویان در غرب متأثر از روم شرقی و بیزانس و عباسیان در شرق متمایل به ایران و ساسانیان– بوده و می‌کوشیده‌اند شکوه این دو امپراتوری را با بهره‌گیری از هنر آنان تقلید کنند. همچنین از اواسط سدهٔ سوم هجری با راه یافتن ترکان به منطقهٔ فرارودان و مرزهای خراسان اندک‌اندک نفوذ آنان در ساختار اجتماعی، سیاسی، نظامی و به تبع آن فرهنگی جغرافیای اسلامی آغاز می‌شود. سرزمین اولیهٔ ترکان دشواری‌های زیستی و تنگی معیشت را به آنان تحمیل می‌کرده ازاین‌رو متوجه سرزمین‌های آباد و متمدن ایران می‌شوند و ازآن‌جا که پس از ساسانیان در سده‌های اولیهٔ اسلامی، حکومت منسجمی در مناطق شمال شرقی ایران وجود نداشته است، در هر دوره متناسب با راهبردی که حکومت‌های وقت در برابر ترکان اتخاذ می‌کردند، آنان نیز برای راه یافتن به ایران، تدابیر جدیدی می‌اندیشیدند. سرانجام با تغییر بافت سیاسی و اجتماعی منطقهٔ شمال شرق ایران به نفع حضور ترکان و تضعیف سامانیان و آل‌بویه آنان توانستند کم‌کم قدرت را در خراسان و سپس سراسر فلات ایران به دست‌گیرند و حتی نقشی مهم در بنیان‌های سیاسی و نظامی خلفای عباسی پیدا کنند.

به قدرت رسیدن ترکان و به‌ویژه سلجوقیان در ایران و آسیای صغیر سبب تغییر در قراردادهای زیباشناختی سفارش‌دهندگان هنر نیز شد؛ آرایه‌های تزیینی انعطاف بیشتری پیدا کردند و پسند زیباشناسانهٔ ترکان با بن‌مایه‌های هنری ایران پیش از اسلام درآمیخت و دگرگونی‌هایی را در هنر اسلامی پدید آورد و طرح‌ها و نقوش فرش نیز متاثر این رویدادها دچار تغییراتی شد. بررسی سرنخ‌هایی که از سدهٔ چهارم تا نهم هجری به دست آمده[۲] گواهی است بر این که نقوش فرش ایران در این بازهٔ زمانی شباهتی با نقوشی ندارد که دست‌کم بر فرش‌های ساسانی بافته می‌شده است.[۳] دگرگونی‌هایی رخ داده است که ریشه در سبک و زیبایی‌شناسی متفاوتی دارد. به‌واقع، نقوش فرش سیر تحول و تطوری قابل ریشه‌یابی و تطبیق با میراث بصری گذشته خود طی نکرده‌اند بلکه از نظر شکلی، ساختاری و محتوایی تغییر ماهیت داده و از سبک دیگری پیروی می‌کنند. گرچه بخشی از این تغییر سبک به سبب گسترش اسلام در ایران و سرزمین‌های مجاور آن است اما نمی‌توان آن را تنها متغیر تأثیرگذار در این امر دانست زیرا فرهنگ بصری و ساختار هنرهای محلی و بومی کشورهای مسلمان‌شده در تقویت و شکل‌گیری هنر اسلامی نقش مهمی داشته است. از این‌روست که با ورود ترکان سلجوقی در سده‌های پنجم و ششم سپس مغولان در سدهٔ هفتم ق به ایران، طرح‌ها و نقوش فرش نیز دچار دگرگونی‌هایی می‌شود و سبکی فراگیر رقم می‌خورد که از ایران تا آناتولی برای چند سده رواج می‌یابد. بنابراین سه عامل نهادهای اجتماعی پشتیبان، حامیان اقتصادی و مواد اولیه و ابزاری که هنرمندان فرش در اختیار داشته‌اند، نقش بسیاری در این دگرگونی‌ها بازی کرده‌اند.

با این‌همه از آغاز دوران اسلامی تا سدهٔ هفتم ق هیچ نمونه فرش و دادهٔ مستندی به دست نیامده است که بر پایهٔ آن کیفیت طرح و نقش فرش‌های ایرانی در این بازه مشخص شود. از این‌رو بیشتر گمانه‌ها در این‌باره استوار بر منابع تاریخی مکتوب و نگاره‌هاست که البته در سندیت این موارد نیز همیشه مباحثی وجود داشته است.[۴] در سال ۱۹۰۶م دو خاورشناس و پژوهشگر به‌نام‌های یولیوس هاری لوید–هاردگ[۵] و اف. آر. مارتین[۶] چند قطعه فرش نسبتاً سالم در ترکیهٔ امروزی می‌یابند و قدمت آن‌ها را به دورهٔ سلاجقهٔ روم می‌رسانند.[۷] بررسی تطبیقی این فرش‌ها با فرش‌هایی که بر نگاره‌های ایرانی از ۷۳۵ تا ۸۵۰ق بجای مانده نشان‌دهندهٔ شباهت و قراردادهای زیباشناسانهٔ مشترکی در ساختار طرح و نقش فرش‌های ترکان سلجوقی در آناتولی و فرش‌های ایلخانی و تیموری در ایران است. فراگیری عناصر ترکی–مغولی که برآیند نفوذ ترکان در ساختارهای سیاسی و اجتماعی ایران و آناتولی است برجسته‌ترین سبب این همسانی صوری میان طرح و نقش فرش‌های ایران و آسیای صغیر است. از سویی تطبیق آن‌ها با فرش‌های آسیای میانه و ترکستان که خاستگاه ترکان و مغولان بوده است ریشه‌های فرهنگی و سنت‌های بصری مشابهی را نشان می‌دهد. بنیاد طرح‌های ترکی–مغولی با استناد به نمونه‌های موجود، طرح واگیره‌ای است. نقوش این فرش‌ها نیز تنوع نسبتاً اندکی دارند که گرهٔ بی‌پایان، ستارهٔ چندپر، چلیپا، نقوش هندسی چندضلعی (هشت، پنج، شش‌ضلعی)، لوزی چنگک‌دار و نقوش شبه‌کوفی در حاشیه اصلی‌ترین آن‌ها هستند. خطوط این نقوش نیز شکسته و نیمه‌شکسته‌اند. نفوذ سبک ترکی–مغولی در ایران تا میانهٔ سدهٔ نهم ق ادامه می‌یابد؛ اما نخستین نشانه‌های تغییر در ساختار طرح و نقش فرش‌های ایرانی از این تاریخ به بعد و با استناد به نگاره‌های بجا مانده قابل‌پیگیری است. ازاین‌رو موشکافی روند دگرگونی

۱.جدایی و تمایزی میان واژه‌های «طرح: Design» ، «نقش: Pattern»، «نقشمایه: Motif» و «نقشه» وجود دارد که در بسیاری از متون مربوط به فرش دست‌باف به هم آمیخته و بجای یکدیگر به‌کاررفته‌اند. دهخدا طرح را مترادف با الگو، مدل، نمودار، نقشه، زمینه و قالب دانسته است. در «واژه‌نامهٔ پارسی سره» نیز طرح معادل شالوده آمده است (کزازی، ۱۳۸۷). در اصطلاح تخصصی به ساختار و چارچوب کلی نقشهٔ فرش «طرح» گفته می‌شود که نقوش و نقش‌مایه‌ها بر پایهٔ این ساختار در نقشه جای می‌گیرند. از سویی ختایی‌ها، اسلیمی‌ها، انواع تصاویر انسانی و حیوانی، نقش‌مایه‌ها و مایگان –این اصطلاح پیشنهاد علی حصوری است به معنی مجموعه نقش‌هایی که تشکیل یک واحد بدهند (حصوری، ۱۳۹۶، ۱۱)– را «نقش» می‌گویند. برآیند و آمیزهٔ طرح و نقش، «نقشه» را می‌سازد. «طرح» و «نقش» و «نقشه» را زیرمجموعهٔ «سبک» در فرش‌شناسی دسته‌بندی می‌کنیم. «ساختار خاص درونی و بیرونی فرش، متأثر از مجموعهٔ عوامل محیطی، جغرافیایی و بومی [است] که باعث می‌شود یک فرش، چه از نظر فیزیکی و ظاهری (ریخت‌شناسی) و چه از نظر درونی (اسلوب بافت)، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی شود و از سایر فرش‌ها متمایز باشد» (ژوله، ۱۳۹۲، ۱۹).

۲. در فاصلهٔ سدهٔ چهارم تا اواسط سدهٔ پنجم تا برآمدن ایلخانیان اسناد زیادی به دست نیامده است مگر اشاره‌هایی مبهم در تواریخی مانند بیهقی و... . نگاره‌هایی که از اواخر دورهٔ ایلخانیان (۶۵۴ تا ۷۵۰ هجری قمری) به بعد موجود است و در آن‌ها نمونه‌هایی از فرش‌های ایرانی بازتاب داده‌شده است شایان توجه هستند.

۳. جز قالی پازیریک که به‌باور کارشناسان متأثر از هنر ایرانی و احتمالاً زیبایی‌شناسی هخامنشی است تا آغاز دورهٔ صفویه (۹۱۴ق) هیچ نمونه فرش کاملی در مرزهای فلات ایران به دست نیامده بود که گواه و شناسانندهٔ نوع طرح، نقش و رنگ فرش‌ها در این بازهٔ زمانی باشد؛ تا سال ۲۰۱۴ میلادی که موزهٔ ملی کویت با انتشار کتابی به‌نام «Pre-Islamic Carpets and Textiles from Eastern Lands» نوشتهٔ فردریک اشپولر شماری از

بقیه در صفحه بعد

www.SID.ir

Archive of SID

ساختار (فرم) طرح‌های فرش ایران در فاصلهٔ زمانی نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا اوایل سدهٔ دهم ق **هدف** این مقاله است. لذا **سوال‌های اصلی** عبارت‌اند از:

۱. مهم‌ترین تحولات در طرح فرش‌های ایرانی از میانهٔ سدهٔ ۹ تا آغازین سال‌های سدهٔ ۱۰ ق چگونه رخ داده است؟

۲. چه کسانی در تحولات طرح فرش ایران از میانهٔ سدهٔ ۹ تا آغازین سال‌های سدهٔ ۱۰ ق نقش داشته‌اند؟

در باب **اهمیت و ضرورت تحقیق** و با توجه به پیشینهٔ موضوع این نکته آشکار می‌شود که تمرکز فرش‌پژوهان در بررسی فرش‌ها عموماً بر نقوش بوده است و کمتر به سیر تحولات ساختار نقشه یا طرح پرداخته‌اند و گاه در دسته‌بندی طرح‌های فرش، متغیرهای تاریخی و سیر دگرگونی قدم‌به‌قدم و آرام طرح‌ها را در نظر نیاورده‌اند و این نکته دربارهٔ فرش‌های پیش از دورهٔ صفویه که نمونهٔ فیزیکی کمی از آن به‌دست‌آمده مشهودتر است. اهمیت بازهٔ زمانی پژوهش که از مرگ شاهرخ تیموری در ۸۵۰ق تا پایان دودمان تیموریان و سال‌های آغازین صفویه را دربرمی‌گیرد از آن‌رو است که به نظر می‌رسد ساختار نقشهٔ فرش ایران از این تاریخ به بعد اندک‌اندک از طرح واگیره‌ای ترکی-مغولی با نقوش شکسته فاصله گرفته و به نقشه‌های یک‌دوم و یک‌چهارم با نقوش گردان پیچیده می‌رسد؛ به بیان دیگر رویدادهای این دورهٔ حدوداً ۷۰ساله که پایهٔ شکل‌گیری فرش‌های صفوی را می‌ریزد از اهمیت ویژه‌ای در تاریخ فرش ایران برخوردار است که تاکنون کمتر به آن پرداخته شده است.

روش تحقیق

این مقاله به روش توصیفي-تحلیلي نوشته شده و روش جمع‌آوري اطلاعات کتابخانه‌اي (اسنادي) است. تمرکز مقاله بر تحولات طرح‌هاست و جز چند مورد خاص به نقوش پرداخته نشده است. جامعهٔ آماري در این مقاله با توجه به اینکه فرشی از بازهٔ زمانی مورد مطالعهٔ پژوهش بجای نمانده، عبارت است از نگاره‌هایی که در فاصلهٔ سال‌های ۸۴۹ تا ۹۲۰ق در ایران تصویر شده و در آن‌ها نمونه‌هایی از فرش‌های آن دوران بازتاب یافته است؛ همچنین به منابع تاریخی مکتوب دست‌اول نوشته شده در این دوره اعم از تاریخ‌نگاری، سفرنامه و گزارش‌نویسی که اطلاعاتی دربارهٔ فرش داشته رجوع شده است. با توجه به محدود بودن نگاره‌ها و متونی که بازتابی از فرش‌های آن دوران باشند همهٔ نمونه‌های در دسترس بررسی شده است؛ بنابراین روش نمونه‌گیری سرشماری است و داده‌ها به روش کیفي تجزیه و تحلیل شده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

بیشترین تمرکز پژوهشگران تاکنون بر نقوش فرش‌های ایرانی اعم از گیاهی، جانوری، انتزاعی و... بوده است و آنان عموماً با رویکردهای ریشه‌شناسانه و نمادشناسانه به بررسی سیر تحول نقوش پرداخته‌اند؛ ازاین‌رو ساختار کلی نقشه و سیر تحول طرح‌ها در طول زمان کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. بیشتر تحقیقاتی که دربارهٔ طرح و ساختار کلی فرش‌های ایرانی انجام شده است به دسته‌بندی طرح‌ها پرداخته و چگونگی و زمان تحولات و عوامل مؤثر بر آن چندان مدنظر نبوده است؛ بنابراین این پژوهش پیشینهٔ مستقیمی در رویکرد خود که بررسی سیر تحول ساختاری طرح‌های فرش در بازهٔ زمانی میانهٔ سدهٔ نهم تا آغاز سدهٔ دهم ق ندارد اما از آنجا که مبنای تحلیل‌های مقاله بر نگاره‌ها و منابع مکتوب است اشاره به منابع زیر بایسته به نظر می‌رسد.

فردریش زاره[1] و هرمان ترینکوالد[2] (۱۹۲۶) در کتاب «فرش‌های کهن شرقی»[3] به تجزیه‌وتحلیل فنی و زیباشناسانه طرح فرش‌های بجامانده از دورهٔ صفوی، گورکانی و عثمانی پرداخته‌اند؛ آنان طرح خطی و ساختار کلی هر فرش را با توجه به جایگاه نقوش و نقش‌مایه‌ها رسم و آن را واکاویده‌اند. در این کتاب برای نخستین بار استخوان‌بندی طرح موردتوجه خاورشناسان قرار می‌گیرد و آن را روشی برای موشکافی دقیق‌تر فرش‌ها می‌یابند. طرح فرش برای زاره و ترینکوالد ماهیتی مستقل دارد که نقوش بر پایهٔ هنجارهای زیباشناسانهٔ موردنظر طراح بر آن می‌نشینند. آنان شیوهٔ تحلیل خود را «روش یا نظام شاخه‌ای» نامیده‌اند. نگارنده در تجزیه‌وتحلیل جامعهٔ آماری مقاله از نظام شاخه‌ای زاره بهره گرفته است.

علی حصوری (۱۳۷۶) در کتاب «فرش بر مینیاتور» به معرفی، وصف و بازسازی فرش‌هایی پرداخته که بر برخی از نگاره‌هایی دورهٔ تیموریان دیده می‌شود. همچنین او به این نکته می‌پردازد که طرح و نقش در فرش، چیزی مستقل از دیگر هنرها نیست. از این رو باید از دیگر هنرهای تزیینی مانند کاشی‌کاری، سنگ‌تراشی، گچ‌بری و... نیز برای شناخت نقش در فرش و تحول آن استفاده کرد.

تورج ژوله (۱۳۹۲) در گفتار هشتم از کتاب «شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری» به کمال‌الدین بهزاد و نقش احتمالی او در طراحی فرش شیخ صفی پرداخته است. او در این فصل زندگانی بهزاد را شرح می‌دهد و بر این نکته تأکید می‌کند که جزییات فرش شیخ صفی به سبک نقاشی‌های بهزاد شبیه است و شاید او در طراحی این فرش نقش داشته باشد؛ بااین‌همه برای تقویت این فرضیه به تجزیه و تحلیل فرمی نگاره‌های بهزاد و نقوش قالی شیخ صفی نمی‌پردازد.

امی بریگز[4] (۱۹۴۰) در مقالهٔ «فرش‌های تیموری: فرش‌های هندسی» منتشر شده در شمارهٔ ۷ نشریهٔ «هنرهای اسلامی» زیرنظر گالری فریر، موسسه اسمیتسونیان و

بقیه‌ازصفحه‌قبل

فرش‌های دوران پیش از اسلام را رونمایی‌کردکه‌پیش‌تراطلاعی‌دربارهٔ آن‌ها وجود نداشت. بخش عمده‌ای از این مجموعهٔ بیست‌وچندتایی، پاره‌فرش‌هایی است متأثر از فرهنگ بصری ساسانیان که در ولایت‌های شمالی‌افغانستان(سمنگان‌وفاریاب) یافت شده‌اند و مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش آن‌ها، ریشه‌های مشترکی را با قالی پازیریک نشان می‌دهد. بنابراین اکنون‌که‌فرش‌هایی‌ازدورهٔ‌ساسانیان یافته شده است ساده‌تر می‌توان دربارهٔ طرح، نقش و سبک بافت فرش ایرانی پیش از حملهٔ اعراب و یورش ترکان و مغولان به ایران سخن گفت.

در همهٔ فرش‌های به‌دست‌آمده از دورهٔ ساسانی یک ویژگی مشترک وجود دارد و آن این است که طرح بارز آن‌ها تصویری یا واگیره‌ای و نقوششان جانوری، انسانی و گیاهی است چنان‌که می‌توان این ویژگی‌ها را به‌عنوان یک سبک در آن‌ها برشمرد. در نقوش حاشیه و نقش‌مایه‌های این فرش‌ها نیز شباهتی با فرش‌های سبک ترکی-مغولی نمی‌بینیم. این دو گروه از فرش‌ها (ساسانی و ترکی-مغولی) دو دستهٔ متفاوت با دو زبان بصری جدا از هم هستند که هر یک ویژگی‌های شکلی و ساختاری خود را دارند. نقوش فرش‌های ساسانی از کیفیتی طبیعت‌گرایانه برخوردارند اما سبک ترکی-مغولی به‌تمامی انتزاعی و طبیعت‌گریزاست؛ ازسویی ویژگی‌های فنی بافت فرش‌های ساسانی نیز گواه این نکته است که سبک ترکی-مغولی با نقوش راست‌خط و شکسته‌اش فقط به سبب محدودیت‌های بافت تک پود در نقوش خم‌خط و منحنی به‌وجود نیامده زیرا یافته‌های جدید اشپولر نشان‌دهندهٔ این نکته است که در فلات ایران سنت دوپودبافی و بافت نقوش گردان دست‌کم از دورهٔ ساسانی رایج بوده است و فرش‌های ساسانی به‌صورت دوپود و با نقوش گردان بافته می‌شده‌اند؛ برای نمونه نگاه کنید به پاره‌فرش موسوم به «گوزن‌ها در نخجیرگاه» یا پاره‌فرش «شیردال» در کتاب نام‌برده که هر دو از نقوش گردان بهره می‌برند و به‌صورت دوپود سه‌لا

بقیه‌درصفحه‌بعد

1. Friedrich Sarre
2. Hermann Trenkwald
3. Alt-orientalische Teppiche
4. Amy Briggs

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱ (بالا): انواع گره بی‌پایان که در فرش‌ها و هنر ترکان و مغولان و طبعاً هنر اسلامی رایج است. مأخذ: بصام، سید جلال‌الدین. فرهنگ فرش دست‌باف. تهران: بنیاد دانشنامه نگاری ایران، ۱۳۹۲ (پایین): انواع نقوش لوزی‌های چنگک‌دار در فرش‌های ترکمانی-مغولی و نقوش شبه‌کوفی در فرش‌های ترکمانی-مغولی، مأخذ: نگارنده

تصویر۲. شاهنامهٔ فردوسی بزرگ (دموت): زاری بر نعش اسکندر. تبریز، ۷۳۶-۷۳۰ه.ق، ۱۳۳۰-۱۳۳۶م. مأخذ: (گری، ۱۳۸۵، ۱۶۰)

دانشگاه میشیگان، با قطعیت فرش‌هایی را که بر نگاره‌های تیموری دیده می‌شود نمونهٔ عینی و دقیقی از فرش‌های آن دوره می‌داند. تمرکز بریگز بر نقوش متن و حاشیهٔ فرش‌های تیموری است همچنین فرش‌هایی را که بر نگاره‌ها بازتاب یافته بسیار دقیق بازسازی کرده است.

محمدعلی اسپینانی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش» منتشر شده در شمارهٔ ۹ نشریهٔ «گلجام»، بر این باور است که زمینه‌های تحول فرش ایران در دورهٔ صفویه روی می‌دهد و تا پیش از آن تلاش هنرمندان تیموری در این زمینه به نتیجه‌ای نرسیده است: «به روایت اسناد تصویری، کمابیش از همت هنرمندان عصر تیموری با خبریم، اما تلاش هنرمندان و حامیان آن‌ها در این عصر موجب تحولی اساسی در فرش این دوره نمی‌شود، منتهی زمینه آن را فراهم می‌کند تا شکوفه‌های آن در عصر صفوی به بار بنشیند». در مقالهٔ حاضر نگارنده با دیدگاه اسپینانی موافق نیست و معتقد بر این نکته است که زمینه‌های تحول در طرح فرش‌های ایرانی در دوران تیموری و ترکمانی -حدوداً از نیمهٔ سدهٔ نهم ه.ق- به نتایج قابل قبولی رسیده بوده است.

مریم کامیار، حبیب‌الله آیت‌اللهی و محمود طاووسی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «الگوهای هندسی در فرش صفوی» منتشر شده در شمارهٔ ۱۱ نشریهٔ «گلجام»، به بررسی تناسبات هندسی پنج نمونه از فرش‌های صفوی پرداخته‌اند. فرایند بررسی شامل استفاده از روش‌های هندسی انتقال اندازه‌ها و جستجوی یافتن سنجه (مدول) مبنا برای تشخیص تناسب در فرش با هدف تعیین و مقایسهٔ اندازهٔ سنجه‌ها نسبت به یکدیگر بوده است. یافته‌ها با تناسبات موجود در هنرهای تزیینی دوره‌های تیموری، ایلخانی و سلجوقی مقایسه شده است. نتایج نشان می‌دهد فرش‌های صفوی از تناسبی هندسی در کلیت خود برخوردار هستند. این تناسب ویژه شامل نسبت‌های مشخصی است که بین نقوش و ابعاد فرش و به‌طور کلی در تناسبات کل و جزء برقرار است.

علی‌اصغر شیرازی و داود شادلو (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی فرش‌های بازتاب یافته بر نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری» منتشر شده در شمارهٔ ۱۴ نشریهٔ «گلجام»، به تحلیل و بازسازی فرش‌هایی پرداخته‌اند که بر نگاره‌های این نسخهٔ شاهنامه دیده می‌شود. این نسخه که در ۸۳۳ق در هرات مصور شده است از آن‌رو اهمیت دارد که بهترین نقشه‌های سبک فراگیر ترکی-مغولی را می‌نمایاند. نویسندگان بر این نکته تأکید دارند که برخی از نگارگرانی که در دربار تیموری به کار مشغول بوده‌اند به طراحی فرش‌های این دوره نیز پرداخته‌اند؛ همچنین تمایل اندکی که به نقوش گردان در فرش‌های این نسخه مشهود است نشان‌دهندهٔ مراحل آغازین تحول نقوش از شکسته به گردان است.

داود شادلو و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «طراحی و طراحان فرش دربار اسکندرسلطان» منتشر شده در شمارهٔ ۱۳ نشریهٔ «نگره»، به نگاره‌های مکتب شیراز در دورهٔ اسکندرسلطان و توصیف و تحلیل فرش‌های تصویرشده بر آن‌ها پرداخته‌اند. نویسندگان بر این باورند که در برخی از نگاره‌های نسخه‌های مصور شده در دربار اسکندرسلطان، فرش‌هایی وجود دارد که در عین سادگی، سبکی منحصربه‌فرد را می نمایاند که نویدبخش تحولات طراحی فرش در روزگار آتی تاریخ فرش ایران است. در این پژوهش علاوه بر پرداختن به نگاره‌هایی که طرح و نقشی از فرش بر آن ها نمایان است، اثر، رقم طراحان و آفرینندگان این نگاره‌ها، با تمرکز بر زندگی هنری پیراحمد باغشمالی بررسی شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد نقاشان دربار اسکندرسلطان

بقیه از صفحه قبل

با جهت تاب Z بافته شده‌اند.

٤. دربارهٔ این نکته که آیا فرش‌های بازتاب‌یافته بر نگاره‌ها می‌توانند سندی بر تحولات طراحی فرش ایران باشند یا خیر همیشه مباحثی مطرح بوده و نظریات گوناگونی نیز در این‌باره وجود داشته است. با توجه به پژوهش‌های گذشته که برخی از آن‌ها در بخش پیشینه ارائه شده‌اند بیشتر پژوهشگران بر این باورند که می‌توان به نگاره‌ها به‌عنوان مرجعی که نشان‌دهندهٔ طرح‌ها و نقوش فرش ایران در ادوار گوناگون است نگاه کرد. بنابراین این مقاله بنا را بر این نکته گذاشته است که می‌توان از نگاره‌ها برای شناخت طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایران استفاده کرد؛ همچنین برخی از نگارگران افزون بر طراحی نسخ برای انواع دیگر هنری نیز طرح می‌زده‌اند.

5. Julius Löytved-Hardegg

6. Fredrik Robert Martin

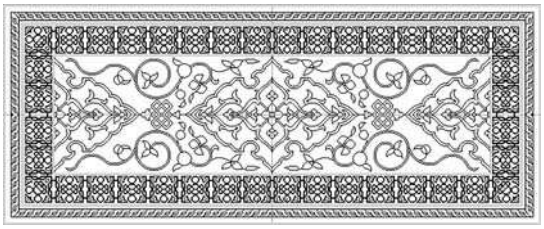
۷. مارتین و هاردگ در کتاب «تاریخ فرش‌های شرقی تا ۱۸۰۰م» قدمت نُه قطعه فرشی را که در مسجد علاءالدین کیقباد سلجوقی و آق‌سرای یافتند مربوط به دورهٔ سلجوقیان روم دانستند. با این همه برخی پژوهشگران در تاریخ این فرش‌ها تردید کرده‌اند. اما تعداد پژوهشگرانی که این فرش‌ها را مستند می‌شمارند کم نیستند. برای نمونه نک: کونل، ۱۳۴۷، ۹۳؛ دیماند، ۱۳۸۹، ۲۵۸؛ صباحی، ۱۳۹۳، ۴۴؛ بصام، ۱۳۹۲، ۲۶۴.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۳. بخشی از نگارهٔ همای تمثال همایون را به نظاره می‌گیرد، دیوان خواجوی کرمانی، هرات، ۸۳۱ه.ق/۲۸-۱۴۲۷م. مأخذ: کتابخانهٔ ملی وین

تصویر٤. بخشی از نگارهٔ پاسخ دادن اسفندیار به رستم، شاهنامهٔ فردوسی (بایسنغری)، هرات، ۸۳۳ه.ق/۱۴۳۰م، مأخذ: موزهٔ کاخ گلستان،تهران



تصویر۵ (بالا): خمسهٔ نظامی، دیدار خسرو و فرهاد، هرات، ۸۴۹ه. ق/٤٦-١٤٤٥م، کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول. مأخذ: www.turkotek.com

پایین): طرح بازسازی‌شده از فرشِ نگارهٔ دیدار خسرو و فرهاد، ۸۴۹ه.ق/٤٦-١٤٤٥م. مأخذ: نگارنده

حافظ و انتقال‌دهنده شیوه‌های طراحی فرش به نسل پس از خود بوده‌اند و از این میان، پیراحمد باغشمالی پل ارتباطی چهار مرکز مهم هنری-تبریز، سمرقند، شیراز، هرات- بوده است.

تقی آزاد ارمکی و مهدی مبارکی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تبیین جامعه‌شناختی علل تحول فرش ایرانی در دورهٔ صفویه» منتشر شده در شمارهٔ ۱ نشریهٔ «جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، با رویکردی جامعه‌شناسانه با استفاده از تحلیل سامانه‌های اجتماعی، این ادعا را که فرش ایرانی ماحصل ترکیب پیچیده‌ای از عوامل تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک است، مورد بررسی قرار می‌دهند و به این نکته می‌پردازند که علل تحول طرح، نقش و بافت فرش‌های ایرانی در دورهٔ صفویه چیست.

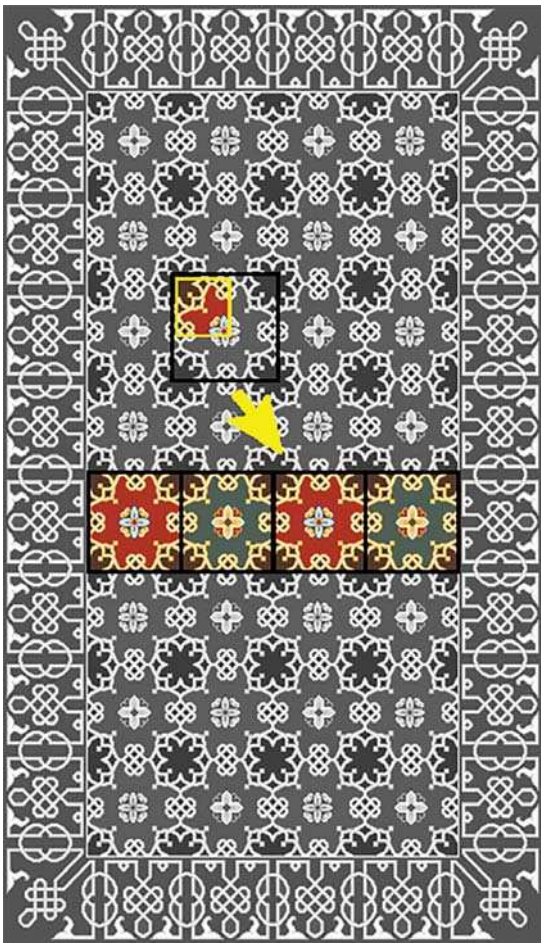
مهدی‌ئی، امیر (۱۳۹۱) در مقالهٔ «شناسایی تاریخ تحول طرح و نقش قالی ایران از شکسته به گردان؛ بر اساس مطالعهٔ تزئینات وابسته به معماری و مینیاتور در قرون هفتم و هشتم هجری» منتشرشده در شمارهٔ ۱۲ نشریهٔ «پاژ»، به سیر تحول طرح‌های گردان در نمونه‌هایی از مینیاتورها و تزئینات وابسته به معماری در قرون هفتم و هشتم هجری پرداخته است. نویسنده در نتایج به این نکته می‌پردازد که در دست نداشتن نمونه‌هایی از قالی ایران در بازهٔ زمانی مورد پژوهش، گواه فقدان طرح گردان در قالی ایرانی نیست. این احتمال وجود دارد که طرح گردان با فرم ها و اشکال مختلف در قالی ایرانی وجود داشته است، ولی به‌دلیل نبود این‌گونه آثار در حال حاضر نمی‌توان به قطع و یقین از آن سخن گفت. در این مقاله سه نکته شفاف نیست: نخست این‌که نویسنده تحولاتی را که در آذین‌های معماری به‌کاررفته است با تحولات احتمالی که در فرش‌های آن دوره رخ داده یکسان و این‌همان در نظر گرفته که با توجه به تفاوت‌هایی که میان مواد اولیه معماری و فرش وجود دارد نمی‌تواند درست باشد؛ همچنین جامعهٔ آماری پژوهش محدود به سه نگاره از مقامات حریری، شاهنامه موسوم به دموت و کلیله و دمنه همچنین تزیینات گنبد سلطانیه، محراب اولجایتو و مسجد جامع اشترجان می‌شود که این حجم نمونه برای یک بازهٔ زمانی دویست ساله قابلیت تعمیم و نتیجه‌گیری قاطع ندارد؛ سوم این‌که نویسنده تفاوتی میان واژهٔ «طرح» و «نقش» قائل نشده و این دو را مترادف به کار برده است.

محسن مراثی و رضوان احمدی‌پیام (۱۳۹٦) در مقالهٔ «شناسایی ویژگی‌های فرش‌بافی دورهٔ ترکمانان بر اساس نگاره‌های خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام» منتشر شده در شمارهٔ ۳۱ نشریهٔ «گلجام»، به تنوع طرح‌ها و نقوشی پرداخته‌اند که در این نسخه دیده می‌شود. آنان طرح فرش‌های خاوران‌نامه را به چهار دسته قاب‌قابی، افشان ختایی، طرح اسلیمی، طرح تلفیقی اسلیمی و ختایی تقسیم کرده‌اند. نویسندگان تحلیل قابل قبولی از فرش‌های بازتاب یافته بر خاوران‌نامه ارائه داده‌اند اما سیر تحول طرح‌ها را مدنظر نداشته‌اند و بر این باورند که این طرح‌ها لزوماً بازتابی از فرش‌های واقعی آن دوران نیستند.

داود شادلو (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی‌ارشد خود با نام «ویژگی‌ها و معرفی نمونه‌های طراحی فرش دورهٔ تیموری بر اساس نگاره‌های آن دوره» به راهنمایی دکتر علی‌اصغر شیرازی که در دانشگاه شاهد انجام شده، به سیر تحولات طرح و نقش فرش‌های ایران بر اساس ۱۱۲ نگاره از دورهٔ تیموریان پرداخته است؛ جامعهٔ

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۶. در طرح‌های واگیره‌ای یک نقش‌مایه یا مایگان واحد nبار در یک سطح تکرار می‌شود و پیوستگی این نقش‌مایه‌ها شالودهٔ طرح را شکل می‌دهند. راست: فرش آناتولی، طرح واگیره‌ای و نقش معروف به لوتو، سدهٔ شانزده میلادی. مأخذ: www.metmuseum.org

تصویر۷ چپ: فرش بازسازی شده از نگارهٔ آوردن شطرنج نزد انوشیروان از نسخهٔ شاهنامه بایسنغری، مأخذ: نگارنده

تصویر۸. شاهنامهٔ فردوسی معروف به محمد جوکی، آمدن تهمینه به بالین رستم، هرات، ۸۴۴ه.ق/۱۴۴۱ م، مأخذ: انجمن شاهی آسیایی لندن

تصویر۹. بخشی از نگارهٔ کابوس ضحاک، شاهنامهٔ فردوسی نسخهٔ شاه‌تهماسبی، نگارگر: احتمالا میرمصور، ۹۳۱-۹۴۱ه.ق/۱۵۲۵-۱۵۳۵م. مأخذ: www. en.wikipedia.org

آماری نویسنده نگاره‌هایی است که بر آن‌ها تصویری از فرش بازتاب یافته؛ همچنین به متون تاریخی بازهٔ زمانی مورد بررسی نیز مراجعه و استنادات بررسی شده‌اند؛ در نتایج این پژوهش آمده است که فرش‌های درباری تصویرشده بر نگاره‌های دورهٔ تیموری از طرحی ساده و واگیره‌ای برخوردارند و از نظر نقش نیز با نقوش هندسی استوار بر نظامی ریاضی‌وار روبروییم. تمرکز نویسنده بر تحولات نقوش است و کمتر به ساختار طرح

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۰.ظفرنامهٔ تیموری، بار عام تیمور در بلخ در زمان جلوس به تخت پادشاهی، نقاش: بهزاد، هرات، ۸۷۲ه.ق/۱٤٦۷م، مأخذ: دانشگاه جونز هاپکینز، بالتیمور

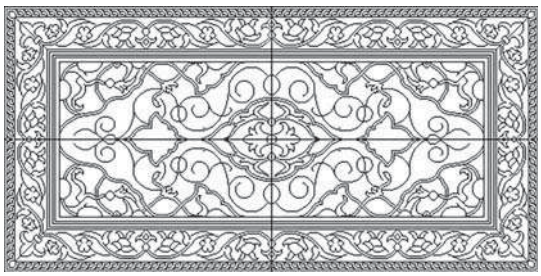
فرش‌ها ورود کرده است.

محدثه سالاری مقدم (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی‌ارشد خود با نام «مطالعه تطبیقی سبک‌شناختی فرش‌های عصر تیموری و صفوی (مطالعه موردی: نگاره‌های نسخ شاهنامهٔ بایسنغری و شاهنامهٔ طهماسبی)» به راهنمایی فرزانه فرخ‌فر که در دانشگاه نیشابور انجام شده، فرش‌های تصویرشده در دو نسخهٔ نام‌برده را با هم تطبیق داده است تا به تنوع طرح و نقش و ویژگی‌های سبکی فرش‌بافی دو عصر تیموری و صفوی بپردازد. تمرکز نویسنده بر تغییرات نقوش بر پایهٔ جامعهٔ آماری نسبتا محدودی است.

بحث و تحلیل یافته‌ها

۱. تحولات طراحی فرش در دربار تیموریان در هرات (پس از مرگ شاهرخ تا پایان دودمان تیموری)

تا سال ۸۴۹ه.ق، هر آنچه فرش بر نگاره‌ها دیده می‌شود از نظر طرح و نقش آشکارا از سبک ترکی-مغولی پیروی می‌کند؛ این سبک از نظر طرح سامانی واگیره‌ای دارد و خطوطِ نقوشِ آن شکسته و نیمه‌شکسته‌اند. نقوش تکرارشونده این فرش‌ها نیز تنوع نسبتاً اندکی دارند که عبارت‌اند از: گرهٔ بی‌پایان یا ابدی، «نقش‌مایه‌ای که از حلقه شدن یا گره زدن نوارهایی ایجاد شده و درمجموع سر آزاد در این نقش دیده نمی‌شود. انواع این نقش به‌عنوان یک نقش‌مایهٔ پرکننده و فرعی در فرش ایران، چین و ترکیه استفاده می‌شود» (بصام، ۱۳۹۲، ۹۶)؛ دیگر نقش پرکاربرد لوزی‌های چنگک‌دار (رتیلی) است که انواع آن نزد ترکمنان به نام‌های گوناگون «درناق گل، قرق بوینوز، قرق شِخ، قچک، قچنک و... خوانده می‌شود» (حصوری،



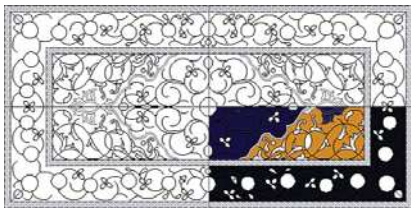
تصویر۱۱(بالا). ظفرنامهٔ تیموری، بار عام تیمور در بلخ در زمان جلوس به تخت پادشاهی، نقاش: بهزاد، هرات، ۸۷۲ ه.ق/۱٤٦۷ م، مأخذ:دانشگاه جونز
(پایین). طرح بازسازی‌شده از فرشِ نگارهٔ بار عام تیمور در بلخ، ۸۷۲ ه.ق/۱٤٦۷ م. مأخذ: نگارنده

۱۳۷۱، ۱۴۱و۱۷۲). دیگر نقش رایج در این دسته فرش‌ها آرایه‌های شبه‌کوفی است که بیشتر در حاشیهٔ بزرگ فرش‌ها به کار می‌رود. نقوشی که به آن‌ها اشاره شد جنبه‌ای هویتی و فرهنگی نزد ترکان و مغولان داشته و هنوز نیز در تزیینات یورت‌ها و فرش‌های ترکمنان ایران، ترکمنستان، قرقیزستان، ازبکستان، قزاقستان، مغولستان، برخی مناطق قفقاز و ترکیه به کار می‌روند (تصویر۱)؛ اما نخستین نسخه‌ای که بر فرش‌های نگاره‌های آن نمونه‌های این سبک بازتاب یافته است شاهنامهٔ بزرگ (دموت) نگارده شده در ۷۳٦-۷۳۰ق است (تصویر۲). سپس در نسخی چون کلیله و دمنه (۷۷٦-۷٤٤ه.ق)، دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۸ه.ق)، شاهنامهٔ فردوسی (۸۱۳ه.ق)، گلستان سعدی (۸۳۰ه.ق)، کلیله و دمنه (۸۳٤ه.ق) و شاهنامه بایسنغری (۸۳۳ه.ق) نیز این سبک به در همهٔ فرش‌های تصویر شده بر نگاره‌ها دیده می‌شود (تصویر۳و٤).

اما در نگاره‌ای به نام «دیدار خسرو و فرهاد» از نسخهٔ خمسهٔ نظامی که در سال ۸۴۹ق در هرات تصویرشده است شاهد تحولی ناگهانی و بی‌پیشینه– بر اساس داده‌های کنونی- در فرش‌های تصویرشده بر نگاره‌های ایرانی هستیم که در آن نخستین دگرگونی‌ها در طراحی فرش رخ داده و بیشتر سنت‌های بصری سبک ترکی-مغولی شکسته شده است. این نمونه می‌تواند تاریخ طراحی فرش در ایران را به پیش و پس از خود تقسیم کند (تصویر۵). مهم‌ترین تحول در این فرش تغییر ساختار نقشه از $\frac{1}{n}$ در طرح‌های واگیره‌ای به نقشه‌های $\frac{1}{4}$ و $\frac{1}{2}$ است که اساس

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱۲ (بالا): فرش با طرح تک‌ترنج؛ دیوان امیرخسرو دهلوی، جشن تولد مجنون، منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۰ه.ق/۱٤۸۵م، مأخذ: www.chesterbeatty.ie (پایین): طرح بازسازی‌شده از فرش نگارهٔ جشن تولد مجنون، دیوان امیرخسرو دهلوی، منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۰ه.ق/۱٤۸۵م، مأخذ: نگارنده

تصویر۱۳. بخشی از جلد کتاب بوستان سعدی، هرات، ۸۹۳ه. ق/۱٤۸۸م، مأخذ: کتابخانهٔ قاهره

تصویر۱٤. طرح ترنج‌بندی متداخل بر سنگ‌قبر غیاث الدین منصور (پدر سلطان حسین بایقرا)، هرات، اواخر سدهٔ نهم ه.ق، مأخذ: (بلر و بلوم، ۱۳۸٦، ۱۳۱)

طرح‌های ترنج‌دار را می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر در طرح‌های واگیره‌ای یک نقش‌مایه یا مایگان واحد، n بار در یک سطح تکرار می‌شود و پیوستگی این نقش‌مایه‌ها شالودهٔ طرح را شکل می‌دهند (تصویر۶و۷). اما در نقشه‌های یک‌چهارم چنانکه از نام آن پیداست یک‌چهارم نقشی -مانند ترنج- طراحی می‌شود و از یک‌بار آینه و دو بار تکرار آن، طرح سامان می‌گیرد؛ مانند طرح‌های لچک‌ترنج یا برخی طرح‌های افشان. نقشه‌های یک‌دوم نیز نقشه‌هایی هستند که نقوش یک‌بار آینه می‌شوند و از کنار هم قرار گرفتن نقش اصلی و آینهٔ آن طرح ساخته می‌شود مانند طرح‌های محرابی یا طرح‌های موسوم به گلدانی.

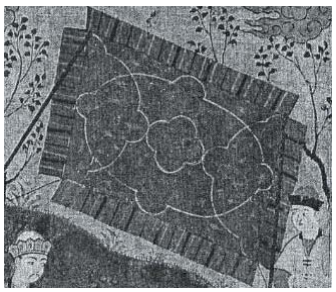
با همهٔ نوآوری‌هایی که در فرش «دیدار خسرو و فرهاد» (تصویر۵) وجود دارد هنوز نیز نشانه‌های سبک ترکی-مغولی دیده می‌شود. حاشیه هنوز از نقوش شبه‌کوفی بهره می‌برد و سرترنج‌ها که احتمالاً نخستین ظهور سرترنج بر فرش‌های ایرانی باشد گره‌ای شش‌بازویی (بی‌پایان) است؛ اما دیگر عناصر طرح، نوید برآمدن سبکی تازه در طراحی فرش را می‌دهند. با توجه به یافته‌های فعلی در این نگاره برای نخستین بار شاهد ظهور ترنج بر فرش‌های ایرانی هستیم؛ دیگر اینکه نقوش به‌تمامی گردان هستند برخلاف سبک ترکی-مغولی که نقوش زاویه‌دار و شکسته‌اند؛ همچنین طراح کوشیده است در همین نقوش محدود با چند گل و یک شاخهٔ ظریف ختایی، طبیعت را بازنمایی کند حال‌آنکه در سبک ترکی-مغولی نقوش کاملاً انتزاعی، خشک، بدون ارجاعی به طبیعت و برگرفته از گره‌های هندسی معماری‌گونه‌اند. در این فرش شاهد یک ترنج کامل و دو نیم‌ترنج در طرفین آن هستیم؛ گرچه روی دو نیم‌ترنج پوشیده است و فقط ترنج میانی پیداست اما با اندکی دقت می‌توانیم گوشه‌هایی از آن دو را ببینیم که به‌صورت یک‌دوم ترنج اصلی طراحی شده‌اند. اصول ترنج‌بندی[1] در این فَرش از شیوه‌ای پیروی می‌کند که تا امروز تغییر چندانی نکرده است و هم‌اکنون نیز کاربرد دارد. بدین‌صورت که در امتداد طولی ترنج یک قاب یا کتیبه یا گلی شاه‌عباسی طراحی می‌شود که در اینجا پیرو سبک ترکی-مغولی یک گرهٔ بی‌پایانِ شش‌بازویی رسم شده است؛ سپس یک قاب که معمولاً شکلی هماهنگ با ترنج دارد طراحی می‌شود، چنانکه در فرش این نگاره نیز می‌بینیم که دو نیم‌ترنج در دو سوی ترنج قرار گرفته است. فرش یک حاشیهٔ بزرگ و هفت حاشیهٔ کوچک با نقوش موجی و خیزابی دارد. شبیه فرش‌های روستایی و عشایری حاشیه‌ها بسیارند و فضای متن را تنگ کرده‌اند. فرش فاقد لچک است و فضاسازی داخل ترنج‌ها با یک قاب اسلیمی ساده انجام‌گرفته و متن فرش، با گردش‌های حلزونی (اسپیرال) تک‌لایه پر شده است. بر شاخه‌های ختایی دو نوع گل سه‌پر به همراه غنچه‌هایشان که ساده نقش شده‌اند دیده می‌شود.

نگارهٔ «دیدار خسرو و فرهاد» فاقد رقم و شناسایی نگارگر آن با حدس و گمان همراه است. رابینسون از نقاش گمنامی سخن می‌گوید که احتمالاً شاهنامهٔ پاریس به قلم او باشد. این نسخه در مجموعهٔ جی. اچ. وید در موزهٔ هنر موزهٔ کلیولند محفوظ و در سال ۸۴۸ه.ق/۱۴۴۴م در شیراز نقاشی شده است؛ رابینسون می‌نویسد: «احتمال دارد که او [نقاش گمنام] در تولید بعضی از نسخ خطی دیگر این دوره دست داشته است، همچون خمسهٔ نظامی، سال ۸۴۵-۸۴۹ه.ق/۱۴۴۲-۱۴۴۶م در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای و خمسه‌ای دیگر موجود در کتابخانهٔ انجمن سلطنتی

۱. ترنج‌بندی: شیوه ترسیم ترنج

www.SID.ir

Archive of SID

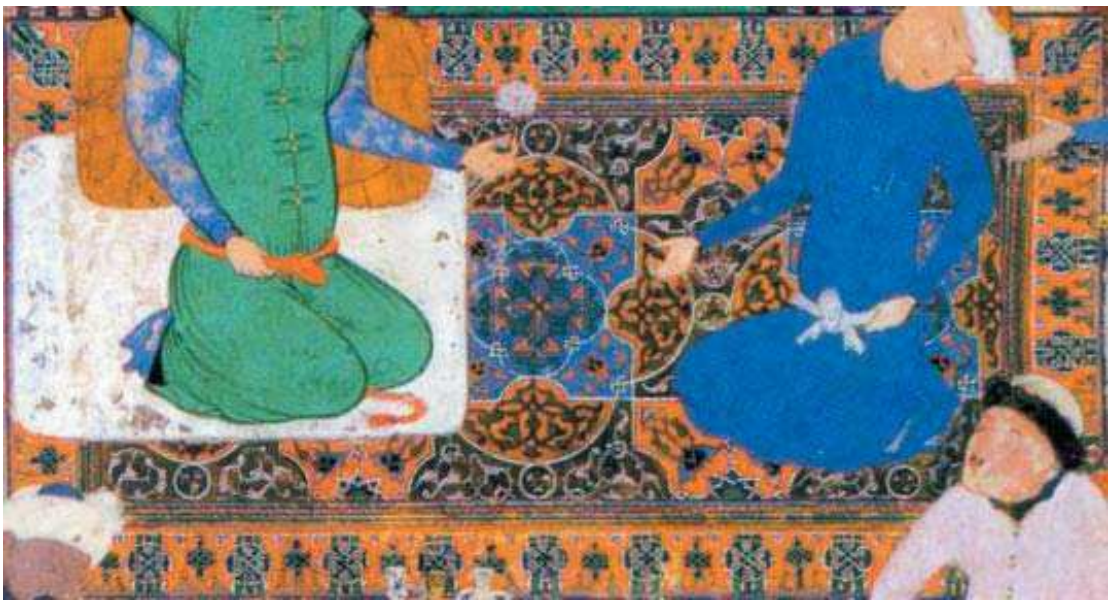


(از راست به چپ) تصویر۱۵. طرح ترنج‌بندی متداخل بر بخشی از برگهٔ نخست گلستان سعدی، بازنویسی به دست سلطان علی مشهدی، احتمالاً برای امیرعلی شیر نوایی، هرات، ۸۹۱ه.ق/۱٤۸٦م. مأخذ: www.saatchiart.com
تصویر۱٦. طرح ترنج‌بندی متداخل بر کلیله‌ودمنه، بخشی از نگارهٔ حکایت شاه کشمیر، احتمالاً میرک، هرات، ۸۸۹ه.ق/۱٤۸٤م. مأخذ: www.saatchiart.com

آسیایی لندن» (رابینسون، ۱۳۷۶، ۲۷). به‌هرروی آنچه سبب می‌شود فرش این نگاره منحصربه‌فرد باشد این نکته است که پس از ۸۴۹ ق به فاصلهٔ حدوداً بیست‌وپنج سال هیچ نمونهٔ دیگری شبیه به این فرش بر نگاره‌ها دیده نمی‌شود. نسخ دیگری چون شاهنامهٔ فردوسی معروف به محمد جوکی که در هرات و به سال ۸۴۴ه.ق/۱۴۴۱م نگارده شده است یا شاهنامهٔ فردوسی محفوظ در موزهٔ رضا عباسی که به سال ۸۵۲ه.ق/۱۴۴۸م در شیراز کار شده همچنین شاهنامهٔ مشهور به محمدالسلطانی که در شیراز به سال ۸۴۸ه.ق/۱۴۴۴م تصویر شده فرش‌هایی را کاملاً وفادار سنت‌های سبک ترکی-مغولی نشان می‌دهند (تصویر۸).

با مرگ شاهرخ در ۸۵۰ه.ق/ ۱۴۴۷م، دوران پادشاهی او که همراه با آرامش نسبی در بیشتر مناطق ایران بود، به پایان رسید. پیش از وی بایسنغر در ۸۳۷ه.ق/۱۴۳۳م و محمد جوکی در ۸۴۸ه.ق/۱۴۴۷م درگذشته بودند و پس‌ازآن الغ بیک در ۸۵۲ه.ق/۱۴۴۹م رخت از جهان بربست. پس از مرگ این هنرپروران، ابوسعید حکومت را به‌دست گرفت و مدت بیست سال با کمترین توجه به فرهنگ و هنر، زیر نفوذ دراویش سخت‌کیش سمرقندی حکومتش را ادامه داد. او در ۸۷۳ه.ق/۱۴۶۹م کشته شد و حسین بایقرا از فرصت به‌دست‌آمده برای تصاحب قدرت استفاده کرد. با بر تخت نشستن سلطان حسین بایقرا در هرات، دورهٔ رکود فرهنگی و هنری به پایان رسید و حدود چهل سال پادشاهی او بر ایران و تحت حمایت دیگر درباریان هنرپرور این روزگار، پربارترین دوران حیات برای فرهنگ و هنر، رقم خورد.

با استناد به نگاره‌ها طراحی فرش در این دوره با ظهور چندین نگارگر خلاق رشد چشمگیری می‌کند؛ این رشد سبب دگرگونی و تغییر سبک ترکی-مغولی می‌شود و سبکی تازه را در طراحی فرش ایران بنیان می‌گذارد که نخستین نشانه‌های آن در دورهٔ شاهرخ و در هرات پدیدار



تصویر۱۷. طرح ترنج‌بندی متداخل، بوستان سعدی، منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۳ه.ق/۱٤۸۸م، مأخذ: کتابخانهٔ قاهره

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۸. طرح ترنج‌بندی متداخل، دیوان امیر خسرو دهلوی، منسوب به بهزاد، هرات، ۹۰۲ه.ق/۱۴۹۶م، مأخذ: مجموعهٔ کی‌یر، لندن

شده بود (تصویر۵). در فاصلهٔ سال‌های ۸۷۰ تا ۹۱۴ق هر دوی این سبک‌ها –ترکی-مغولی و سبک نوین- حضوری هم‌زمان دارند اما هر چه به پایان سدهٔ نهم نزدیک می‌شویم تسلط سبک نوین افزایش می‌یابد تا اینکه با آغاز دورهٔ صفویه سبک ترکی-مغولی کمابیش کنار گذاشته می‌شود و بر نگاره‌ها نیز دیگر دیده نمی‌شود. احتمالاً از آخرین نگاره‌هایی که بر آن فرشی با نشانه‌هایی از سبک ترکی-مغولی وجود دارد، «کابوس ضحاک» به قلم میرمصور از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی ۹۳۱-۹۴۱ق باشد. این فرش نزدیک به صدسال پس از نخستین دگرگونی‌ها در طرح و نقش فرش‌های ایرانی -۸۴۹ه.ق- طراحی‌شده است و طبعاً تغییرات سبکی در آن به‌تمامی پیداست. طرح افشانِ یک‌دوم و ساختار دولایهٔ نقوش آن متشکل از یک‌لایه اَسلیمی و لایهٔ دیگر ختایی است اما در حاشیهٔ بزرگ شاهد حضور نقوش شبه‌کوفی و عناصر سبک ترکی-مغولی هستیم (تصویر۹). به‌هرروی با استناد به فرش‌های بسیاری که از دورهٔ صفویه به‌جای مانده است می‌دانیم طرح و نقش فرش‌های ایرانی در سال‌های ۹۴۰ق کاملاً از سبک نوین پیروی می‌کنند و عناصر ترکی-مغولی تقریباً ازمیان‌رفته‌اند. برای نمونه قالی مشهور به شیخ صفی که در تاریخ ۹۴۸ه.ق/۱۵۳۹م بافته‌شده است حدوداً هم‌زمان با همین نگاره است.

اما برای یافتن آشکارترین سرنخ‌هایی که دگرگونی طرح و نقش فرش‌های ایرانی را می‌نمایاند باید بازگشت به آنچه در کارگاه‌های هنری دربار سلطان حسین بایقرا در هرات می‌گذشته است. بر نگاره‌ای از ظفرنامهٔ تیموری، مرقوم کمال‌الدین بهزاد به سال ۸۷۲ه.ق /۱۴۶۷م، سه فرش تصویر شده است که از یک فرش فقط حاشیه‌اش پیداست. نکتهٔ جالب‌توجه حضور هم‌زمان سبک ترکی-مغولی و سبک نوین بر این نگاره است. بر یکی از فرش‌ها دو تن به همراه یوزپلنگی شکاری نشسته‌اند و فرش دارای طرحی واگیره‌ای و نقوشی برگرفته از سنت بصری ترکی-مغولی است؛ بااین‌حال پایبندی محض به این سبک وجود ندارد. گرچه در قاب‌بندی هر واگیره اصول سبک ترکی مشهود است اما در ترسیم جزییات مانند نقش‌مایه‌های درون قاب، طراح کوشیده است عناصر ویژهٔ خود را بیفزاید. برای نمونه حاشیهٔ فرش متشکل از نقوش شبه‌کوفی است اما بهزاد با تغییراتی، نقش پیکان‌مانند حاشیه‌های ترکی-مغولی را از حالت شکسته و خشک بیرون آورده و به خطوط گردان نزدیک و به قابِ اسلیمی تبدیل کرده است و دیگر اینکه ریزنقش‌های ترکیِ را حذف و بجای آن اسلیمی‌های سادهٔ فیلی گذاشته است (تصویر۱۰).

در همین نگاره فرش دیگری زیر تختگاه تیمور گسترده شده که دارای طرح لچک‌وترنج و ساختار نقشهٔ یک‌چهارم است (تصویر۱۱). با استناد به مدارک کنونی نخستین تاریخ ممکن برای ظهور طرح لچک‌وترنج بر فرش ایران در این نگاره ثبت شده است. گرچه روی ترنج پوشیده شده و بیشتر بخش‌های آن ناپیداست اما کلیت آن نشان می‌دهد که شیوهٔ ترنج‌بندی ساده و به فرش نگارهٔ «دیدار خسرو و فرهاد» (تصویر۵) شبیه است؛ اما تفاوت آن در ظاهر شدن لچک در این فرش است. نوع قاب‌بندی لچک، شیوهٔ کلاسیک طراحی لچک را نشان می‌دهد که از یک‌چهارم ترنج گرفته شده است. فضاسازی درون ترنج، لچک‌ها و سرلچک‌ها با اسلیمی انجام‌گرفته است. زمینهٔ فرش نیز با شاخه‌های ختایی تک‌لایه و گل‌های چهارپر فضاسازی شده و حاشیه، ترکیب دولایه‌ای از اسلیمی و ختایی است. از سویی گوشه‌سازی در حاشیه بسیار دقیق و در هر چهارسو متقارن و شبیه است. در بازسازی فرش این نگاره کوشش بر این بوده که ساختار کلی طرح و جزییات نقوش حفظ شوند.

بررسی دیگر نگاره‌هایی که منسوب به بهزاد هستند جزییات بیشتری را دربارهٔ گوناگونی طرح‌های رایج در هرات نشان می‌دهد. بهزاد از سامان‌بندی و آرایه‌های دیگر گونه‌های هنری در طراحی فرش بسیار وام گرفته و این نکته در طرح فرش‌های او پیداست. طرح‌هایی که بر نگاره‌های بهزاد دیده می‌شود به سه دسته تقسیم

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۹(الف). بالا: طرح ترنج‌بندی متداخل، بوستان سعدی، منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۳ه.ق /۱۴۸۸م، مأخذ: کتابخانهٔ قاهره

می‌شوند. دستهٔ نخست فرش‌هایی است که از سبک ترکی-مغولی پیروی می‌کنند؛ این دسته محدودند و چندان موردتوجه بهزاد نبوده‌اند و او کمتر از این طرح‌ها بهره گرفته است (تصویر ۱۰). دستهٔ دوم فرش‌های لچک‌وترنج و تک‌ترنج هستند که احتمالاً برگرفته از سنن کتاب‌آرایی و تجلید بر فرش‌ها نیز ظاهر شده‌اند؛ مانند تصویر ۱۱؛ همچنین طرح‌های تک‌ترنج در فرشِ نگارهٔ «جشن تولد مجنون» از دیوان امیرخسرو دهلَوی که در هرات به سال ۸۹۰ه.ق /۱۴۸۵م تصویر شده است (تصویر۱۲). این دسته از طرح‌ها ویژهٔ خود بهزاد است و بر کار نگارگران معاصرش دیده نمی‌شود.

دستهٔ سوم طرح‌هایی هستند با سامان‌بندی پیچیده که از تزیینات هنرهایی چون کتاب‌آرایی، حکاکی بر سنگ و سایه‌بان‌های سلطنتی الهام گرفته‌اند. این دسته را می‌توان «ترنج‌بندی متداخل» نامید که از قاب‌بندی‌ای تودرتو بهره می‌جویند؛ بدین ترتیب که قابی مدور یا بیضوی در مرکز فرش در جایگاه ترنج قرار می‌گیرد؛ در چپ و راست ترنج، قاب‌های دیگری هماهنگ با قاب مرکزی به آن متصل‌اند یا به آن داخل می‌شوند. ساختار نقشه همچون تقسیمات گره‌چینی، قاب‌بندی‌های متنوعی را ایجاد می‌کند که هر قاب با رنگ‌بندی متفاوتی از دیگر قاب‌ها تفکیک می‌شود. حاشیه‌ها در این دسته از طرح‌ها دو گونه‌اند؛ یا از سنت ترکی-مغولی تبعیت می‌کنند و شبه‌کوفی‌اند یا با قاب اسلیمی و نقوش ختایی ترکیب‌بندی شده‌اند. این طرح صرفاً بر نگاره‌های بهزاد دیده نمی‌شود و چنانکه گفته شد در تزیینات دیگر هنرها ازجمله طراحی سایه‌بان و صفحه‌آرایی کتب هم کاربرد داشته است (تصویر۱۳تا۱۶)؛ اما فقط بهزاد است که این سامان‌بندی را بر نقشهٔ

تصویر۱۹(ب): طرح بازسازی‌شده از فرشِ نگارهٔ اغوای یوسف توسط زلیخا(تصویر۲۱)، مأخذ: نگارنده

فرش‌های نگاره‌هایش آورده است (تصویر۱۷تا۲۰).

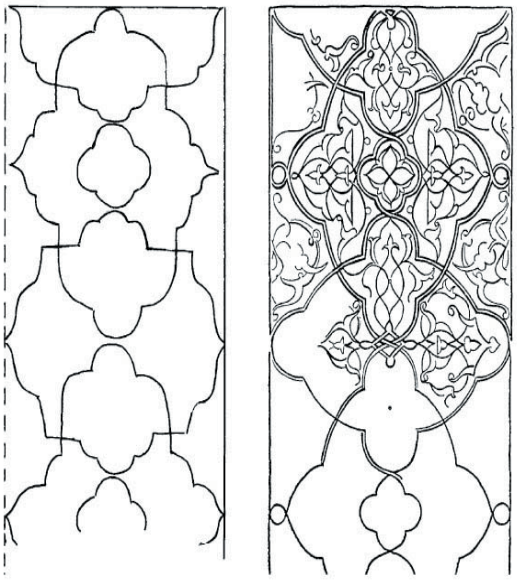
آثار به‌جای مانده از بهزاد نشان می‌دهد که طراحی فرش در سال‌های پایانی سدهٔ نهم و آغاز سدهٔ دهم هجری چه در جزییات نقوش و چه در شالودهٔ طرح‌ها با دگرگونی‌های بسیاری روبرو بوده و فرهنگ بصری جدیدی پایه گذارده شده است (جدول۱).

بااین‌همه نگاره‌های موجود نمایانگر این نکته است که در کارگاه هنری سلطان حسین بایقرا فقط در نسخه‌هایی که مرقوم کمال‌الدین بهزاد هستند شاهد طرح‌های نوین و سبک جدید طراحی فرش هستیم. دیگر نگاره‌ها عموماً یا فرش‌های ساده‌ای با طرح و نقشی غیرقابل تشخیص را نشان می‌دهند یا پیرو سنن ترکی-مغولی‌اند. برای نمونه آثار میرک و منصور نشانگر پایبندی به سبک پیشین هستند. گرچه اشاره به این نکته ضروری است که سبک ترکی-مغولی دربارِ هرات در سال‌های پایانی حکومت تیموریان با نمونه‌های گذشتهٔ خود مثلاً فرش‌های شاهنامهٔ بایسنغری همچنین با نمونه‌های آناتولی، شام و مصر تفاوت‌هایی نیز دارد که می‌توان آن را سبک «ترکی-مغولی متأخر» نامید. این تمایز بیش از هر چیز

www.SID.ir

Archive of SID

در جزییات نقوش رخ می‌نمایاند که هم می‌تواند به سبب دگرگونی‌ها و پیشرفت‌هایی در شیوه‌های بافت در اواخر دورهٔ تیموری باشد هم متأثر از سبک نوآورانهٔ بهزاد در طراحی فرش‌ها. در سبک ترکی-مغولی متأخر، کلیت طرح چون گذشته واگیره‌ای است اما طراح می‌کوشد خطوط زاویه‌دار و شکسته نقوش را به خطوط نرم و روان و قاب‌های هندسی ترکی را به قاب اسلیمی‌های ساده تغییر دهد. ازاین‌رو فضاسازی‌ها از کیفیت انتزاعی سبک مغولی کم‌کم جدا می‌شوند و رنگ و بویی ایرانی به خود می‌گیرند. به بیان دیگر عناصر سبک پیشین و سبک نوین به هم می‌آمیزند و سبک «ترکی-مغولی متأخر» را می‌سازند. برای نمونه در نگاره‌ای منسوب به منصور به نام «تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا» که به سال ۸۷۳ق در هرات تصویر شده است (تصویر۲۱)، طرح فرش واگیره‌ای، با قاب‌های تکرارشونده است اما قاب‌ها از بند چارچوب‌های کاملاً هندسی و نقوش ریاضی‌گونهٔ فرش‌های شاهنامهٔ بایسنغری رهیده‌اند و نسبت به هنجارهای سبک خود روان‌تر و بی‌تکلف‌ترند. از سویی حاشیه نیز دیگر در قید نقوش شبه‌کوفی نیست و ترکیب دولایه‌ای است از بندهای اسلیمی و شاخه‌های ختایی. همچنین تأثیرپذیری جزییات نقوش از دیگر گونه‌های هنری مانند معماری و حکاکی بر سنگ کاملاً مشهود است. این بده‌وبستان میان آرایه‌های هنرهای گوناگون جنبه‌های زیباشناسانه‌ای دارد که احتمالاً سویه‌های مستتر دیگری چون اعتقادی و اجتماعی را نیز دربرمی‌گیرد (تصویر۲۲تا۲۴).

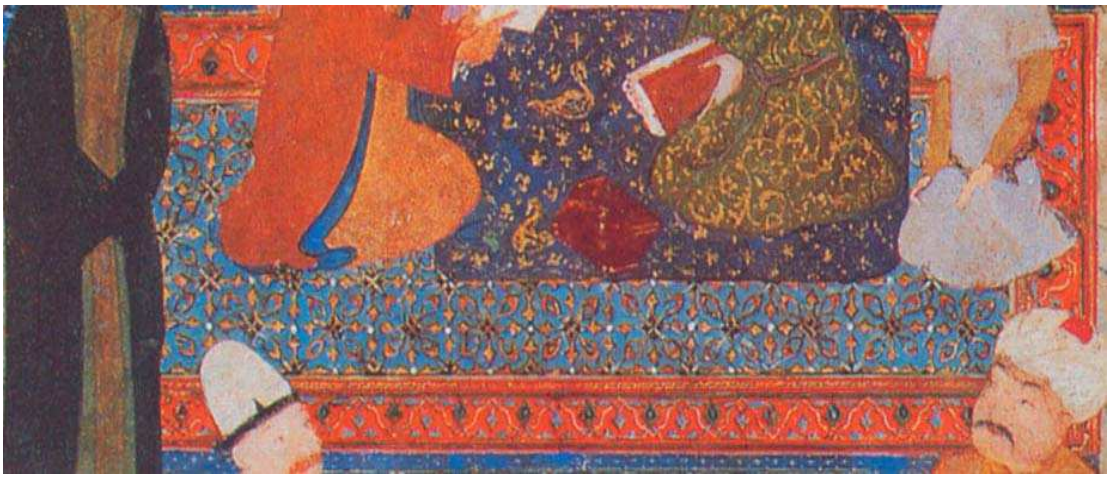


تصویر ۲۰. شالودهٔ طرح ترنج‌بندی متداخل که بر نگاره های بهزاد از تاریخ ۸۸۴ه.ق/۱۴۷۹م به بعد دیده می شود. مأخذ: نگارنده

۲. تحولات طراحی فرش در دربار ترکمانان در شیراز و تبریز (اواخر سدهٔ نهم ه.ق)

همزمان با تیموریان که در بخش‌های شرقی ایران حکومت می‌کردند، ترکمانان آق‌قویونلو نیز در بخش‌های شرقی آناتولی و بخش‌های غربی، مرکزی و جنوبی ایران تا روی کار آمدن صفویان فرمان می‌راندند. پیش از آنان، قراقویونلوها بر بسیاری از بخش‌های ایران حاکم بودند اما دورهٔ آنان بیشتر به جنگ گذشت و کمتر زمانی برای پرداختن به فرهنگ و هنر پدید آمد. دوران فرمانروایی آق‌قویونلوها به‌ویژه روزگار اوزون‌حسن و یعقوب از درخشان‌ترین دوران تاریخ ایران است (میرجعفری، ۱۳۸۶، ۳۲۴). اوزون‌حسن با پیروزی بر جهان‌شاه قراقویونلو و با میراثی که از او به دست آورد، بر بیشتر بخش‌های ایران مسلط و [در مرزهای شرقی] همسایهٔ بلافصل تیموریان شد (رویمر، ۱۳۷۹، ۱۸۰).

در این دوران بین سال‌های ۸۸۰-۸۹۲ ه.ق/۱۴۷۶-



تصویر۲۱. بخشی از نگارهٔ تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا، منسوب به منصور، هرات، ۸۷۳ه.ق/۱۴۶۹م، مأخذ: www.geni.com

www.SID.ir

Archive of SID

جدول۱. تحولات طراحی فرش که بر نسخه‌های ظفرنامه تیموری (۸۷۲ه.ق)، دیوان امیرخسرو دهلوی (۸۹۰ه.ق)، بوستان سعدی (۸۹۳ه.ق)، منسوب به بهزاد بازتاب یافته است. مأخذ: نگارنده

دستهٔ نخست: سبک ترکی-مغولی	کمتر مورد توجه بهزاد بوده است.	
دستهٔ دوم: لچک‌ترنج و تک‌ترنج	برگرفته از سنن کتاب‌آرایی و تجلید بر فرش‌ها نیز ظاهر شده‌اند؛ این دسته از طرح‌ها ویژهٔ خود بهزاد است و بر کار نگارگران معاصرش دیده نمی‌شود.	
دستهٔ سوم: ترنج‌بندی متداخل	سامان‌بندی پیچیده‌ای دارند که از تزیینات هنرهایی چون کتاب‌آرایی، حکاکی بر سنگ و سایه‌بان‌های سلطنتی الهام گرفته‌اند. این طرح صرفاً بر نگاره‌های بهزاد دیده نمی‌شود اما فقط بهزاد است که این سامان‌بندی را بر نقشهٔ فرش‌های نگاره‌هایش آورده است.	

۱۴۸۷م نسخه‌ای در مکتب ترکمانان و در شیراز به نام خاوران‌نامه تصویر شده است که نام نگارگر خلاق دیگری را مطرح می‌کند. فرش‌های این نسخه تفاوت‌های آشکاری با سبک ترکی-مغولی رایج دارند. «فرهاد» نگارگری است کمتر شناخته‌شده که تنها نسخه‌ای که از او می‌شناسیم خاوران‌نامه است. طرح فرش‌های بازتاب داده شده بر نگاره‌های این نسخه تنوع کم‌نظیری دارند که می‌توان سه دستهٔ اصلی را در میان آن‌ها شناسایی کرد. دستهٔ نخست طرح‌های واگیره‌ای ساده‌ای هستند که از سبک ترکی-مغولی و سنت‌های گذشته تبعیت می‌کنند؛ این دسته در متن فرش‌های فرهاد محدودند و چندان موردتوجه او نبوده‌اند بااین‌حال فراوانی نقوش شبه‌کوفی در حاشیهٔ طرح‌های او بسیار است و فرش‌هایی که نقشه‌های غیرترکی دارند نیز عموماً از حاشیهٔ شبه‌کوفی بهره می‌برند (تصویر۲۵).

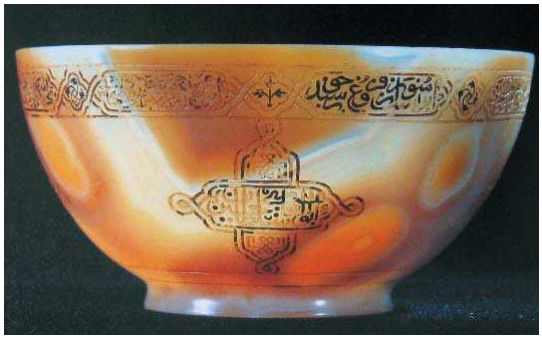
دستهٔ دوم طرح‌های واگیره‌ای پیچیده‌ای هستند با ساختار دولایه از نقوش ختایی و قاب‌های اسلیمی که منحصر به خود فرهادند و گرچه سامان‌بندی متفاوتی دارند اما تا حدی طرح ترنج‌بندی‌های متداخل بهزاد را تداعی می‌کنند. برای نمونه در تصویر ۲۶ پنج یا شش قاب اسلیمی در طول فرش تکرار شده است. داخل هر قاب یک گل شاه‌عباسی جای گرفته و شاخه‌های ختایی که بر آن‌ها چندین گل سه‌پر، چهارپر و شاه‌عباسی دیده می‌شود، نقشه را فضاسازی کرده‌اند (تصویر۲۷). نمونهٔ دیگری از همین دسته طرح‌ها در تصویر۲۸ نشان داده شده است با این تفاوت که برخلاف فرش تصویر۲۶، نقوش حاشیه در این طرح متشکل از یک بند اسلیمی ظریف است.

دستهٔ سوم طرح‌های افشان یک‌چهارم و افشان سرتاسری است. این طرح‌ها از خلاقانه‌ترین کارهای فرهاد به شمار می‌روند و سرنخ‌های ارزشمندی را در چگونگی تحول و تطور طرح و نقش فرش‌های ایرانی می‌نمایانند. از سویی این دسته منحصر به خود فرهاد هستند و در این بازهٔ زمانی بر کار دیگر نگارگران هم‌دوره‌اش دیده نمی‌شوند. تصویر۲۹ فرشی را نشان می‌دهد با طرح افشان یک‌چهارم که فقط با یک‌لایه اسلیمی توپر سامان‌یافته است. اسلیمی‌ها ساده‌اند با فضاسازی متراکم و خطوطی

www.SID.ir

Archive of SID

محکم؛ فرش چهار ردیف حاشیه دارد که دو ردیف آن ساده و تک‌رنگ است و دو ردیف دیگر آن یکی نقوش شبه‌کوفی است و دیگری یک شاخهٔ ختایی ساده.
آنچه در کار فرهاد جلب‌توجه می‌کند، آزادی عمل او نسبت به بهزاد است. بهزاد با نظمی دقیق و ریاضی‌وار فرش‌های نگاره‌هایش را طراحی کرده است اما قلم فرهاد آزاد، روان و کمتر دربند رعایت برخی اصول است. ازاین‌رو این پرسش در ذهن شکل می‌گیرد که او تا چه اندازه به واقعیت طرح و نقش فرش‌هایی که می‌دیده وفادار بوده است. تردیدی نیست که این‌گونه طرح‌ها در آن دورهٔ زمانی بافته می‌شده و زاییده ذهنیت طراحان نبوده‌اند زیرا سرنخ‌های موجود جامعهٔ آماری قابل‌توجهی را تشکیل می‌دهد؛ اما دو فرش در نگاره‌های خاوران‌نامه هست که طرح و نقش آن‌ها در خدمت دیگر عناصر نگاره نیست و احتمالاً به‌تمامی یا بخشی از آن‌ها از روی نمونه‌ای بیرونی طرحی شده است؛ ازاین‌رو این دو فرش مهم‌ترین فرش‌های این نسخه‌اند.
تصویر ۳۰ نمایانگر فرشی است با طرح افشان سرتاسری که نخستین ظهور این طرح بر فرش‌ها را در این مقطع زمانی نشان می‌دهد. نقوش طرح یک شاخهٔ حلزونی نازک تک‌لایه است که بر آن چند گونه گل اعم از شاه‌عباسی، سه‌پر و پنج‌پر دیده می‌شود. پنج ردیف حاشیه نیز در فرش وجود دارد که سامان‌یافته و دقیق‌اند. حاشیهٔ نخست دارای نقشی رفت‌وبرگشتی و هندسی، دومین حاشیه بند اسلیمی ظریفی است که در فرش تصویر ۲۸ هم استفاده شده، حاشیهٔ سوم و پنجم ساده و چهارمین ردیف حاشیه، متشکل از شاخهٔ ختایی پیچانی است که گل‌های آن برگرفته از نقوش متن همان فرش است.
فرش بعدی (تصویر۳۱) همانند فرش پیشین دارای طرح افشان سرتاسری اما از ساختارِ نقش پیچیده‌تری برخوردار است و دولایهٔ قابل‌تشخیص در آن دیده می‌شود. لایهٔ نخست نقش اسلیمی ماری است که برای نخستین بار در همین نگاره از خاوران‌نامه بر فرش ایران ظاهر شده است. استون (۱۳۹۲، ۷۰) دربارهٔ نخستین تاریخ ممکن ظهور اسلیمی ماری بر فرش‌های ایرانی تاریخ سدهٔ دهم ه.ق/شانزدهم م را ذکر کرده است که بنا به شواهد و با استناد به این نگاره می‌توان گفت این تاریخ به پیش از آنچه استون اشاره کرده است برمی‌گردد و بین سال‌های ۸۸۰ تا ۸۹۲ق اسلیمی ماری در متن و حاشیهٔ فرش‌های ایرانی کاربرد داشته است و حضور این نقش بر فرش‌های صفوی پیشینهٔ قدیمی‌تری دارد. لایهٔ بعدی نقوش این فرش، شاخهٔ ختایی ظریفی با گل‌هایی کوچک بر آن است. اسلیمی‌های ماری در لایهٔ نخست حضور مسلطی نسبت به ختایی‌ها دارند ازاین‌رو تقدم دیداری ایجاد کرده‌اند. حاشیهٔ پهن فرش نیز دارای نقوش شبه‌کوفی است و نشانه‌های رواج سبک ترکی-مغولی را در اواخر سدهٔ نهم ق به رخ می‌کشد (جدول۲).

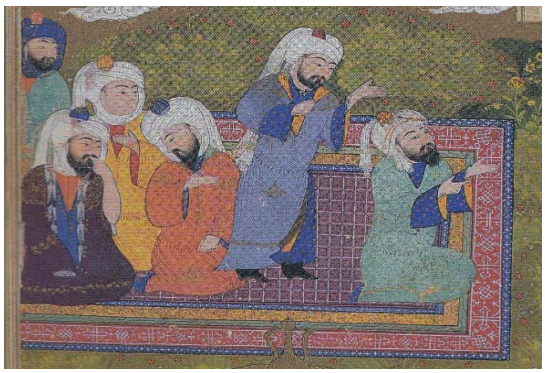


(از راست به چپ) تصویر۲۲. آجر-کاشی، بخش علیای خراسان، اواخر سدهٔ نهم ه.ق، رنگ لعابی روی سفال، مأخذ: www.vam.ac.uk
تصویر۲۳. فرش پاره موزهٔ بناکی آتن که آن را به دورهٔ تیموریان نسبت می‌دهند مربوط به اواخر سدهٔ نهم ه.ف، مأخذ: (Delivorrias,2008,61)
تصویر۲۴. جام سلطان حسین بایقرا، هرات، عقیق حکاکی شده، ۸۷۴ه.ق/۱۴۷۱م، مأخذ: ((Lentz, Thomas W. and Lowry, ۱۹۸۹, ۲۷۲

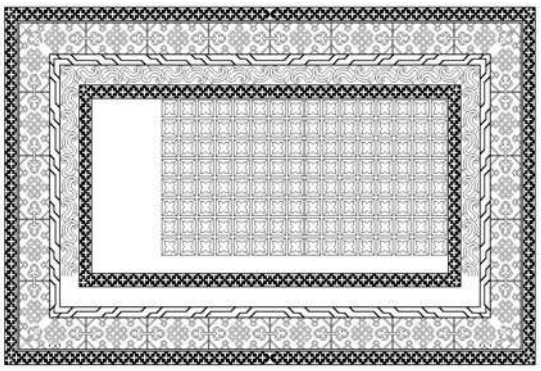
سبک ترکی-مغولی در سال‌های پایانی حکومت تیموریان در شرق ایران و ترکمانان آق‌قویونلو در غرب و مرکز ایران کم‌کم رو به افول می‌گذارد. نشانه‌های این تغییر سبک، افزون بر نگاره‌ها در تواریخ و سفرنامه‌های آن دوره نیز آشکار است. یادداشت‌هایی که بازرگانی گمنام اهل ونیز دربارهٔ فرش‌های کاخ اوزون‌حسن در تبریز گزارده، موشکافانه و جالب‌توجه است: «بر کف تالار فرش باشکوهی گسترده‌اند که به‌ظاهر از ابریشم است و به سبک ایرانی دارای طرح‌های زیباست. این فرش گِرد است و درست به‌اندازهٔ کف تالار. اتاق‌های دیگر نیز مفروش است» (بازرگان ونیزی، ۱۳۸۱، ۴۱۶). از این گزارش چنین می‌توان دریافت که بافت فرش‌های بزرگ‌پارچه با اشکال غیرمعمول پیش از دورهٔ صفویه نیز رواج داشته است. گفتی است بر نگاره‌های کار شده در تبریزِ دورهٔ ترکمانی برای نمونه خمسهٔ نظامی ۸۸۶ ه.ق، این تحولات تغییر سبک طراحی -با توجه به مستندات کنونی- بازتابی نداشته است؛ اما در قلمروی ترکمانان در گیلان شاهنامه‌ای در ۸۹۹ه.ق/۱۴۹۳م برای سلطان‌علی‌میرزا از خوانین لاهیجان مصور شده که به سربزرگ مشهور است و بر دو نگارهٔ آن شواهدی از تحولات تغییر سبک

www.SID.ir

Archive of SID

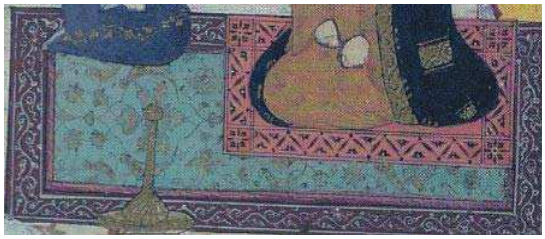


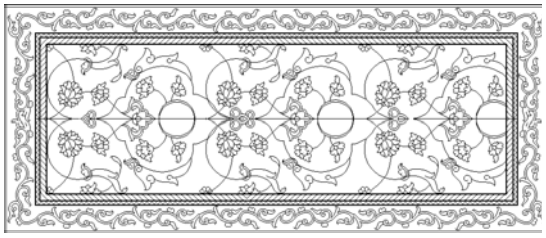
تصویر۲۵ (الف). خاوران‌نامه، عمر بن معدی کرب و سایر یاران حضرت علی (ع)، فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷م، مأخذ: (انوری، ۱۳۸۱، ۳۹)



تصویر۲۵(ب). طرح بازسازی‌شده از فرش نگارهٔ عمر بن معدی کرب و سایر یاران حضرت علی (ع)، مأخذ: نگارنده

تصویر۲۶. خاوران‌نامه، سران سپاه در محضر حضرت امیر (ع)، مرقوم فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷م، مأخذ: انوری، ۱۳۸۱، ۸۵.





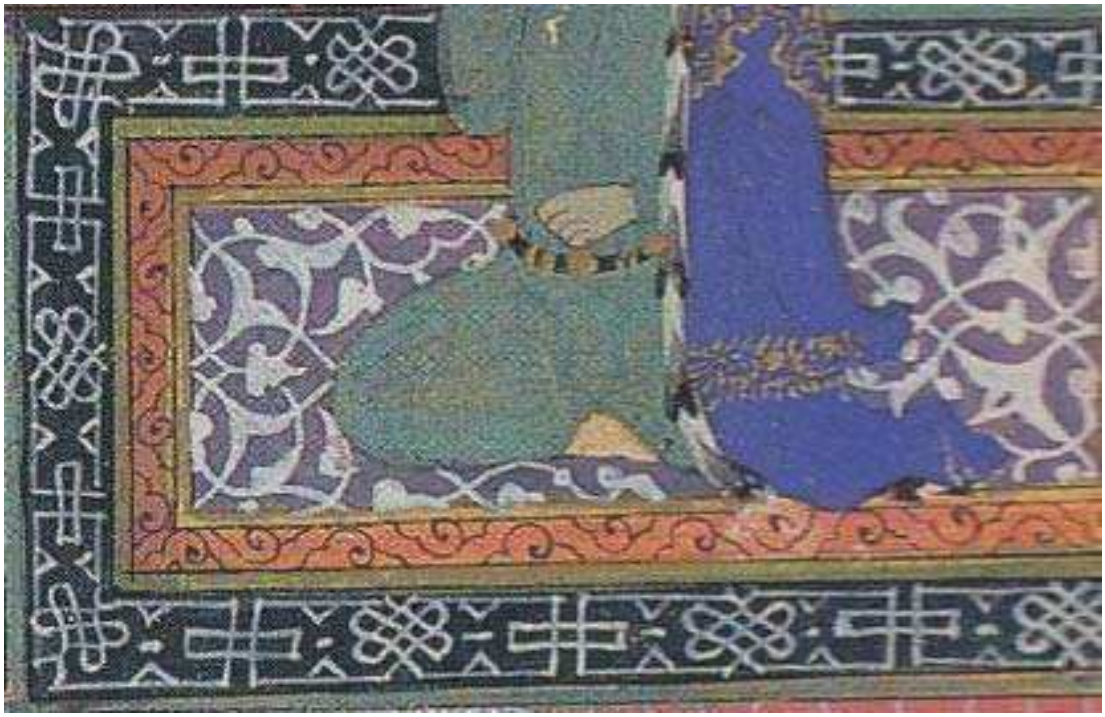
تصویر۲۸ (بالا): خاوران‌نامه، ابوالمحجن در محضر حضرت امیر (ع)، مرقوم فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷م، مأخذ: (انوری، ۱۳۸۱، ۶۳) (پایین): طرح بازسازی‌شده از فرشِ نگارهٔ ابوالمحجن در محضر حضرت امیر (ع)، مأخذ: نگارنده

دیده می‌شود. در نگارهٔ «رسیدن فریبرز به نزد کیخسرو» (تصویر ۳۲) زیر تختگاه کیخسرو فرشی تصویر شده است که متن و زمینهٔ آن بسیار به فرش‌های تصویر شده بر نگاره‌های خاوران‌نامه شباهت دارد (تصاویر ۲۸و۲۹)؛ همهٔ متن فرش را اسلیمی‌های تیرهٔ توپر بر زمینهٔ سفید پر کرده‌اند و سامان نقشه به طرح افشان می‌ماند اما از آن‌جا که سریر کیخسرو بخشی از فرش را پوشانده نمی‌توان با قطعیت دربارهٔ طرح فرش سخن گفت. حاشیه‌های فرش همچنان از سنت ترکی-مغولی پیروی می‌کنند و مزین به آرایه‌های کوفی هستند.

همچنین در نگارهٔ «کیخسرو و زنان افراسیاب» از همین شاهنامه، فرشی با طرح قاب‌بندی‌شدهٔ واگیره‌ای دیده

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۲۹.خاوران‌نامه، دختر جمشید شاه با ندیمه‌ها، مرقوم فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷ م، مأخذ: (انوری، ۱۳۸۱، ۱۰۹)

تصویر۳۰.خاوران‌نامه، رسیدن عمر امیه به حضور حضرت (ع)، مرقوم فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷م، مأخذ: انوری، ۱۳۸۱، ۹۶

می‌شود (تصویر۳۳)؛ هر قاب یک هشت‌ضلعی است و در محل تلاقی اضلاع به یکدیگر گرهٔ ترکی-مغولی سه‌بازویی نقش شده است. شیوهٔ قاب‌بندی واگیره‌های این فرش شباهت بسیاری با قاب‌بندی نگارهٔ پاسخ دادن اسفندیار به رستم از شاهنامهٔ بایسنغری (تصویر۴) دارد که نشان‌دهندهٔ استمرار سنت‌هاست. نکتهٔ حائز اهمیت در این فرش نه طرح آن که به‌تمامی پیرو سبک هندسی پیشین است که نقوش درون هر هشت‌ضلعی است؛ نقوش ختایی شامل گلی هفت‌پر در میانهٔ هشت‌ضلعی و هشت گل سه‌پر به همراه چند غنچه پیرامون آن که کاملا گردان بافته شده‌اند هم‌زمانی سبک سنتی ترکی-مغولی و سبک نوین طراحی فرش را می‌نمایند؛ به دیگر سخن با سبکی انتقالی و رو به کمال روبرو هستیم که در آینده به فرش‌های دورهٔ صفویه می‌انجامد (جدول۳).

www.SID.ir

تصویر ۳۱ (بالا): خاوران‌نامه، طهماس شاه در حضور حضرت امیر (ع)، مرقوم فرهاد، شیراز، ۸۸۰-۸۹۲ه.ق/۱۴۷۶-۱۴۸۷م، مأخذ: انوری، ۱۳۸۱، ۱۲۵
(پایین): طرح بازسازی‌شده از فرش نگارهٔ طهماس شاه در حضور حضرت امیر (ع)، مأخذ: نگارنده

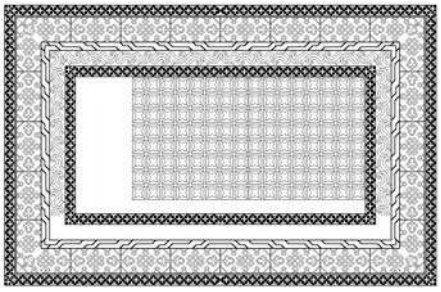
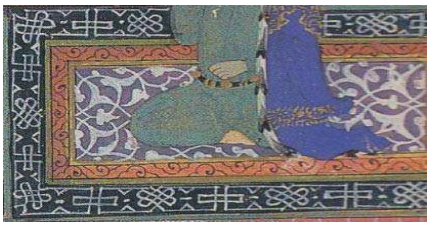
تصویر ۳۲. شاهنامهٔ فردوسی (سربزرگ)، رسیدن فریبرز به نزد کیخسرو، گیلان، ۸۹۹ه.ق/۱۴۴۹م. مأخذ: www.britishmuseum.org

تصویر ۳۳. بخشی از نگارهٔ کیخسرو و زنان افراسیاب، شاهنامهٔ فردوسی (سربزرگ)، گیلان، ۸۹۹ه.ق/۱۴۴۹م. مأخذ: www.americanhistory.si.edu

www.SID.ir

Archive of SID

جدول۲. تحولات طراحی فرش که بر نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامه (۸۸۰-۸۹۲ه.ق) منسوب به فرهاد و شاهنامهٔ سربزرگ (۸۹۹ه.ق) بازتاب یافته‌است. مأخذ: نگارنده

دستهٔ نخست (خاوران‌نامه): طرح‌های واگیره‌ای ساده‌ای	از سبک ترکی-مغولی و سنت‌های گذشته تبعیت می‌کنند؛ این دسته در متن فرش‌های فرهاد محدودند و چندان موردتوجه او نبوده‌اند بااین‌حال فراوانی نقوش شبه‌کوفی در حاشیهٔ طرح‌های او بسیار است و فرش‌هایی که نقشه‌های غیرترکی دارند نیز عموماً از حاشیهٔ شبه‌کوفی بهره می‌برند	
دستهٔ دوم (خاوران‌نامه): طرح‌های واگیره‌ای پیچیده	ساختار دولایه‌ای دارند از نقوش ختایی و قاب‌های اسلیمی که منحصر به خود فرهادند و تا حدی طرح ترنج‌بندی‌های متداخل بهزاد را تداعی می‌کنند.	
دستهٔ سوم (خاوران‌نامه): طرح‌های افشان یک‌چهارم و افشان سرتاسری	این طرح‌ها از خلاقانه‌ترین کارهای فرهاد به شمار می‌روند و سرنخ‌های ارزشمندی را در چگونگی تحول و تطور طرح و نقش فرش‌های ایرانی می‌نمایانند. از سویی این دسته منحصر به خود فرهاد هستند و در این بازهٔ زمانی بر کار دیگر نگارگران هم‌دوره‌اش دیده نمی‌شوند.	
طرح افشان سراسری (شاهنامهٔ سربزرگ)	متن و زمینهٔ آن بسیار به فرش‌های تصویر شده بر نگاره‌های خاوران‌نامه شباهت دارد؛ همهٔ متن فرش را اسلیمی‌های تیرهٔ توپر بر زمینهٔ سفید پر کرده‌اند و سامان نقشه به طرح افشان می‌ماند اما از آن‌جا که سریر کیخسرو بخشی از فرش را پوشانده نمی‌توان با قطعیت دربارهٔ طرح فرش سخن گفت. حاشیه‌های فرش همچنان از سنت ترکی-مغولی پیروی می‌کنند و مزین به آرایه‌های کوفی هستند.	
طرح واگیره‌ای (شاهنامهٔ سربزرگ)	فرشی با طرح قاب‌بندی‌شدهٔ واگیره‌ای. هر قاب یک هشت‌ضلعی است و در محل تلاقی اضلاع به یکدیگر گره‌ای سه‌بازویی نقش شده است. نکتهٔ حائز اهمیت در این فرش نقوش درون هر هشت‌ضلعی است؛ نقوش ختایی شامل گلی هفت‌پر در میانهٔ هشت‌ضلعی و هشت گل سه‌پر به همراه چند غنچه پیرامون آن که کاملا گردان بافته شده‌اند و هم‌زمانی سبک سنتی ترکی-مغولی و سبک نوین طراحی فرش را می‌نمایند	

www.SID.ir

Archive of SID

جدول۳. تحولات طرح‌ها و نقوش رایج در فرش‌های ایرانی از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا سدهٔ یازدهم ق بر پایهٔ مستندات موجود. مأخذ: نگارنده

تاریخ	نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا سدهٔ یازدهم ه.ق
مستندات	منابع تصویری (نگاره‌ها، اسناد مکتوب، نمونه‌های فیزیکی موجود که بسیار اندک‌اند
شخصیت‌های مؤثر	کمال‌الدین بهزاد، فرهاد
مراکز برجسته	هرات، شیراز، تبریز، گیلان
طرح‌های رایج	لچک‌ترنج، تک‌ترنج، واگیره‌ای، چندترنجی، ترنج‌بندی متداخل، افشان
نقوش رایج	رواج انواع اسلیمی (ساده، ماری و...)، رواج انواع ختایی، ادامهٔ نقوش ترکی-مغولی مانند گرهٔ بی‌پایان، ستارهٔ چندپر، چلیپا، نقوش هندسی چندضلعی (هشت، پنج، شش‌ضلعی)، لوزی چنگک‌دار و نقوش شبه‌کوفی در حاشیه
کیفیت خطوط نقوش	گردان متصل، نیمه‌شکسته
جهت در طرح	جهت‌دار و بی‌جهت

نتیجه

سیاست‌های منسجمی که در مدیریت و پشتیبانی از هنر و هنرمند در سدهٔ نهم ق در دربار شاهرخ و پس‌ازآن به شکل گسترده‌تر در کارگاه‌های هنری حسین بایقرا در هرات وجود داشت، از سویی حمایت ترکمانان آق‌قویونلو از هنرمندان در تبریز و شیراز، به گفتمان هنر در عرصه‌های گوناگون ارزش بخشید که به دنبال آن دگرگونی طرح و نقش فرش‌ها را نیز در پی داشت. آزادی عمل بیشتری که طراحان در این دوره داشتند آنان را برانگیخت که عرصه‌های تازه‌ای را در طراحی فرش بیازمایند؛ از سویی پیشرفت فنون بافت در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم ق سبب شد طراحان فرش قریحه و توان خود را در به‌کارگیری نقوش فراموش‌شده‌ای به کار گیرند که یا کاربرد چندانی بر فرش نداشتند و بر دیگر گونه‌های هنری استفاده می‌شده‌اند یا کاربرد آن‌ها بر فرش منسوخ شده بود. بنابراین و با ارجاع به دیدگاه ولف دربارهٔ عوامل شکل‌گیری جریان‌های هنری می‌توان به این نتیجه رسید که از نیمهٔ سدهٔ نهم ق دگرگونی‌هایی که در فنون و ابزار بافت به وجود می‌آید به تغییر نقوش فرش از شکسته و نیمه‌شکسته به گردان می‌انجامد و دو مورد نهادهای اجتماعی پشتیبان و حامیان اقتصادی نیز که پیشتر در ورود عنصر ترکی-مغولی به فرش‌های ایرانی نقش داشتند از این تاریخ به بعد و احتمالاً متأثر از شیفتگی و کنجکاوی حاکمان تیموری نسبت به فرهنگ و هنر ایرانی متحول می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر اگر در چند سدهٔ نخستِ پس از ورود ترکان و مغولان به ایران، آنان در تشجیع و تقویت فرهنگ بصری قومی خود می‌کوشیدند تقریباً از نیمهٔ سدهٔ هشتم ق به این‌سو اندک‌اندک متمایل به فرهنگ بصری ایرانی شدند که این جریان در ربع پایانی سده نهم ق به اوج خود رسید؛ حمایت ایشان از نوآوری‌هایی در طرح و نقش فرش‌ها از عوامل این تحول بوده است. به‌هرروی چندوچون این نکته نیاز به رویکرد جامعه‌شناسانه در بررسی موضوع دارد که از حدود این مقاله خارج است. به موازات این جریان حمایتی هنرمندانی پیشرو نیز وجود داشته‌اند که از فرصت به‌دست آمده بیشترین بهره را برده‌اند که در این میان نام دو تن برجسته‌تر است. کمال‌الدین

www.SID.ir

Archive of SID

بهزاد در هرات و فرهاد در شیراز.

از این‌رو و بر پایهٔ مستندات موجود نخستین دگرگونی‌ها در طراحی فرش‌های ایرانی و رهایی از قید طرح‌های ترکی-مغولی در تاریخ ۸۴۹ تا ۹۲۰ ق رخ می‌دهد. برجسته‌ترین تحول در این بازهٔ زمانی تغییر ساختار نقشه از در طرح‌های واگیره‌ای ترکی-مغولی به نقشه‌های و در طرح‌های ترنج‌دار است. بدین معنی که در طرح‌های واگیره‌ای یک نقش‌مایه یا مایگانِ واحد، n بار در یک سطح نقشه تکرار می‌شود و پیوستگی این نقش‌مایه‌ها شالودهٔ طرح را شکل می‌دهند؛ اما در نقشه‌های یک‌چهارم، یک‌چهارم نقشی - مانند ترنج یا نقوشی که متن فرش را می‌سازند- طراحی می‌شود و از یک‌بار آینه و دو بار تکرار آن، طرح سامان می‌یابد. نقشه‌های یک‌دوم نیز نقشه‌هایی هستند که نقوش یک‌بار آینه می‌شوند و از کنار هم قرار گرفتن نقش اصلی و آینهٔ آن طرح ساخته می‌شود. این ساختار که تا امروز نیز در طراحی فرش‌های ایرانی کاربرد دارد احتمالاً از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم ق در هرات آغاز سپس در شیراز و تبریز نیز رواج یافته است. با مرگ سلطان حسین بایقرا در ۹۱۱ه.ق/۱۵۰۶م، دیری نمی‌پاید که سلسلهٔ تیموریان فرومی‌پاشد و میراث آنان در اوج شکوه و بالندگی فرهنگی‌شان به‌دست صفویان و ازبکان می‌افتاد و هنرمندان هرات، در پی یافتن هنرپرورانی تازه، راهی دیگر مراکز قدرت می‌شوند. صفویان در ۹۱۴ه.ق/ ۱۵۰۹م اندک‌اندک بر همهٔ ایران مسلط می‌شوند و کشور را یکپارچه می‌کنند و با اندوختهٔ هنری و فنی که از دورهٔ تیموریان و ترکمانان به دست آورده بودند دورهٔ درخشان فرش‌بافی در ایران را رقم می‌زنند. خوشبختانه از دورهٔ صفویه بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته فرش [کامل یا پاره‌فرش] به‌جای مانده است که برای شناسایی طرح و نقش آن‌ها دیگر نیازی به مراجعه به نگاره‌ها و اسناد مکتوب نیست. به‌عبارت‌دیگر از نیمهٔ سدهٔ نهم ق رواج سبک ترکی-مغولی در فرش‌های درباری و شهری باف ایران رو به افول می‌گذارد و با آغاز صفویه کم‌کم مهجور می‌ماند و حمایت دربار را نیز از دست می‌دهد؛ اما در فرش‌های روستایی و عشایری مانند فرش‌های ترکمنی و شاهسونی به حیات خود ادامه می‌دهد. از سوی دیگر اما و همزمان با صفویان، در آناتولی، شام و مصر که عثمانیان و مملوکیان فرمان می‌راندند سبک ترکی-مغولی تا سدهٔ هجدهم م هم به قوت خود باقی می‌ماند.

منابع و مآخذ

- آزاد ارمکی، تقی و مهدی مبارکی. تبیین جامعه‌شناختی علل تحول فرش ایرانی در دوره صفویه. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. (۱۳۹۱)، ۱، ۷۳-۹۲.
- اسپینانی، محمدعلی. فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش. گلجام. (۱۳۸۷)، ۹. ۳۳-۹.
- اف‌استون، پیتر. (۱۳۹۱) فرهنگنامه فرش شرق. ترجمه بیژن اربابی، تهران: موسسه انتشاراتی جمال هنر.
- انوری، سعید. (۱۳۸۱). مقدمهٔ خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی. تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- باربارو، جوزافا [و دیگران]. (۱۳۸۱). سفرنامه¬های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه). ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: انتشارات خوارزمی.
- بصام، سیدجلال‌الدین. (۱۳۹۲). فرهنگ فرش دست‌باف. تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بلر، شیلا. بلوم، جاناتان. (۱۳۸۶). هنر و معماری اسلامی ۲. ترجمه یعقوب آژند و فائزه دینی. تهران: فرهنگستان هنر، سمت.
- حصوری، علی. (۱۳۷۱). نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه. تهران: انتشارات فرهنگان.
- حصوری، علی. (۱۳۷۶). فرش بر مینیاتور، تهران: انتشارات فرهنگان.
- حصوری، علی. (۱۳۹۴). سفرنامه حاجی مهندس (سفرنامه فرش). تهران. چشمه.
- دیماند، س.م. (۱۳۸۹). راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدا... فریاد، تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.

www.SID.ir

Archive of SID

– رابینسن، ب.و. (۱۳۷۶). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران. انتشارات مولی.
– رویمر، ه . ر، (۱۳۸۷). تاریخ ایران (دوره¬ی تیموریان، پژوهش از دانشگاه کمبریج). ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.
– ژوله، تورج. (۱۳۹۲). شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری. تهران. یساولی.
– سالاری مقدم، محدثه. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی سبک‌شناختی فرش‌های عصر تیموری و صفوی (مطالعه موردی: نگاره‌های نسخ شاهنامهٔ بایسنغری و شاهنامهٔ طهماسبی). پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما دکتر فرزانه فرخ‌فر. دانشگاه نیشابور.
– شادلو، داود. (۱۳۸۸). ویژگی‌ها و معرفی نمونه‌های طراحی فرش دورهٔ تیموری بر اساس نگاره‌های آن دوره. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما دکتر علی‌اصغر شیرازی. دانشگاه شاهد.
– شیرازی، علی‌اصغر و شادلو، داود. بررسی فرش‌های بازتاب یافته بر نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری. گلجام. (۱۳۸۸)، ۱۴. ۴۹-۲۹.
– شادلو، داود و شیرازی، علی‌اصغر. طراحی و طراحان فرش دربار اسکندرسلطان. نگره. (۱۳۸۸)، ۱۳. ۵۲-۴۱.
– صباحی، سید طاهر. (۱۳۹۳). قالین: چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالی‌بافی مشرق زمین. تهران. خانه فرهنگ و هنر گویا.
– کامیار، مریم. آیت‌اللهی حبیب‌الله و طاووسی، محمود. الگوهای هندسی در فرش صفوی. گلجام. (۱۳۸۷)، ۱۱. ۲۴-۱۱.
– کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۰). واژه‌نامه پارسی سره. تهران. فرهنگستان زبان پارسی.
– کونل، ارنست. (۱۳۴۷). هنراسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری. تهران. ابن‌سینا.
گری، بازل. (۱۳۸۵). نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو.
– مراثی، محسن و احمدی‌پیام، رضوان. شناسایی ویژگی‌های فرش‌بافی دورهٔ ترکمانان بر اساس نگاره‌های خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام. گلجام. (۱۳۹۶)، ۳۱. ۱۰۶-۸۹.
– مهدی‌ئی، امیر. شناسایی تاریخ تحول طرح و نقش قالی ایران از شکسته به گردان؛ بر اساس مطالعهٔ تزئینات وابسته به معماری و مینیاتور در قرون هفتم و هشتم هجری». پاژ. (۱۳۹۱). ۱۲. ۱۴۸-۱۳۹.
– میرجعفری، حسین. (۱۳۸۶). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان. تهران. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
– ولف، ژانت. (۱۳۶۷). تولید اجتماعی هنر. ترجمه نیره توکلی. تهران. مرکز.
- Briggs, Amy. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. Arts Islamica, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 7, 20-54.
-Delivorrias, Angelos. (2008). The Benaki Museum of Islamic Art». Hali-International Magazine of Antique Carpet and Textile Arts.156, 61.
- Lentz, Thomas W. and Lowry, Glenn D. (1989). Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century. Smithsonian Institution Press. Washington.
- Martin, F. R. (1906). A History of Oriental Carpets before 1800.
- Sarre, Friedrich and H. Trenkwald. (1926). Alt-orientalische Teppiche/Ancient oriental carpets. Vienna.

www.SID.ir

Archive of SID

- Lentz, Thomas W. and Lowry, Glenn D. (1989). Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century. Smithsonian Institution Press. Washington.
- Marasy M, ahmadi Payam R. Identify of Turkaman Carpet-weaving Characteristics Based on Ibn Hessam'sKhavaran-nameh. goljaam. (2017), 13 (31), 89-106.
- Martin, F. R. (1906). A History of Oriental Carpets before 1800.
- Mehdiye, Amir. Identifying the evolution's history of the Persian carpet's patterns and designs from rectilinear to curvilinear, based on the miniatures and architectural ornaments from the 7th ans 8th centuries AH.Paj. (2013). 12. 139-148.
- Mirja'fari, Hosein. The history of the Political, Social, Economic and Cultural Changes in Iran during the Timudid and Turkman Periods. Tehran, Isfahan University and SAMT organization.
- Robinson, B.W. (1957). Persian miniatures, New York, Citadel Press.
- Roemer, H.R. (2008). The Cambridge history of Iran. Vol. 6, Timurid and Safavid periods. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sabahi, Seyed Taher. (2015). Ghalin:An Overview of the History and Art of Carpet Weaving in orient. Tehran, Goya: House of Culture and Art.
- Shadlou, Davood. (2009). Considering the Characteristic and Introducing the Examples of Carpet Design of Timurid Period, on the Basis of Painting. Thesis of Masters. Thesis Advisor Dr. Ali Asghar Shirazi. Shahed University.
- Shadlou, Davood, Shirazi. A A,Design and designers of carpets in Iskandar Sultan's court. Negareh.(2009). 13, 41-52.
- Sarre, Friedrich and H. Trenkwald. (1926). Alt-orientalischeTeppiche/Ancient oriental carpets. Vienna.
- Shirzai A A, Shadlou D. A Study of Carpets Depicted on Paintings in Baysonghori's Shahnameh. Goljaam. (2010), 5 (14), 29-50.
- Wolff, Janet. (1993). The Social Production of Art. New York, New York University Press.
- Zhuleh, Turaj. (2014). Carpetology: Some Theoretical Bases and Intellectual Infrastructures. Tehran, Yassavoli.

www.SID.ir

Archive of SID

the structure (form) of Persian rug designs from the second half of the 9th century to the early part of the 10th century AH (16th and 17th AD). The significance of this period is that from this date, Persian rug designs separate little by little from the Turkish-Mongol rectilinear repeats, turning into half and quarter designs with intricate curvilinear patterns. So the main questions of this article are: 1. how did the most important changes happen in Persian rug designs from the middle of the 9th to the beginning of the 10th century AH? 2. Who played the main roles in the Persian rug designs' developments from the middle of the 9th century to the beginning of the 10th century AH? This is a documentary research and its method is descriptive and analytical. The statistical population is the miniatures painted in Iran between 849 and 920 AH (circa 1447- 1518 AD) in which samples of Persian rugs have been depicted, historical texts (history books and travelogues) have also been used as references. The method of analysis is qualitative. Sometimes in the classification of carpet designs, historical variables and the gradual process of transformation have not been taken into account. This is more evident in pre-Safavid carpets from which no actual example is in hand. The events of this nearly 70-year period (beginning with the death of Shah Rukh in 1447) ultimately founded the royal style of the Safavid rug workshops. Despite its vital importance, the mentioned period has not been studied thoroughly yet. The research results indicate that during this period of time, Persian rug designing was released from Turkish-Mongol rectilinear repeating patterns, and, the design structure was changed into half and quarter forms. The changes started in Herat, and then spread to Shiraz and Tabriz. Based on the available evidences, great masters, Kamal al-Din Behzad and Farhad, played major roles in this restyle.

Keywords: Iranian Carpet (Persian Rug), Rug Designing, Persian Painting, Herat School, Shiraz School, Turkman School.

Reference: Azad Armaky, Taghi. Mobaraki, Mehdi. A sociological explanation of the evolution of Iranian carpet during Safavid Dynasty. Sociological Journal of Art and Literature. (2013), Volume 4, Issue, 73-92.

- Barbaro, Giosafat. (2003). Venetian Travelogues in Persian (Six Travelogues). Translator ManochehrAmiri. Tehran, Kharazmi.

- Bassam, Seyed Jalal Eddin. (2014). Oriental Carpet Lexicon. Tehran, Ministry of Science Research and Technology Iran Encyclopedia compiling Fundtion.

- Briggs, Amy. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. Arts Islamica, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 7, 20-54.

- Delivorrias, Angelos. (2008). The Benaki Museum of Islamic Art». Hali-International Magazine of Antique Carpet and Textile Arts.156, 61.

- Dimand, Maurice Sven. (1944). A Handbook of Muhammadan Art. New York.

- Espanani, Mohammad Ali. Safavid Carpet from Viewpoint of Innovation in Design and Pattern. Goljaam. (2008), Volume 4, Issue 9, 9-34.

- F, Stone, Peter. (1997). The Oriental Rug Lexicon. Univ of Washington Pr, Washington.

- Hasoori, Ali. (1998). Carpet on Miniatures. Tehran, Farhangan.

- Hasoori, Ali. (2016). The Haji Mohandes Travelogue. Tehran, Cheshmeh.

-Kamyar M, Ayatollahi H, Tavoosi M. Geometrical Patterns in the Safavid Carpets. Goljaam. (2009) 4 (11), 11-24.

- Kazazi, Mir Jalal Eddin. (2012). Persian Dictionary, Tehran, Academy of Persian Language.

- Khusfi, Muhammad ibn HessamEddin ibn Hesam (2003). KhvaranNameh. Tehran, Printing and Publishing Organization in collaboration with Cultural Heritage.

- Kühnel, Ernst. (1970). Islamic Arts. Gutenbergweg,Verlag Bell.

www.SID.ir

Archive of SID

Scientific Quarterly Journal faculty of art Shahed university

The Transition of the Persian Carpet Designing, Referring to the Herat and Shiraz Miniatures, since 1446 until the First Decades of the 16th Century AH in Iran

Davood Shadlou, PhD in History of Islamic Arts, Assistant Professor, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Recieved: 2019/10/20 Accepted: 2020/05/05

Throughout the history, the development of carpet designs, especially rug patterns, have been influenced by political, social, and cultural factors. These variables have played a decisive role in the aesthetic and the transformation of Persian city-woven rugs. Thus, dealing with techniques and materials, artists had to be faced simultaneously with their patrons' ideologies and aesthetic agreements. Early Islamic documents show an enthusiasm of Arab governments to revive the glory of their precedent empires. Umayyad Caliphs imitated Byzantines, and Abbasids adopted the Persian Sassanid culture by the means of their arts and crafts. The latter proved to be dominant in Islamic territories, accepting and strengthening the presence of the eastern Turkic tribes in martial and administrative affairs. The climax of the Turkic presence in Persia occurred under Seljuk rule, during which the decorative elements became more flexible and Turkic taste merged with pre-Islamic Iranian aesthetics, making changes in 'Islamic arts', including carpet designs. The clues from the 4th to the 9th centuries AH (11th to 16th AD) show an interrupt in the way the Sassanid and early Islamic carpets were patterned. The replaced style shared the patterns and designs (and probably the structure) with Anatolian manner of weave, on the basis of comparison between pieces discovered at the beginning of the 20th century by J. H. Loytved-Hardegg and F. R. Martin in Konya and the rugs depicted in Persian miniature paintings from the 8th and the 9th centuries AH (15th and 16thAD). Islamic beliefs have ultimately been fixed and new tools and materials, brought by coming Turkic tribes, played major roles, but chiefly the change of patronage led to the transition. The Turkic peace style, maintaining the common style of the steppes, homeland to Turk ancestors, lasted throughout the Mongol Ilkhanid and Timurid Dynasties, therefore called Turkic-Mongolian style. This common style has simple basis in patterns, including rectilinear and semi-rectilinear repeats with limited diversity in basic forms: endless knots, multi-pointed stars, crosses, geometric shapes such as octagons, hexagons and pentagons, hooked lozenges and Kufic-like script, used chiefly in rugs' margins. Prevalent from Central Asia to Anatolia, the Turkic-Mongolian style appears to be dominant in Persia till the 9th century AH. However, there is no preserved Persian rug remained from the beginning of the Islamic era to the rise of the Safavid Dynasty (7th -16th centuries AD) to be used to identify the long period's patterns and designs. Hence, available sources representing rug designs are miniatures and written texts as histories and travelogues which are always under discussion. In former researches, more focus has been placed on motifs and patterns and less on the transition of designs. This paper is to investigate the process of changing

www.SID.ir