مجید خانلری[1]

مقدمه‌ای بر سبک‌شناسی قالی دورهٔ صفویه

در تحقیق دربارهٔ تاریخ قالی ایران، تا کنون به جنبه‌های صوری قالی، مانند نقش و رنگ و نقش‌مایه، و سیر تحول آنها کمتر توجه شده است. توجه محققان اروپایی به قالی ایران، که بیشتر تحقیقها دربارهٔ تاریخ قالی را هم‌ایشان انجام داده‌اند، از اواخر قرن سیزدهم/ نوزدهم آغاز شد. در این تحقیقها، در آغاز بیشتر به جنبهٔ زمانی توجه می‌شد و محققان در پی یافتن منشأ قالی بودند؛ برخی از آنان کوچ‌نشینان ترکمن را مبدع قالی می‌دانستند و برخی دیگر قبایل پارت را. به‌تدریج در بررسی قالیهای شرقی، علاوه بر زمان بافت، نقشهٔ قالی و تحلیل نقش‌مایه‌ها نیز مبنای طبقه‌بندی قالی قرار گرفت. تحلیل شباهت میان قالیهای مناطق مختلف مبحث ریشه‌های مشترک هنری را نیز پیش کشید، که از نظر سبک‌شناسی نیز اهمیت بسیاری دارد. بر این اساس، ویژگیهای کلی نقوش قالیهای اسلامی از همسانی اعتقادات و دستورات دینی برخاسته است. در تحقیقات بعدی، محل بافت به منزلهٔ شاخصی مهم در بررسی هنری قالی مد نظر قرار گرفت تا از این طریق، «سبک‌شناسی قالی» میسر و مستند شود. اما خود این طبقه‌بندی بر اغتشاش بیشتر در روشهای شناخت قالی افزود. از آنجا که سبک‌شناسیِ بررسی کیفیت و ماهیت موضوع تحقیق است، بدون در نظر گرفتن نظمی منطقی و متناسب با موضوع، یعنی بدون اعمال نوعی طبقه‌بندی، دست‌یافتنی نیست. تحول هنر سیری پیوسته دارد و شناسایی این تحول و یافتن نقاط عطف آن برای درک سبکهای مختلف هنری ضروری است. سبک‌شناسی قالی صفوی نیز مستلزم مطالعهٔ تاریخ تحلیلی هنر این دوره، طبقه‌بندی قالیهای شناخته‌شده بر اساس معیارها، و تحلیل نقش‌مایه‌ها و نقوش است.

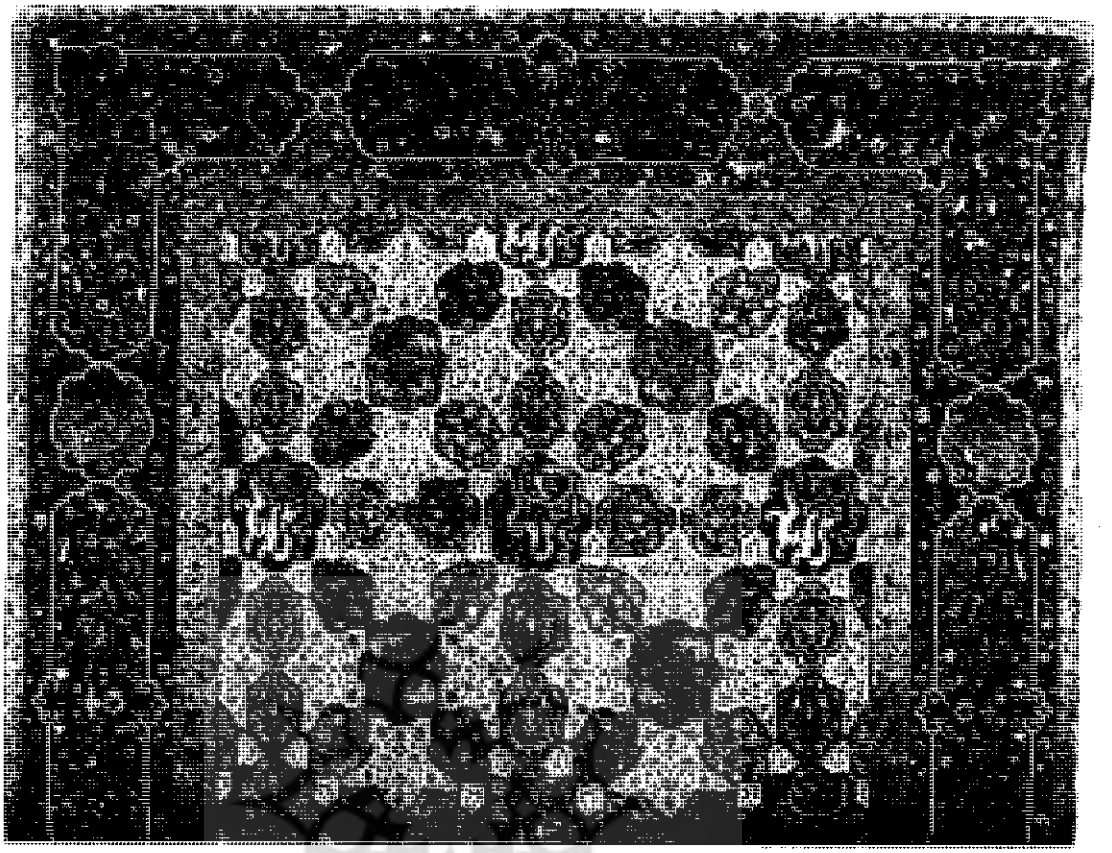
در بررسی قالی صفوی نمی‌توان از وضع درخشان قالی در دورهٔ تیموری غفلت کرد. از ویژگیهای مهم این دو دوره این است که سنت قوی نقاشی در اواخر دورهٔ تیموریان و اوایل صفویان موجب تأثیر نقاشان در نقشهٔ قالیهای تیموری و صفوی شد. در طبقه‌بندی زمانی قالیهای صفوی، دو دورهٔ حکومت شاه طهماسب و شاه عباس اول از دوره‌های شاخص است. اما قالی این دوره را از نظر ترکیب نقشه می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: قالیهای دارای طرح متمرکز، قالیهای دارای طرحهای سراسری، طرحهای یک‌طرفه یا نامتقارن، قالیهای تصویردار.

رهیافت مطمئن برای تغییر مسیر بررسیهای تاریخی دربارهٔ قالی ایران، تحلیل نقوش و نقش‌مایه‌ها و ردیابی سیر دگرگونیها و شکل‌یابی نهایی آنهاست. چنین شیوه‌ای بر ماهیت قالی متمرکز است و از بیراهه رفتن تحقیقات جلوگیری می‌کند. باید تمرکز مطالعات در تاریخ قالی ایران از موضوع مکان بافت قالیها یا زمان آنها به صورت قالیها و سیر تحول آن معطوف گردد.

اصفهان اولین پایتخت صفویان نبود، اما مهم‌ترین آنها شد. این اوج درخشان بیش از آنکه علل سیاسی و جغرافیایی داشته باشد، به سبب نقش آن در فرهنگ ملی و به ویژه هنر ایرانی، خصوصاً در دوران اسلامی بود،[2] که سابقه‌ای دست‌کم چندصدساله داشت. سه شاخه از هنرهای ایرانی، یعنی معماری، نقاشی، قالی‌بافی، در دورهٔ صفویه به مراتبی از پیشرفت و نوآوری رسیدند که هنوز شگفت‌انگیز می‌نماید. آنچه در اینجا بدان پرداخته می‌شود، مروری است بر برخی ویژگیهای قالیهای دورهٔ صفویه و به‌ویژه سبک اصفهان در قالی در مقام مقدمه‌ای بر شناسایی جایگاه این منطقه در این هنر و صنعت دیرپا در دورهٔ صفویه.

تاکنون تحقیق دربارهٔ قالی ایران و تاریخ آن بیشتر به دست محققان غیرایرانی انجام شده است. این تحقیقات از این جهت که دیدگاه ناظر بیرونی را منعکس می‌کرده، پربار بوده است؛ به‌ویژه آنکه در آنها به قالی ایران به منزلهٔ هنر-صنعت نگریسته‌اند. اما از آنجا که این محققان کمتر با فضا و بستر تحول این هنر-صنعت آشنایی داشته‌اند، چشم‌اندازی متفاوت از ماهیت آن ارائه کرده‌اند. همچنین بسیاری از هزارها نمونهٔ کامل یا ناقص قالی ایران، که این محققان به برخی از آنها در پژوهشها بررسی و استناد کرده‌اند، خارج از محدودهٔ مرزهای کنونی ایران قرار دارد.[3] چه‌بسا نمونه‌هایی در مجموعه‌های خصوصی که هنوز به‌دقت معرفی و بررسی نشده است و شاید معرفی و بررسی آنها دیدگاهها و نظریات کنونی دربارهٔ این هنر در این دوره را دگرگون کند. پیامد این وضعْ پراکندگی و ناپیوستگی در پژوهشها و عرضهٔ نظریه‌های متفاوت و حتی متناقض است؛ به‌ویژه دربارهٔ سرچشمهٔ نقش‌مایه‌ها و بافت‌گاهها و طبقه‌بندیها.[4]

در اروپا علاقهٔ تاریخی به قالی ایران از اواخر قرن سیزدهم/ نوزدهم آغاز شد. در آن هنگام، مجموعه‌ای از قالیهای سدهٔ دهم/ شانزدهم تا سیزدهم/ نوزدهم گردآوری شد و همهٔ قالیهایی که پیش از سدهٔ دهم/ شانزدهم بافته شده بود، جزو «قالیهای اولیه» طبقه‌بندی شد و این فرض رایج گشت که کهنه‌ترین آنها مربوط به سدهٔ هشتم/ چهاردهم است و فن قالی‌بافی از ترکان آسیای مرکزی آغاز شده است.[5] بدین ترتیب در گامهای نخست پژوهش دربارهٔ قالی، زمان بافتْ معیار طبقه‌بندی قالیها اختیار شد. در عین حال، از هدفهای اصلی پژوهشهایی این‌چنین، تعیین قدمت قالیها بود؛ به‌خصوص که اساساً دربارهٔ منشأ



ت ۱. قالی متعلق به اوایل دورهٔ صفویه، موزهٔ پلدی پتـــوئی

قالی‌بافی ابهام و اختلاف نظر بسیاری وجود داشت. این اختلاف نظرها به جنبه‌های دیگر قالی هم کشیده شد و پژوهش در این زمینه گسترش یافت.

در اواسط قرن بیستم، هنوز باستان‌شناسانی مانند خلوپین[۱] بر این اندیشهٔ قدیمی پافشاری و استدلال می‌کردند که قالی‌بافی را کوچ‌نشینان ترکمن ابداع کرده‌اند. ژولیوس لسینگ[۲] و ژوزف کاراباچك[۳] اولین محققانی بودند که (در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰) به بررسی دقیق فرشهای شرقی پرداختند. همچنین در اوایل دههٔ ۱۸۹۰، ریگل[۴] که کارمند موزهٔ هنر و صنعت امپراتوری اتریش بود، اندکی پیش از برپایی نمایشگاه بزرگ فرش در سال ۱۸۹۱، مطالعات خود را در زمینهٔ گلیمهای بافته‌شده در کشورهای بالکان آغاز کرد و یافته‌هایش دربارهٔ زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی این صنایع دستی سنتی را بر تولیدات هم‌بستهٔ آن، یعنی فرشهای پرزدار (قالی)، تطبیق کرد. او میان فرشهای دارای پرز بلند، که کار هنری تمدنهای کهن محسوب می‌شد، و آنهایی که معمولاً کوچك‌تر است و ظاهراً آنها را چادرنشینان برای مقاصد روزمره بافته‌اند، فرق گذاشت. ریگل نتیجه گرفت که احتمالاً پارتها، نخستین قوم چادرنشین آسیای مرکزی که در ایران حکومت می‌کردند، بافتن فرشهای گره‌خوردهٔ پرزدار را اولین بار، در قرن سوم قبل از میلاد، به مردم این سرزمین آموختند. این نظریه را در سال ۱۹۰۸ اف. آر. مارتین[۵] بی هیچ بحثی در کتاب *تاریخ فرشهای شرقی پیش از ۱۸۰۰* پذیرفت. این تمایز بر اساس شباهت آشکاری بود که ریگل میان قالیهای بزرگ درباری دورهٔ صفویه (که با سنتهای هنر اسلامی، یعنی نقش‌مایه‌های گیاهی، تزیین شده بود) و قالیهای قرن سیزدهم/ نوزدهم چادرنشینان می‌دید.[۷] این برداشت مبتنی بر همان دیدگاهی بود که منشأ قالی‌بافی را عشایر ترکمن می‌دانست. بنا بر این، به‌تدریج در بررسی قالیهای شرقی، علاوه بر زمان بافت، نقشهٔ قالی و تجزیه و تحلیل نقش‌مایه‌ها مبنای طبقه‌بندی قالیها قرار گرفت. در این میان، این نکتهٔ مغفول ذهن پژوهندگان را معطوف به خود کرد که بر فرض درستی نشئت گرفتن قالی‌بافی از عشایر ترکمن، سنتهای هنری مناطق هدف تا چه میزان و در چه جنبه‌هایی از این هنر ـ صنعت مؤثر بوده است؟ این بحث مشابهتهای قالیهای

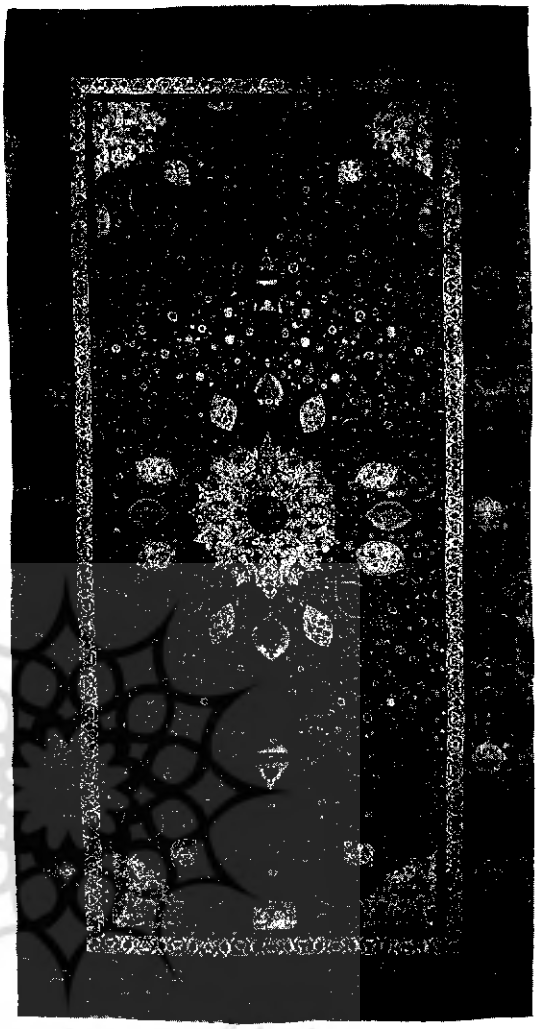
(1) Igor N. khlopin

(2) Julius Lessing

(3) Joseph Karabacek

(4) Alois Riegl

(5) F. R. Martin



ت ۲. قالی مشهور اردبیل، لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

مناطق مختلف، و به تبع آن ریشه‌های مشترك هنری، را نیز پیش کشید، که همچنان جزو پردامنه‌ترین مباحث مربوط به قالی‌بافی است و از نظر سبك‌شناسی نیز اهمیت بسیاری دارد. ویژگیهای کلی نقوش «قالیهای اسلامی» (و نه قالیهای شرقی) از همسانی اعتقادات و دستورات دینی برخاسته و یکسان است؛ و شاید یکی از علل دشواری تمایز قالیهای مناطق مختلف همین بوده باشد. از نظر بسیاری از استادان و صاحب‌نظران، فرش شرقی تقریباً مترادف فرش اسلامی بود. از سوی دیگر، پیچیدگی فزاینده در بررسیهای هنری قالی، پژوهندگان را به دقت در جنبه‌های مختلف این هنر هدایت کرد و آنان را در کنار توجه به مشابهتها، به تفاوتهای قالیهای منتسب به یك حوزه متوجه ساخت. در این مسیر و در تحقیقات بعدی، به‌ویژه در زمینهٔ شناخت قالی ایران، محل بافت به منزلهٔ شاخصی مهم در بررسی هنری قالی مد نظر قرار گرفت تا از این طریق، «سبك‌شناسی قالی» میسر و مستند شود. اما خود این طبقه‌بندی بر اغتشاش بیشتر در روشهای شناخت قالی افزود.

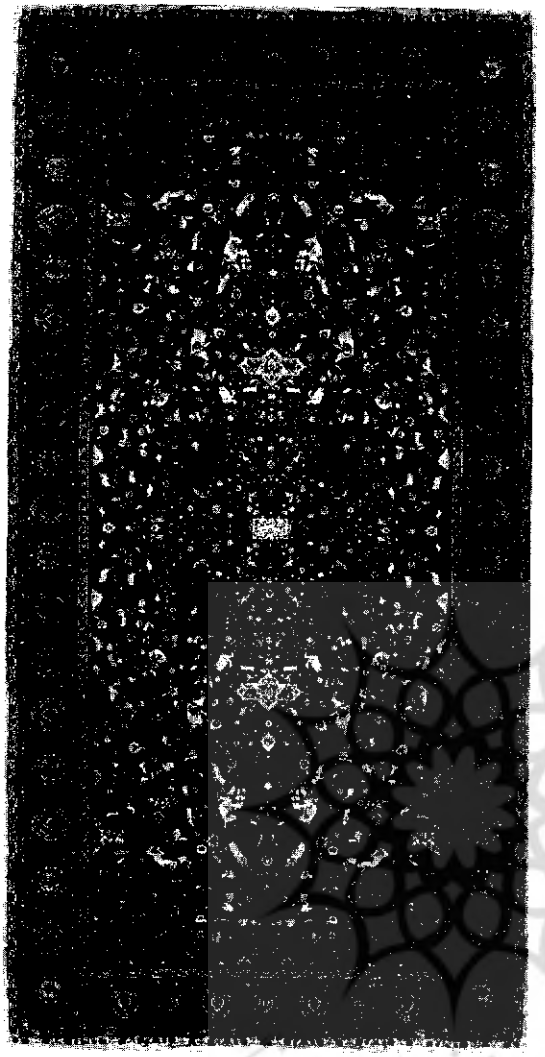
پوپ تصریح می‌کند که ساده‌ترین طبقه‌بندی قالی طبقه‌بندی بر اساس موضوع نقشه است.[۸] این نظر او را می‌توان این گونه کامل کرد که در کل برای طبقه‌بندی قالی، یك یا دو یا هر سه معیارِ زمانِ بافت، محلِ بافت، و نوعِ نقشه را می‌توان در نظر گرفت و بهترین طبقه‌بندی با تکیهَ بر هر سه معیار حاصل می‌شود. بدیهی است که هرگونه طبقه‌بندیْ معطوف به ایجاد نظمی خاص است تا امکان بررسی روند شکل‌گیری و تحول فنی و هنری را امکان‌پذیر کند. هر محققی می‌تواند با معیارهای منطقی، نظم مطلوب خود را بر موضوع مطالعه اِعمال و نظمهای پیشین را تأیید، رد، یا تصحیح کند. از آنجا که سبك‌شناسیْ بررسی کیفیت و ماهیت موضوع تحقیق است، بدون در نظر گرفتن نظمی خاص و منطقی و متناسب با موضوع مورد مطالعه، و به عبارت دیگر، بدون اعمال نوعی طبقه‌بندی، دست‌یافتنی نیست. همچنین تحول هنر سیری پیوسته دارد و شناسایی این تحول و یافتن نقاط عطف آن برای درك سبکهای مختلف هنری ضروری است. بدین ترتیب، سبك‌شناسی قالی صفوی مستلزم مطالعهٔ تاریخ تحلیلی هنر این دوره، طبقه‌بندی قالیهای شناخته‌شده بر اساس معیارهای سه‌گانهٔ پیش‌گفته، و مهم‌تر از اینها، تجزیه و تحلیل نقش‌مایه‌ها و نقوش است.

در دورهٔ تیموری، بسیاری از ویژگیهای هنری ایران دستخوش تغییراتی شد و با نفوذ فرهنگ چینی در صنایع ظریف ایران، که همانند تأثیر نقاشان و مجسمه‌سازان ایتالیایی در کار هنرمندان اروپای قرون هجدهم و نوزدهم است، کار نقاشان و هنرمندان ایرانی متحول شد و به سمت تشخص هر چه بیشتر پیش رفت؛ چنان‌که برخی از محققانْ این دوره را کمال پختگی هنرهای اسلامی می‌دانند.[۹] در زمینهٔ نقش قالی، طرحهای هندسی رفته‌رفته به طرف طرحهای با خطوط گرد و منحنی گرایش یافت و نقش‌مایه‌هایی مانند پیچك و گل، نخل بادبزنی، توده‌های ابرمانند، قارچ، انواع حیوانات و پرندگان افسانه‌ای و معمولی ــ مانند اژدها، سیمرغ، گربه وحشی، آهو ــ در نقش قالی ایران وارد شد. با مشاهدهٔ نگاره‌های بهزاد، می‌توان دگرگونی

طرح قالی در این دوره را درک کرد.[۱۰] بعد از تیموریان، حکام سلسله‌های قراقویونلو و آق‌قویونلو که در غرب ایران فرمانروایی داشتند، مرکز سیاسی خود را در شهر تبریز قرار دادند؛ یعنی همان جایی که بعداً صفویان آن را پایتخت اولیهٔ خود اختیار کردند. در این دوره، قالیهای زیبایی در این شهر بافته شد.[۱۱] احتمال داده‌اند که قالیهایی منتسب به اوایل دورهٔ صفویه در این زمان در تبریز بافته شده باشد.[۱۲] به همین جهت، در آنها عناصر و مایه‌های متأثر از هنر ترکمنها و چادرنشینان وجود دارد؛ چیزی که منشأ اختلافات بسیاری در طبقه‌بندی قالیهای این دوره شده است. نمونه‌ای از قالیهای اواخر دورهٔ تیموری و اوایل صفوی قالی‌ای است که نقشهٔ آن را کسی به نام قاسم‌علی تهیه کرده و در آن الگوهای قدیم و جدید مقابل هم قرار گرفته‌اند تا یکی به تفوق و برتری برسد. حاشیهٔ این قالی قدیمی الگوی کوفی دارد و پیچکهای درهم‌تنیده‌اش با اسلیمیهای پیچیده تزیین شده است. نیز معروف‌ترین نمونهٔ اوایل دورهٔ صفویه قالی متعلق به موزهٔ پلدی پتسولی[۶] میلان است (ت۱)، که نقشه و بافت و مواد آن از دخالت هنرمندان ماهر تعلیم‌دیده در دورهٔ تیموری در تولید آن حکایت می‌کند.

طرحهای هندسی تقریباً تا پایان قرن نهم/ پانزدهم ادامه یافت؛ در حالی که طیف رنگهای به‌کاررفته در آنها گسترش یافته و تمایل به ایجاد تضادهای قوی در رنگ‌ها شدت گرفته بود. رنگها بعداً پیوسته خالص‌تر و الگوها پیچیده‌تر شد. در نسخهٔ مصوری متعلق به سال ۸۴۴ق/ ۱۴۴۰م، تصاویری از قالیهایی آمده که شخصی‌تر و آزادنه‌تر بافته شده و طرح و نقشهٔ خوبی دارد و میان متن و حاشیهٔ تناسب کافی ایجاد شده است.[۱۳]

چنان‌که آمد، در نقشهٔ قالیهای صفوی، سبکهای نقاشی هنرمندان آن دوره کاملاً مؤثر بوده است. بهزاد در کهن‌سالی به خدمت شاه اسماعیل صفوی درآمد و از قدر و منزلت والایی برخوردار شد و مکتب تیموری هرات را به مکتب صفوی تبریز پیوند داد. تأثیر مکتب تبریز که بهزاد پی‌ریزی کرد، در شروع سلطنت شاه طهماسب (حک ۹۳۰-۹۸۴ق) کاملاً مشهود بود.[۱۴] با آنکه سبک هندی صرف به‌تدریج از نگاره‌ها حذف می‌شد، این نوع طرّاحی زوال کامل نیافت و در مشرق ایران و ترکستان تداوم یافت و به شمال ایران و قزاقستان نیز گذر کرد.[۱۵] در قرن هشتم/

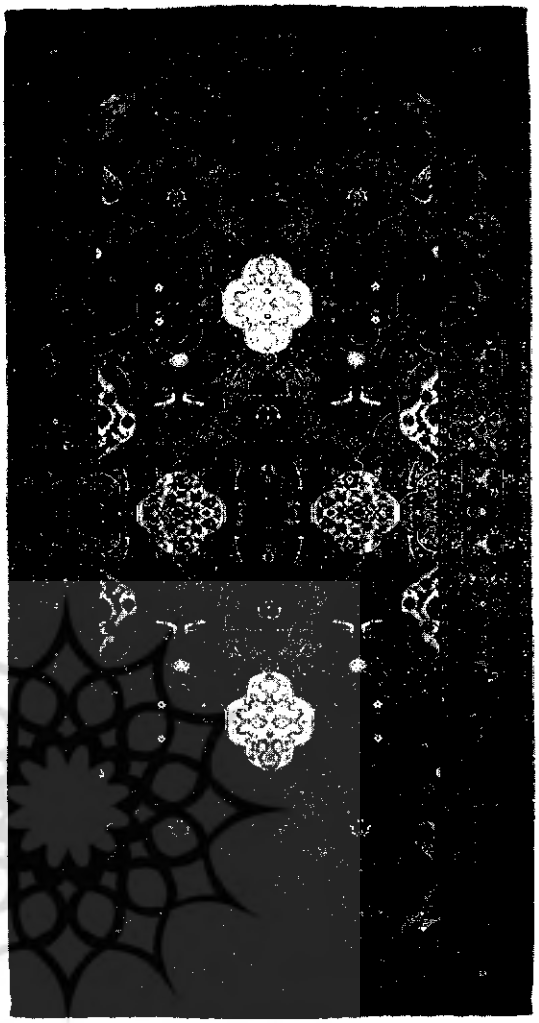


(6) Poldi Pezzoli

ت۳. قالی با حاشیهٔ آبی مات، اواسط قرن دهم/ شانزدهم، لس‌آنجلس. موزهٔ هنر لس‌آنجلس

چهاردهم و نهم/ پانزدهم، علاقه‌ای به ایجاد ترکیبی از سبک هندی و گل‌وبته‌ای وجود داشت. در این دوره ترکیب سپرهای آرم‌دار، لوزیهای آویخته و دوایر به‌هم‌پیوسته در نقش ایجاد شد. مشخصهٔ قابل اطمینان این نقش که در قرن نهم/ پانزدهم الگوی مقبول تصویرگران بود، ریشه‌دار بودن این روند را نشان می‌دهد؛ اما تاریخ قدیمی‌تر آن مشخص نیست. در یك قرن بعد، عناصری چون درختان شکوفه‌دار با تنهٔ قطور و تصاویر هندی زیبا و لوتوسها و درختانی که یا مسبّك است یا طبیعی، با تغییراتی در طرحهای باغی وارد شد.[۱۶]

از نظر ترکیب نقشه، در کل می‌توان چهار گروه قالی را از هم تفکیك کرد: قالیهای دارای طرح متمرکز (شامل طرحهای لچك- ترنج، طرحهای ترنجی، طرحهای



ت۴. قالی قاب‌قابی با نقش درختان گل‌دار، نیمهٔ دوم قرن دهم/ شانزدهم، وین، موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش

خورشیدی)؛ قالیهای دارای طرحهای سراسری (شامل طرحهای افشان، طرحهای خشتی)؛ طرحهای یك‌طرفه یا نامتقارن (شامل طرحهای گلدانی، طرحهای محرابی، طرحهای درختی، طرحهای محرابی گلدانی، طرحهای محرابی درختی)؛ و قالیهای تصویردار. در میان قالیهای قرون دهم/ شانزدهم به بعد، قالیهای با طرح متمرکز به تعداد بیشتر و قالیهای با طرح سراسری یا طرحهای نامتقارن به تعداد کمتر تولید می‌شده است.[۱۷]

به لحاظ تعداد و نیز گونهٔ بنیادی نقشه‌فرش، نوع قالیهای ترنج‌دار در صدر قرار دارد. این‌گونه قالیها یك ترنج مرکزی پرکار دارد که در سطح قالی، در طول و عرض، با کلاله‌ها و قاب‌ها گسترده می‌شود. اسلیمیهای مارپیچ زیبا که به پیچکهای پیچیده به سمت داخل یا خارج منتهی می‌شوند، تقریباً در تمام موارد مشترك‌اند. نوارهای ابرْ آشکارا و چشم‌گیر در همه جای نقشه دیده می‌شوند و اگرچه در ترکیب کلی نقشه ضعیف جلوه می‌کنند، چشم‌پوشیدنی نیستند. حواشی خصوصاً از قطعات مشابه در جوار هم تشکیل می‌شوند. گاهی نوارهای دوگانهٔ اسلیمی درهم‌تنیده در این حاشیه‌ها نقش شده است.[۱۸]

قالیهای معروف به گلدانی از گروه سوم است و طرحهای بزرگ گل‌دار و متنوع آنها به وسیلهٔ برگهای پیچك‌دار نازك به یکدیگر پیوند خورده‌اند. این برگها را در اینجا و آنجا گلدانهای دسته‌داری قطع می‌کند که ظاهراً در ابتدا باید همهٔ گلها به طور متناسب از آنها سرچشمه گرفته باشد. حواشی آنها، که اغلب باریك است، این تصور را ایجاد کرده که این گونه قالیها را برای آن می‌ساختند که چند تخته از آنها را در کنار یکدیگر قرار دهند و در نمازخانهٔ مسجد برای نشان دادن جهت قبله از آنها استفاده کنند (قالیهای محرابی گلدانی). ابتدا تصور بر این بود که این قالیها، با اثرپذیری از قالیهای قفقازی عصر مغول، در شمال غربی ایران بافته شده است؛ ولی محققان بعدی آنها را به کاشان منسوب کردند.[۱۹]

نایاب بودن قالیهای تصویردار شاید ناشی از پرهیز از بافت آنها به دلایل اعتقادی بوده باشد. احتمالاً ممنوعیت ترسیم و عرضهٔ چهره یا بدن انسان یا حیوان در قالیهایی که در کارگاههای بزرگ سلطنتی تولید می‌شد، در زمان شاه عباس اول انجام گرفت. به این ترتیب، هنر که در زمان اولین شاهان صفوی اساساً نمادین بود، در عهد شاه عباس هنری شد ملهم از طبیعت گیاهی ــ غلبهٔ عنصر گل‌وگیاه که تا امروز نیز ادامه دارد. طرحهای مشهور به شاه‌عباسی کاملاً تقارن دارد. این طرحها از برگهای تزیینی درهم‌فرورفته و اسلیمیهای حلزونی پیچ‌درپیچی تشکیل شده که نقشهای گوناگون دارد و در زمینه‌ای به رنگ شیری یا سرخ یا سرمه‌ای جلوه می‌کند. این نقوش یا به شکل برگهای نخل تزیینی است، یا به صورت برگهای نوك‌تیز یا گلهای کوچك سرخ و مانند آن. به‌علاوه، غالباً یك ترنج مرکزی و چهار لچك دارد. در قالی مشهور اردبیل (ت۲)، می‌توانیم از طریق تعمیم جزء به کل، نقش ترنج و لچك‌دار را ترکیبی بیانی و نمادین از بهشت تصور کنیم. معمولاً در میان نقوش شاه‌عباسی، می‌توان این نقشها را تمیز داد: شاخهٔ پیچ یا پیچ شاه‌عباسی؛ اسلیمی که از ویژگیهای آن وجود نقش دهان‌اژدری است؛ محتشم، که می‌توان آن

را به‌راحتی از روی خطی به شکل نوار، که بیانگر قوسهای نقش است، بازشناخت.

در قالیهای فاخری که برای استفاده‌های غیردینی بافته می‌شد، اغلب زمینه را با اشجار گوناگون می‌پوشاندند که در بین آنها حیوانات رنگارنگ پراکنده بود. تعدادی از این حیوانات شکل طبیعی دارند و برخی ملهم از حیوانات افسانه‌ای شرق آسیایند و غیر از تناسب، بین آنها رابطهٔ دیگری وجود ندارد. غالباً متن قالی را با پرندگان در حال پرواز و حواشی، و گاه با نخلهایی که به صورت حیوانات درآمده بود و اسلیمیهایی به صورت قرقاول پر می‌کردند. گاهی در قابهای تزیین‌شده اشعار فارسی به خط تعلیق نیز بافته می‌شد.

اوج این گونه تزیینات حیوانی در قالیهای معروف به «شکارگاه» دیده می‌شود، که در آنها صحنه‌های کاملی از سواران به دنبال شکار بر قالی نقش بسته است. یکی از معروف‌ترین این گونه قالیها در تملك خانوادهٔ سلطنتی هاپسبورك[۷] بود و سپس به موزهٔ وین رسید. این قالی از ابریشم و با رشته‌های طلا و نقره بافته شده و طرح آن به‌قطع از سلطان‌محمد یا یکی دیگر از برجسته‌ترین نقاشان همعصر اوست.[۲۰] هنگام طرّاحی قالیهای شکارگاه، ممکن است ترنج به اندازهٔ کوچکی تقلیل یابد، یا اصلاً از آن چشم‌پوشی شود و طرح آزادانه گسترش یابد؛ اگر چه تمرکز طرح رعایت می‌شود. در موارد دیگر، حیوانات، سوارکاران، طرحهای نباتی، و غیره را در نقوشی بسته در ردیفهایی معین درمی‌انداختند و تمام سطح را می‌پوشاندند.

در اواخر قرن دهم/ شانزدهم ظاهراً در هرات، نوعی جدید از قالی بافته شد که سطح معمولاً سرخ‌رنگ آنها با نخل و رشته‌های ابرمانند پوشیده می‌شد ولی برعکس قالیهای گلدانی، مرکز نیز داشت. حاشیهٔ این قالیها سبز یا آبی بود (ت۳).

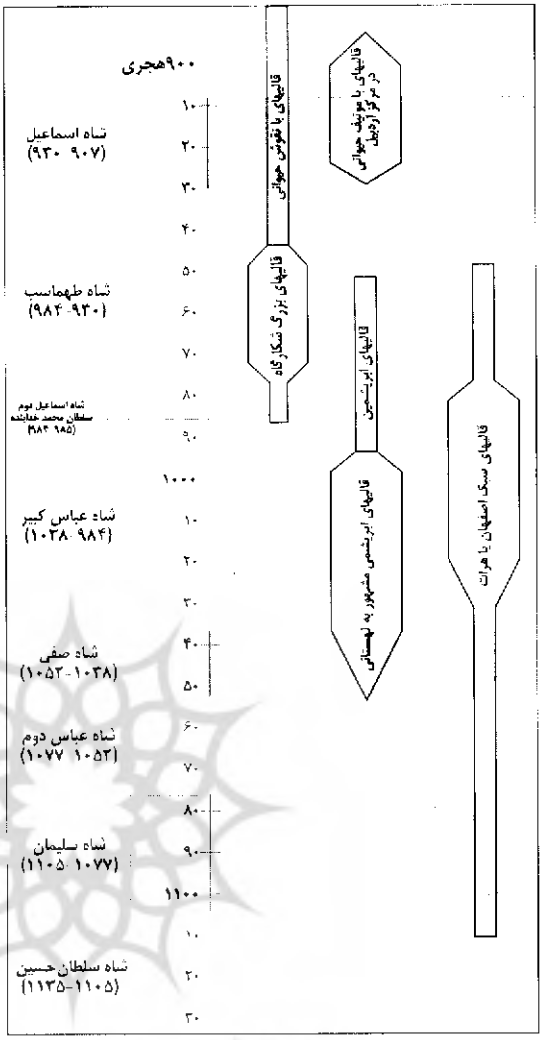
قالیهایی که دارای تناوب در درختان برگ‌دار و گل‌دار است و به صورت باز یا در متوازی‌الاضلاعهایی به صورت بسته است و ردیفهای تصاعدی نیز دارد، ظاهراً در جنوب ایران بافته می‌شده است (ت۴). در این نوع قالیها ،حواشی پهن‌تر و سنگین‌تر بافته شده و از نظر رنگ و طرح با زمینهٔ قالی اختلاف دارد. در اینجا بیشتر بر مرکز تأکید می‌شود که از یك ترنج مدور یا بیضی‌شکل با زمینه‌ای به رنگ متفاوت تشکیل می‌شد، که اغلب در قسمت فوقانی و تحتانی دارای دنباله‌ای بود. قالیهای دارای نشانهای مستطیل‌شکل و گل سرخهای متناوب نیز رواج زیادی داشت.

قالیهایی نیز به نام قالیهای طرح باغچه‌ای هست که مربوط به شمال ایران است و طرحهایی خشن‌تر دارد. طرح آنها به‌روشنی نشان‌دهندهٔ باغهای ایرانی با حوض مرکزی و جویبارهای جانبی، خیابانهای درخت‌دار و باغچه‌های گل‌کاری‌شده است. این طرح با همین ترکیب تا قرن یازدهم/ هفدهم ادامه یافت. طرح باغ به منزلهٔ موضوع نقوش قالی دست‌کم از دورهٔ ساسانیان تداوم داشته است (مثلاً در قالی بهارستان خسرو پرویز). یکی از مهم‌ترین نمونه‌های برجاماندهٔ قالی، که اکنون در موزهٔ وین نگهداری می‌شود (ت۵) و در بافت آن از طلا و نقره استفاده شده، نشان می‌دهد که این اثر ویژه بوده و کیفیت رنگ و طرح در آن بسیار مرغوب است. نقشهٔ آن باغی است که با جویهای آب نامنظم به بخشهایی تقسیم شده و در هر قسمت باغی کوچك‌تر است. درختان میوهٔ شکوفه‌دار در آن نقش شده است و در حواشی ماهی و مرغابی دیده می‌شود. این قطعه مطمئناً در شمال ایران و احتمالاً در هریس بافته شده است. حاشیهٔ آبی روشن با گلهای مربع و برگهای بیضی‌شکل مشخصهٔ قالیهای این منطقه است.[۲۱] نوعی از دست‌بافته‌های این دوره به قالیچهٔ نمازی مشهور است که معمولاً سجاده است و از آن جهت که طرح آنها شبیه محراب است به نام قالیچهٔ محرابی هم شناخته می‌شود. طرح معروف آنها عبارت است از گلدان یا ظرف یا درختی در قسمت زیرین که تا بالا گسترش می‌یابد و گلهای نیمه‌طبیعی تمام پهنای قالی را می‌پوشاند. وجود کتیبه‌هایی شامل آیات قرآنی یا احادیث از مشخصه‌های دیگر این نوع قالیچه است. گاهی در حاشیهٔ آنها طرح مئاندر[۸] دیده می‌شود.

در طبقه‌بندی قالیهای صفوی، دو دورهٔ حکومت شاه طهماسب و شاه عباس اول را نیز دوره‌های شاخص منظور می‌کنند (نمودار ۱). قالیهای دورهٔ شاه طهماسب بیشتر به سبك تبریز و قالیهای دورهٔ شاه عباس بیشتر به سبك اصفهان و هرات است. پژوهشگری ترك در بررسی قالیهای مقبرهٔ امام علی (ع) در نجف اشرف، این تقسیم‌بندی را در نظر گرفته و بر اساس آن، قالیهای آن مجموعه را بررسی کرده است. او در بین قالیهای ترنج‌دار دو نمونه

(7) Habsburg

(8) Meander



نمودار ۱. نمودار پیشنهادی برای سیر زمانی تولید انواع قالی در دورهٔ صفویه

را شناسایی می‌کند که یکی به‌شدت ساده و در عین حال زمخت و دیگری بسیار پرکار و ماهرانه است. در زمان شاه طهماسب، انواع دیگر قالی نیز بافته می‌شد که موضوع آنها شامل نقوش حیوانات و صحنه‌های شکار و... است. قالیهایی که کاملاً نقش گل‌وبته‌ای دارد، اسلاف قالیهای قرن یازدهم/ هفدهم است که به سبك اصفهان شهرت دارد. قالی ابریشمی نیز در دورهٔ شاه طهماسب به اوج ظرافت و نفاست رسید. البته:

> همهٔ قالیهایی که تحت این عنوان [مکتب شاه طهماسب] به آنها اشاره می‌شود، در دورهٔ شاه طهماسب بافته نشده است؛ اما همهٔ آنها از جملهٔ قالیهایی است که اولین بار در آن دوره بافته شد و بنا بر این، می‌توان آنها را در یك گروه دسته‌بندی کرد. این دوره در تولید قالی، مکتب شاه طهماسب است.[۲۲]

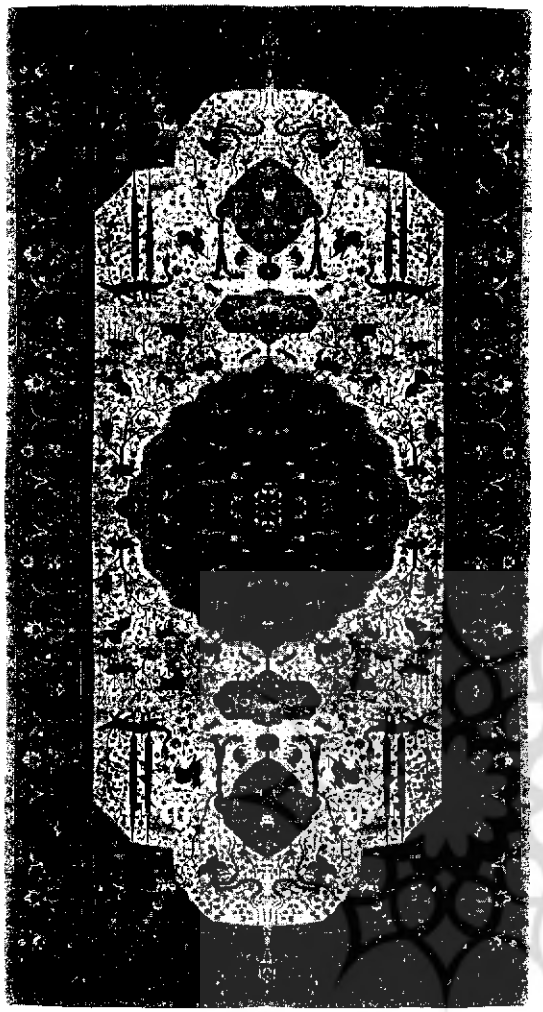
بعد از مرگ شاه طهماسب و روی کار آمدن چند حاکم کم‌اهمیت، نوبت به سلطنت شاه عباس اول رسید که از جمله پادشاهان پرقدرت و مؤثر صفوی است. او پایتخت را به اصفهان منتقل و این شهر را بازسازی کرد. بنا بر متون مختلفی که توصیف و تشریحی از آن دوران در اختیار ما می‌گذارد، شاه عباس به همهٔ هنرها توجه کامل داشت و تحت حمایت او، مکتب نقاشی نیز شکوفا شد و قالیهایی بسیار نفیس در کارگاههای سلطنتی بافته شد. قالیهای معروف به گلدانی، خزدار (که فقط برای صادرات بوده) و نوعی از قالی با نقش اسلیمی، که امروز به علت نبودن نمونه‌های کامل چندان شناخته شده نیست، مربوط به عهد شاه عباس اول است. در طرح قالی، الگویی سراسری از نخلکهای بزرگ مطلوب‌تر بود. این طرح اساساً به «شاه‌عباسی» معروف شد، که در زمرهٔ قالیهای اصفهان قابل بررسی است. قالیهای درختی و باغی اگر چه در شمال ایران مورد توجه بود، تولید آنها در زمان شاه عباس رشد کرد. از موارد درخشان دورهٔ شاه عباس در قالی، وجود اسلیمیهای شاخه‌دار است که بر نقش مسلط است. قالیهای با این نوع نقش به تعدادی کم تولید می‌شد؛ گرچه اسلیمی را در قالیهای دیگر نیز مشاهده می‌کنیم. به‌استثنای برخی نمونه‌های نادر و نیز قالیهایی که جفتی بافته شده است، دیگر قالیهای این دوره نقشه‌ای یکسان و کاملاً مشابه ندارد، ولی اشتراکهای بسیاری در عناصر آنها هست. طرح کلی آنها شامل متن و حاشیه است؛ و حاشیه نسبت به دورهٔ قبل اهمیت بیشتری دارد. حاشیه‌های داخلی و اصلی و خارجی با ایجاد تباین در نقشهٔ زمینه، طرح و رنگ را برجستگی بیشتری می‌دهد. در قالیهایی که متعلق به دورهٔ اولیهٔ صفوی است، از موضوعات قابل توجه آن است که خطوط نقوش (خطوط حاشیهٔ نقشها و عناصر) هنوز انحنای کامل و طبیعی ندارد؛[۲۳] در حالی که در قالیهای دورهٔ شاه طهماسب و به ویژه دورهٔ شاه عباس، انحنای خطوط نقوش از ظرافت بسیاری برخوردار شد.

از جمله نقش‌مایه‌های قالیهای اصفهان، گل شاه‌عباسی است که از قدیمی‌ترین نقوش تزیینی قالی صفوی به شمار می‌رود. این گل که از دیرباز محل توجه بود، در دورهٔ صفویه به‌صورتی نقش گردید که تمیز آن از گل شقایق چینی مشکل است. برگهای تزیینی نیز که با گلهای شاه‌عباسی در هم آمیخته، در قرن دهم/ شانزدهم

رواج داشته است. در طرحهای شمال غرب ایران، طرح پیچك گاه گل شاه‌عباسی را در بر می‌گیرد. در قالیهای شرق ایران نیز این طرح به‌کار می‌رفته است. طرح دیگری به نام طرح گل سرخ، که در واقع از اسلیمی منشعب شده، به شکل مدور یا ستاره در آمد و به تدریج تکامل یافت. این طرح در قالیهای معروف به گلدانی، از زمان شاه عباس کاربرد بیشتری یافت. نقش سوسن یا غنچهٔ شیپوری، که معمولاً در انتهای شاخهٔ پیچك و در حاشیهٔ قالی دیده می‌شود نیز در این نقشه‌ها وجود دارد. طرحهای به شکل ابر نیز، که برگرفته از هنر چینی است، از عناصر نقوش قالی صفوی است؛ اما با نوع چینی تفاوت دارد و از لحاظ حجم کوچك‌تر است و به نقشهٔ قالی جلوه‌ای زیبا می‌دهد، بی‌آنکه بر آنها تأکید شود.

در نقشهٔ گروهی از قالیها، تصاویری از حیوانات نقش شده است. این حیوانات شامل شیر، آهو، بز، پلنگ، یوزپلنگ، خرگوش، گراز و پرندگان چون مرغابی، طاووس، و هزار است. حیوانات افسانه‌ای نظیر اژدها و سیمرغ نیز در این نقوش دیده می‌شود (ت۶). از این‌رو نمی‌توان آنها در زمرهٔ قالیهای اصفهان انگاشت. نکتهٔ بسیار در خور تأمل این است که به‌رغم رواج نسبی صورت‌نگاری در نقاشی دورهٔ صفویه، قالی‌بافان اصفهان در این زمان به سنتهای طرّاحی اصیل ایرانی بیش از سایر مناطق پای‌بندی نشان دادند. طرحهایی که در قالیهای اصفهان بیشتر به چشم می‌خورد عبارت است از: شاه‌عباسی لچك و ترنج، درختی حیوان‌دار، اسلیمی لچك و ترنج، شاه‌عباسی افشان و هندسی، لچك و ترنج. در دوران حکومت صفویان، رنگهای زرد طلایی و سبز به ترتیب از رنگهای اصلی قالیهای نفیس و حتی شاهی اصفهان بوده است.[۲۴]

منابع دربارهٔ تولید قالی در اصفهان در قرن دهم/ شانزدهم چندان اطلاعی نمی‌دهند.[۲۵] این از یك سو، احتمالاً به سبب کامل نشدن جابه‌جایی پایتخت، و از سوی دیگر اولویت داشتن ایفای نقش نظارتی دربار بر تولید قالی در کارگاههای خصوصی و در شهرهای دیگر است. از اواسط قرن دهم/ شانزدهم به بعد، به‌تدریج بر کمیت تولید قالی در اصفهان افزوده شد و در سالهای پایانی این قرن و اوایل قرن یازدهم/ هفدهم، مقدار بسیاری از تولید قالی در ایران را شامل گردید و علاوه بر آن، بر کیفیت تولید قالی در مناطق دیگر اثر گذاشت. محققان حدس می‌زنند که قالیهای



ت۵. قالی دارای تار و پود طلا و نقره، نیمهٔ دوم قرن دهم/ شانزدهم، وین، موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش

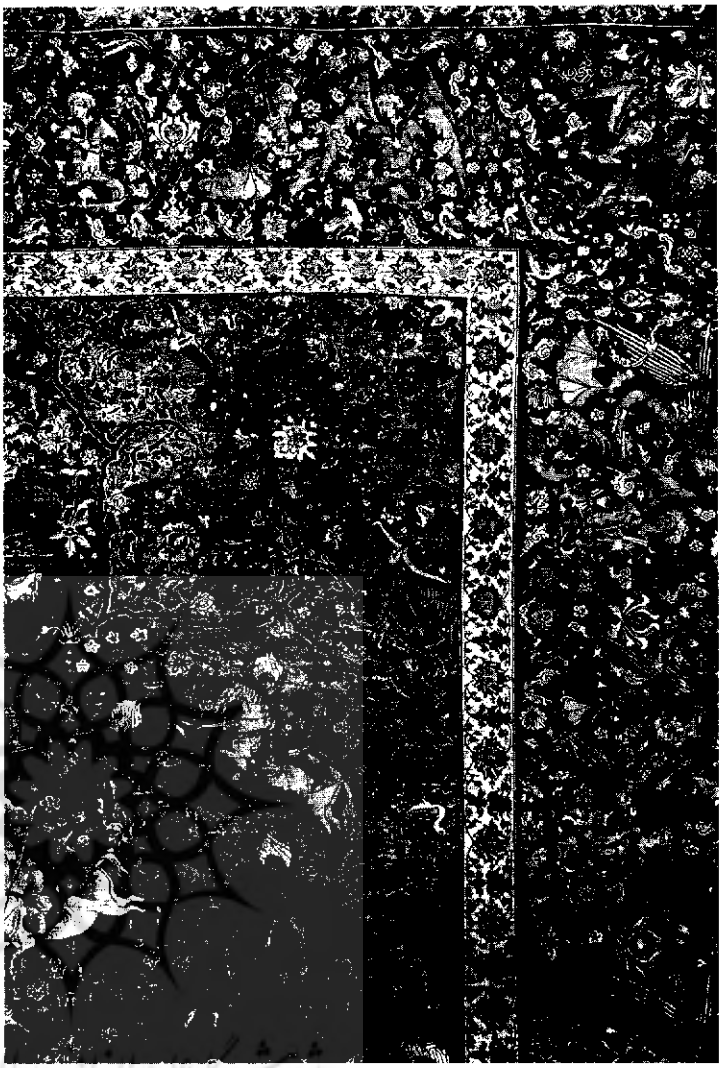
معروف به سنگوشکو[۹] در همین برهه در جاهایی مانند کاشان، یزد، کرمان، و قزوین بافته شده باشد.[۲۶] از دیگر گروه‌قالیهای مربوط به قرن دهم/ شانزدهم، باید به قالیهای با تار و پود ابریشمین (و قالیهای سالتینگ[۱۰]، قالیهای ترنج‌دار شمال غرب ایران، قالیهای تمام‌ابریشم کاشان، و قالیهای هرات اشاره کرد.

در قرن یازدهم/ هفدهم، تجارت خارجی قالی رونق گرفت و کارگاههای شاهی در اصفهان و دیگر مناطق فعالیتی مداوم داشتند.[۲۷] کروسینسکی[۱۱] تأکید می‌کند که به دستور شاه عباس، هر ناحیه بایست از شیوه‌های تولید مخصوص به خود استفاده می‌کرد، تا سبك و شیوهٔ هر ناحیه حفظ شود.[۲۸] با این حال، از جمله موارد مهم در تولید قالیهای اصفهان در این دوره، استفاده از طرحهای سبك هرات است. در نمونه‌های هراتی تولید اصفهان در

(9) Songuszko

(10) Salting

(11) Krusinsky



ت۶. قالی خشتی با تصاویر گل‌وگیاه و حیوانات افسانه‌ای، نیویورک، موزهٔ هنر متروپولیتن

عهد شاه عباس، از رنگهای سیر (زمینهٔ سرخ مات و حاشیهٔ آبی مات) استفاده شده است. قالیهای گلیم‌باف، قالیهای پلونزی[۱۲]، قالیهای گلدانی، قالیهای ایرانی-هندی، و قالیهای پرتقالی را از جمله گروه‌قالیهای این دوره برشمرده‌اند.[۲۹]

(12) Polonsie Carpets

دسته‌بندیهای قالیهای مذکور محل بافت قطعی آنها را نشان نمی‌دهد. از اینجا به بعد، بحث و نظریه‌پردازی دربارهٔ انتساب قالیها به مناطق مختلف شدت می‌گیرد؛ بی‌آنکه به نتیجه‌ای راه‌گشا در شناخت سبکهای هنری قالی ایران برسد. به نظر می‌رسد رهیافتی نسبتاً مطمئن برای تغییر مسیر بررسیهای تاریخی دربارهٔ قالی ایران، تجزیه و تحلیل ترکیب نقوش و نقش‌مایه‌ها و ریشه‌یابی و ردیابی سیر دگرگونیها و شکل‌یابی نهایی آنها باشد؛ تا بدون مبنا قرار دادن حدسیات و شواهد نامطمئن دربارهٔ محل بافت قالیها، جریان تحول و مکاتب هنری در قالی ایران تبیین شود. در واقع، این «تبارشناسی نقش‌مایه‌ها»ست که دقیقاً بر ماهیت قالی متمرکز است و از بیراهه رفتن تحقیقات جلوگیری می‌کند. در لابه‌لای تحقیقاتی که تاکنون دربارهٔ قالی ایران انجام گرفته است، این تبارشناسی به گونه‌ای محدود دیده می‌شود؛ اما به علت تفوق مباحث دیگر، از جمله انتساب قالیها به مناطق خاص، کارآمد نبوده و گرهی از کار نگشوده است.[۳۰] □

کتاب‌نامه

اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر. *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران، ۱۳۷۹.

پرهام، سیروس. «از سرو تا بته»، در: *نشر دانش*، ش۴ (زمستان ۱۳۷۸).

پوریا، فرشید. «بته‌جقه در دورهٔ هخامنشیان»، در: *فرش دستباف ایران*، ش۲۵ و ۲۶ (۱۳۸۴).

تامپسون، جان. «قالیها و بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه (۱)»، ترجمهٔ بیتا پوروش، در: *گلستان هنر*، ش۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۴)، ص۷۰-۱۰۵.

_____. «قالیها و بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه (۲)»، ترجمهٔ بیتا پوروش، در: *گلستان هنر*، ش۳ (بهار ۱۳۸۵)، ص۸۰-۹۹.

علام، نعمت اسماعیل. *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی*، ترجمهٔ عباسعلی تفضلی، تهران، ۱۳۸۲.

کونل، ارنست. *هنر اسلامی*، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران، ۱۳۴۷.

ملول، غلامعلی. *بهارستان، دریچه‌ای به قالی ایران*، تهران، ۱۳۸۴.

نصیری، محمدجواد. *سیری در هنر قالی‌بافی ایران*، تهران، ۱۳۷۴.

وولف، هانس. *صنایع دستی کهن ایران*، ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده، تهران، ۱۳۷۲.

یارشاطر، احسان. *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران*، ترجمهٔ ر. لعلی خمسه، تهران، ۱۳۸۴.

Agaoglhu, M. *Safawid Rugs & Textiles, The Collection of Shrine of Imam Ali at Al-Najaf*, NewYork, 1941.

Dimand, M. S. *Oriental Rugs*, NewYork, 1973.

Hawley, W. H. *Oriental Rugs, Antique & Modern*, 1970.

Pope A. U. and P. Ackerman. *A Survey of Persian Art*, vol. IV, Oxford, 1967.

Pinner, Robert. "Earliest Carpets," in: *Hali*, no. 2 (1982).

VonBode, W. and E. Kuhnel. *Antique Rugs from the Near East*, London, 1970.

MacMullan, J. V. *Islamic Carpets*, NewYork, 1965.

Sarre, F. and H. Trenkwald. *Old Oriental Carpets*, 2 vols., 1929.

Sims, Eleanor. "Carpet," in: *Encyclopedia Iranica*, vol. 4,

New York, 1991.

پی‌نوشتها

1. majidkhanlari@yahoo.com

۲. بحث در این زمینه را که آیا صفویان دارای چنان دید و درک فرهنگی و هنری بودند که بتوانند چنین اوجی را رقم بزنند، به جایی و زمانی دیگر وامی‌گذارم. فقط اشاره کنم هنری که به نام صفویان شناخته می‌شود، اگرچه درباری است، دربارساخته نیست و نقش امرای صفوی را دست بالا در مقام تدارک‌کننده در آفرینش هنری هنرمندان این سرزمین می‌توان در نظر گرفت. در واقع، بر لزوم تحقیق در «تاریخ اجتماعی هنر ایران در دورهٔ صفویه» تأکید می‌کنم.

۳. هرچند که این نمی‌تواند کم‌کاری شدید صاحبان اصلی این هنر ـ صنعت را در شناسایی و شناساندن ابعاد مختلف آن توجیه کند.

۴. از جمله، مقالهٔ مفصل جان تامپسون، که ضمن بررسی اجمالی تحقیقات موجود دربارهٔ قالی صفوی، برخی دیدگاهها و طبقه‌بندیها و نظریه‌ها را رد می‌کند. نك: جان تامپسون، «قالیها و بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه» (۱) و (۲).

۵. هانس وولف، *صنایع دستی کهن ایران*، ص۱۹۱.

6. The History of Eastern Carpets before 1800.

7. Pinner, Robert. "Earliest Carpets".

8. Pope and Ackerman, *A Survey of Persian Art*.

۹. نعمت اسماعیل علام، *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی*، ص۲۲۶.

۱۰. این دیدگاه که میان طراحی قالی و نقاشی ارتباطی مستقیم و نزدیك وجود داشته به‌گونه‌ای که می‌توان طراحی قالی را به نقاشان نسبت داد، از یك سو درست است؛ زیرا هنگامی که برای بافت قالی با کاربردی تجملی در کاخهای شاهی، بهترین مواد تهیه و ماهرترین بافندگان به کار گرفته می‌شدند، چه علتی می‌توان مطرح کرد که از توانایی نقاشان حاضر در دربار برای تهیهٔ نقشه‌فرش استفاده نشود؟ همین دیدگاه ما را به این فرض راهنما می‌شود که تحول نقشه‌فرش، دست‌کم تا دورهٔ بعدی، مستقیماً از تحولات نقاشی اثر می‌گرفته و این روند البته بعدها با استقلال طراحی نقشه‌فرش از نقاشی و تشخص بیشتر این حرفه، باعث شد که سنتهای هنری و اصالت نقش‌مایه‌ها در نقوش قالی حفظ شود؛ در حالی که در نقاشی مسیری دیگر طی شد.

۱۱. البته نمونه‌ای که بتوان آن را به قرن نهم، پیش از برآمدن صفویان، نسبت داد معرفی نشده و تنها یك قطعه قالی در موزهٔ بناکی آتن را به ایران یا آسیای مرکزی نسبت داده‌اند؛ و این انتساب قطعیت ندارد. نك: Eleanor Sims, "Carpet".

۱۲. محمدجواد نصیری، *سیری در هنر قالی‌بافی ایران*، ص۱۹.

13. W. H. Hawley, *Oriental Rugs, Antique & Modern*, p.46.

۱۴. غلامعلی ملول، *بهارستان، دریچه‌ای به قالی ایران*، ص۲۲و۲۳.

15. Pope and Ackerman, op. cit., p.2282.

16. ibid.

۱۷. ارنست کونل، *هنر اسلامی*، ص۱۹۲.

18. Pope and Ackerman, op. cit., p.2288.

۱۹. کونل، همان، ص۱۹۴.

۲۰. کونل، همان، ص۲۰۹.

21. Pope and Ackerman, op. cit., p.2287.

22. M. Agaoglu, *Safawid Rugs & Textiles*, p.49.

23. M. S. Dimand, *Oriental Rugs*, p.42.

۲۴. دربارهٔ رنگ‌بندی قالیهای صفوی و به‌ویژهٔ قالیهای اصفهان در این دوره، در مقاله‌ای دیگر بحث خواهد شد.

۲۵. احسان یارشاطر، *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران*، ص۷۷.

۲۶. همان، ص۸۲.

۲۷. همان‌جا.

۲۸. ملول، همان، ص۲۴.

۲۹. یارشاطر، همان، ص۸۳-۸۷.

۳۰. از جملهٔ نمونه‌های بسیار خوب در این زمینه باید به مقالهٔ «از سرو تا بته»، نوشتهٔ دکتر سیروس پرهام، و نیز مقالهٔ کوتاه و جالب «بته‌جقه در دورهٔ هخامنشیان»، نوشتهٔ فرشید پوریا، اشاره کرد. تداوم این‌گونه بررسیها بسیار راه‌گشاتر از تلاش برای کشف حدسی محل بافت قالیهاست و کمك بسیار بیشتری به سبك‌شناسی قالی‌بافی ایران می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی