نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • شماره ۴۵ • بهار ۱۳۹۰

قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی

دکتر نازیلا دریایی*
استادیار بنیاد دانشنامه نگاری ایران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۸/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۲/۴)

چکیده

قالی صناعتی است که در ایران از قدیم به عنوان کف پوش بیشترین مقوله کاربرد این هنر را به خود اختصاص می‌داد و تقریباً در ریشه‌یابی عمر آن اکثر محققین، آغاز فرشبافی و قدمت قدیمی‌ترین نمونه‌ها را از ایران می‌دانند. قالی در دنیا نیز به عنوان کف‌پوش به مردم معرفی گردید و درغرب به سبب جنبه هنری اغلب به عنوان کار هنری در نظر گرفته می‌شد. از آنجا که به گفتهٔ عموم محققین مهد این هنر در شرق می‌باشد، لذا بعد از معرفی و شناخت قالی درجهان پایهٔ نامگذاری آنها به عنوان قالی‌های شرقی، اساس تالیفات و تحقیقات سایر علاقمندان گردید. زمان صفویه به واسطهٔ بافت قالی‌هایی از این زمان که به دست ما رسیده، یکی از مهمترین ادوار تاریخ قالیبافی ایرانی است. در مرور قالیبافی این دوران با نام‌های ویژه‌ای نیز روبرو می‌شویم که بر مجموعهٔ برخی قالی‌ها اطلاق می‌شود. هر چند این اسامی ایرانی نیستند ولی خصوصیات ویژهٔ قالی‌ها برای محققین فرش‌های ایرانی شبهه ای باقی نمی‌گذارند که منشاء بافت و تولید آنها ایران است. در مقالهٔ حاضر دلایل این نامگذاری با رویکرد شناسایی هویت قالی‌های ایرانی بررسی شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

قالی ایرانی، سان گشکو، سالتینگ، پولونیز، پورتجز.

* تلفکس: ۸۸۹۰۲۳۶۹-۰۲۱، E-mail: n_daryaie@yahoo.com.

مقدمه

فرش های شرقی از قرون ۱۶ و ۱۷ به عنوان کالایی هنری به اروپا صادر شد. در امریکا قالی به طور معمول تا قرن ۱۸ همچون کف پوش استفاده نمی شد. به این دلیل که قالی برای خریدار غرب در مصرف به عنوان کف پوش گران بود، پس در ابتدا برای دیوارکوب یا پوشش لوازم (مثلاً برای پهن کردن روی صندوق یا میز) استفاده می گردید (Britanica, 1993, 234). قدیمی ترین قالی های باقیماندهٔ ایرانی از عهد تیموری و صفوی در دنیا پر آوازه اند، هرچند مباحثات مربوط به منشاء تولید آنها همچنان تا عصر حاضر دامنه دار باشد.

باید در نظر داشت که چهار نوع قالی قید شده در این مقاله به لحاظ علمی جزء قالی های کلاسیک محسوب می گردند. در اصطلاح فرش شناسان غرب دورهٔ کلاسیک فرش به قالی های تولید شده در اواخر دورهٔ تیموری و عصر صفوی اطلاق می گردد (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۸۱۹). موضوع مهمی که باید در نظر داشت، خصایص مشترک قالی های این دوران در استفاده از ساختار ابریشمی، نخ های روکش شده با طلا و نقره، استفاده از فام های رنگی خاص در هر گروه و طراحی و بکارگیری نقشمایه های خاصی است که برخی از آنها، هویت های منحصر به فردی از ریشه یابی تفسیری فرهنگی را فاش می سازند.

با ورود فرش های شرقی و خاصه قالی ایرانی به دنیای غرب و با معرفی و شناخته تر شدن هر چه بیشتر این کالا که جنبه هنری آن بیش از جنبه کاربردی برای مصرف کنندهٔ غربی اهمیت داشت، راه های استفاده از بازار فرش ایران، روش های به کار گیری فرش ایران توسط مشتری غربی، شیوه های تبلیغ و معرفی بیشتر، بسترهای نفوذ به مراکز تولید درایران، چگونگی اعمال نظر سلایق، بازار و خواسته مشتری بر مجموعه دست اندرکار تولید فرش درایران (سفارش پذیری)، هر چه بیشتر مطرح شده وفکر کردن درباره موارد فوق منجر به یافتن راه کارهای جدیدتر و ارتباطات و نفوذ پذیری بیشتر گردید. هرچند تبعات ماندگار و غیر ماندگار این مقوله که اقتصاد، مبنای بزرگترین انگیزه های در جریان درآمدن مراحل آن است، خود موضوع دیگری است، لیکن بحث تاثیر جریانات فوق بر طرح و نقش، رنگ و اندازه ها بر دنیای فرش ایران از قرون قبل، دستمایهٔ تقریر مطالبی است که از پی می آید. اینکه چرا این قالی ها با چنین اسامی در دنیا معروف شده اند یا به عبارتی دیگر دلایل طبقه بندی آنان بدین صورت بر چه اساس و بنیانی صورت گرفته است، بیشتر به لحاظ وجوه مشابهت ساختارها واسلوب بافت، عوامل نقش پردازی و ریز نقش های طراحی نسبت به یکدیگراست. هر چند نقش تشابه ساختارها و تراکم های مشابه رنگی یا شیوه نشاندن رنگی خاص در فضایی مناسب و روی هم رفته نظام چرخهٔ رنگی کار، مسئله ای است که از قلم افتادن آن از اعتبار مطلب می کاهد. نکته حائز اهمیت اسلوب و شیوه های بافت است که گویا در نظر نام گذاران فرش های فوق پیشتر در اولویت های ابتدایی منظور نگردیده بود. دلیل محکم چنین ادعایی نادیده گرفتن نحوه بافت قالی های سان گشکو است که دلیل شرایط فنی بافت به طور متقن، منشاء بافت آنها را به کرمان می رساند.

اما نکتهٔ دیگری که خاصه می بایستی بدان توجهی دقیق معطوف داشت، مسئله ای است که رویکردهای فراگیر جامعهٔ فرهیختهٔ علمی فرش را در جهان به مظلومیت ایران، این سرزمین پرآوازهٔ مهد هنر در عرصه های مختلف سوق داده است. آن مطلب اینکه با بررسی بسیاری از متون وتالیف های بر جای مانده از شخصیت های برجستهٔ علمی در جهان، گرایش به زایل نمودن سهم ایران در هنرها، با عنایتی ویژه به کاهش سهم ایرانیان در پیدایی و تکامل قالیبافی مشهود است. اهتمام و جدیت در بازگرداندن سهمی شایستهٔ جایگاه درگذشتگان که سنگ بنای تمدنی عظیم بنا نهادند، کار سهلی نتواند بود و تنها با برگرفتن پاره ای مطالب در رسانه های داخلی به امکان در نمی آید و قاموس هستی هنر در گسترهٔ پهناور این مرز وبوم سعی ای بلیغ و عزمی جزیل برای استفاده از تمامی حوزه های سازماندهی شدهٔ عرصهٔ علم و دانش را طلب می کند. این امر محقق نخواهد شد مگر با برنامه ریزی هوشمندانهٔ دراز مدتی که آیندگان را میراث دار چنین حرکت هایی نماید.

اما در عین حال باید اذعان داشت تحلیل اطلاعات در مواردی که اصل سند و نمونهٔ عینی قابل مشاهده نیست کاری است به غایت دشوار که در عمل آسان نمی افتد و گریزی از ارجاع به مطالب دیگران نتواند بود و دریافت داده های آنان بر اثبات نوشته هایی از این دست، گواه ادعاست. چراکه پراکندگی مراکز نگهداری این قالی ها و میسر نبودن امکانات بازدید از تمامی آنها طی چندین مرحله سفر برای انجام تحقیقات میدانی کاری است که در یقین نیز نمی توان داشت که حتی برای محققی جهان دیده، به تمامی در امکان آید.

۱- قالی سان گشکو[1]

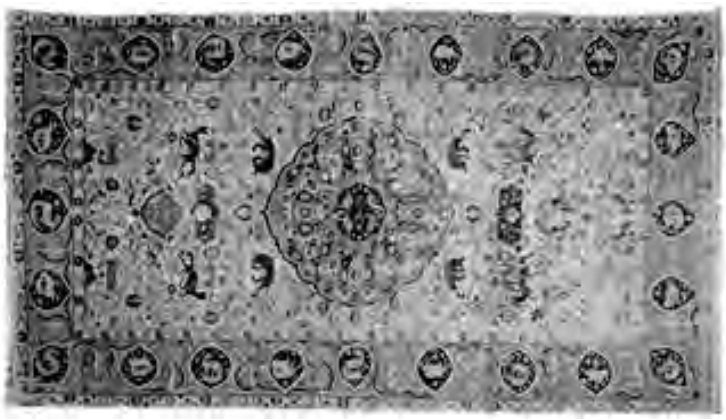
فرش‌های صفویه قرن ۱۵ میلادی هستند. تعداد آنها حدود دوازده تخته فرش است که تقریباً در یک زمان بافته شده اند (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۶۹۵). هر چند بنت تعداد آنها را با ذکر محل های ذیل برای نگهداری، پانزده تخته می داند (Bennett, 1996, 62):

- مجموعه بورن میزا، لوگانو[2] با طرح ترنجی حیوان دار
- موزهٔ منسوجات واشنگتن، تکه فرش ترنجی حیوان دار
- دوک بوسلوچ[3]، با طرح چند ترنجی حیوان دار
- موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن، لچک ترنجی حیوان دار
- موزهٔ لیون، چند ترنجی حیوان دار
- موزهٔ گالری اسلامی برلین، لچک ترنج
- نمونهٔ موزهٔ برلین با طرحی از درختان سرو و حیوانات که یک سویه بوده و درجنگ جهانی دوم آسیب دیده است (ibid, 53-55).
- موزهٔ بوداپست، لچک و ترنج
- موزهٔ پاریس قالی شاهزاده سان گشکو، لچک ترنجی حیوان دار
- گالری ملی واشنگتن، طرح ترنجی حیوان دار
- موزهٔ هنر فیلادلفیا، طرح ترنجی حیوان دار
- نمونهٔ موسسه ای در مادرید[4]، که آن را به کاشان، اصفهان، یزد یا قزوین منتسب کردند (Bennett, 1996, 48).
- نمونه ای به نام فرش باغی واگنر از مجموعهٔ بورل در گلاسکو[5] که هر چند جزء فرش های گلدانی محسوب می شود لیکن به لحاظ اسلوب بافت به سان گشکو تعلق داشته و بنت به لحاظ تاریخی نیز آن را با سان گشکو هم زمان می داند. منشاء بافت را مارتین از کرمان دانسته است (Bennett, 1996, 72-75).

کورت اردمان از اولین افرادی بود که در سال ۱۹۳۲ فرش های سان گشکو را تفکیک کرده و شرح داد. متعاقب آن نمایشگاه بزرگ هنر ایران در لندن با نشان دادن نمونه هایی از فرش های فوق برپا شد. به گفتهٔ دکتر می بیتی نمونه ای که نبرد چوسیم را در سال ۱۶۲۱ نشان می داد به همراه قالی اصلی شاهزاده سان گشکو برای اولین بار در سال ۱۹۰۴ در لنینگراد به نمایش در آمدند. هر چند در مورد انتساب آنها به ایران مناقشه وجود دارد. شاهزاده ای لهستانی به نام رومان سان گشکو نمونه های ارزشمندی از این گونه فرش ها داشت. به دلیل نامگذاری آسان تر تمامی چندین نمونه فرش پیدا شده در این گروه را به نام سان گشکو نامیدند. طرح آنها بر دو گروه تمایز بیشتری دارد. درگروه اول لچک و ترنج با تعداد بیشتر و در گروه دوم قابی قرار می گیرد. نقش های حیوان دار و گل و برگ دار نیز در این میان قابل ذکر است. برخی فرش های دیگر نیز هستند که به لحاظ اسلوب و سبک کار به سان گشکو می مانند. نظیر نمونهٔ واگنر یا فرش های پولدی پوزولی. موزه دولتی برلین، موزه هنرهای تزیینی پاریس و...همان گونه که ذکر شد، از جمله موزه هایی هستند که نمونه هایی از فرش سان گشکو را درمجموعه های خود به نمایش گذاشته اند. پیروی از شیوه طراحی فرش های شمال غرب از خصوصیات فرش های سان گشکو می باشد. در عناصر و اجزاء طراحی از نقشمایه های نباتی و حیوانی در متن و حاشیه به کثرت استفاده شده است. از مهم ترین نقشمایه های حیوانی این گروه فرش ها می توان از سیمرغ چینی، طاووس های جفت و ماهی های جفت نام برد(پوپ، ۱۳۸۷، ۲۶۹۶). همچنین نگاره های ابری باریک حضور نقشمایه ای ازعناصر جمادات در عالم طراحی فرش را منعکس می سازد. استفاده از حاشیه باریک داخلی به رنگ سفید، ترنج های کتیبه دارطراحی شده با سر ترنج، ته ترنج به شکل گل شاه عباسی برگ دار از مشخصات قابل ذکر این گونه فرش هاست.

در صحنه های شکار که عمدتاً در فضای بین متنی و حاشیه یا سطح دوم طرح چند لایه ای در قالب الگوی لچک و ترنجی از آن استفاده شده است، می توان به حیوانات متفاوت و دیگری اشاره کرد که از آن قبیل است کرگدن، روباه، پلنگ، بز کوهی. طراحی درخت وقواق در تلفیق با نقشمایه های حیوانی و یا انسانی از دیگر خصوصیات طراحی به کار گرفته شده در برخی از این دسته فرش هاست. بهترین نمونه فرش های سان گشکو لچک ترنج شکارگاه کرمان است که هم اکنون در موزه میهو در ژاپن نگهداری می شود (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۸۳۷). دربارهٔ ارتباط طرح فرش های سان گشکو در تداخل با دیگر هنرها می توان به رابطه نزدیک طراحی آنها با طراحی پارچه و مینیاتوراشاره کرد. طرح قالی کرمان نگهداری شده در محل موزه هنرهای تزیینی پاریس ارتباط نزدیک مینیاتور و طراحی فرش را نشان می دهد.

محل بافت قالی های سان گشکو در وهله اول به کرمان و در مراحل بعدی به یزد، کاشان و تبریز منتسب می باشد. اردمان از طریق بررسی مقایسه ای طراحی شیوه یافته فرش های سان گشکو با فرش های ابریشم کاشان و یا به عبارتی دیگر شیوهٔ موازی اسلوب طراحی بین کاشان و کرمان، محل بافت این فرش ها را کاشان می داند. هر چند به نظر او استفادهٔ مکرر از نقشمایه های چینی، الحاق حیوانات و پرندگان به پس زمینهٔ گیاهی از شاخصه های قابل توجه طراحی دو شیوهٔ مزکور است. یان بنت اذعان می دارد که به دلیل وجود بافت فرش های پشمی و ترنج دار و حیوان دار در شهرهای فوق به انضمام اصفهان امکان بافت فرش های سان گشکو در هریک از آنها بعید نیست و از طرف دیگر ممکن است بافندگان و نقاشان ماهر با مهاجرت میان شهرهای مذکور شیوه بافت ونوع طراحی خود را منتقل کرده باشند. چرا که شاه عباس برای بافت اینگونه فرش های درباری کارگاه هایی را در کاشان، اصفهان، یزد، تبریز و هرات تاسیس کرده بود (Bennett, 1996, 66). بلک با توجه به مشابهت نقوش انسانی و حیوانی قالی ها وتزیینات معماری در کاشی های بناهای زمان گنج علی خان در کرمان دلیلی دیگر بر بافت قالی های سان گشکو در کرمان را بیان می کند (Black, 1994, 67). ولی یافته های اخیر و قابل استناد اصالت قالی های سان گشکو را به خصوص با توجه به سه پوده بودن و نوع گره (نامتقارن) به کرمان باز می گرداند. لذا انتساب محل بافت قالی های سان گشکو خصوصاً به یزد (که قدمت قالیبافی آن همچون کرمان نیست)، تبریز (به ویژه به دلیل نوع گره)، هرات، کاشان یا اصفهان مردود می باشد. یک نمونه از فرش های سان گشکو در موزه فرش تهران موجود بوده و ازآن نگهداری می شود که از تولیدات کرمان می باشد.



تصویر ۱- قالی سان گشکو، با ترنج مرکزی و حیوانات در حال نبرد، پاریس، اواخر قرن شانزده، م ۲/۷۵ × م ۵/۰۹، مجموعهٔ تیسن بورن میزا، لوگانو.
ماخذ: (سیری در هنر ایران، ج۱۲، ۱۳۸۷، ۱۲۱۰)

۲- فرش های سالتینگ[۶]

این طرح ها را به تاریخ های دوگانه ای نسبت داده اند. تاریخ اول مربوط است به فرش های بافت قرن نه هجری یا شانزده میلادی در ایران و تاریخ دوم قرن سیزده هجری یا نوزده میلادی در ترکیه. فردریش مارتین و پوپ از جمله معتقدین به تاریخ اول بوده و اردمان، گرنت الیس، آنت ایتیگ و بعضی دیگر از مولفین ومحققین فرش های شرقی به تاریخ دوم اعتبار می دهند. اردمان در کتاب خود بخشی را به نام قالی های ایرانی با زادگاه ترکی تالیف کرده است (Erdmann, 1970, 76-80). در همین بخش وی قالی های سالتینگ را به دربار ترک و بافت هرکه نسبت می دهد.

طرح بیشترفرش های این گروه در متن الگوی محرابی و ترنجی و در حاشیه طرح کتیبه ای می باشد. در فرش های ترنجی، ترنج مرکزی بخصوص با نقوش نباتی و حیوانی بر زمینهٔ اسلیمی مزین شده است. درتاثیر پذیری نقوش این دسته از فرش ها آراء، عقاید و باورهای مردم در دوران صفویه حضور دارد. مهمترین مشخصه این فرش ها کاربرد خوشنویسی در کتیبه ها، در متن، حاشیه و یا هر دو می باشد. برای قالی هایی که مصارف عام تر داشتند از اشعار فارسی و برای فرش های محرابی و نمازی که مصارف مذهبی تر دارند، از آیات قرآنی و بخصوص شیعی درخوشنویسی کتیبه ها استفاده می شد. مشخصهٔ مهم دیگر طریقهٔ رنگ بندی و چرخهٔ رنگی فرش های سالتینگ است که در نوع خود منحصر به فرد می باشد. قرمزخرمایی، سبز روشن، آبی تیره، نارنجی زرد تند از زمره رنگ های غالب این فرش ها می باشد (Day, 1996, 141). چنین چرخهٔ رنگی سلیقهٔ خاص رنگی را می طلبد که موافق سلایق همگان نیست، نظیر قرار گرفتن رنگ صورتی کنار خرمایی. برخی محققین مثل اردمان به دلایلی از قبیل رنگ های شاداب و درخشنده، نوع خاص سلیقهٔ رنگی نمودار در آن فرش ها، ساختار و جنس بخصوص نخ های فلزی بکار رفته در آنها، طرح ها و کتیبه های بسیاری که با طرح های قالی های ترکی مشابهت دارند، تعداد بسیار زیادی از این گروه فرش ها که در دربار سلطان در ترکیه پیدا شد و اکنون در توپقاپی نگهداری می شود، منشاء آنها را به ترکیه و دربار ترک نسبت دادند(Erdmann, 1971, 77). لیکن تجزیه تحلیل رنگی تعدادی از قالیچه های نمازی مجموعهٔ توپقاپی نشان داد که رنگ بژ از پوست گردو، زرد از گل میمون و قرمز از لاک بدست آمده که نشان از اسلوب رنگ آمیزی فرش های ایرانی دارد. محل بافت قالی های سالتینگ را به کاشان و تبریز منتسب می کنند (Hali, 39, 22-25).

در رد این ادعا باید توجه داشت که قدمت قالی های سالتینگ به قرون نه و ده هجری می رسد و کارگاه های قالیبافی هم که تا قرن نوزدهم تاسیس نشده بودند، دلیل موجه زمان بافت قالی های سالتینگ اسناد باقیمانده و مدارک مستند می باشد. به طور مثال در مورد فرش چارتوریسکی که از جمله فرش های سالتینگ می باشد، سندی وجود دارد که آن را در فهرست اموال قرن هفده قرار می دهد. فرش رینود و فرش گالری والترز در بالتیمور نمونه های دیگری از مثال فوق هستند (آیلند، ۱۳۷۹، ۷۰). قدمت زمانی قالی های سالتینگ با استفاده از آزمایشات کربن ۱۴ نیز به برههٔ زمانی قرون شانزده و هفده رسیده است.

اما دلیل دیگر در اثبات ایرانی بودن قالی های سالتینگ آزمایشاتی است که فردی به نام نوین انز دربارهٔ رنگ قالی های مجموعهٔ توپقاپی انجام داد. وی با به اثبات رسانیدن این مطلب که در رنگرزی این قالی ها از رنگزاهای ایرانی استفاده شده که سابقهٔ مصرف در ترکیهٔ آن زمان را نداشته است، بر منشاء ایرانی این قالی ها صحه گذارد. استفاده از اسپرک، لاک و پوست گردو در نمونه ها دلیلی بر اثبات مسئله بود (Enez, 1993, 192-195).

خصوصیت دیگری که در میان قالی های این دوره عمومیت دارد استفاده از نخ(ابریشمی، نقره ای) با روکش های طلا یا نقره به عنوان مواداولیه است که این نتیجه باانجام آزمایشات میکروسکوپی حاصل آمده است. این شیوهٔ خاص پیچیدن الیاف فلزی به دور تار نخی و ابریشمی در آن زمان برای ترکان شناخته شده نبوده و توانایی انجام اسلوب کار را به ایرانیان نسبت می دهند. در مورد فرش های سالتینگ رشته های طلا به دور نخ نقره ای با درجهٔ خلوص بسیار پیچیده می شده در حالیکه در فرش های هرکه مس با روکشی از نقره و با بی دقتی به دور تار ابریشمین پیچیده شده است.

گره فرش های سالتینگ نامتقارن بوده و در مواداولیه بیشتر تار از ابریشم، پود از کرک نازک و پرز از نخ با پوشش فلزی استفاده شده است. هر چند در بعضی نمونه ها طریقهٔ بکارگیری الیاف فرق می کند. گاهی در میان الیاف آن، به خصوص برای نقوش خوشنویسی شده از الیاف طلا ونقره استفاده شده است (آیلند، ۱۳۷۹، ۷۲-۶۶). رجشمار قالی های فوق بین ۶۰ تا حدود ۶۵ و یا بالاتر می باشد.

حدود ۲۷ نمونه از این مجموعه طرح ترنجی و حدود ۷۰ نمونه طرح نمازی دارد. ۳۷ نمونه از فرش های نمازی سالتینگ در توپقاپی نگهداری می شود که اردمان در زمان اقامت خود در استامبول در سال ۱۹۳۷ در مورد آنها و از جمله در مورد نمونهٔ موزهٔ متروپولیتن تحقیق کرده و نتایج مطالعات خود را در سال ۱۹۴۱ در کتابی به نام اسلامیکا منتشر ساخته است.

پس از آن که جورج سالتینگ (۱۹۰۹-۱۸۳۵) فرشی از این

گروه را به موزه ویکتوریا آلبرت لندن اهداء کرد، این فرش‌ها به نام او نامیده شدند (spongobongo.com/salting). این فرش، ترنجی مرکزی با نقشمایهٔ تکراری بر زمینه ای با حرکات چرخشی دارد و در متن آن غنچه های نیلوفر، پرندگان جفت، حیوانات در حال نبرد و ابرهای نواری شکل دیده می شود. حاشیهٔ کتیبه ای آن مزین به اشعار حافظ است.

اما نمونه های معروف دیگری در مجموعهٔ تیسن در بورن میزای لوگانو (شامل فرش بیکر که سابقاً در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می شده، قالیچه های یرکز[۷] و قالی ون پان ویتز[۸])، مجموعهٔ دیوید در کپنهاگ، فرش لوبانف در موزهٔ سن پترزبورگ، فرش موزهٔ چارتوریسکی در کراکو، وجود دارد. نمونهٔ دیگری با معروفیت کمتر در موزهٔ تاریخ لیون نگهداری می شود که باغ بهشت را نشان می دهد (Day,1996,141). فرش های سالتینگ بیشتردر اندازه های کوچک بافته می شدند ولی نمونه های بزرگ پارچهٔ آن نیز ناشناخته نیست. فرش ترنجی مارکند[۹] در موزهٔ هنر فیلادلفیا و فرش بیکر از آن دسته هستند. در ترکیه و هرکه به تقلید از طرح فرش های سالتینگ، فرش های جدیدی تولید شده است. در موزهٔ فرش تهران و موزهٔ ایران باستان تهران نمونه هایی از قالی سالتینگ نگهداری می شود.

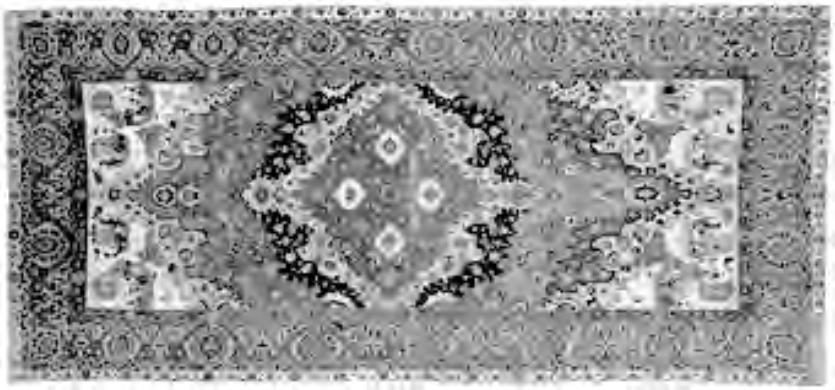
تصویر ۲ – قالیچهٔ نمازی توپقاپی، ایران، قرن هفده، م ۱/۶۵ × م ۱/۰۵.
ماخذ: (Hali, 1988, 22)

۳ – قالی های پرتقالی[۱۰]

این قالی ها به تعداد شناخته شده فعلی ده تخته بوده و به دلیل داشتن طرح های خاص به گروه جداگانه ای تقسیم شده اند. دلیل نامیدن آنها به این اسم به درستی معلوم نیست. آنها در زیبایی طرح و رنگ امتیاز خاصی ندارند و تنها تعدادی درآن میان واجد خصوصیات هنری و زیبایی شناختی می باشند. مجموعه داران خصوصی و برخی موزه ها نظیر موزه هنر و صنعت وین نمونه هایی از فرش های پرتقالی دارند.

طرح کلی این فرش ها (استثنایی نیز در این میان وجود دارد) لوزی هایی متحد المرکز است که هریک در مرز بیرونی کنگره دار بوده و به نسبت قرار گرفتن در اندازه های مستطیل شکل فرش در متن، طول آنها بیشتر است. مشخص نیست که چرا در فضاهای باقیمانده چهار طرف متن که قالب لچک را به خود می گیرند تصاویری از کشتی، ماهی و انسان در آب، نقش می بندد. استون در کتاب خود اذعان می دارد که چنین صحنه ای غرق شدن و مرگ بهادرشاه، حکمران گجرات را در حال بازدید از ناوگان جنگی پرتغال در گوآ در سال ۱۵۳۷ نشان می دهد(بر اساس صحنهٔ مینیاتورهای مغول). هر چند ممکن است وقایع تاریخی دیگری نیز به این تصویر ارجاع داده شود (Stone, 1997, 178). این گونه طراحی تشخیص نام قالی های فوق را به راحتی برای اذهان امکان پذیر می سازد. اما دی در کتاب خود روایت های متفاوتی را برای ماجرای طراحی چنین فرش هایی ذکر می کند. بر اساس اولین روایت داستان طراحی این فرش ها، تصویر رجال سیاسی پرتقالی در حال رسیدن به ساحل خلیج فارس است. در تفسیر دیگری ماجرای حضرت یونس در دهان ماهی توصیف شده و روایت سوم با داستان استون قرابت دارد. الهام گرفتن از نقاشی ها یا نقش برجسته های اروپایی مرجع دیگری هر چند دورتر برای تصویر کردن این نقوش می باشد (Day, 1996, 134).

در تعیین ریشه انتساب فرش های پرتقالی دو محل تاکید وجود دارد: ایران و هند. هر چند مشابه طرح این قالی ها در سبکی مشتق از همین سبک در قالی های قفقاز پیدا می شود. ولی پوپ با استناد بر نقاشی مینیاتور خمسه نظامی اثر میر سید علی درخیمه پایینی (پوپ، ۱۳۸۷، ج۱۰، لوح ۹۱۰) و نیز تفاوت بارز رنگ های به کار رفته در فرش های پرتقالی با نمونه های قفقازی، منشاء طرح را از ایران می داند (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۷۲۰). به هر حال استناد به نقاشی های مینیاتور ایران و هند در قرون ده و یازده قمری مرجع مناسبی برای تجزیه و تحلیل محتوایی نقوش فراهم می سازد (www.iranica.com/carpets-ix/safavid). همچنین باید در نظر داشت که کارگاه های بافت قالی در هند و قفقاز نیز توسط ایرانیان تاسیس گردید. پس جای تردید باقی نمی ماند که بگوییم نمونهٔ اصلی این طرح ها برگرفته از کار هنرمندان صفوی است. اما در مورد محل مناقشه ایران و هند به استناد مطالب منقول از جهانگردان درگوای هند تجار ایرانی بوده اند و در هند فرش ایرانی دیده شده است. همچنین با تحلیل وضعیت



تصویر ۳- فرش پرتقالی وین، خراسان یا هرات اواخر قرن ۶، م ۶/۸۰ × م ۳/۱۳.
ماخذ: (Hali, 1986, 15)

ضعیف کارگاه های قالیبافی هند در آن زمان (توسط پوپ)، وی به این نتیجه می رسد که کارگاه های بافت قالی هایی نظیرگوآ در هند را ایرانیان در آنجا تاسیس و سپس افراد بومی و محلی آنها را اداره کرده اند (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۲۷۲).

اسلوب های بافت متفاوت بوده و گرهٔ جفتی نامتقارن استفاده شده است. به همین دلیل بافت آنها را در ایران به خراسان و گاهی به هرات منسوب می کنند (Hali, 1986, 15). رجشمار فرش های پرتقالی بین ۱۵ تا ۲۰ با احتساب فارسی بافت جفتی می باشد. در نمونهٔ فرش پرتقالی وین گره نامتقارن جفتی با رجشمار حدود ۲۳ و طرح اشغال کشتی های پرتقالی در دریا توسط اروپایی ها استفاده شده است (Stone, 1997, 245).

اولین نمونه از این فرش ها قبلاً در تملک هریس هاردینگ بود و اکنون در مجموعهٔ شخصی سوئیس نگهداری می شود. گوشه های این فرش بریده شده و فرش دیگری به آن الصاق شده است (Bennett, Hali, 1986, 15).

نمونهٔ دیگری در لیسبون به نام گلبانکیان و فرش پوتمکین در موزهٔ لیون از این گروه فرش ها می باشند.

برخی قالی های مراکش به تقلید از طرح این قالی ها، تولیدات جدیدتری را به بازار روانه کرده اند. همچنین تولیداتی جدیدتر از این گروه قالی ها در ایران با نام موج دریا شناخته شده است که از آن جمله نمونهٔ مجموعهٔ سعدآباد و نمونهٔ مجموعهٔ آستان قدس رضوی قابل ذکر می باشند.

٤ - قالی های لهستانی (پولونیز)[11]

تعدادی از قالی های ابریشم بافت عهد شاه عباس صفوی در قرن ده شمسی که نامی کلی ولی به زعم یان بنت نادرست دارند (Bennett,1996,80). این قالی های ابریشمی نفیس که با الیاف فلزی بافته شده و نشان سردوشی های خانواده های اصیل و شریف زاده های اروپایی را بر خود داشتند، برای اولین بار در سال ۱۸۷۸ در نمایشگاه بین المللی پاریس عرضه گردیدند. از آنجا که پنج نشان خانوادگی از کنت زارتوریسکی بر آنها نمودار بود، در ابتدا تصور می شد که این قالی ها ممکن است بافت لهستان باشند. ولی با اهداء یک تخته فرش از این دست (هاورمایر[12]) توسط ژان. د. راکی فلر به موزهٔ متروپولیتن این فرضیه منتفی گردید (Bennett, 1996, 147). ولی حتی بعد از مشخص شدن محل تولید این فرش ها، همچنان برچسب قالی های لهستانی بر آنها باقی ماند. اسناد مکتوب باقیمانده در مورد شرح قالیچه های اهدایی بیانگر زمان تولید و بافت قالی های مجموعه می باشد. در بعضی منابع چنین آمده که این فرش ها برای اولین بار توسط کنت زارتوریسکی[13] لهستانی به نمایش در آمدند. در واقع بافت قالی های پرز دار در قرن هفده در لهستان شروع شد اما آنها در طرح، رنگ و اسلوب بافت بسیار متفاوت از قالی هایی با زادگاه ایرانی بودند. قالی های فوق در کارگاه های ایران و بیشتر در اوایل سلطنت شاه عباس تولید شده و از همان جا مستقیماً به بازار غرب ارسال می شد. بیشترین تعداد قالی های فوق توسط تجار و مجموعه داران غربی خریداری شده است. گرهٔ قالی های لهستانی نامتقارن و الیاف مورد استفاده ابریشم، نخ و نخ با روکش های فلزی می باشد.

رنگ، مشخصهٔ بارز تشخیص اینگونه قالی هاست. با اینکه قالی های ایرانی فام های متنوع و متفاوتی دارند ولی فرش های لهستانی با رنگ های خاصی نظیر قرمز سیر، آبی، سبز و سایه هایی از زرد بافته می شوند. که به نظر می آید که با سلیقهٔ اروپایی همخوانی دارد. گاهی متن فرش با الیاف فلزی درخشندگی خاصی یافته است که این مورد خصیصه ای همه گیر در میان تمام فرش های گروه نیست. ولی در بعضی نمونه ها استفاده از تضاد رنگی عاملی برای تفکیک سطوح از یکدیگر می شود. طرح های این فرش بیشتر گیاهی بوده و با تعدد بافت، طرح ها نیز به مراتب دگرگون گشتند. گاهی متن فرش با اسلیمی پیچان و حاشیه های مجزای اسلیمی، گاهی با شاه عباسی های تکراری و یا سراسری با برگ های چسبیده به گل ها، نوارهای ابری شکل و یک یا دو ترنج چهار سویه منقوش می گردد. کاشان، جوشقان و اصفهان از مراکز تولید قالی های لهستانی قلمداد می گردند و استفاده از اسلوب متفاوت بافت نشان دهندهٔ تولید در چندین کارگاه است.

تاریخ ظهور آنها به دنبال دستور شاه لهستان (سیگیسموند واسای سوم[14]) به بازرگانی ارمنی در سال ۱۶۰۱ میلادی شکل می گیرد. مبنی بر اینکه به کاشان سفر کرده و تعدادی فرش ابریشمی و گلیم (تاپ استری) به منظور اهداء هدایای درباری خریداری کند. تا قبل از این زمان نیز فرش در لهستان شناخته شده بود. چنانچه قطعه

فرشی ابریشمی به نام برنیکی[۱۵] با تاریخی قبل از ورود فرش های زمان شاه عباس در لهستان موجود بود. وی در دسامبر سال ۱۶۰۲ ماموریت خود رابا خرید هشت تخته فرش به انجام می رساند. در سال ۱۶۰۳ با اهداء اولین قطعه از این فرش ها آنها در اروپا شناخته می شوند. در حال حاضر در موزهٔ رزیدنز مونیخ از آنها نگهداری می شود. یک جفت از این هشت قطعه تاپ استری است (Bennett, 2000, 81). طریقهٔ انتقال آنها به آلمان ازدواج شاهزاده خانمی به نام آنا کاترینا با همتایی آلمانی در سال ۱۶۴۲ می باشد که این هشت قطعه جزء جهیزیهٔ او بودند. بسیاری از آنها هدایایی به افراد سیاسی در قرن هفده بوده اند. تعدادی از آنها مزین به طلا و نقره هستند (Stone, 1997, 176). حدود دویست و سی نمونه از آنها در مجموعه های غربی وجود دارد.پنج قطعه از قالی های لهستانی از طرف شاه عباس در سال ۱۶۰۳ به دوک مارینو گریمانی اهداء شده و اکنون در سان مارکوی نگهداری می شوند. یک قطعهٔ دیگر اهدایی به فردریک پنجم است که در سال ۱۷۰۱ به عنوان پادشاه دانمارک بر تخت نشست. تعدادی از فرش های کنت زارتوریسکی در موزهٔ کراکو در لهستان نگهداری می شوند (Day, 1996, 147). یک قطعه از یک جفت فرش لهستانی که در تملک شاهزاده دوریا بود در حال حاضر در موزهٔ مترو پولیتن حفظ شده و قطعهٔ دیگر در سال ۱۹۷۶ در لندن به قیمت ۴۳۷۰۰۰ دلار آمریکا درآن زمان به فروش رسید (Bennet, 2000, 336).

مرغوبیت و کیفیت فرش های پولونیز به نسبت دیگر بافته های عهد صفوی کمتر است (به استثناء پولونیز های ابریشم بافت). تراکم آنها کم است. رجشمار نفیس ترین آنها به حدود ۳۵ می رسد. چنین رج شماری نشان می دهد که این تولیدات بیشتر بازاری بوده اند تا درباری. در موزهٔ فرش ایران چند نمونه از فرش های لهستانی وجود دارد.

تصویر ۴ – دو قالیچهٔ لهستانی با الیاف ابریشم و فلز از زمان شاه عباس.
ماخذ: (Bennett, 1977, 82)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

هرچند تلاش جمعی برخی محققین برای در حاشیه قرار دادن قالیبافی ایرانی و یا قرار دادن قالیبافی ایران در اولویت های بعد از کشورهای دیگر در پاره ای موارد نتیجه بخش بوده ولی عرصهٔ تحقیقات عملی و علمی در مورد ریشه یابی منشاء بافت و تولید قالی، موضوعی دنباله دار و پیوسته است که در هر زمانی با حضور علاقمندان، مشتاقان، طالبین و محققانی از نقاط مختلف دنیا دنبال شده، تازه ها و یافته های جدید علمی به حوزه های دانش مستدل، قابل استناد و خدشه ناپذیر قالی اضافه می شود و بر جایگاه کشور ایران به عنوان مهد قالیبافی جهان صحه می گذارد.

از این دست است پژوهش های بر جای مانده از حوزه های میدانی آزمایش بر نمونه های باقیمانده قالی های صفویه در زمان های قبل، در قیاس با آزمایشات جدید، کاوش ها و مطالعاتی در زمان حاضر که ممکن است علاوه بر کنار رفتن پوشیدگی های علمی مطلب و رفع ابهامات قبلی، مطالبی را اثبات نماید که فرضیات قبلی را رد می کند. نظریاتی که تا قبل از آن زمان، تنها مستند قابل قبول و موجود تلقی می گردیدند. به طور مثال ترکیه را هماورد ایران در تولید قالی های سالتینگ و هند و قفقاز را در بافت قالی های پرتقالی رقیب ایران محسوب می کردند. در رد چنین ادعاهایی امروزه با انجام آزمایشات تجربی و شواهد عملی و داده های علمی و مطالعاتی، روز به روز یافته های جدیدتری بر تایید منشاء ایرانی بافت قالی های فوق اضافه می شود.

نظیر یافته های علمی در مورد رنگ، طرح، ظرافت، ساختار و فنون بافت قالی های سالتینگ که نظریهٔ ترکی بودن آنها را تضعیف می کرد. در مقالهٔ حاضر سعی شد بدین مسائل پرداخته شود. اگر

ما بر این باور دست یافتیم که در زمان صفویه شاهد اوج اقتدار هنرهای ایرانی بوده ایم، می توانیم بر چنین نتیجه منطقی نیز واقف باشیم که هنرهای ایرانی تا قبل از این زمان به چه درجه ای از کمال یافتگی دست یافتند که صفویان میراث دار چنان تمدن گرانقدری گشتند. چرا که هیچ هنر و دانشی به ناگهان به اوج اقتدار نمی رسد. بررسی موضوعاتی از این قبیل به ما به عنوان ایرانی کمک می کند تا به درستی دریابیم که پایه های استوار و قدرتمند مبانی هنرهای ایرانی تا چه اندازه ژرف و عظیم بوده است که با گذشت سده ها، کاوش ها، مطالعات، تحقیقات و آزمایشات مختلف همچنان درایت ها و خردورزی های نهفته در بطن هنرهای قوام یافتهٔ ایرانی را افشا می سازند.

پی نوشت ها

1 Sungueszko.
2 Thyssen Bornemisza Collection in Lugano.
3 Duke of Bucceeuch.
4 Valencia De Don Juan.
5 Burrell Collection, Glasgow.
6 Salting Carpets.
7 Yerkez.
8 Van Pannwitz.
9 Marquand.
10 Portuguese carpets.
11 Polonaise Carpets.
12 Havermeyer.
13 Czartoryski.
14 Sigismund Vasa 3.
15 Branicki.

فهرست منابع

آیلند، موری (۱۳۷۹)، فرش های سالتینگ، مژگان محمدیان نمینی، کتاب ماه هنر، شماره ۲۳و۲۴، صص ۷۰-۶۶.
پوپ، آرتر (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، جلد ۶ و ۱۰، دکتر سیروس پرهام، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

Bennett, Ian (2000), *Rugs & Carpets of the world,* Quantum book, London.
Bennett, Ian (1986), Hali, *The Emperors Old Carpets*, No 31, pp 11-19.
Black, David(1994), *The Atlas of Rugs & Carpets*, Tiger Books, London.
Day S.(1996), *Great Carpets of the world*, Thames & Hudson, London.
Enez, N(1993), Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi, collection, *Oriental Carpets & Textile Studies,* Vol.4, PP 92-195.
Erdmann, Kurt(1970), *7 hundred years of Oriental Carpets*, translated by M.Beatie & H.Herzog, London.
Franses M & Bennett, I.(1988), Hali, *The Topkapi Prayer Rugs*, No 39, pp 20-27.
Stone, Peter F.(1997), *The Oriental Rug Lexicon*, Thames & Hudson, London.
Spongobongo.com/salting1.htm
The Encyclopedia Britannica(1993), *The University of Chicago*, USA.
Yarshater, Ehsan(1996) , *The Encyclopedia of Iranica*, Mazda publishers, New York.