قالـی تصویری شـکار بهرام گـور، اوایـل قـرن ۱٤/۲۰، کاشـان، ۱۹٦ × ۱۳۰، مـوزه فرش ایران

فصلنامه تحلیلی پژوهشی

مطالعه تطبیقی جلوه‌های شکار در فرش های صفویه و قاجار

طیبه صباغ پور آرانی *

چکیده
از گذشته‌های دور، شکار به عنوان پدیده‌ای مهم و تاثیر گذار در زندگی انسان‌ها نقش ویژه‌ای داشته اســت. هنرمندان نیز در دوره‌های مختلف به بازنمایی صحنه‌های شکار در آثار هنری از جمله فرش پرداخته‌اند. فرش‌هایی که مراسم شکار را بازتاب داده‌اند، به‌ویژه در دوره صفویه، در زمره عالی‌ترین و فاخرترین فرش‌های تاریخ ایران به شمار می‌روند.در این مقاله، ضمن شناخت مفاهیم شکار و جایگاه آن در فرهنگ و هنر ایران، نحوه باز تاب شکار در فرش‌های صفویه و قاجار بررسی و مقایسه گردیده است. به این منظور با جمع آوری مطالب و تصاویر از کتابخانه‌ها و پایگاه‌های اطلاع‌رسانی و به روش توصیفی و تحلیلی به پرسش های زیر پاسخ داده شده است:
۱-شکار در فرهنگ و هنر ایران از چه جایگاهی برخوردار است؟ ۲- موقعیت و جایگاه نقوش شکار در طرح کلی فرش چیست و ارتباط آن با دیگر بخش‌های طرح چگونه است؟ ۳-نقوش شکار در فرش‌های دو دوره به لحاظ فرم و محتوا چگونه تصویر شده است؟
انعکاس شکار در فرش‌های صفویه مبتنی بر تزیین و همسو با دیگر نقوش گیاهی و انتزاعی است اما در دوره قاجار، با رویکردی واقع گرایانه و روایت‌گونه از صحنه های شکار مواجه می‌شویم؛ به علاوه در فرش‌های صفویه که در آن ها به وقایع شکار پرداخته شده، فضایی معنوی را شاهدیم درحالی‌که نمونه‌های قاجاری رویکردی زمینی‌تر و مادی به پدیده شکار دارند.

واژگان کلیدی
فرش، شکار، صفویه، قاجار.

* کارشناس ارشد هنر اسلامی از دانشگاه تربیت مدرس
Email: tsabaghpoor@yahoo.com

مقدمه

شکار، یکی از مضامین دیرین و بسیار مهمی است که در تاریخ هنر و فرهنگ ایران حضور داشته است. پیوستگی و ارتباط شکار با دو مقوله پیکار و قدرت، موجب شده که به عنوان یکی از ملزومات و مرسومات فرهنگی و اجتماعی در طول تاریخ، به‌خصوص توسط حاکمان و متولیان قدرت به کار گرفته شود. این پدیده گرچه امروز، به اقتضای تحولات ناشی از مدرنیته و ایجاد سبک بسیار متفاوت زندگی با گذشته، جایگاه پیشین خود را از دست داده اما از اهمیت و موقعیت برجسته آن در زندگی، فرهنگ و هنر گذشتگان نمی‌توان چشم پوشید. گواه این امر، آثار هنری فراوانی است که موضوع شکار را در طرح خود بازتاب داده‌اند.

پیرامون موضوع انعکاس شکار در هنر ایران، تحقیق قابل توجهی توسط حمید محبی انجام شده که در نگارش این مقاله نیز از آن بهره گرفته شد؛ ولی با توجه به حضور این مضمون در فرش‌هایی که جزو مفاخر هنر ایران محسوب و حتی گاه به عنوان برترین نمونه‌های هنر فرش‌بافی از آن‌ها یاد می‌شود؛ لازم دیده شد در ارتباط با این موضوع، یعنی باز تاب شکار در فرش‌های صفویه و قاجار، به عنوان دو دوره مهم تاریخ فرش‌بافی پژوهشی انجام و در قالب این مقاله ارائه گردد.

آن چه به شکار در تاریخ ایران، اهمیت داده و بار معنایی و حتی گاه نمادین بخشیده، موضوعی است که در بخش اول این نوشتار مورد بررسی قرار گرفته و پس از آن نگاهی اجمالی به موقعیت فرش‌بافی در دو دوره صفویه و قاجار، می‌شود تا با درک شرایط و ذهنیتی آگاه نسبت به فضای کلی حاکم بر فرش‌بافی آن دوران به ویژه در زمینه طرح و نقش، بتوان به بررسی تطبیقی میان نمونه فرش‌های دارای نقوش شکار پرداخته و آن‌ها را از جنبه‌های مختلف مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. تفاوت‌ها و اشتراکات طرح و نقش در قالی‌های صفویه و قاجار از منظر موضوع شکار مورد بررسی مطالعه قرار می گیرد تا بتوان از این طریق در مسیر شناخت هویت و اصالت فرش ایرانی و سیر تحول طرح و نقش آن گام برداشت.

اهمیت و جایگاه شکار در فرهنگ و هنر ایران

شکار نزد ایرانیان از گذشته های دور تا به امروز، به دلایل مختلف حائز اهمیت بوده است. در دوران‌های اولیه و تا پیش از دوره کشاورزی و یک جانشینی، تنها منبع تأمین کننده غذا و حفظ حیات بشر از طریق شکار حیوانات صورت می‌گرفت. از این رو، شکار نقش بسیار مهم و حیاتی در زندگی انسان‌ها داشت و صحنه‌های شکار که در نقاشی‌های صخره‌ای و دیوارهای غارها به جا مانده، نشان‌دهنده این اهمیت هستند. با توسعه شهرنشینی، علاوه بر این که شکار به عنوان ابزاری جهت تأمین معاش به کار می‌رفت؛ مفهومی سمبلیک و نمادین نیز یافت.

در افسانه های بین‌النهرین، گیلگمش، مرد نیرومندی است در جست و جوی حیات ابدی؛ قهرمان و نگهدارنده گله ها و مغلوب کننده دیوان. وی، زمان زیادی مورد ستایش بوده و نقش آن به صورت‌های مختلف از جمله در حال غلبه بر حیوانات بر روی بسیاری از آثار باقی مانده از تمدن مارلیک دیده می‌شود. (گدار، ۱۳۵۸، ۲۶)

درحجاری‌های تخت جمشید نیز «پادشاه یا قهرمانی شاهوار در حال پیکاری پیروزمندانه با غولی اساطیری همچون شیر شاخدار، گاو بالدار یا شیردال، نقش گردیده است». (فریه، ۱۳۷۴، ۳۹) همچنین بر مهرهای این دوره، نقش خدایگان ددان یا قهرمان شهوار در جامه پارسی، در حالی‌که دو جانور وحشی را به قبضه قدرت خود درآورده، دیده می شود و غالباً حلقه بالدار یا نمودگار اهورامزدا بر بخش بالایی صحنه نقش بسته است. (فریه، ۱۳۷۴، ۴۳) دراین نقوش، شاه یا قهرمان درکمال آرامش و قدرت نشان داده شده و کاملاً مشخص است که بازنمایی طبیعی صحنه شکار و غلبه بر حیوان مورد نظر نبوده است. از طرفی، حضور نقشمایه اهورامزدا بر فراز این نقوش، جنبه مذهبی و معنوی شکار را تقویت می‌کند.

در مورد جایگاه شکار (که از لوازم آن سوارکاری و تیراندازی است) در ایران باستان، هردوت،مورخ یونانی، می‌گوید، «تربیت در ایران باستان از پنج سالگی کودک شروع می شده و به بیست سالگی وی ختم می‌گشته است. این نوع تربیت شامل سه مرحله اساسی بوده است: سوارکاری، تیراندازی و حقیقت جویی». (فریه، ۱۳۷۴، ۱۱۳)

در طول تاریخ ایران، برگزاری مجالس شکار تقریباً جزء جدا نشدنی تشریفات دربار محسوب می شده و از جمله اهداف برگزاری آن توسط پادشاهان و حاکمان، آمادگی رزمی و بالابردن توان مقابله با تجاوزگران در کنار جشن و تفرج بوده است. ضمن این که آن‌ها در لوای این اهداف به تبلیغ سیاسی و ایجاد ترس و دلهره در دل دشمنان نیز می‌پرداختند. (محبی، ۱۳۷۷، ۱۰) هردوت نیز در این باره می‌گوید: هخامنشیان شکار را مهم ترین مکتب برای تعلیم و تربیت و آموزگار حقیقی برای آموختن فنون جنگ، سحرخیزی، بردباری، تحمل سختی‌ها و آموختن نظم و تربیت به کودکان و نوجوانان می‌دانستند. اینان نبرد با جانوران را مقدس می‌شمردند و معتقد بودند که شکار حیوان نیرومندی مانند شیر موجب انتقال قدرت و نیروی آن حیوان به شکارگر می‌شود. (کریمی، ۱۳۶۴، ۲۸ – ۲۷)

شکار و شکارگری در جامعه پارتی نیز جایگاه و منزلتی والاداشت و نزد آنان مرد نجیب و آزاده، جنگجو و سوارکاری بود که وقت خود را در جنگ یا شکار می‌گذرانید .(گیرشمن، ۱۳۶۴، ۳۱۴) صحنه‌های شکار میترا (الهه فروغ و روشنایی و عهد و پیمان) در نقاشی‌های دیواری معبد دوراروپوس، متعلق به دوره پارتیان، گواهی است بر جنبه‌های معنوی

شکار. این نقاشی‌ها نشان می‌دهند که پس از انجام هر شکار، به شکرانه پیروزی بر جانوران زیان کار که با تأییدات خداوندی همراه بوده، مراسم قربانی و ضیافت بر پا می‌شده است. (ورمازن، ۱۳۸۰، ۱۱۳-۱۱۱) پادشاهان ساسانی نیز پیروزی در شکار را به منزله تأییدی بر قدرت آسمانی خود می‌پنداشتند. (پوپ، ۱۳۳۸، ۵۳) و از این دوران نیز نمونه‌های بسیاری از صحنه‌های شکار پادشاهان را در آثار هنری مختلف همچون ظروف فلزی و یا نقوش برجسته مانند طاق بستان شاهد هستیم.

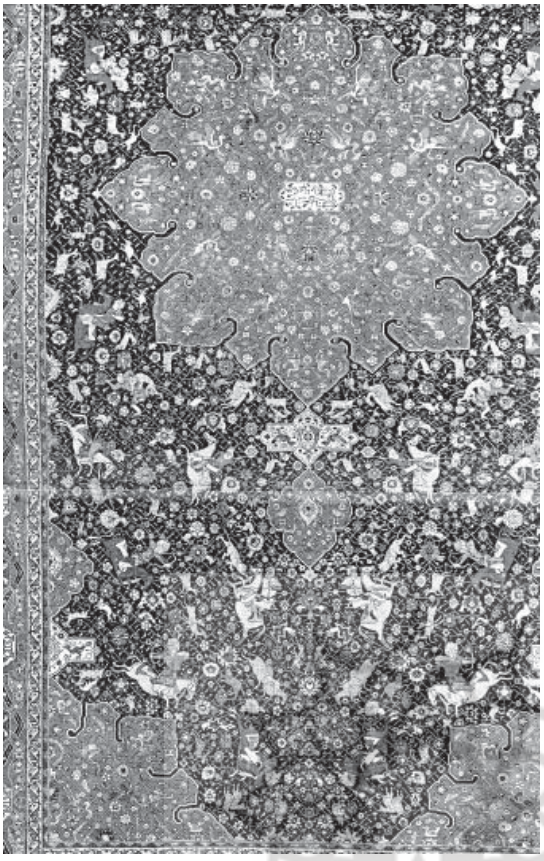
با ظهوراسلام در ایران، شکار و به کاربردن گوشت حیوانات احکامی خاص یافت و این احکام در نحوه شکار تأثیر گذاشت. از حدیثی از پیامبر (ص) نقل شده است که» به فرزندان سوارکاری، تیراندازی و شنا بیاموزید».(محبی، ۱۳۷۷ ، ۱۸۷). قرابت این حدیث با اصول تربیتی ایرانیان باستان، نشان از تداوم اهمیت شکار در دوره اسلامی ایران دارد. از این رو، همچنان ترسیم صحنه‌های شکار بر آثار هنری مانند بشقاب‌ها و به ویژه در قالب نگاره‌های کتب ادبی همچون خمسه نظامی و شاهنامه فردوسی ادامه یافت.

در شاهنامه، مراسم شکار در جاهای گوناگون شرح داده شده است، شاه به همراه لشگر و ساز و افراد زیادی از ترک و روم و پارس با شتران آراسته و پیل‌ها و غلامان و رامشگران و شاهین و باز در حالی‌که در جلو، عنبر و عود می‌سوزاندند و نرگس و زعفران می بردند تا عطر آن به مشام رسد و جلو راه را آب می‌پاشیدند تا گرد و غبار بلند نشود، توصیف شده است .(نسوی ۱۳۵۴، ۱۶)

پادشاهان صیدران داشتند که شکار را به سوی جایگاه شاه سوق می‌داد و همین‌طور شخصی به نام میرشکار که تمامی امور مربوط به شکار را مدیریت می نمود. از دیگر نکاتی که در شکار شاهی مرسوم بوده، این است که شکارگران به منظور شکار پرنده، با خود باز می بردند و برای شکار جانوران، یوز. در بیان وجود ادب و جوانمردی در میان شکارگران می‌توان به رسم دامیاری اشاره نمود». دامیاری چیزی است که صیاد از صید خود به کسانی که هنگام صید بر سر دام رسیده اند، می‌بخشد» . (شمیسا، ۱۳۷۷، ۷۴۳-۷۴۲)

موقعیت فرش‌بافی در دوره صفویه

در دوره صفویه (۱۷۳۵-۱۵۰۱) که به اعتقاد محققان و صاحب نظران، عصر طلایی و شکفتگی فرش ایران است؛ در نتیجه فراهم شدن عوامل بسیاری، چون حمایت دربار، نفوذ طراحان دربار در تمام سطوح خلق آثار هنری[1]، دسترسی فراوان به مواد اولیه [2]، پیشرفت صنعت رنگرزی[3] و پذیرش فرش به عنوان کالای تجاری، به ویژه در بازارهای خارجی، فرش‌بافی به بالاترین درجه شکوه و عظمت رسید .(واکر، ۱۳۸۴، ۷۵) ارنست کونل نیز، سده دهم/ شانزدهم را عصر



تصویر۱- قالی شکارگاهی، ۱۵۲۲/ ۹۲۹، شمال غرب ایران، ۶۹۲ × ۳۶۰، موزه پولدی پیزولی میلان

کلاسیک فرش‌بافی ایران می نامد؛ چرا که معتقد است فرش ایران در دوره مذکور، در کارگاه‌های دولتی و زیر نظر بااستعدادترین هنرمندان، به لحاظ ظرافت طرح، غنای رنگ و دقت در بافت به آن چنان تکاملی دست یافت که در هیچ کجای دیگر نمی توان نظیر آن را یافت. (کونل، ۱۳۵۵، ۱۹۱) ظهور کارگاه‌های مستقل فرش‌بافی در اصفهان، پایتخت صفویان، از زمان شاه عباس، تحول بزرگی را در این هنر موجب گردید و فرش‌بافی را از یک صنعت روستایی به فعالیتی شهری و در سطح کشور ارتقا بخشید .(سیوری، ۱۳۷۲، ۱۳۲)

به طور کلی، از آن جا که فرش‌های صفویه تحت حمایت و توجه دربار و به سفارش شاهزادگان و اشراف بافته می‌شدند، از نظر جنس (الیاف ابریشمی و زربفت و یا پشمی بسیار ظریف)، رنگ (گیاهی و مرغوب)، ابعاد (عمدتاً بزرگ‌پارچه) و به ویژه طرح و نقش، شکوهمند، فاخر و ظریف هستند. تکرار طرح، چندان به چشم نمی‌خورد و نمونه‌های به جامانده به جز مواردی که جفت بافته شده‌اند، اغلب در نوع خود یگانه‌اند. ساختار کلی طرح در این فرش‌ها را می‌توان به چند دسته تقسیم بندی نمود که عبارتند از، لچک‌ترنج و ترنج‌دار، افشان، قابی، بندی و محرابی. اگر چه

۱- درسده ها نهم تا یازدهم/ پانزدهم تا هفدهم، نقاشان در دربار و در حیات اجتماعی، نفوذ و تأثیر زیادی داشتند؛ بنابراین تنها به کشیدن تصاویر کتب خطی اکتفا نکرده و نفوذ خود را در سایر انواع فنون، مانند تزیین عمارات، مصنوعات چینی، سفالی و پارچه‌ها و قالی‌ها، به‌کار می بردند (حسن، ۱۳۶۲، ۱۵۷)

۲- در زمینه مواد اولیه قالی‌بافی، ژان باتیست تاورنیه، بازرگان فرانسوی، که‌درنیمه‌دوم‌سده‌هفدهم/ یازده ، به ایران سفر کرده، پشم ایران را بهترین پشم، می دانسته و از آن با صفت‌های «بسیار زیبا»، «نادر» و «قیمتی» یاد نموده است و افتخار می کند که برای اولین بار آن را به پاریس صادر کرده است.(حشمتی رضوی، ۱۳۸۷، ۱۸۷)

۳-شاردن، جواهرفروش و سیاح فرانسوی، در سفرنامه‌اش تحت عنوان رنگرزان و صباغان می نویسد: «صنعت رنگرزی در ایران، بیش تر از اروپا توسعه و ترقّی یافته است. چون رنگ‌های این کشور، دارای روشنی و جرم زیادتر می‌باشد و چندان زود زایل نمی‌شود». (ورزی، ۱۳۵۰، ۵۸) همچنین، تاورنیه به روناس (یک گیاه رنگزا که به ویژه در رنگرزی الیاف قالی کاربرد دارد)، به عنوان متاع معروف ایران، اشاره می‌کند. (تاورنیه، ۱۳۶۳، ۶۳)

تصویر۲- قالی شـــکارگاهی، نیمه دوم قرن ۱۰/۱۶، کاشـــان، ۶۸۰ × ۳۲۳، موزه هنرهای صناعی اتریش، وین

این گروه‌ها به عنوان بنیانی استوار در دوره‌های بعدی نیز به کار گرفته شدند ولی باید گفت که در دوره صفویه، ساختارهای لچک‌ترنج، ترنج‌دار و افشان، بسیار بیش از قابی، بندی و محرابی در طرح فرش‌ها به‌کار رفته است. از نقش مایه‌های شاخص در این دوره نیز می‌توان به گل‌های شاه‌عباسی، اسلیمی‌ها (به ویژه اسلیمی ابری یا ابرک)، درختان سرو، انواع حیوانات واقعی و خیالی از جمله شیر، طاووس، سیمرغ و اژدها، حیوانات ترکیبی (گاه در حال گرفت‌و گیر) و صحنه‌های شکار اشاره نمود.

موقعیت فرش‌بافی در دوره قاجار

دوره قاجار (۱۳۴۴- ۱۲۰۰)، پس از یک مقطع زمانی رکود و اضمحلال در تمام هنرها از جمله فرش‌بافی که پس از انقراض صفویه به وجود آمد، به واسطه برقراری یک حکومت مرکزی و واحد، جانی تازه و رمقی دوباره بر هنر، صنعت فرش‌بافی دمید. در این دوره، از حمایت درباری آن چنان‌که در دوره صفویه شاهد بودیم، خبری نیست اما عوامل دیگری زمینه ساز گسترش و توسعه فرش‌بافی به ویژه در روستاها گردید که مهم ترین آن، گسترش تقاضای غرب برای فرش‌های ایرانی طی اواخر سده سیزدهم می‌باشد. (اتیک، ۱۳۸۴، ۹۷) به طوری‌که بعد از سال ۱۳۱۸، فرش‌بافی، رایج ترین صنعت در ایران گردید. بنا به یک برآورد، در سال ۱۳۲۸، تعداد شصت و پنج هزار کارگر در صنایع فرش کار می کردند که هیچ یک از تولیدات صنعتی یا پیشه‌وری، از این لحاظ به پای صنعت فرش‌بافی نمی‌رسیده است. در سال ۱۳۳۳ نیز، نیمی از کل کارگران ایران به صنعت فرش اختصاص داشته اند. (فوران، ۱۳۸۳، ۱۹۹ ، ۱۹۷)

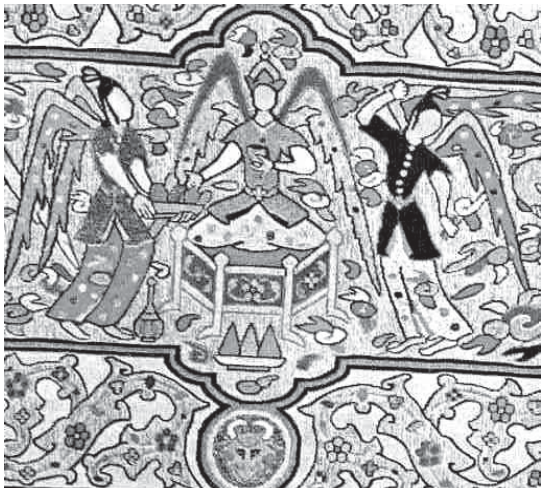
به دنبال این افزایش تولید، فرش در زندگی و فرهنگ اجتماعی ایرانیان نیز حضور گسترده‌ای یافت.(ژوله، ۱۳۸۱،

تصویر ۱-۲- نقوش فرشتگان در حال ضیافت، بخشی از حاشیه

تصویر ۳- گلیم ابریشمی زربفت، حدود ۱۵۹۱/ ۱۰۰۰، کاشان، ۳۸۹ × ۱۵۲، موزه رزیدانس مونیخ

۱۸) و از کالایی تجملی و مخصوص اشراف به کالایی عام تغییر پیدا کرد. البته با این تفاوت که فرش‌های قاجار بر خلاف نمونه‌های صفوی، اغلب ساده، کوچک‌پارچه (قالیچه) و روستایی بافت بودند.

در این دوره هم چنان‌که فرش‌ها از همان ساختارهای صفوی پیروی می کردند دچار تحولاتی نیز شدند که مهم ترین آن‌ها ظهور طرح‌های تصویری و گسترش و توسعه طرح‌های قابی و بندی است. پدیده تصویرگری در فرش‌های این دوره، در نتیجه عوامل مختلفی به وجود آمد که گرایش به هنر غربی و طبیعت‌پردازی از جمله آن‌هاست.



تصویر ۱-۳- نقوش فرشتگان، بخشی از حاشیه

تصویر ۲-۳- ضیافت، بخشی از لچک

تصویر ۳-۳- نقوش فرشتگان، ترنج

به نظر می‌رسد طرح‌های قابی و بندی نیز، به دلیل سادگی طرح و به طبع آن صرفه اقتصادی در تولید، گسترش یافتند. نقشمایه‌ها نیز علاوه بر گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌ها، گل‌های رز و انواع بته را شامل می شد که می توان از آن ها به عنوان شاخصه و ویژگی نقوش فرش‌های قاجار نام برد. نکته جالب و مهم در فرش‌های قاجار، کاهش قابل ملاحظه حضور حیوانات و نقوش گرفت و گیر در آن‌هاست که بررسی علت‌ها و عوامل زمینه‌ساز این روند، خود موضوعی است که در مجال این نوشتار نمی‌گنجد. اما، صحنه‌های شکار از مواردی است که بازتاب آن در فرش‌های هر دو دوره وجود داشته و به شکل‌های مختلف توسط هنرمندان ارائه شده است.

بررسی تطبیقی جلوه‌های شکار در فرش‌های صفویه و قاجار

اگر چه تعداد فرش‌های به جامانده از تاریخ که به صحنه‌های شکار پرداخته‌اند، چندان زیاد نیست؛ ولی، در میان همین نمونه‌های معدود، شاهکارهایی وجود دارد که موجب شده کارشناسان به این فرش‌ها عنوان «فرش‌های شکارگاهی[1]» اطلاق نموده و هویت مجزایی را برایشان قائل شوند. در این مقاله، از دوره صفویه تعداد شش تصویر و از دوره قاجار، چهار تصویر مورد بررسی قرار می‌گیرد. این تصاویر بنا به محدودیت دسترسی به نمونه‌های بیش تر، تقریباً تنها تصاویری هستند که نگارنده موفق به گردآوری آن‌ها گردیده و از این رو گزینشی صورت نگرفته است. ابتدا چهار فرش از دوره صفویه و دو فرش از دوره قاجار که در آن‌ها شکار، موضوع اصلی و نقش اساسی را ایفا می‌کند؛ مورد بررسی قرار گرفته و با هم مقایسه می‌شوند. سپس، فرش‌هایی از هر دوره که شکار در آن‌ها موضوع جانبی است و در حاشیه یا ترنج و یا لچک‌ها تصویر شده، مطرح می‌گردد.

قالی شکارگاهی میلان (تصویر ۱)، با طرح لچک‌ترنج، محفوظ در موزه پولدی پیزولی میلان، یکی از چهار قالی تاریخ‌دار صفوی است که به جا مانده است.

در کتیبه [2] واقع در مرکز ترنج، به همراه تاریخ ۹۲۹ یا ۹۴۹، این بیت دیده می شود: شد از سعی غیاث الدین جامی بدین خوبی تمام این کار نامی[3] ترنج شانزده پر و به رنگ قرمز، دُرناهای در حال پرواز، مرغابی‌ها و ابرهای آبی رنگ را در میان گردش زاویه‌دار ساقه‌های گل و برگ، در بر گرفته است. در متن لاجوردی، شکارچیان، سوار بر

۱-احمد دانشگر در کتاب فرهنگ جامع فرش ایران، طرح شکارگاه را این گونه معرفی نموده است: «تزیینات حیوانی که در بسیاری طرح‌ها نقشمایه‌اند، در این طرح به نقطه اوج خود می‌رسد. سواران همراه با داشتن کلیه آلات جنگی مانند تیر، نیزه، شمشیر به دنبال شکاراند. طرح زمینه روی لچک‌ها نیز به‌گونه‌ای ظریف به همراه گل و حیوانات کوچک‌جثه تکرار می‌گردد. ترنج در این طرح، معمولاً بسیار کوچک می‌شود تا میدان زمینه برای سوارکاران وسیع‌تر گردد و نشان دادن تاخت و تاز ایشان میسّر باشد... در فرش‌های شکارگاه معمولاً حاشیه بافته نمی‌شود و تقارن وجود ندارد». (دانشگر، ۱۳۷۶، ۳۴۳) نگارنده با بررسی فرش های شکارگاهی متعلق به دوره صفویه که در این نوشتار نیز ارائه شده است، ویژگی‌هایی چون کوچک بودن ترنج یا حذف حاشیه و یا عدم تقارن طرح را مشاهده نکرده است و در این تعریفی که توسط دانشگر ارائه شده، با ابهاماتی مواجه است. شاید هم این تعریف بر اساس فرش‌های شکارگاهی اخیر نوشته شده است؟

۲- در رقم دوم این تاریخ، بین صاحبنظران اختلاف نظر وجود دارد؛ به طوری‌که برخی آن را ۲ و برخی ٤، خوانده‌اند. جان تامپسون اظهار داشته، هنگامی که تاریخ کتیبه از نزدیک مشاهده شود، رقم دوم تاریخ، به وضوح عدد ٤ است؛ لیکن در عکس، حلقه بالای ٤ که آن را از ۲ متمایز می کند، به سختی قابل دیدن است (تامپسون، ۱۳۸٤: ۹۲).

ادامه درصفحه بعد

تصویر ٤- قالی تصویری با مضامین ادبی (سنگشکو)، اواخر سده ١٠/١٦، کرمتن، ٣٧٥ × ٢٧٠، موزه هنرهای تزیینی پاریس

اسبان سرخ یا سپید، شتابان به اطراف می‌تازند و سخت سرگرم از پای درآوردن شکار بزرگی هستند. در همین حال، بیش تر حیوانات بومی شمال ایران که بسیار زنده و طبیعی تصویر شده‌اند و تعداد و تنوع آن‌ها در هیچ فرش دیگری نظیر ندارد، در کشاکش مبارزه و فرار به این سوی و آن سوی می گریزند. پرندگان، در حال پرواز هستند و یا از پس بوته گلی با احتیاط سر بر آورده‌اند. شیوه صورتگری شکارچیان، با جامه و عمامه چوبک‌دار صفوی، شباهت بسیار به مینیاتورهای آن زمان دارد. از ویژگی‌های برجسته این قالی، تنوع رنگ‌های آن است؛ به طوری‌که تعداد آن به بیست رنگ می رسد. (سیوری، ١٣٧٢، ١٣٥)

جان تامپسون معتقد است «اندازه بزرگ این قالی، نوشته آن، حضور سوارانی ملبس به سبک درباریان شاه طهماسب و اشتغال آن‌ها به تفریح درباری شکار، همگی به این نکته اشاره دارند که این قالی سفارشی درباری بوده است». وی با بررسی دقیق طرح و رنگ و الیاف قالی، فرضیه سفارش قالی توسط یک حاکم محلی، نه خود شاه، را قوت می بخشد[1].

بسیاری از صاحب نظران معتقدند قالی شکارگاهی وین (تصویر ٢)، نفیس ترین و ظریف‌ترین قالی است که تا کنون بافته شده چرا که علاوه بر رج شمار بالای آن[2]، تار، پود و پرز آن از ابریشم است. قسمت‌هایی از نقش‌ها نیز با نخ‌های طلا و نقره برجسته دوزی شده است. این قالی جزء بیست تخته قالی در میان هدایای ارسال شده برای سلطان سلیم دوم، در آغاز فرمانروایی اش بوده که اکنون تنها چهار تخته از آن‌ها باقیست و یکی از آن‌ها قالی وین است. (دیماند، ١٣٧٩، ٣٠٧)

تصویر ١-٤- صحنه‌های شکار در متن طرح

در مرکز طرح، یک ترنج سبز رنگ دیده می شود که در آن چهار اژدهای طلایی رنگ به صورت جفت، درهم پیچیده‌اند و سیمرغ‌ها نیز دو به دو در حال پروازند. لچک‌ها نیز، یک چهارم ترنج را در گوشه‌ها تکرار می کنند. در متن عنابی روشن و پوشیده از گل و بوته، شکارچیان سوار بر اسب در حال شکار حیوانات مختلف با شمشیر، نیزه، تیر و کمان هستند. حاشیه این قالی، یکی از جنبه‌های زیبا و چشمگیر آن محسوب می شود. ردیفی از فرشتگان در زمینه ارغوانی رنگ، در حال تعارف میوه به یکدیگر هستند. بسیاری از محققان بر این باورند که جنبش، تحرک و مهارت در ترسیم پیکره‌ها، نگاره‌های سلطان محمد را تداعی می کند. اگر چنین نظریه ای درست باشد، این قالی به اواسط سده دهم، تعلق دارد زیرا سلطان محمد در تاریخ ٩٦٣ درگذشته است. (ادواردز، ١٣٦٨، ١٤، دیماند، ١٣٧٩، ٣٠٧، فریه، ١٣٧٤، ١٢٣، آذرپاد، ١٣٧٢، ٥١٠، کونل، ١٣٥٥، ٢٠٩، ویلسون، ١٩١، واکر، ١٣٨٤، ٨٠). این در حالیست که پروفسور پوپ، آن را بافت کاشان و مربوط به نیمه دوم سده دهم می‌داند. (پوپ، ١٣٨٧، لوح ١١٩١)

گلیم بسیار زیبا و ظریفی که در تصویر ٣ نشان داده شده، در موزه رزیدنس مونیخ نگهداری می‌شود و به حدود سال ١٠٠٠ برمی گردد. پوپ این گلیم را از سفارش های لهستان و جزء مجموعه فرش‌های پولونزی[3] شمرده است.

ادامه ازصفحه قبل

٣- علی‌رغم پسوند نام غیاث الدین، که نشان می‌دهد وی اهل جام بوده است، این قالی تقریبا هیچ‌یک از ویژگی‌های قالی‌های خراسان را ندارد؛ پوپ، به درستی حدس می‌زند که غیاث الدین یا پدرش «احتمالا جزء هنرمندان برجسته‌ای بوده‌اند که در ابتدای سده دهم، خراسان را ترک کردند تا از فرصت‌های جدید و هیجان انگیزی سود برند که به تازگی با آغاز رنسانس صفوی در دربار شاه اسماعیل (در تبریز)، فراهم شده بود». (سیوری، ١٣٧٢، ١٣٤) با توجه به گره نامتقارن آن، احتمال دارد که این قالی در مناطق مرکزی ایران مانند اصفهان یا کاشان بافته شده باشد. (حشمتی رضوی، ١٣٨٧،١٩٧)

١- تامپسون دلایل زیر را برای اثبات فرضیه فوق، عنوان نموده است:
الف-تفاوت کیفیت بافت یا نقش در صحنه های مربوط به سوارکاران و حیوانات، با نقوش ختایی و ساقه‌های مشبک و زاویه‌دار زمینه.
ب- پایین بودن ترنج مرکزی نسبت به مرکز قالی.
د- استفاده از رنگ روناسی، که عموماً روستائیان به‌کار می‌برند، به جای قرمزدانه فاخر که سلیقه درباریان بوده است.
ج- استفاده از تارهای پنبه‌ای و استفاده از ترفند گره زدن الیاف ابریشمی به تارهای قسمت انتهایی قالی تا چنان به نظر برسد که تارهای قالی ابریشمی است. (تامپسون، ١٣٨٤، ٩٢ و ٩٣)

٢- در هر اینچ مربع، ٢٧ گره از یک سو و ٢٩ گره در سوی دیگر.

٣-گروهی از فرش‌ها که در سده یازده خلق شده و در ساختار آن‌ها از الیاف ابریشم و گلابتون (الیاف پوشیده از طلا و نقره) استفاده شده است، به فرش‌های

ادامه درصفحه بعد

تصویر ۵- قالی تصویری شکار بهرام گور، قرن ۱۳/۱۹، کاشان، ۲۰۴ × ۱۲۷، موزه فرش ایران

ادامه ازصفحه قبل

پولونزی (Polonaise) مشهور شـــده‌اند. وجود آرم پادشـــاهی لهســـتان در طـــرح برخـــی از ایـــن فرش‌ها موجب شـــد که به اشتباه تصور شـــود این گروه که در ســـاختار طرح و رنگ از شباهت‌های‌بسیاری‌برخوردارند، بافت لهستان هستند؛ در حالی که با بررسی‌های بیش تر مشخص شد این گروه به ایران تعلق دارند. اما عنـــوان پولونز با مفهومی از ضرباهنگ موقرانـــه و خرامش دلفریب همچنان بر این گروه باقی است .(فریه، ۱۳۷٤، ۱۳۰)

صحنه‌های شکار، در متن طلایی رنگ گلیم، از نظر تنوع حیوانات و شکارچیان، به طرح قالی میلان و وین بسیار شبیه است. گر چه به اقتضای محدودیت‌های بافت در ساختار گلیم، به ظرافت و نرمی نقوش آن قالی‌ها نمی‌رسد؛

تصویر ٦- قالی تصویری شکار بهرام گور، اوایل سده ١٤/٢٠، کاشان، ١٩٦ × ١٣٠، موزه فرش ایران

اما رنگ‌پردازی بسیار زیبا و باطراوت آن هر بیننده‌ای را به تحسین و نشاط وامی‌دارد. نکته جالب و قابل توجه در طرح این گلیم، حضور دوازده فرشته یا پری در ترنج مرکزی است که در ضیافتی باشکوه و در یک ترکیب‌بندی زیبا و پرتحرک، فرشته‌ای را در میان گرفته‌اند. با توجه به مقام و منزلت والای فرشته میانی که در مرکز ترنج و بر روی یک تخت قرار گرفته؛ احتمالاً باید حضرت جبرئیل باشد. از طرفی در لچک‌ها نیز صحنه‌های ضیافت انسان‌ها به تصویر کشیده شده که تداعی‌گر بهشتیانی است که مائده‌های بهشتی را می‌چشند. حاشیه‌های بالا و پایین گلیم نیز با صحنه‌هایی از ضیافت فرشتگان تزیین یافته و باز هم یک فرشته بر روی تخت، توسط دو فرشته دیگر پذیرایی می‌شود و حاشیه قالی شکارگاهی وین را به خاطر می‌آورد.

در یک تخته قالی متعلق به گروه سنگشکو[1] (تصویر ۴)، صحنه‌های شکار با تصاویری از داستان‌های عاشقانه ادبی چون لیلی و مجنون و خسرو وشیرین، همراه شده است. متن سورمه‌ای رنگ قالی مجموعه‌ای از چهار صحنه را نمایش می‌دهد که هر کدام یک دامنه افقی را تشکیل می‌دهند، خسروپرویز، شیرین را به هنگام آبتنی می بیند که کلاه و لباسش بر درختی آویزان است؛ درست همان گونه

تصویر ٧- قالی سنگشکو، قرن ١٠/١٦، تبریز یا کاشان ، ٥٨٦ × ٣٠٠، موزه فرش ایران

تصویر ١-٧- صحنه‌های شکار به صورت متقارن در چهار ربع ترنج

١- گروهی از قالی‌ها که به دلیل ویژگی‌های مشترک و مشابه طرح و نقش، به نام سنگشکو (Sanguszko) شهرت یافته‌اند. اطلاق نام سنگشکو به این قالی‌ها، زمانی شروع شد که یکی از قالی‌ها را در سال ١٣٥٠ در نمایشگاه هنر ایران در لندن به نمایش گذاشتند و این موجب شد تا این گروه از قالی‌ها را که متعلق به شاهزاده رومی، سنگشکو، بود، با این نام طبقه بندی کنند. (اشپوهلر، ١٣٨٠،٣٨٦) اکثر قالی‌های این گروه که بیش از ده، دوازده تخته شناخته شده‌اند، طرح ترنج دارند و مزین به پیکره‌هایند. نقشمایه‌های گرفت‌وگیر حیوانات نیز در آن‌ها فراوان است و سر حیوانات، اغلب در میان نگاره‌های گل نیلوفر آبی و حاشیه نهاده شده است. همچنین، انبوهی از پیکره‌های انسانی در قاب‌های مجزا از هم، متن و حاشیه را مزین نموده‌اند. عنصر مشترک در اکثر قالی‌های این گروه، تناوب قاب‌های ترنجی شکل در حاشیه است که با نقوش گرفت‌وگیر، پیکره‌های انسانی یا بال دار و طاووس‌های سینه به سینه تزیین گشته است. از نقوش دیگر به‌کار رفته در این قالی‌ها، تقابل سیمرغ و اژدها و گاه دو اژدها با هم است.

تصویر ۸- قالی سنگشکو، اواخر سده ۱۰/۱۶، کرمان، ۶۰۴ × ۳۲۲، موزه میهو در کیوتو

که در بسیاری از نگاره ها و پارچه‌ها به تصویر درآمده است؛ در زیر آن یک صحنه شکارگاه وجود دارد و سپس، لیلی سوار بر فیل را می‌بینیم که به مجنون در حال احتضار می‌رسد و باز هم شکارچیان با استفاده از شمشیر، خنجر و کمان در حال شکار حیوانات هستند. ضمن این که در این صحنه‌ها به برخی از رسوم شکار نیز اشاره شده است.

هم چنان که در صحنه بالایی دیده می‌شود، شکارچیان برای شکار پرندگان از باز بهره گرفته و در صحنه پایینی، از پلنگ برای شکار حیوانات؛ دو سیمرغ نیز در پایین متن بال گشوده‌اند. گر چه در این جا این تصاویر روایت‌گونه به ظاهر پایان می‌گیرند، اما این قالی تنها بخشی از قالی اصلی و کامل است که باقی مانده و احتمالاً نیمی از آن می‌باشد. در حاشیه بنا به سنت مرسوم در قالی‌های سنگشکو، نقوش حیوانات و گرفت‌وگیر آن‌ها را در فواصل میان قاب‌های حاوی پیکره‌های انسانی و فرشتگان شاهد هستیم.

در چهار نمونه فرش دوره صفویه که از نظر گذشت، صحنه‌های شکار جزئی از نقوش تزیینی و در پیوستگی کامل با دیگر نقوش مجرد و دکوراتیو بودند؛ در حالی‌که در فرش‌های دوره قاجار این رویکرد تزیینی جای خود را

تصویر ۱-۸- صحنه‌های شکار در لچک

به تصویرگری و روایت گری بخشیده است.

در این دوره، هم چنان‌که اشاره شد، شاهد ظهور و رواج گروه نسبتاً جدیدی از طرح‌ها هستیم که به طرح‌های تصویری مشهورند. تقریباً تمامی فرش‌هایی که در قالب موضوع شکار ارائه می‌شوند، در زمره این گروه قرار می‌گیرند. داستان شکار بهرام گور در خمسه نظامی، از موضوعاتی است که بارها در دوره قاجار بافته شده و نمونه‌های متعددی از آن را در موزه فرش ایران می توان مشاهده نمود. تصویر ۵، نمونه‌ای از این قالی‌هاست که به صورت جفت بافته شده و حکایت بهرام و آزاده، کنیز محبوب بهرام، را در قالب تصویر و شعر روایت می‌کند. بهرام سوار بر اسب در مرکز تصویر و در حالی‌که گوری را شکار کرده و گوش و سم گور را به هم دوخته، تصویر شده است. آزاده و دیگر کنیزان نیز در بالای تصویر، شاهد ماجرا هستند. جالب این که لباس‌ها و فرم آرایش چهره‌ها کاملاً قاجاری است. در نمونه دیگر که در تصویر ۶ می‌بینیم، صحنه پس از شکار به تصویر در آمده و یکی از ملازمان بهرام را در حال ذبح شکار نشان می دهد. بهرام با تاج شاهی سوار بر اسب سرخ رنگ به همراه ملازمانش در مرکز طرح نقش شده است. خانه‌ها برای آن که دور به نظر برسند در قسمت بالای تصویر و به صورت فشرده ترسیم شده‌اند. دراین قالی نیز اشعار خمسه نظامی در کتیبه‌های حاشیه ماجرا را شرح می‌دهند.

میان این دو نمونه فرش شکارگاهی قاجار با چهار فرش صفوی که شرح داده شد، هم به لحاظ ساختار طرح

تصویر ۹- قالی تصویری نادر شـــاه، اواخر سده ۱۳، کرمان، ۲۱۹× ۱٤٦، موزه فرش ایران

و هم در نقوش، تفاوت‌های بسیاری وجود دارد. فرش‌های شکارگاهی صفویه به جز یک مورد، اغلب در قالب طرح لچک‌ترنج قرار گرفته‌اند در حالی‌که در فرش‌های قاجار، ساختار طرح تصویری است. این تفاوت ساختاری طرح در نحوه پرداخت و بیان صحنه‌های شکار بسیار مؤثر است؛ چرا که در قالب و ساختار لچک‌ترنج، رویکرد کلی در نحوه شکل گیری و ارتباط نقوش با یکدیگر، رویکردی تزیینی و دکوراتیو است. این بدین معناست که در نحوه ترکیب‌بندی و پرداخت شکل و ظاهری نقوش شکار اعم از اسب‌سواران و حیوانات، آن چنان ساز و کاری صورت گرفته که هم‌جواریشان با نقوش مجرد گیاهی همچون اسلیمی ها، گل ها و شکوفه ها، ترکیبی همگون و یکدست را ارائه داده است. در حالی‌که در طرح‌های تصویری هم چون تصاویر ۵ و ۶، رویکرد کلی طرح بر اساس روایت گری و انعکاس موضوعی طبیعی و واقعی است. اگر در قالی های شکارگاهی همچون میلان یا وین، موضوع شکار در معنای کلی آن مطرح است؛ در قالی های تصویری شکار بهرام گور، به روایت خاصی از موضوع شکار در قالب ماجرایی ادبی، تاریخی پرداخته می‌شود. از این رو، عناصر طرح و نقوش نیز چه در ترکیب‌بندی و چه در شکل، در خدمت انتقال این موضوع به‌کار گرفته می‌شوند. حتی در یک نمونه فرش نسبتاً تصویری دوره صفویه (تصویر ۴)، گر چه مضامین ادبی و داستانی در متن قالی به تصویر کشیده شده؛ اما باز هم صحنه‌های شکار، حامل موضوع مشخص و روایت خاصی از مراسم شکار نیستند و تنها رسوم معمول مراسم شکار را به شکلی تزیینی انتقال داده‌اند.

از طرفی، ابعاد بزرگ فرش‌های صفویه نسبت به نمونه‌های به جامانده قاجار که عمدتاً قالیچه هستند، ایجاب نموده که در نقوش فرش های شکارگاهی صفوی تنوع و ظرافت بیش تری را نسبت به فرش های شکارگاهی قاجار شاهد باشیم. علاوه بر این باید به خاطر داشت که طراحان فرش‌های صفوی، اغلب هنرمندان نگارگر درباری و برجسته آن عصر بودند در حالی که در دوره قاجار با توجه به گسترش عمومی فرش‌بافی، به خصوص در مناطق کوچک و روستاها، این امکان که طراح فرش‌های شکارگاهی در زمره هنرمندان طراز اول و زبده عصر نباشند، دور از ذهن نخواهد بود.

در ادامه به مقایسه فرش‌هایی از هر دوره می‌پردازیم که در آن‌ها صحنه‌های شکار، موضوع اصلی طرح واقع نشده است؛ به عبارت دیگر، نقوش شکار در حاشیه، ترنج و یا لچک‌ها نقش شده نه در متن و زمینه اصلی. تصویر

تصویر ۱-۹- صحنه‌های شکار در حاشیه

تصویر ۱۰- قالی تصویری شاهنامه، سده ۱۳، کاشان، ۳۵۰ × ۲۶۰، موزه فرش ایران

۷، یکی دیگر از قالی های گروه سنگشکو را نشان می‌دهد که طرح آن لچک‌ترنج بوده و در موزه فرش ایران نگهداری می‌شود. صحنه‌های شکار در ترنج و به صورت متقارن دیده می‌شود. در این قالی، در متن، لچک‌ها و حاشیه، نقوش مختلف حیوانی و صحنه‌های گرفت‌وگیر به تصویر درآمده و قاب‌های حاشیه نیز از پیکره‌های انسانی معمول در قالی‌های سنگشکو پوشیده شده است. تصویر ۸، نمونه دیگری از قالی‌های این گروه را نشان می‌دهد که در لچک‌های آن نقوش شکار دیده می‌شود. قاب‌های حاوی نقوش گرفت‌وگیر و طاووس‌های سینه به سینه در این قالی نیز آذین بخش حاشیه است و جالب این که بار دیگر (در فرش‌های صفویه) نقشمایه فرشته (در سرترنج‌ها) را در طرح شاهد هستیم.

در این دو قالی نیز چونان نمونه های پیشین صفوی، در ارائه نقوش شکار همان رویکرد تزیینی را می‌توان دید؛ صحنه‌ها فارغ از این که به ماجرا یا موضوع خاصی اشاره کنند، صرفاً به بازنمایی شکارچیانی معمولی پرداخته‌اند که در بستر بوستانی دلگشا به شکار مشغولند. اما در نمونه‌های متعلق به قاجار، چندان توجهی به این فضای بوستانی نشده و شکارچیان و حیوانات تمام فضای حاشیه را به خود اختصاص داده‌اند که نمونه آن را در تصویر ۹ و ۱۰ می‌بینیم. قالی تصویری نادر شاه (تصویر ۹)، که

تصویر ۱-۱۰- صحنه‌های شکار در حاشیه

تاجگذاری نادر را در دشت مغان به تصویر کشیده، در حاشیه از نقوش شکار بهره جسته است. نادر شاه در طول حکومتش همواره در حال جنگ و کشورگشایی بود. از این رو انتخاب موضوع شکار برای حاشیه این طرح توسط هنرمند، هوشمندانه و به‌جا صورت گرفته و روحیه جنگجو و مبارز نادر شاه را به خوبی نشان می‌دهد. به علاوه، حرکت مورب نیزه‌ها نیز تحرک و کشمکش شکار را شدتی مضاعف بخشیده است.

قالی تصویری شاهنامه (تصویر ۱۰)، نمونه دیگری می باشد که در حاشیه آن به ترسیم وقایع شکار پرداخته شده است. نقوش این طرح، بسیار ساده و خام‌دستانه ترسیم و بافته شده و سبکی شبیه به نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پرده‌های نقالی دارد. وقایع متعددی که از شاهنامه اخذ شده‌اند، به شکل فشرده ودر میان هم روایت شده است. صحنه‌های رزم و بزم، هر دو مورد توجه طراح قرار گرفته و از جنگ لشکر اسکندر و کشتن دیو به دست قهرمانان شاهنامه گرفته تا صحنه‌های عیش و نوش پادشاهان، همگی به تصویر درآمده است. حاشیه قالی عرصه تاخت و تاز شکارچیان اسب سواری است که گاه در حال فرو کوفتن نیزه بر پیکر شیری نشان داده شده‌اند و گاه در حال مبارزه با حیوانی اژدهاگون که خود با شیری گلاویز شده است.

شماره تصویر	نام فرش و ساختار طرح	تاریخ بافت	محل بافت	ابعاد (سانتی‌متر)	محل نگهداری	جایگاه نقوش شکار در طرح فرش	منبع تصویر	نقوش شکار
۱	قالی شکارگاهی، لچک ترنج	۹۲۹	شمال غرب ایران	۶۹۲ × ۳۶۰	موزه پولدی پیزولی در میلان (poldi pezzoli)	متن	منبع ۵، لوح ۱۱۱۸	
۲	قالی شکارگاهی ابریشمی زربفت، لچک ترنج	نیمه دوم سده ۱۰/۱۶	کاشان	۶۸۰ × ۳۲۳	موزه هنرهای صناعی اتریش در وین	متن	منبع ۵، لوح ۱۱۹۱	
۳	گلیم ابریشمی زربفت، لچک ترنج	حدود ۱۰۰۰/۱۵۹۱	کاشان	۳۸۹ × ۱۵۲	موزه رزیدانس در مونیخ (Residenz museum)	متن	منبع ۵، لوح ۱۲۶۴ و سایت	
٤	قالی سنگشکو، تصویری (مضامین ادبی)	اواخر سده ۱۰/۱۶	کرمان	۳۷۵ × ۲۷۰	موزه هنرهای تزیینی در پاریس	متن	منبع ۵، لوح ۱۲۱٤	
۵	قالی تصویری شکار بهرام گور	سده ۱۳/۱۹	کاشان	۲۰٤ × ۱۲۷	موزه فرش ایران	متن	منبع ۷، ٤۷	
٦	قالی تصویری شکار بهرام گور	اوایل سده ۱٤/۲۰	کاشان	۱۹٦ × ۱۳۰	موزه فرش ایران	متن	منبع ٦، ۱۲	
۷	قالی سنگشکو، لچک ترنج	سده ۱۰/۱۶	تبریز یا کاشان	۵۸٦ × ۳۰۰	موزه فرش ایران	ترنج	منبع ۷، ۲۰	

شماره تصویر	نام فرش و ساختار طرح	تاریخ بافت	محل بافت	ابعاد (سانتی‌متر)	محل نگهداری	جایگاه نقوش شکار در طرح فرش	منبع تصویر	نقوش شکار
۸	قالی سنگشکو، لچک ترنج	اواخر سده ۱۰/۱۶	کرمان	۶۰۴ × ۳۲۲	موزه میهو در کیوتو (Miho museum)	لچک‌ها	منبع ۱۳، ۱۲۴	
۹	قالی تصویری نادر شاه	اواخر سده ۱۳/۱۹	کرمان	۲۱۹ × ۱۴۶	موزه فرش ایران	حاشیه	منبع ۷، ۱۳۷	
۱۰	قالی تصویری شاهنامه	سده ۱۳/۱۹	کاشان	۳۵۰ × ۲۶۰	موزه فرش ایران	حاشیه	منبع ۷، ۵۳	

نتیجه

فـرش هـای شکارگاهی دوره صفویه در زمره نفیس‌ترین و باشکوه‌ترین فرش‌های تاریخ این هنر به شمار می‌روند؛ چرا که بسیاری از آن‌ها به سفارش دربار و تحت نظر زبده‌ترین هنرمندان خلق شده‌اند. اما در نمونه‌های قاجاری به جز فرش‌هایی که تقلیدی از دوره صفویه هستند، اغلب فرش ها کوچک و معمولی بافته شده‌اند. ساختار طرح در فرش‌های صفویه که از مضمون شکار برخوردارند، لچک‌ترنج بوده و نقوش شکار نیز که در لابه لای نقش های گیاهی تجریدیافته، جلوه‌ای تزیینی دارد. در حالی‌که در ساختار تصویری فرش‌های شکارگاهی قاجار، شکل و ترکیب‌بندی اثر در خدمت بیان روایت و موضوع مشخصی بوده که طرح بیان گر آن است. این موضوعات بیش تر در قالب داستان‌های خمسه نظامی یا شاهنامه می‌گنجند.

در فرش‌های صفویه، نقوش مربوط به شکار اغلب در فضایی مملو از گل و ریحان تصویر شده و با نقش های گرفت‌وگیر حیوانات و نقوش فرشتگان همراه شده است. حضور فرشتگان در تعدادی از این فرش‌ها، جنبه‌ای معنوی به پدیده شکار بخشیده و به نوعی آن را از فضای مادی به عالم افلاک نزدیک نموده است. چنین رویکردی به مراسم شکار را در ایران باستان نیز شاهد هستیم؛ آن جا که پیکار میترا با حیوانات، تمثیلی از مبارزه علیه بدی‌ها و پلیدی‌هاست. اما در دوره قاجار صحنه‌های شکار در خدمت روایت مضامین ادبی و تاریخی قرار گرفته و به خلق فضایی زمینی و این‌جهانی منجر شده است؛ رویکردی که با گرایش هنرمندان قاجار به واقع گرایی و طبیعت‌پردازی می‌توان در کلیه آثار هنری ازجمله فرش شاهد بود.

منابع و مآخذ

آذرپاد، حسن و فضل الله حشمتی رضوی، فرشنامه ایران، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۲.
اتیک، آنت، فرش های دوران قاجاریه، ترجمه ر. لعلی خمسه، زیر نظر احسان یارشاطر، تاریخ و هنر فرش بافی در ایران (بر اساس دائره المعارف ایرانیکا)، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۴.
ادواردز، سیسیل، قالی ایران، مهین دخت صبا، تهران، فرهنگسرا، ۱۳۶۸.
پوپ، آرتوراپهام، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، بنگاه صفی علی شاه، ۱۳۳۸.
پوپ، آرتور اپهام و فیلیس آکرمن، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ج۶ و ۱۲، گروه مترجمان، ویرایش سیروس پرهام، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
دادگر، لیلا، قالی های تصویری موزه فرش ایران، معاونت معرفی آموزش، اداره کل آموزش، تهران،انتشارات و تولیدات فرهنگی، ۱۳۸۰.
دادگر، لیلا، فرش ایران، مجموعه ای از موزه فرش ایران، تهران، موزه فرش ایران، ۱۳۸۰.
دانشگر، احمد، فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی، ۱۳۷۶.
دیماند، موریس اسون، بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی، ترجمه روئین پاکباز و هرمز عبدللهی، اوج‌های درخشان هنر ایران، زیر نظر ریچارد اتینگهاوزن، تهران، آگه، ۱۳۷۹.
ژوله، تورج، پژوهشی در فرش ایران، تهران، یساولی، ۱۳۸۱.
سیوری، راجر، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲.
شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات در ادبیات فارسی، جلددوم، تهران، فردوسی، ۱۳۷۷.
فریه، ر.دبلیو، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۷۴.
فوران، جان، مقاومت شکننده، تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال های پس از انقلاب اسلامی، ترجمه احمد تدین، تهران، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۸۳.
کریمی، جواد، نگاهی به تاریخ تربیت بدنی جهان، تهران، مرکزنشردانشگاهی، ۱۳۶۴.
کونل، ارنست، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، توس، ۱۳۵۵.
گدار، آندره، هنرایران، ترجمه بهروزحبیبی، تهران، دانشگاه ملی ایران، ۱۳۵۸.
گیرشمن، رُمن، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، تهران، علمی وفرهنگی، ۱۳۶۴.
محبّی، حمیدرضا، مطالعه و بررسی نقوش شکار در هنر ایران (تا پایان دوره صفویه)، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، ۱۳۷۷.
نسوی، علی بن احمد، بازنامه (مقدمه‌ای در صید و آداب آن در ایران تا سده هفتم هجری)،تصییح علی غروی، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، مرکز مردم شناسی ایران، ۱۳۵۴.
واکر، دانیل، فرش‌های دوره صفویه، ترجمه ر. لعلی خمسه، تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (بر اساس دائره المعارف ایرانیکا)، زیر نظر احسان یارشاطر، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۴.
ورمازرن، مارتین، آیین میترا، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران، چشمه، ۱۳۸۰.
ویلسون، ج، کریستی، تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، تهران، فرهنگسرا.