جان تامپسون

قالیها و بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه (۱)[۱]

ترجمه: بیتا پوروش[۲]

اگر برای هنر قالی‌بافی در ایران (اعم از طراحی و بافت آن) قایل به عصری طلایی شویم، این عصر نیمهٔ نخست دورهٔ صفویه است؛ نه تنها به سبب کیفیت و ظرافت بسیار قالیهای درباری، نیز از آن رو که نخستین نمونه های مرقوم و تاریخ‌دار قالی ایرانی از این زمان بر جا مانده است. این امر خود گواهی است بر رشد منزلت قالی و هنرمندان وابسته به آن در دورهٔ مذکور. برای سایر بافته‌ها، نظیر پارچه‌های زری و مخمل نیز اوایل دورهٔ صفویه دورهٔ تحول و تکامل محسوب می‌شود.

مؤلف این مقاله به بررسی این موضوع از زوایای گوناگون می‌پردازد. مقاله با بررسی سابقهٔ تحقیق دربارهٔ قالی و پارچهٔ ایرانی و نقد آن آغاز می‌شود. نویسنده سپس می‌کوشد شیوهٔ انتقال فرهنگ و هنر قالی‌بافی از حکومت ترکمانان آق‌قویونلو به حکومت صفوی را روشن کند. بررسی تشکیلات قالی‌بافی در دربار صفویان؛ روش طراحی قالی و طرّاحان آن؛ سابقهٔ به‌کارگیری طرح قالی و، بعدها، نقشهٔ شطرنجی برای بافت قالی؛ طرز تشخیص قالی درباری از غیر آن؛ و روش تشخیص قالیهای متعلق به اوایل دورهٔ صفویه عناوین بعدی مقاله است. بخش دوم مقاله به بررسی گلیم و غد و کلاه و دیگر بافته‌های این دوره اختصاص دارد.

به سبب محدودیت گنجایش مجله، مقاله را به دو قسمت کرده‌ایم. قسمت دوم را در شمارهٔ بعد خواهید خواند.

(1) Arthur Upham Pope

(2) Wilhelm von Bode

(3) Ernst Kühnel

(4) Kurt Erdmann

(5) Siegfried Troll

(6) Austrian Museum for Art and Industry

دیدگاههای پیشین

مانع مشخص در پیشبرد شناخت تاریخ بافت قالی و پارچه در ایران در سده‌های نهم/ پانزدهم و دهم/ شانزدهم همانا فقدان شواهد معاصر آن آثار است. همچنین جای تأسف است که پیشامدهای تاریخی با بافته‌های ایرانی عموماً بسیار بی‌رحمانه رفتار کرده است؛ هم از نظر بقای مادی آنها و هم به لحاظ شناخت ما از کم و کیف تولیدشان. هنر بافت فرش گرهی پرزدار [قالی] در خاورمیانه سابقه‌ای طولانی دارد؛[۳] لیکن از پیش از دورهٔ شاه‌عباس (حک ۹۹۶-۱۰۳۸ق/ ۱۵۸۷-۱۶۲۹م) اطلاعاتی نظیر اینکه هریک از قالیهای برجامانده را در کجا بافته‌اند،[۴] یا منبعی که چیزی دربارهٔ طرّاحان آن قالیها یا طرز فکرشان برایمان روشن کند عملاً در اختیار نداریم. شعر مجعولی هم که آرتور اُپهام پوپ[۱] منتشر کرد، یعنی «قصیده در مدح قالیِ باغی»[۵]، که دست‌کم یک محقق را به بیراهه کشانده، به بهبود این وضع کمکی نکرده است.[۶] وانگهی تعداد قالیهای ایرانی که از اوایل دورهٔ صفویه (و پیش از آن) باقی مانده به‌قدری است که کل تصویر تاریخ قالی، به سبب پاره‌ای باورهای خاص، تحریف شده است؛ باورهایی که اگر به گذشته از منظری وسیع‌تر بنگریم، به بی‌معنایی آنها، حتی در گذشتهٔ متأخر، پی می‌بریم.

تاریخ و گاه‌شماری و طبقه‌بندی قالی را محققان مکتب آلمانی-اتریشی در نیمهٔ اول سدهٔ بیستم بنیان نهادند. مسیر شواهدی که ایشان دنبال کردند منابع ادبی، اسناد کاخها، صورت جلسه‌های اروپاییان، تصویر قالی در نقاشیهای اسلامی و اروپایی، و مقایسهٔ دقیق سبک تزیینی قالیها با سایر آثار قابل تاریخ‌گذاری را شامل می‌شد. از افراد برجسته در تاریخ اولیهٔ مطالعات قالی ویلهلم فون بوده[۲]، ارنست کونل[۳]، و کورت ارڈمان[۴] بوده‌اند. آثار اینان به قدری کامل و گسترده بود که محققان بعدی هم‌مسیر با آنان عموماً یافته‌های اصلی ایشان را تأیید و تثبیت کردند.

پیشرفتهای بعدی از رویکردی کاملاً متفاوت حاصل شد، مبتنی بر اینکه ببینیم از بررسی کامل خود قالیها چه می‌توان برداشت کرد. پایه‌های این شیوه را زیگفرید ترول[۵] در ۱۹۲۶ در هنگامی گذاشت که ویژگیهای ساختاری قالیهای موجود در موزهٔ هنر و صنعت اتریش[۶] را با جزئیات دقیق ثبت و منتشر کرد.[۷] با

اینکه کار ترول از بهترین کیفیت برخوردار بود، در ابتدا به لحاظ کاربرد محدود بود. رویکرد ترول راکونل و بلینگر[7] در ۱۹۵۷ پیش بردند.[8] ایشان همان اصول مقدماتی را در نمونه‌ای وسیع‌تر به کار بستند. همین کار ایشان بود که رویکرد «گیاه‌شناختی» به طبقه‌بندی قالی را حقیقتاً بنیان نهاد. در این رویکرد، تحلیلهای ساختاری روشمند را ابزار اصلی کار اختیار کردند. هنگامی که رویکرد ساختاری به مطالعات قالی به‌وضوح تثبیت شد، چارلز گرانت الیس[8] و می همیلتون بیتی[9] آن را با دقت موشکافانه و متعهدانه‌ای دنبال کردند. ایشان هر دو محققان مستقلی بودند که در طول عمر خود دانش عملی وسیعی از همهٔ قالیهای قدیمی‌تری که در دسترسشان بود به دست آوردند. می بیتی در زمینهٔ قالیهای ایرانی شواهدی گرد آورد که از معتبرترین اسناد اقسامی از قالی، معروف به «قالی گلدانی»، است که می‌توان آنها را از روی زمینه‌های فنی شناسایی کرد. اگرچه او نخستین کسی نبود که این نوع قالی را به شهر کرمان نسبت داد، کار او بلامنازع مانده است.

در رویکرد ساختاری، مجموعه‌ای نامنظم از قالیهای قدیمی را برگزیدند و فن بافت و سبك رنگ و نقش آنها را تحلیلی نظام‌مند کردند و آنها را در دسته‌هایی، با ویژگیهای گوناگون مشترک، گروه‌بندی کردند. چنین دسته‌هایی را می‌توان در قالیهایی که امروزه در ایران می‌بافند به‌وضوح تشخیص داد. این دسته‌بندی را از رسوم خاص حرفه‌ای برگرفته‌اند که شاخصهٔ سنن محلی قالی‌بافی است. حال که امروزه چنین تفاوتهایی وجود دارد، منطقی است اگر فرض کنیم که همین رسوم حرفه‌ای محلی در زمانهای پیش‌تر نیز وجود داشته و همانها سبب ظهور دسته‌بندیهای مذکور در قالیهای قدیمی‌تر شده است. این فرض، که امروزه قبول عام یافته، منجر به وضعی شده که از نظر هنری-تاریخی هم وسوسه‌کننده است و هم بی‌معنا. بیتی، الیس و سایرین دسته‌بندیهای متمایز بسیاری از قالی را شناسایی کرده‌اند که امروزه اقسام القاب را در بر دارد— «قالی پرتغالی»، «قالی سنگوشکو»[10]، «قالی گره‌جفتی»، «قالی لچک‌ترنجی شمال غرب ایران»، «قالی سالتینگ»[11]، «قالی کاشان»، «قالی گل‌پنجه‌ای درهم» و غیره.[9] بی‌معنا بودن این امر از آنجاست که دربارهٔ اینکه این دسته‌بندیهای «بی‌ریشه» حقیقتاً در کجا پدید آمده است تقریباً هیچ نمی‌دانیم.

آرزوی نسبت دادن قالیها و پارچه‌های قدیمی‌تر ایرانی به مکانی خاص را می‌توان تا حدی دل‌مشغولی محققان و مشتاقان [این هنر] قلمداد کرد. افزون بر این، عقاید و نظریه‌های موجود که از این دل‌مشغولی نشئت گرفته غالباً با چنان پی‌گیری مداومی در کتابها و مقالات تکرار و بازیابی شده که برخی از انتسابها اعتبار به دست آورده است. در واقع چنین سخنانی، که برخی محققان بذله‌گو آنها را «حقیقت‌نما»خوانده‌اند، به قدری فراگیر است که انسان تمایل دارد این نکته را فراموش کند که، در بسیاری موارد، شالودهٔ مؤید شواهد حقیقتاً تا چه اندازه ضعیف است.

در نبود شواهد معتبر، اختلاف نظر فراوان است. نگاهی اجمالی به آثار مکتوب نشان می‌دهد که کارشناسان حتی نمی‌توانند دربارهٔ اینکه برخی قالیها در چه کشوری بافته شده است به توافق برسند؛ چه رسد به شهر یا شهرستان. اینکه هر کارشناسی نام‌گذاری‌ای از خود ابداع کرده و، در نتیجه، برای دسته‌های فنی مشابه اسامی متفاوت بسیاری به کار می‌رود، اوضاع را پیچیده‌تر کرده است. مثلاً «قالی گل‌پنجه‌ای درهم» را به نامهای «اصفهان»، «هندو- اصفهانی»، «هرات»، «هندو- هراتی» ، «هندو- ایرانی»، «آگرا» و برخی اوقات «دکنی» نیز می‌خوانند. این وضع برای پارچه‌ها نیز به میزان زیادی چنین است. راجر سیوری[12] این وضع را به‌خوبی جمع‌بندی کرده است:

> تاریخ تولید قالی ایرانی آکنده از فرضیه‌های اثبات‌نشده، فرضهای عجولانه و ادعاهای قطعی است که در آنها شواهد تاریخی را نادیده گرفته‌اند. در حقیقت، محققان در هر یک از جنبه‌های تولید قالی ایران آراء بسیار متفاوتی دارند. چنان‌که ادوارد گیبون[13] در موضوعی دیگر گفته است، «وظیفهٔ ملال‌آور تشخیص اینکه چه حقایقی در پس اختلاف نظرها هست بر تاریخ‌نگاران تحمیل شده است. این حقایق اندک است».[10]

قصد من زیر و رو کردن دوبارهٔ جرّ و بحثهای سست‌بنیاد و غالباً بی‌مایهٔ قدیمی دربارهٔ محل بافت برخی قالیها و پارچه‌ها نیست؛ مگر در همین حد که بگویم برخی از آنها را مانند اینکه الیس قالیهای «پرتغالی» را به گجرات نسبت داده است— نباید جدی گرفت.[11] همچنین قصد ندارم که مجموعه قالیها و پارچه‌های صفوی و هر

(7) Bellinger

(8) Charles Grant Ellis

(9) May Hamilton Beattie

(10) Sanguszko

(11) Salting

(12) Roger Savory

(13) Edward Gibbon

آنچه را تا کنون دربارهٔ آنها نوشته شده است مرور کنم. به جای اینها، در نظر دارم نگاهی تازه، از دیدگاهی تا اندازه‌ای متفاوت، به موضوع بیندازم و بر خود روا می‌دارم که کمی فرضیه‌پردازی شخصی خود را در طول مسیر اعمال کنم.

تداوم هنر از حکومت آق‌قویونلو به حکومت صفوی

پس از مرگ اوزون‌حسن (۸۵۷-۸۸۲ق/ ۱۴۵۳-۱۴۷۸م)، سلطان بزرگ آق‌قویونلو، پسر کوچک‌تر او، یعقوب‌سلطان، در تبریز بر تخت سلطنت نشست. تبریز «یکی از مراکز بزرگ اسلامی دوران بود...؛ مرکزی که نه‌تنها دربار... یعقوب بلکه تمامی حیات سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و دینی امپراتوری آق‌قویونلو حول آن می‌چرخید.»[۱۲] در ثلث آخر سدهٔ نهم/ پانزدهم، حکومت ترکمانان آق‌قویونلو در بیشتر نواحی ایران امروز، عراق، آذربایجان، و بخشی از ترکیهٔ شرقی گسترده شد. همسایگان غربی‌اش حکومتهای سلاطین عثمانی و ممالیک بودند؛ همسایهٔ شرقی‌اش قلمرو امیران تیموری، با مرکزیت هرات، بود. بنا بر ملاحظات اقتصادی، برای آق‌قویونلوها مهم بود که ارتباط خوبی با همسایگان غربی خود داشته باشند؛ چرا که منبع اصلی درآمدشان فروش ابریشم گیلان و مازندران به بازار عثمانی بود که در بورسه متمرکز بود. صادرات ابریشم به امپراتوری عثمانی در طول دورهٔ نخست حکومت صفوی منبع مهم درآمد دولتی برای حکام ایرانی باقی ماند. با شکوفایی صنعت بافت حریر در بورسه، بخشی از ابریشم ایران از بین رفت؛ در حالی که باقی‌ماندهٔ آن با سود چشم‌گیری معامله می‌شد. بیشتر آن را به ایتالیا می‌بردند که در آن، ابریشم مرغوب طالب بسیار داشت. تجارت ابریشم به قدری مهم بود که سلطان‌سلیم اول از آن در جنگ به منزلهٔ سلاح استفاده کرد: او تلاش کرد مسیر ابریشم از ایران به مناطقی را که تحت سلطهٔ وی بود مسدود کند. این ممنوعیت مؤثر نیفتاد و به سبب خسارت جدی‌ای که به تجارت عثمانیان، هم در مورد ابریشم خام و هم بافته، وارد کرد، لغو شد.[۱۳]

داستان به قدرت رسیدن اسماعیل را در جای دیگر گفته‌اند. در سال ۹۰۴ق/ ۱۴۹۹م که او از اختفا خارج شد، تنها دوازده سال داشت؛ هنگامی که لشکر حامیانش تحت فرمان‌دهی مشاوران معتمد او، الوند (حاکم بخش شمالی امپراتوری آق‌قویونلو را که دیگر فروپاشیده بود) در شروان، واقع در شمال نخجوان، شکست داد، فقط چهارده سال داشت. باید به خاطر داشت که اسماعیل از سمت مادر از تبار آق‌قویونلو بود. او نه تنها نوهٔ اوزون‌حسن (و خواهرزادهٔ یعقوب‌سلطان)، بلکه رئیس موروثی فرقهٔ صوفیان شیعهٔ صفوی بود. به نقل از سَروَر، «{چون} آذربایجان را فتح کرد، به سمت {تبریز} حرکت کرد تا تخت خالی سلطنت را تصرف کند و رجالْ نیك از او استقبال کردند.»[۱۴] موضوع برای برخی چنین نموده است که تبریز را گروهی از انقلابیون تندرو قزلباش تصرف کردند؛ اما برخی دیگر تصرف تاج و تخت آق‌قویونلو به دست اسماعیل در ۹۰۶ق/ ۱۵۰۱م را نوعی توالی اصیل دودمانی می‌دانند. آنچه روشن است این است که اسماعیل ادارهٔ «تشکیلاتی کارآمد» را به دست گرفت: همهٔ دستگاه دربار، مشتمل بر بخشهای مختلفی که متولی ادارهٔ امور کاخ و تولید آثار هنری برای دربار بودند، در جای خود قرار داشتند.[۱۵]

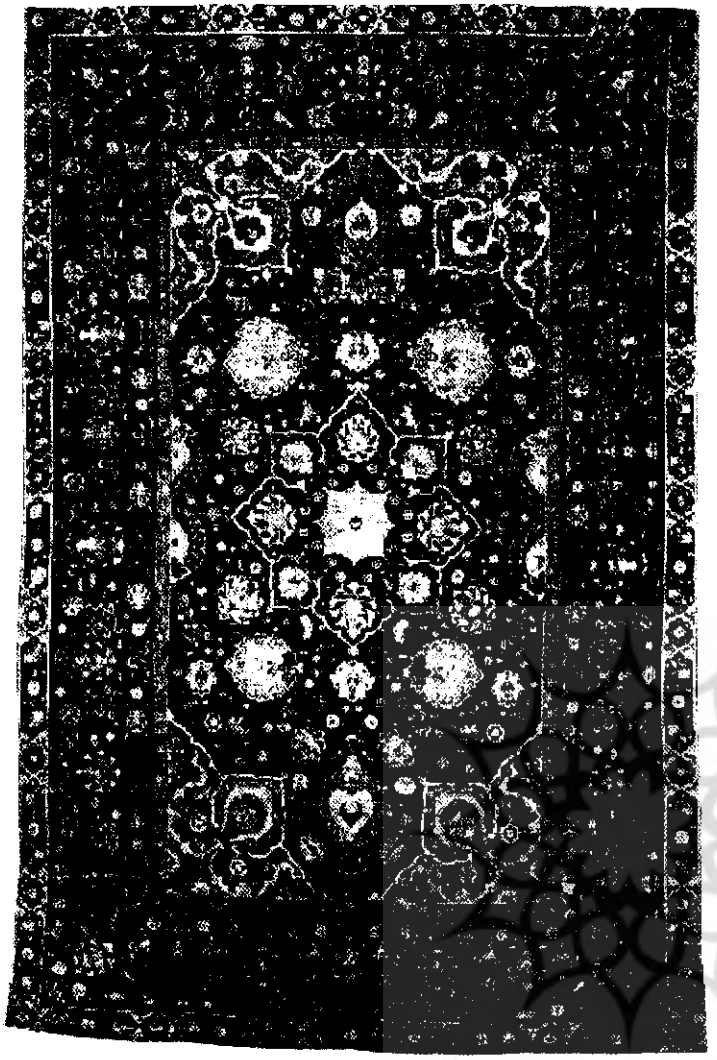
در سال ۹۲۰ق/ ۱۵۱۴م که شاه‌اسماعیل، «سایهٔ خدا بر زمین»،[۱۶] در سن بیست‌وهفت‌سالگی در چالدران از سلطان‌سلیم عثمانی شکست خورد، دچار آسیب جسمانی و سیاسی و روانی شد. با آنکه سلطان‌سلیم کمتر از یک هفته در تبریز ماند، بهترین پیشه‌ورانی را که در آنجا کار می‌کردند، و نام برخی از ایشان معلوم است، با خود به استانبول برد. کتاب و پارچه و سلاح و دیگر موارد قیمتی را از خزانه برداشت؛ از جمله، آثار هنری‌ای که حاکمان پیشین ترکمان اندوخته بودند. برخی از این نمونه‌ها هنوز در استانبول است.[۱۷] در میان آنها کمربندی فوق‌العاده هست که برای شاه‌اسماعیل ساخته بوده‌اند. این کمربند شش پلاک فولادی زرنشان دارد که هریک با دیگری متفاوت است.[۱۸] این نکته که اثری با این کیفیت را در همان مدت کوتاهی ساخته بوده‌اند که از تاج‌گذاری شاه‌اسماعیل می‌گذشت؛ اینکه کتابهایی را که از زمان یعقوب‌سلطان ناتمام مانده بود، در «کتابخانهٔ» اسماعیل تمام شد[۱۹] و اینکه تنها هفت سال پس از جلوس او، دربار عثمانی با هنرمندان و پیشه‌وران متعدد تبریز پربار شد ــ که تأثیری بنیادی بر هنر درباری عثمانی در نیمهٔ نخست دورهٔ سلطان‌سلیمان

اول گذاشت ــ شواهدی گویا بر تداوم هنری در تبریز است و گواهی کافی است بر میزان و تخصص عوامل هنر که در زمان جلوس شاه‌اسماعیل در تبریز حاضر بوده‌اند.

در میان سی‌وهشت هنرمند و پیشه‌ور ماهری که در سال ۹۲۰ق/ ۱۵۱۴م برای کار در دربار عثمانی از تبریز آوردند، چهار موسیقی‌دان و شانزده هنرمند یا طرّاح حضور داشتند. [از آن جمله،] تنها سه متخصص پارچه از اهالی تبریز فهرست شده‌اند، که عبارت‌اند از یک حلاج، یک حریرباف و یک استاد قالی‌باف به نام محمود.[۲۰] دست‌کم ورود محمود به دربار عثمانی، مدرکی روشن از بافت قالی در اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم در دربار صفوی در اختیار می‌گذارد. از مدخلهای بعدی در فهرست پیشه‌ورانی که در دربار عثمانی کار می‌کردند، یعنی مدخلهای مربوط به «اهل حِرَف»، پیداست که فهرست پیشه‌وران تبریزی ناقص است.[۲۱] در نگاه اول، به علت ارزش بسیار حریر منقوش و اهمیت بسیار آنها در زندگی درباری، نبودِ متخصصان پارچه بسیار شگفت‌آور است.[۲۲] شاید چنین بوده باشد که پیشه‌وران را می‌آوردند و در جایی دیگر، به احتمال زیاد در بورسه، به کار می‌گماردند. شاید هم متخصصان پارچه را استخدام کرده باشند، لیکن تحت عنوان «بافنده» ذکر نکرده باشند.

با استناد به شواهد عینی برجامانده از حریر منقوش، نظیر پارچه‌های کَمْخا[۲۳]، می‌دانیم که آنها را بر دستگاه نقش‌بندی[(۱۴)] می‌بافته‌اند، که گونه‌ای از دستگاه بافندگی با ساز و کاری خاص است. شیوهٔ کار این دستگاه بر اساس به‌کارگیری وَرد و زه است که کنترل جداگانهٔ هر یک از هزاران رشته تار را مقدور می‌سازد. اطلاعات مورد نیاز برای اجرای طرحهای پیچیده‌تر، به بیان دیگر برای کنترل هر یک از رشته‌های تار در حین بافت، را در الگویی رشته‌ای [دستور][۲۴]، که به معنای برنامهٔ بافت قیاسی است، می‌گنجانند. این الگو را، نقشه می‌خوانند. نقشه را پیش‌تر، جدا از دستگاه بافندگی، آماده و سپس آن را با بستن به تعدادی زه میانی به وردها متصل می‌کنند.

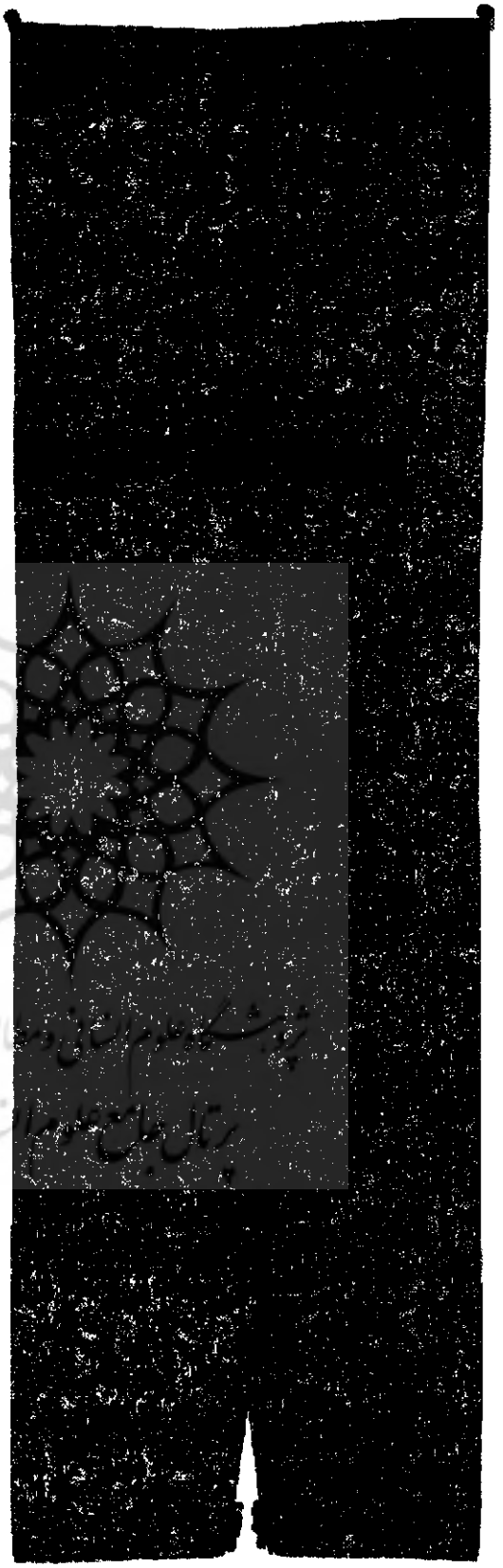
در بافت حریر منقوش، مهارت اصلی نه از آنِ بافندگان، بلکه از آنِ نقش‌بند است که نقشه را تهیه می‌کند. نقش‌بند طرّاحی نقشی را که برای بافت لازم است به دست می‌گیرد و الگویی با مقیاس واقعی از همهٔ رشته‌های دخیل



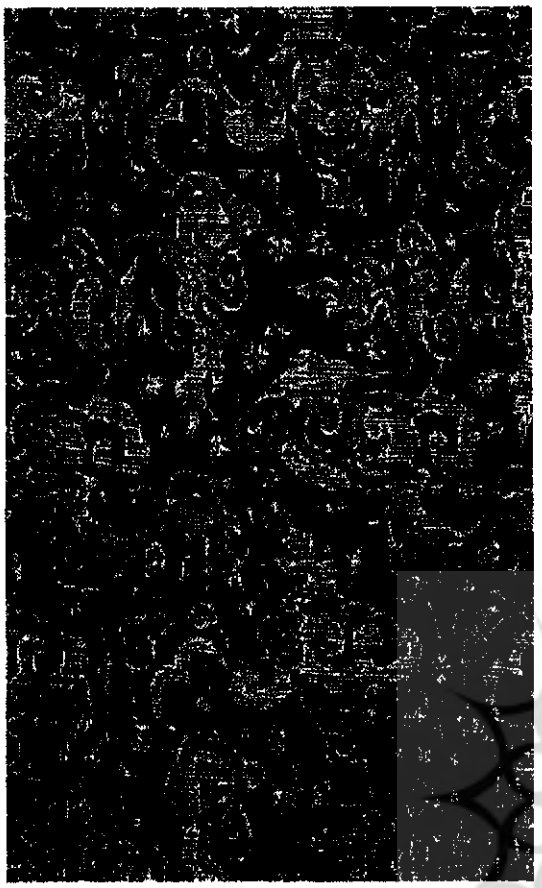
ت ۱. قالی گرهی، اواسط سدهٔ دهم/ شانزدهم، چله و پرز ابریشمی، ۱۶۵×۲۵۶ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی

(14) drawloom

درشکل‌دهی نقش می‌بافد.[۲۵] روند این کار، هم به لحاظ سادگی تصور آن و هم میزان مهارت و دقت لازم برای اجرای آن، شگفت‌آور است. بنا بر این، نقشه الگویی رشته‌ای در مقیاس واقعی از واگیرهٔ پارچهٔ حقیقی است. نخهای تارِ این الگو را به نخهای متقاطع ورد بر روی دستگاه بافندگی گره می‌زنند و انتهای پودهای آن را به هم می‌بندند و به شیوه‌ای دقیق به رشته‌ای محکم می‌کشند. اینها «مشته»هایی می‌شود که دستیار بافنده، یعنی گوشواره‌کش، آنها را به ترتیبی معیّن می‌کشد.[۲۶] شیوهٔ اتصال نقشه به دستورْ ماهیت تکرارها در عرض پارچه را مشخص می‌کند و هنگامی که نقشه به دستگاه بافندگی متصل شد، کشش متناوب مشته‌ها در حین عمل بافتن به بافنده این امکان را می‌دهد



ت ۲. یک جفت آستین جداشونده با طرح ابری، سده دهم/ شانزدهم، پارچهٔ ابریشمی دولایه، مزین به رشته‌های زر و سیم، طول ۹۳/۵ سانتی‌متر، موزهٔ توپ‌قاپی سرای، ش ۱۳/۹۳۰ (تصویر سمت چپ قسمتی از همین پارچه را نشان می‌دهد.)



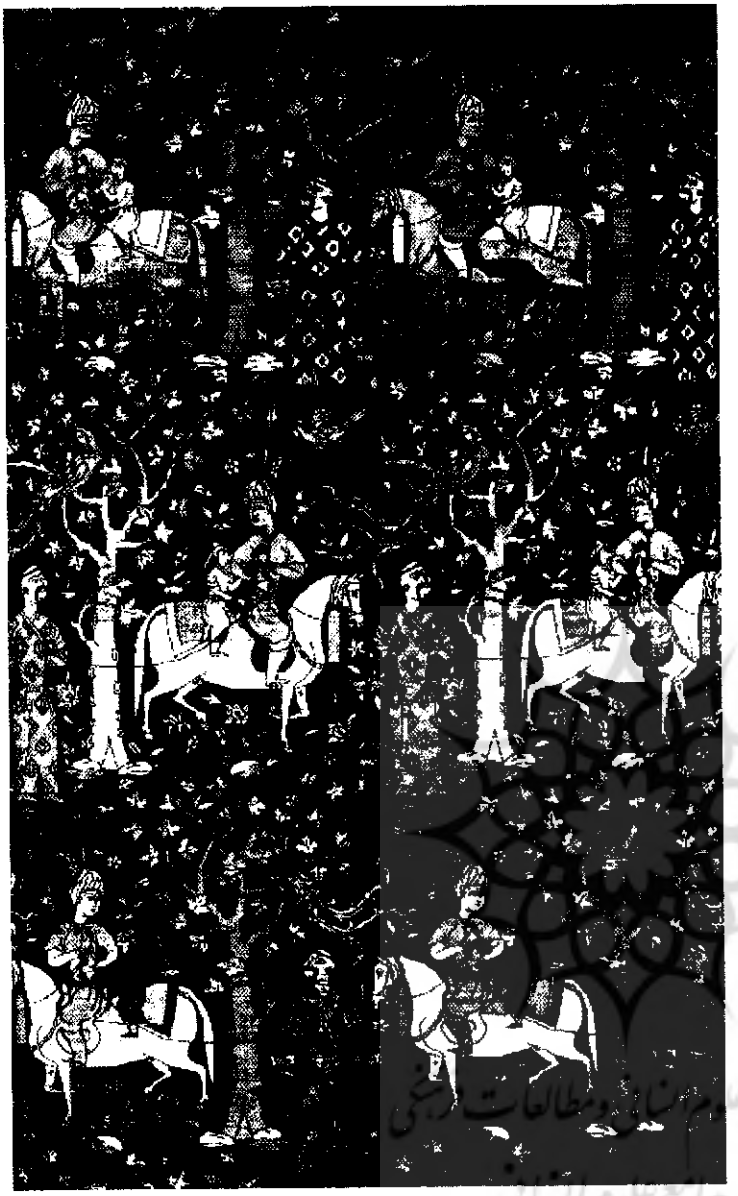
که نقش را در طول پارچه تکرار کند.

بنا بر این، استفاده از دستگاه نقش‌بندی روشی نیمه‌ماشینی برای بافت نقوش است و افرادی با سه سطح مهارتی را درگیر می‌کند: نقش‌بند بسیار ماهر، بافندهٔ ماهر و گوشواره‌کش غیرماهر.[۲۷] این موضوع مؤید این احتمال است که نام نقش‌بندانی را که در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم در فهرست اسامی اهلِ حرَف استانبول آمده است، در فهرستهای اولیه در میان طرّاحان گنجانده بوده‌اند، نه بافندگان. فارغ از این حقیقت که بافت حریر با استفاده از دستگاه نقش‌بندی بدون کمک نقش‌بند ممکن نبوده است، حضور ایشان در کارگاه بافندگی دربار با استناد به ذکر نام یک شاگرد نقش‌بند به نام کاظم روس در فهرست سال ۹۳۲ق/ ۱۵۲۶م نیز معلوم می‌شود. از اسم او چنین می‌توان برداشت کرد که شاگردی روس بوده است که او را به خدمت دربار گماشته بوده‌اند.[۲۸]

تولید آثار هنری برای دربار را چگونه سازمان‌دهی می‌کردند؟

پیش از تلاش به منظور توصیف دقیق‌تر وظیفهٔ نقش‌بند، نیازمند آنیم که ماهیت و وسعت اشتغال هنرمندان در خدمت دربار را در طرّاحی قالی و پارچه بررسی کنیم؛ و نیز این را که این کار را چگونه سازمان‌دهی می‌کردند. از دوران اولیهٔ دربار صفوی شواهد مستقیمی در دست نداریم— دست‌کم چیزی به کیفیت آنچه از سدهٔ دهم/ شانزدهم دربار عثمانی در دست است. با این حال، اطلاعات کافی با استفاده از منابع مشابه و متأخر برای درک درست از چگونگی عملکرد تشکیلات هنری وجود دارد. از این میان، کتاب فاقد رقم *تذکرة الملوک*، متعلق به سال‌های پایانی دورهٔ صفویان، از منابعی است که ارزشی خاص دارد.[۲۹] از این منبع چنین بر می‌آید که میان متصدیان کاخ یا سلطنت («خاصه») و کارکنان حکومت («دیوان ممالک») تمایزی بارز وجود دارد. کارکنان خاصه در بیش از سی بخش کاری تقسیم می‌شدند که به اداره و خدمت‌گزاری و تدارک خوراك خانوادهٔ سلطنتی می‌پرداختند. این بخشها شامل شربت‌داری، خیاطی، مشعله‌داری، اصطبل شتران، محوطهٔ طیور، قوشچیان، و حاجبان می‌شد. با اینکه به هر یک از این بخشها «کارخانه» می‌گفتند، تنها اهل برخی از آنها حقیقتاً به ساخت چیزی مشغول بودند.

آنچه برای ما اهمیت خاصی دارد یکی «کتابخانه» است، که در آن هم کتاب می‌ساخته‌اند و هم نگاه می‌داشته‌اند؛ و دیگری «نقاش‌خانه» که در اواخر دورهٔ صفویه قطعاً وجود داشته است. البته ظاهراً پیش از آن نیز نقاش‌خانه در عمل وجود داشته است؛ اما کار آن را در کتابخانه گنجانده بودند. اعضای کتابخانه، به منزلهٔ بخشی از متصدیان خاصه، کارگزاران خانوادهٔ سلطنتی بودند. از طریق نوشته‌های قاضی‌احمد و اسکندربیگ منشی، نکاتی دربارهٔ چگونگی کارکرد کتابخانهٔ صفویان می‌دانیم. قاضی‌احمد[۳۰] [در کتابش به نام *گلستان هنر*] اطلاعاتی دربارهٔ اهل دو حرفه در اختیارمان می‌گذارد: خطاطان و نقاشان. خطاطیْ حرفه‌ای بوده است با کثیری متخصص در ذیل آن. قاضی‌احمد کسانی را که به این حرفه می‌پرداختند از اهل فرهنگ شمرده است. بسیاری از ایشان شاعر بودند؛ برخی موسیقی‌دان؛ و اندکی اهل سایر حرفه‌ها، مشتمل



ت۳. تکه‌ای از پارچه‌ای ابریشمی، سوار و بندی، پارچهٔ کمخا، متعلق به میانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم، پودهای نقش بر زمینه‌ای از اطلس جناغی‌باف شده است، ۱۲۰/۷×۹۷/۳ سانتی‌متر، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک، ش ۵۲/۲۰/۱۲

بر سفالگری[۳۱] و تذهیب و نَقر مُهر. خطاطان را، علاوه بر وظایف معمولشان که به همهٔ جنبه‌های نوشتن مربوط می‌شد، برای طرّاحی کتیبهٔ بناها نیز فرامی‌خواندند. در هیچ جا نیامده است که ایشان کار طرّاحی از گونه‌ای دیگر را پذیرفته باشند.

بخش مربوط به نقاشان [در کتاب قاضی‌احمد] کوتاه است؛ ایشان نیز شاعر و فرهیخته‌اند. برخی را ماهر در طرّاحی و نقاشی و دیگران را چهره‌نگار خوانده است. همچنان که خط شش قلم دارد، طرّاحی هفت شیوه دارد. این نکته احتمالاً بیشتر دربارهٔ هنر تذهیب صادق است که،

ت۴. مخمل بریده و دوخته به شکل مدور، حاوی صحنهٔ شکار، میانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم، پرزچین، مخمل ابریشمی خالی‌شده (Voided Silk Velvet) [نوعی مخمل که در آن، با استفاده از پرز، بر روی زمینهٔ بدون پرز، عمدتاً از جنس اطلس نقش می‌اندازند] با پودهایی از ورقهٔ نازک زر و سیم، قطر دایره ۹۷ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون، ش ۲۸/۱۳

جالب‌ترین جنبهٔ این مخمل روانی چشم‌گیر طرح آن است. قلم‌گیریهای سیاه نازک به آن وضوح نگاره‌ها را بخشیده و حق نشان دادن چین لباس و رگ‌برگ و مجموعه‌های زیبا از سایر جزئیات را مقدور ساخته است. چنین دقتی تا حدی نتیجهٔ قابلیت بافت و تا حدی نتیجهٔ روند انتقال طرح به دستگاه بافندگی است؛ یعنی الگوی رشته‌ای یا «نقشه». این روش میزان دقتی بیشتر از آنچه در فرشهای همان دوره دیده می‌شود فراهم می‌کند. اکنون مشخص است که بافندگان فرش از طرح در حکم راهنمای نقش خود استفاده می‌کردند. نه از نقشه‌های مبتنی بر گره بر روی کاغذ شطرنجی که امروز استفاده می‌شود. این بدان معناست که به منظور پیروی دقیق از طرح، به‌خصوص هنگامی‌که نوبت به برآورد طرز اجرای یک منحنی فرامی‌رسید، لازم می‌آمد که قالی‌باف مهارت بسیاری اعمال کند. در خصوص بافت ابریشم، تمامی این محاسبات و برآوردها پیش از آغاز بافت صورت می‌گرفت و نتیجهٔ نهایی به بافنده بستگی نداشت؛ بلکه متکی به مهارت نقش‌بند بود که طرح بافت (نقشه) را فراهم می‌کرد. در این مخمل، کیفیت طرح با کیفیت ساخت هماهنگ است؛ زیرا برای بافت آن نقشه‌ای بسیار بزرگ لازم بوده است. مخملی دیگر با چنین کیفیتی نمونه‌ای است که در بازار هنری [سانتی] لندن در سال ۱۹۹۸ به فروش رفت. این مخمل شیوهٔ طراحی‌ای دارد که اگر آن را با نگاره‌ها قیاس کنیم، در بخش پایانی دورهٔ شاه‌طهماسب قرار می‌گیرد؛ دوره‌ای که او به هنر بی‌علاقه شده بود و اکثر هنرمندانش برای به دست آوردن شغل در جایی دیگر، دربار را ترک کرده بودند. در این زمان، سلطان ابراهیم‌میرزا، برادرزاده [و داماد] شاه‌طهماسب، همچنان، ولو پراکنده، از هنر حمایت می‌کرد و این احتمال جالب هم می‌رود که این مخملها را او سفارش داده باشد. نقش شکارچی به تفنگ سرپر ما را به تاریخ بافت این مخمل راهنمایی می‌کند.

زمینهٔ سفید، که اکنون به زردی گراییده، در اصل با نوارهای درخشان از آلیاژ طلا و نقره زری‌دوزی شده بوده که امروزه هنگی بی اسثنا محو شده است. (گزارش شده که «طلای آن به مراتب بیشتر از نقره» است.) دربارهٔ استفاده از منابع تصویری در متن مقاله سخن گفته‌ایم؛ لیکن این مخمل نمونهٔ دومی به‌دست می‌دهد. تصویر شیری که در حال نبرد با گاوی نر است، در قسمت بالای مخمل، با اندکی تفاوت در طراحی، در قالیچهٔ ابریشمی موزهٔ گولبنکیان و سه قالیچهٔ ابریشمی کوچک دیگر از همین دوره، (در نیویورک و تهران و دیترویت) مشاهده می‌شود.

می‌گویند شکل مدور نامتداول آن که از بریدن و دوختن حاصل شده متناسب با کارکرد آن است. کارکرد آن تزیین رأس چادر دیرک‌داری است که در جنگ وین در سال ۱۶۸۳ از لشکر ترکیه به غنیمت گرفته شد. آکرمن قاطعانه می‌گوید که این فرم مدور «از رأس چادر سنگرشکن» و قابهای جناغی «از کناره‌های چادر» حاصل شده است. خانوادهٔ سنگوشکر در مجامع فرش شناخته شده‌اند. این امر به سبب در اختیار داشتن قالی ایرانی باشکوهی است از اواخر سدهٔ دهم/ شانزدهم که می‌گویند زمانی که ارتش هلستان بر ارتش ترک در نزدیکی خوتسیم بر کنار رودخانهٔ دنیستر در سال ۱۶۲۱ غلبه کرد به غنیمت گرفته شده است. آن زمان، زمانی آرام‌تر برای تزیین خیمه با مخمل ایرانی سدهٔ دهمی/ شانزدهمی بوده است. این موضوع با توجه به این حقیقت که جنگ خوتسیم دومی هم در سال ۱۶۷۱ وجود داشته پیچیده‌تر شده است. در این زمان ارتش هلستان به رهبری هتمن سوبیسکی غنایم جنگی خاص گران‌قیمتی از ترکان به دست آورد. مدارک این مطلب نامشخص است. با آنکه حکایت به دست آوردن آن افسانه‌ای می‌نماید، محرز است که مقامات عالی‌رتبهٔ ترک خیمه‌های خود را زیاده از حد می‌آراستند که استفاده از پارچه‌های باارزش ایرانی را نیز شامل می‌شده است. چند قطعه مخمل با طرحی مشابه نیز می‌شناسیم.

در مقایسه با نقاشی، عالم آن به عالم قالی نزدیک‌تر است.[۳۲] در ذکر نقاشان، به حرفه‌های بسیاری برمی‌خوریم که آنان بدانها می‌پرداخته‌اند: رنگ‌سازی، شامل ساختن رنگ لاجورد؛ سفید کردن کاغذ؛ صحافی کتاب؛ مرمت کتاب؛ ساختن مقوا؛ ساختن آثار لاکی؛ تذهیب و طلااندازی؛ ساختن صفحات اول مرقعها، زرافشانیی و ساختن باسمه و کاغذ گرده‌برداری. از جمله حرفه‌هایی که ارتباطی با ساخت کتاب ندارد نقرِ مهر و حکاکی چوب است. تنها سفارش هنری خاصی که خارج از هنرهای مربوط به کتاب می‌توان ذکر کرد، کاری است که آقاحسن نقاش به سفارش محمدخان تکلّو، والی خراسان، انجام داد. او «اندرون روضهٔ مقدسهٔ {...} رضویه {در مشهد} را {...} نقاشی نموده بود.»[۳۳]

بنا بر این، تا مدتها نشانه‌ای از هیچ‌گونه ارتباط میان هنرمندان و عالم قالی و پارچه نمی‌یابیم؛ چه آنان که برای دربار کار می‌کردند و چه آنان که در بخش خصوصی بودند. بسیاری از کسانی که دربارهٔ محیط هنری دربارهای مهم دورهٔ اسلامی نوشته‌اند این را مسلّم می‌شمرند که کارگاهی منفرد یا «نقاش‌خانه‌ای» وجود داشته که مرکز هدایت «از بالا» در نوآوری هنری و طرّاحی برای اقسام مواد و هنرها بوده است. این نکتهٔ جالبی است؛ چرا که تغییرات سبکی مشابهی را که تقریباً هم‌زمان در اقسام هنرها روی داد توجیه می‌کند؛ از جمله پدیده‌ای را در هنر عثمانی سدهٔ دهم/ شانزدهم که با دقتی روزافزون مستند شده است. از این لحاظ، به اندك اطلاعاتی که در *عرصه‌داشت* آمده است بسیار توجه کرده‌اند. *عرصه‌داشت* گزارشی است که جعفر تبریزی (جعفر بایسنقری)، رئیس کتابخانهٔ هرات، در حدود سال ۸۲۳ق/ ۱۴۲۰م به بایسنقرمیرزا، شاهزادهٔ تیموری داده است.[۳۴] این گزارش به پیش‌رفتن امور در تهیهٔ تعداد زیادی کتاب می‌پردازد: کشیدن نقاشیها، استنساخ متون، جدول‌کشی، تشعیر، صحافی و غیره. جعفر تبریزی در بخشی از *عرصه‌داشت* دربارهٔ پیشرفت در کارها چنین گزارش داده است: «کتبخانه که جهت نقاشان بنیاد نهاده تکمیل یافته، نقاشان و کاتبان نزول کرده». در بخشی دیگر از گزارش، به چیزی می‌پردازد که گویی خرگاهی در حال برپایی بوده است؛ نقاشان بخشهای چوبی خرگاه را نیز رنگ‌آمیزی می‌کنند. دو پیشه‌ور به صدف‌تراشی جهت زینی مشغول‌اند (که هنرمند دیگری ساخته است)؛ دیگری بر روی صندوقچه‌ای کار می‌کند که متعلق به یکی از زنان است. جمله‌ای که بیش از همه از *عرصه‌داشت* نقل شده چنین است: «خواجه‌عبدالرحیم به طروح مجلّدیان و مذهّبان و خیمه‌دوزان و کاشی‌تراشان مشغول است.»

ظاهراً گزارش از فعالیتی چنین متنوع که آشکارا تحت سرپرستی رئیس کتب‌خانه (کتابخانه) بوده است، به‌اضافهٔ این خبر که در این زمان در بنای کتابخانه مستقر شده بوده‌اند، تصوری از تولید هنری فعالی در هرات، با مدیریتی مرکزی، ارائه می‌کند.[۳۵] با این حال، محققان در این امر اختلاف دارند که آیا می‌توانیم آنچه را از کارهای دربار عثمانی در اواخر سده‌های دهم/ شانزدهم و یازدهم/ هفدهم شناخته‌ایم به امور دربار تیموری در اوایل

ت ۵.
نکه مخمل با صحنهٔ خسرو و شیرین، اواسط سدهٔ دهم/ شانزدهم؛ پرزچین، مخمل ابریشمی خال‌شده، بخشهای خالی شده با رشته‌های زر و سیم جناغی‌باف شده است. ۴۰/۵×۲۵/۳ سانتی‌متر. موزهٔ توپ‌قاپی سرای، ش ۱۳/۱۶۹۷

ت ۶. بخشی از حاشیهٔ قالی اردبیل، مورخ ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹-۱۵۴۰م، که طرح متقارن دوسویه دارد. بی‌قاعدگیهای طرح در دو نیمه مشخص می‌کند که بافنده شکلها را دنبال می‌کرده است، نه آنکه مربعها را بر روی نقشهٔ شطرنجی شده بشمارد. این گونه بی‌قاعدگی در همهٔ قالیهای ایرانی این دوره وجود دارد؛ حتی آنها که دارای برترین کیفیت است. این امر نشان آن است که بافندگان برای هدایت عمل بافتشان از طرح استفاده می‌کردند نه از نقشهٔ مبتنی برگره.

ت ۷. علامت زدن نقش بر روی تارها با زغال برای هدایت بافندگان، کارخانهٔ سلطنتی فرش مادرید، ۲۰۰۱

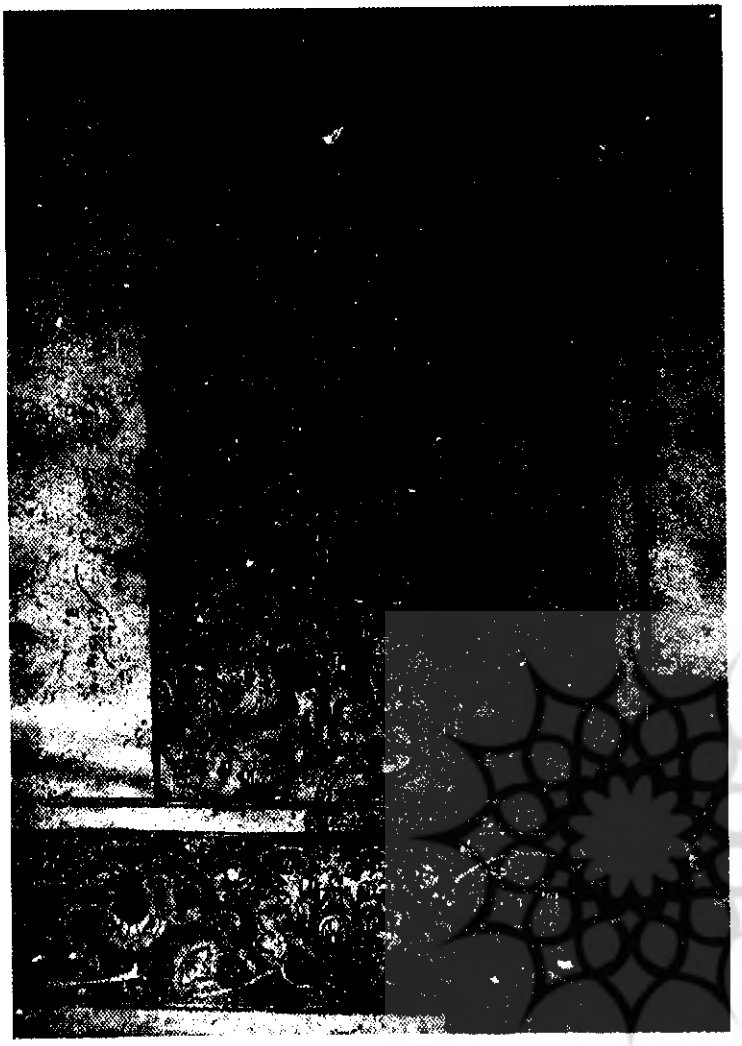
(15) Diez

سدهٔ نهم/ پانزدهم[۳۶] یا دربار ایران در اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم[۳۷] تعمیم دهیم.

تعدادی قلم‌گیری، که نهایتاً از نقاشی چینی متأثر است، در کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی و مرقعات دیتس[۱۵] در برلین نگهداری می‌شود.[۳۸] این قلم‌گیریها، که گمان می‌رود در اوایل سدهٔ نهم/ پانزدهم در هرات یا شیراز ساخته شده باشد، آشکارا به شیوهٔ جدید تجلید است که در این زمان در آنجا پیدا شد. در این شیوهٔ جدید، جانور ــ هم واقعی و هم تخیلی ــ و درخت و گیاه به صورت طبیعی تصویر می‌شد.[۳۹] قلم‌گیریهایی را هم که به همان شیوه شکل گرفته است ظاهراً برای تزیین اشیایی طرّاحی کرده بودند که به هنرهای کتاب ربطی نداشته است ــ نظیر یک جعبهٔ کمان، تکه‌جامه‌های سوزن‌دوزی‌شده و آنچه شاید آویز زین باشد.[۴۰] این طرحها مدارک قانع‌کننده‌ای است برای اشتغال هنرمندان درباری در کشیدن طرحهایی برای دست‌کم برخی بسترهای هنری دیگر. اما چون ممکن است برخی این را به‌آسانی دالّ بر آن بدانند که [کتابخانه] کارگاهی مرکزی بوده که طرح همهٔ هنرها در آنجا تهیه می‌شده است، لازم است یادآوری کنیم که این اشیا را غالباً با سوزن‌دوزی تزیین می‌کردند و سوزن‌دوزی مرغوب وابستگی زیادی به مهارتهای هنرمند نقاش دارد. چون در سوزن‌دوزی واقعاً هیچ محدودیت فنی‌ای [برای انواع طرح] وجود ندارد، می‌توان تقریباً هر طرحی را در سوزن‌دوزی اجرا کرد.[۴۱]

معدود مدارک موجود از کار نظام اندك متفاوتی در ایران دورهٔ صفویه حکایت می‌کنند.[۴۲] با استناد به *تذکرة‌الملوک* به این نکته پی می‌بریم که هنرهای دستی تجملاتی مورد نیاز دربار، نظیر منسوجات، از دو منبع جداگانه تأمین می‌شده است: کارگاههایی که متصدیان کاخ (خاصه) اداره می‌کردند و بازار آزاد. صنعتگران و تجار در بازار آزادْ درون نظام اصناف خودگردانِ مُجازی کار می‌کردند[۴۳] که به دولت مالیات می‌پرداخت. مالیات را یا به صورت پول می‌پرداختند، یا کار یا جنس یا ترکیبی از اینها. هنگامی که مسئولان کاخ مواد خام یا اجناس تمام‌شده را از بازار آزاد می‌خریدند، این خرید بر اساس قراردادهایی صورت می‌گرفت که میان سرپرست کارگاه سلطنتی و بزرگان صنف با قیمتی مقطوع منعقد شده بود. مسطوره‌ای با کیفیت مورد توافق را مهر و موم می‌کردند تا ملاك ارزیابی کیفیت در آینده باشد.[۴۴]

کارگاههایی که آنها را مستقیماً متصدیان کاخ اداره می‌کردند و کالاهای مورد نیاز خانوادهٔ سلطنتی را فراهم می‌آوردند موظف بودند که در هر شش ماه میزان مشخصی کالا تولید کنند. پیشه‌ورانی که در این کارگاهها استخدام می‌شدند علاوه بر مزد نقدی ماهیانه، مزد جنسی نیز می‌گرفتند و گاهی هم در ازای تکمیل آثاری خاص به آنان پاداش می‌دادند. گماشتگان کارگاه سلطنتی می‌توانستند تا هشتاد درصد از وقت خود را به کارهای شخصی اختصاص دهند.[۴۵] هنگامی که شاه به سیاحت می‌رفت، برخی از پیشه‌وران کاخ بایست با دربارِ سیارِ او سفر می‌کردند. مسلماً خادمان خاندان سلطان، مانند فراشان



ت ۸. (چپ) طرحی برای نقشهٔ قالی، مورخ ۱۳۰۶ ق/ ۱۸۸۸-۱۸۸۹م، موزهٔ کاشان

ت ۹. (راست) طرحی بر روی پارچه، برای دو لنگه در، مرکب بر روی پارچهٔ آهارخورده و جلادار، ۱۷۱×۳۴۲ سانتی‌متر. متن تقدیم‌نامه به شاه‌سلطان‌حسین حک ۱۱۰۵-۱۱۳۵ق /۱۶۹۴- ۱۷۲۲م، آخرین شاه صفوی، تاریخ تقریبی این طرح را مشخص می‌کند. چنین طرحهای بزرگ‌مقیاس بر پارچه سرخی از نوع طرحهایی که قالی‌بافان در اوایل دورهٔ صفوی به کار می‌برده‌اند به دست می‌دهد.

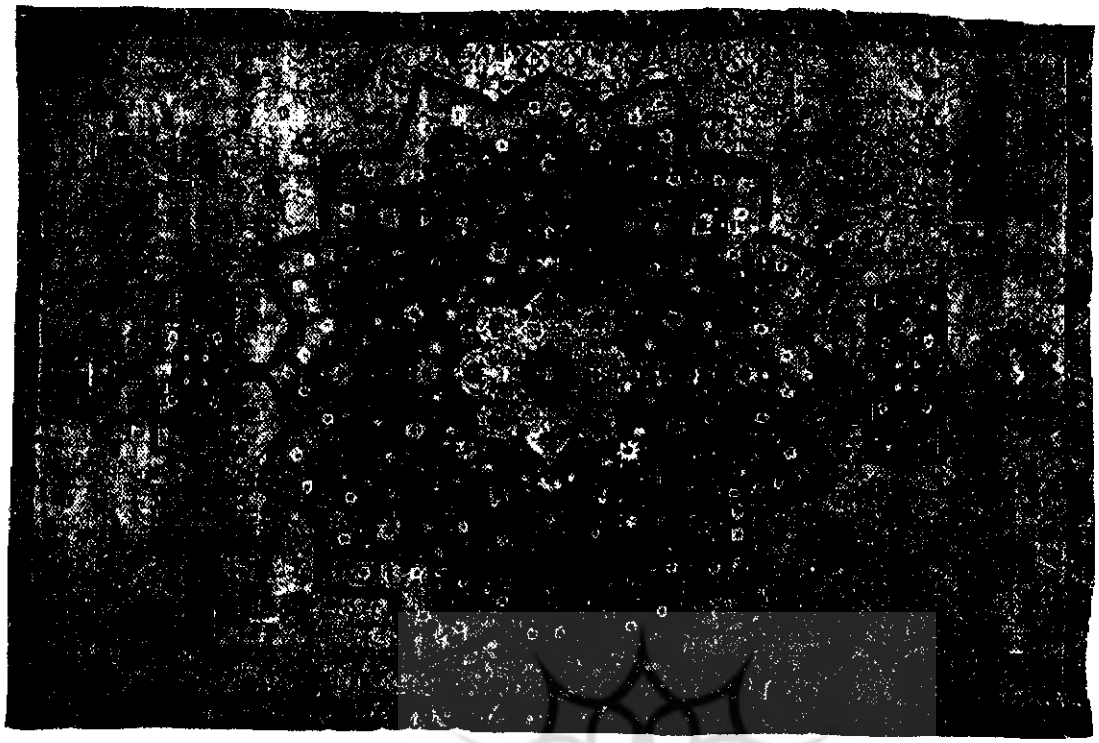
و خیمه‌افرازان، و شاید پیشه‌وران مرتبط با طرحهای خاص، نظیر نقاشان و جواهرسازان، در این زمره بودند.[۴۶] احتمالاً بافندگان از انجام این تکلیف معاف شده بودند.

تا اینجا هنوز به دریافتن این نکته نایل نشده‌ایم که آیا طرح قالی و پارچه را هم بنا بر سفارش نقاش‌خانهٔ مرکزی مفروض تهیه می‌کرده‌اند. در عمل، اثبات این نکته حتی برای دربار عثمانی، با آن همه اسناد برجامانده، به مشکل برخورده است. چنانچه سازمان‌دهی تشکیلات هنری در دربار قاجار را مبنا قرار دهیم، ظاهراً نقاشانی که در نقاش‌خانه کار می‌کردند، به همراه مذهّبان، طرّاحان، معماران و پیشه‌وران صاحب اقسام مهارتها که به اصناف مختلف بسیاری تعلق داشتند، همگی تابع سرپرست بخش، یعنی «نقاش‌باشی»، بودند و هر امر سلطانی را هنرمندان و محترفانی انجام می‌دادند که برای آن کار مناسب‌تر بودند.[۴۷]

قالی و پارچه را که طرّاحی می‌کرد؟

در نبودِ اسنادی از دربار اوایل دورهٔ صفویه، باید به دنبال سایر منابع حاوی شواهد باشیم. یکی از راههایی که در پیش رو داریم استفاده از تمایزات فنی و بصری پیچیده‌ترین پارچه‌های صفوی، یعنی کمخا و مخمل، است.

نخستین نکتهٔ مهم شیوه‌ای است که طرح را [بر پایهٔ آن] ترتیب می‌دادند تا تأثیرات بصری [نامطلوب] ناشی از مراحل بافت را تقلیل دهند. نقش پارچه‌ای که با دستگاه بافندگی بافته شده باشد، به سبب خودِ ماهیت بافت، بر پایهٔ شبکه‌ای مستطیلی است. این شبکهٔ مستطیلی بر اثر در هم رفتن تار و پود تحمیل می‌شود و روند بافت برای



ت ۱۰. تکه قالی، اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم، پرزهای گره‌خورده از جنس پشم بر چلهٔ پشمی، ۲۴۷×۳۶۹ سانتی‌متر، مجموعهٔ اثاث ملی، پاریس، ش ۱۳۷۵ GOB
طرح متراکم پیچیدهٔ چندلایهٔ زمینه، که ویژگیهای مشترکی با تزیینات سایر اشیای قابل انتساب به سدهٔ نهم/ پانزدهم و اوایل دهم/ شانزدهم دارد، نمونهٔ اعلایی از هنر طرّاح است.

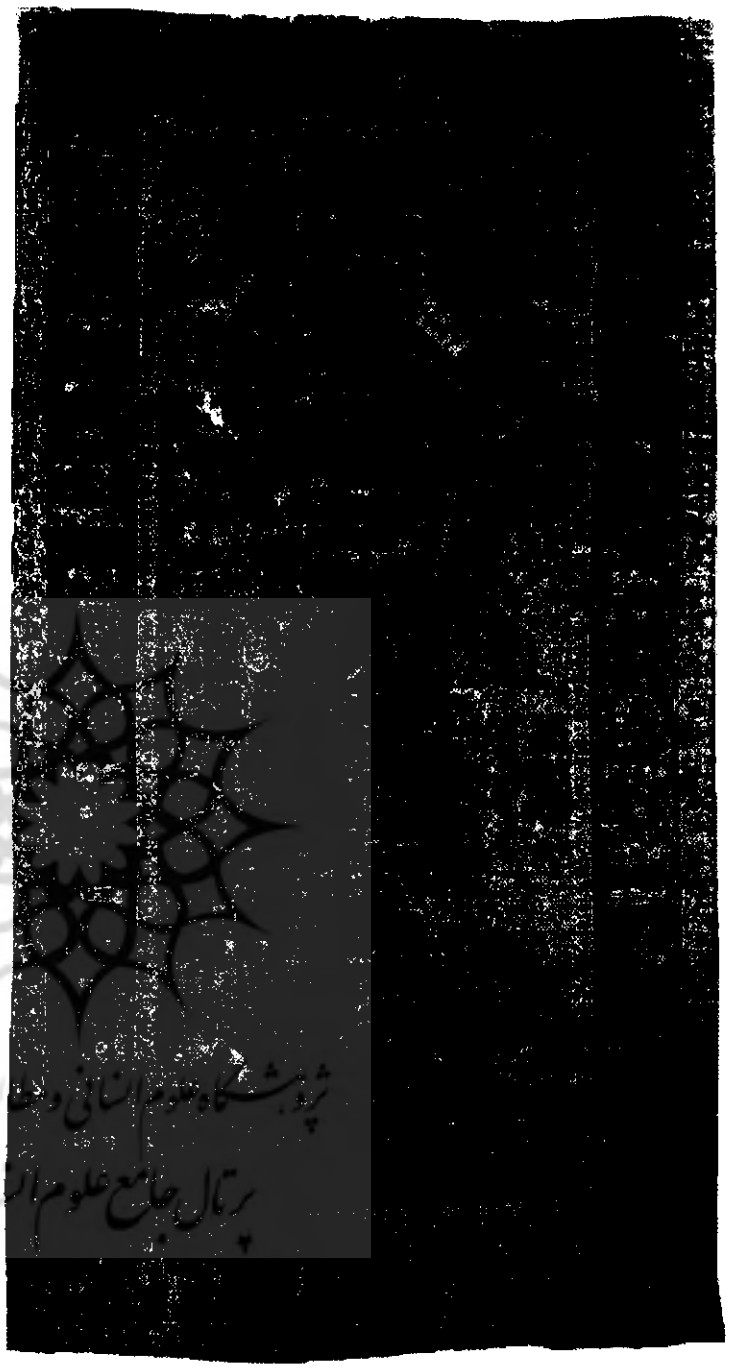
آن دسته نقوشی مساعد است که در طول و عرض پارچه تکرار می‌شود. ویژگی استثنایی بهترین حریرهای صفوی در طریقی است که نقشی تکرارشونده در آن به گونه‌ای سازمان یافته است که از ایجاد هر گونه نشانی از خط مستقیم در محل برخورد یک تکرار و تکرار بعدی جلوگیری کند. این کار را به شیوه‌ای ماهرانه و استادانه انجام می‌دادند و به‌ویژه در پارچه‌هایی که صحنه‌های روایی دارد مشهود است (ت ۳، ۴، ۱۱)؛ هرچند که در پارچه‌هایی با نقوش تجریدی مکرر نیز همین شیوه به کار رفته است. هر دو را چنان ترسیم کرده‌اند که چشم و ذهن در جستجوی آغاز و انجام طرح با هم درگیر می‌شوند و هیچ‌گاه پاسخی حقیقی برای این سؤال یافت نمی‌شود. از تدابیر خاص ایرانی طرز چرخاندن نقش است آن‌چنان که در طول پارچه یک‌درمیان چپ و راست شود. از دیدگاه زیباشناسی و روان‌شناسی ادراک، این تناوب توجه را جلب می‌کند و بیننده را به دنبال کردن پیچیدگیهای نقش می‌خواند که به این سو و آن سو می‌چرخد. سادگی بارزِ این شیوهٔ تأثیرْ ارزش حقیقی آن را به لحاظ فنی کمتر از آنچه هست نشان می‌دهد؛ چرا که این شیوه تنها با دوبرابر کردن اندازهٔ نقشه میسر می‌شود.[۴۸]

واضح است که از لحاظ نظری هر نقاشی می‌تواند پارچه طرّاحی کند؛ لیکن [در عمل،] برای درانداختن طرحی که کارایی داشته باشد، لازم است طرّاح درکی کامل از امکانات و محدودیتهای فنی بافندگی با دستگاه نقش‌بندی داشته باشد. آگاهی از میزان جزئیات قابل اجرا در نقشی با اندازه‌ای مشخصْ بر آشنایی کامل با تشکیلات دستگاه پارچه‌بافی و ساختار پارچه متکی است. شواهدی که از خود بافته‌ها به دست می‌آید گیج‌کننده است؛ طرّاحی پارچه در برترین سطح خود مهارتی تخصصی است و چیزی نیست که هر نقاش بدون آموزش قبلی بتواند به آن بپردازد.

پس طرّاحان پارچه چه کسانی بودند؟ از اواخر سدهٔ دهم/ شانزدهم به بعد، تعدادی حریر دارای رقم طرّاح موجود است. جای خوش‌بختی است که دربارهٔ زندگی یکی از این طرّاحان، یعنی غیاث‌الدین علی نقش‌بند یزدی که در حدود ۹۳۶ق/ ۱۵۳۰م به دنیا آمد و در اواخر دههٔ ۹۹۸ق/ ۱۵۹۰م وفات یافت، چیزهایی می‌دانیم.[۴۹] تصویری که، با استفاده از منابع بسیار، از او به دست آورده‌ایم حاکی از آن است که او طرّاح و تولیدکنندهٔ سرشناسِ حریر مرغوب بوده است. مهارت او در این رشته در زمان زندگی‌اش برایش شهرت و ثروت به ارمغان آورد. او شاعر بود و

ت ۱۱. کمخا (لامپاس)، با طرح ساقی در چمن، سدهٔ دهم/ شانزدهم، منقوش به صورت جناغی‌باف بر روی اطلس، ۱۱۷/۱×۳۴ سانتی‌متر، موزهٔ منسوجات، واشنگتن دی. سی، ش ۳/۳۰۶

اندک ساییدگی این تکه کمخا (لامپاس) ارزشمند طرح، شکل‌گیری نقش آن را نشان می‌دهد. دو ساختار بافت متمایز با یکدیگر ترکیب شده تا دو جنسیت متضاد ارائه کند که نور را متفاوت منعکس می‌دهند. بافت زمینه اطلسی شیری‌رنگ است و سطح قابل رؤیت را تارها شکل داده‌اند. نقش با افزودن شیوه‌ای از پودهای تکمیلی در پنج رنگ شکل گرفته است، که یکی از آنها را به سطح آورده و در مواضع لازم به صورت جناغی بافته‌اند. در محل ساییدگی جناغی‌باف پودهای تکمیلی، بافت شیری‌رنگ اطلس زمینه نمایان شده است. (این پارچه در Mc Williams,op. cit., pp. 138-39 تصویر و جزئیات فنی آن تشریح شده است.) ترکیب این دو بافت را ما امروزه لامپاس می‌خوانیم، که واژه‌ای فرانسوی است و گویی در سدهٔ دهم/ شانزدهم آن را «کمخا» می‌خوانده‌اند که کیفیات بسیار متنوعی داشته است. بر اساس ریشه‌شناسی این واژه،
(Laufer, *Sino-Iranica*, p.539)
کمخا در اصل توصیف‌کنندهٔ «پارچهٔ زری مطلا» بوده است؛ لیکن تمامی چنین پارچه‌هایی را با رشته‌های فلزی قیمتی مزین نمی‌کردند.
با اینکه گوشه‌های آن بریده شده است، ظاهراً آن را به اندازهٔ تمام عرض دستگاه بافته‌اند و نشانه‌هایی ــ تاخوردگی کناره‌ها و بخش بریده در سمت چپ بالا ــ دوخت در زمان گذشته را نشان می‌دهد. تکه‌های دیگر همین پارچه که در سایر موزه‌ها نگهداری می‌شود و جزئیات مشابه [این نمونه] را دارد مؤید این فکر است که این اثر زمانی بخشی از یک لباس بوده که اکنون تکه‌تکه شده است. اینکه چنین لباسهایی وجود داشته است با توجه به بازمانده‌های نادری نظیر تصویر ۱۳ ثابت می‌گردد. اما این موضوع باید روشن شود که چرا پیدا کردن تصاویر اشخاصی با لباسهایی حاوی مجالس مصور در نقاشی ایرانی این دوره این‌چنین نامعمول است.
تصاویر درخت سرو که نهال پرشکوفهٔ گیلاس به دور آن پیچیده است، ساقی با تنگ و جام، برکه با ماهی، نقابل میان حیوانات گوشت‌خوار و حیوانات گیاه‌خوار و مرقعها همگی تصاویر برگرفته از منابع متعلق به نقاشی کتاب است. در این اوضاع، مشکل بتوان فهمید که آیا این تصاویر هیچ پیغام استعاری در بر دارد یا نه



ت ۱۲. قالی ۱۵۲۵–۱۵۵۰، چله و پرز ابریشمی با نقاطی مؤکد با رشته‌های فلزی. ۲۵۵×۴۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون، ش ۶۶/۲۹۳ این قالی حقیقتاً مجلل به همراه فرش ابریشمی شناختهٔ بزرگ‌تری در وین که حاوی صحنهٔ شکار است

(Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna, no. T 8336)

یکی از تنها دو نمونهٔ برجامانده از فرشهای بزرگ ابریشمی با کیفیتی درباری از گروهی است که تصاویر ۱ و ۷ نیز متعلق به آن است (چنان که پیش‌تر ذکر شد، با آنکه فرش درباری سوندی با طرح شکارگاه معمولاً در این دسته قرار می‌گیرد، به لحاظ سبک به آن تعلق ندارد).

طرح تقارنی چهارسویه دارد و حیوانات، به‌خصوص آنها که کوچک‌ترند، به شیوه‌ای که گویی در گریز از خطر باشند، در حال جهیدن‌اند. این حیوانات به شیوهٔ دل‌نشینی مشابه آنچه در فرشهای ابریشمی کوچک پیدا می‌شود، کشیده شده‌اند. آشکار است که در ترکیب‌بندی طرح، هم طرح سواران و هم حیوانات را از واژگان منابع تصویری برگرفته‌اند. مثلاً تصویر سوارکاری که مشغول نبرد با شیر است و در این فرش دیده می‌شود، هم در فرش وین و هم مخمل حاوی صحنهٔ شکار غایبان است (ت ۴). در این مورد، طراحیها یکسان نیست؛ چرا که وضعی دم شیر تفاوت می‌کند. این در حالی است که در فرشهای ابریشمی کوچک، حیوانات را در حالی می‌بینیم که در ترکیب‌بندیهای متنوع فرشهای متفاوت دقیقاً به یک شیوه کشیده شده‌اند. این سؤال که طرح اولیه را، که الگوی این طرح بوده، چه کسی کشیده، مدتهای مدیدی است که اثبات نشده مانده است. مارتین سلطان‌محمد را طراح فرش شکارگاه یوستون شناخته است.

(Martin, *A History of Oriental Carpet*,. p. 117)

ولش می‌گوید سبک سواران سلطان‌محمد را به خاطر می‌آورد؛ در حالی‌که تصویر انسانهای نشسته نقاشیهای آقامیرک را به ذهن متبادر می‌کند.

(Welch "Two Shahs...", pp. 13 and 14)

در مورد این قالی نیز، همچون قالی وین، می‌توان چنین حدس زد که رنگ قالی بر اثر قرار گرفتن در معرض نور پریده و این از تقابل هیکلهای انسانی و حیوانی با زمینه را کاسته است. با وجود این، تأثیر کلی خارق‌العاده است و همه متفق‌اند که این قالی سفارشی درباری بوده و همچنین اینکه، بر پایهٔ زمینه‌های سبک‌شناسی، این قالی را می‌توان به ربع دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم نسبت داد؛ هرچند که در مورد اهمیت تصویر آن توافق کمتری وجود دارد. جلوهٔ کلی تجملاتی این قالی با استفاده از پرزهای ابریشمی درخشان، رنگهای پرمایه و نقاط برجستهٔ درخشان که به واسطهٔ استفاده از رشته‌های زر و سیم به دست آمده، افزایش یافته است. [برخلاف آنچه [برخی محققان] نوشته‌اند، زری‌دوزی کردن با رشته‌های فلزی محدود به فرشهای ابریشمی بزرگ نبوده، بلکه در قالیچه‌های کوچک این گروه نیز یافت می‌شود). آیا هدف از آنها همین بوده است که در نظر جلوه کند و، به قول گرابار، موجب التذاذ برگزیدگان جامعهٔ صفوی شود که این قالی را برای آنان بافته بوده‌اند؟

(Grabar, *The Mediation of Ornament*, pp. 210-17)

آیا آن طور که اتینگهاوزن گفته است، شکار و برگزاری جشنی از تفریحات درباری یا تصویر کردن شکار در زمینهٔ اصلی و شراب دادن در حاشیه، که این مورد آخر در شعر فارسی غالباً با معنویت ربط داده شده، حاوی پیغامی استعاری است؟ متأسفانه بافندگان هیچ‌گاه به ما نگفته‌اند.

در اواخر عمر از اعضای عالی‌رتبهٔ حلقهٔ مقربان محبوب دربار شاه‌عباس در قزوین شد. غیاث‌الدین از شاه‌عباس نوعی مقرری دریافت می‌کرد؛ هرچند که مشخص نیست تحت چه سمتی.[۵۰] او در شهر زادگاهش، یزد، نقیب صنف بافندگان بود و خود را «نقش‌بند» می‌خواند. با کنار هم گذاشتن شهرت غیاث به طرّاح پارچه، نامیدن خود به نقش‌بند و مجموعه حریرهای حاوی رقم او، شکی نمی‌ماند که او هم طرّاح پارچه بوده و هم در تهیهٔ نقشه برای بافت آنها مهارت داشته است.

آثار رقم‌دار غیاث در دو گروه می‌گنجد: آنها که تصاویر انسانی و حیوانی دارد و آنها که ندارد. دو نمونهٔ برجامانده از حریرهای غیرتصویری نمونه‌های برتر هنر این طرّاح است.[۵۱] دشوار بتوان چنین چیزی را دربارهٔ طرّاحیهای تصویری او گفت. مشکل این طرحها آن است که به‌رغم به‌کارگیری حداکثرِ مهارت در توزیع یک‌نواخت عناصر طرح در کل سطح و قرار دادن آنها در ترکیب‌بندی‌ای ظاهراً فاقد درز، این طرحها ماهیتاً حاوی مؤلفه‌های متداول در سبک نگارگران آن زمان است. این حکم در همهٔ زریهای برجستهٔ اوایل دورهٔ صفویه صدق می‌کند. این طرحها عموماً از نظر طرّاحی مقبول است؛ اما حالت آنها بیشتر متمایل به ایستایی است و به‌ندرت حالت حقیقی کنش متقابل میان بخشهای مجزای طرح در آنها وجود دارد.

مک‌ویلیامز[(16)]، در بحث از مجموعه‌ای متشکل از سیزده حریر متعلق به اوایل دورهٔ صفویه که تصاویری از ایرانیان و اسیران ایشان را ارائه می‌کند و به «حریرهای اسیران»[(17)] معروف است (ت ۳)، جنبه‌ای دیگر از ارتباط میان طرّاحان پارچه و هنرمندان شاغل در کتابخانه را مطرح کرده است.[۵۲] سبک طرّاحی و لباسِ پیکره‌هایی که در این حریرها تصویر شده نمونهٔ متداول در نیمهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم است. با این حال، جای تعجب است که مک‌ویلیامز نتوانسته است در نگاره‌های آن عصر صوَری مشابه اینها بیابد. او حدس زده است که این صور، هم از لحاظ بصری و هم تاریخی، با چهار لشکرکشی شاه‌طهماسب به گرجستان بین سالهای ۹۴۷ق/ ۱۵۴۰م و ۹۶۰ق/ ۱۵۵۳م ارتباط دارد که طی آنها، تعداد بسیاری مرد و زن و کودک را به اسارت گرفتند و به غلامی و کنیزی به

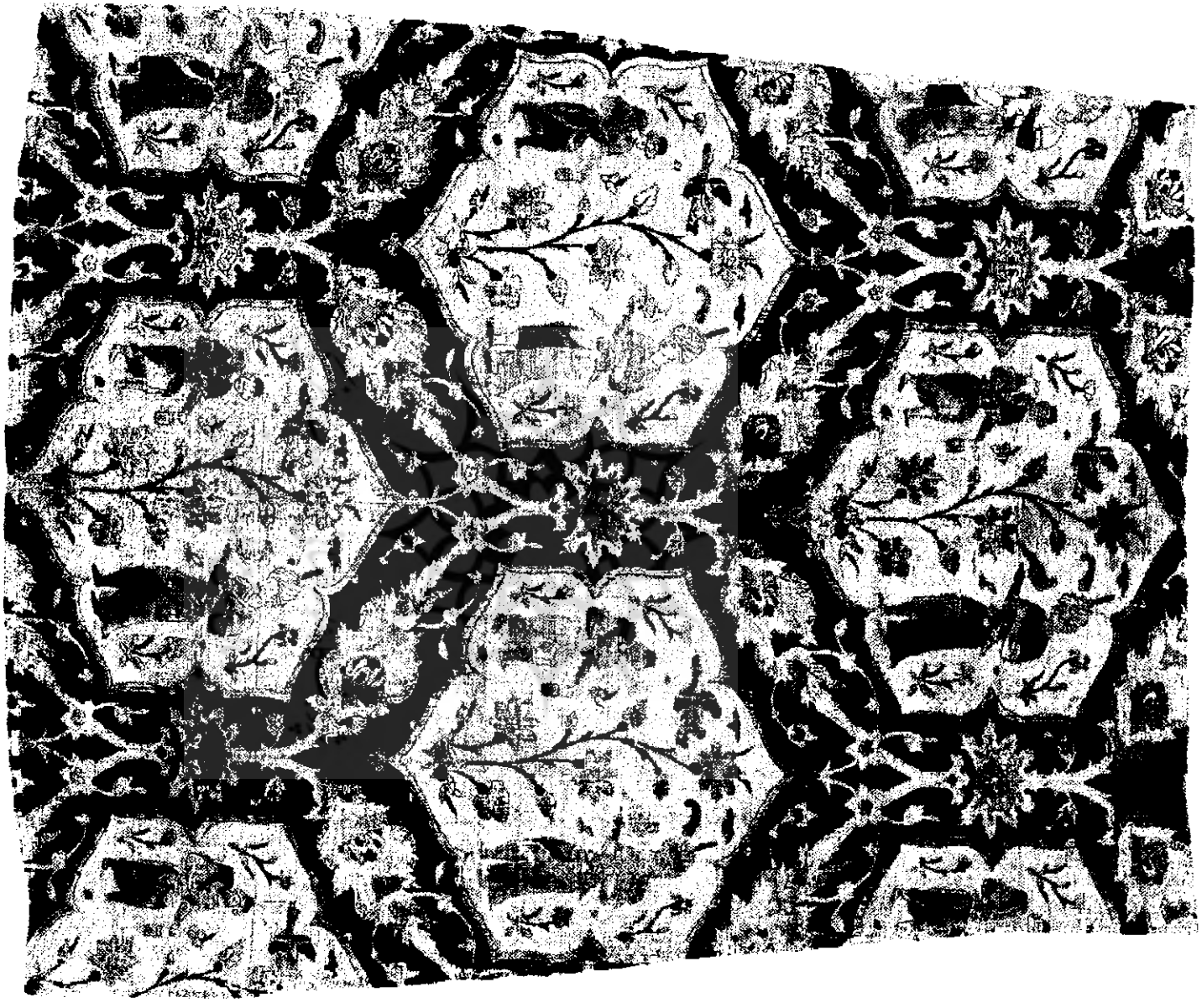
ت ۱۳. بخشی از نقش زمینهٔ قالی‌ای با ترنج مرکزی، مجموعهٔ کریستوفر الکساندر Christopher Alexander
ترکیب دو نوع اسلیمی، یکی شکسته و دیگری متشکل از شکلهای حلقوی، از شیوه‌ای از تذهیب ناشی شده است که طی ربع اول سدهٔ نهم/ پانزدهم در هرات به رشد کامل خود رسید. چنین قالیهایی را به‌راحتی می‌توان به سدهٔ نهم/ پانزدهم نسبت داد؛ لیکن شواهد برای آنکه بتوان چنین ادعایی نمود هنوز به اندازهٔ کافی دقیق نیست.

ایران آوردند. نبود صور مشابه در هنرهای معاصر وابسته به کتاب این امکان را پیش می‌آورد که طرّاحان پارچه از منبع تصاویری غیر از منبع تصاویر نگارگران استفاده کرده باشند.[۵۳] به نظر او، این امر شاید ناشی از آن باشد که افرادی که این آثار برایشان ساخته می‌شد از کتاب و حریر به شیوه‌های متفاوتی استفاده می‌کرده‌اند: کتاب برای لذت فردی اندکی از مردم به کار می‌رفت و حریر برای نمایش آن در انظار عموم. با یادآوری و توجه به این نکته که اعطای پارچه و خلعت، چه در ایران و چه در ترکیه، از ویژگیهای اصلی مراسم رسمی نظامی بوده است،[۵۴] می‌توان حریرهای اسیران را، که بزرگداشت پیروزی بر کافران است، وسیله‌ای برای تبلیغات حکومتی انگاشت.

(16) McWilliams

(17) prisoner silks

بازگردیم به مشکل ایستایی غالب بر سیمای حریرها. مخمل بوستون، که حاوی صحنهٔ شکار است (ت۴) با این ویژگی تضادی چشم‌گیر دارد. این مخمل، هم از نظر کیفیت طرح و هم اندازهٔ نقشهٔ لازم برای بافت آن، استثنایی است. عرض طرح برابر همهٔ عرض دستگاه بافندگی است و اندازهٔ واحد تکرار آن [در طول] ۱۱۶ در ۶۷/۵ سانتی‌متر است.[۵۵] شاهکاری که تنها در ربع اول سدهٔ یازدهم/ هفدهم، که حریربافی در ایران تحت حمایت شاه‌عباس به اوج پیشرفت فنی رسید، آثاری برتر از آن پدید آمد.



ت ۱۴. محمل با تصویر قوشچی، مبانهٔ سده دهم/ شانزدهم. برزخین، محمل ابریشمی خالی‌شده. نواحی خالی‌شده را با گلابتون آراسته‌اند. ۶۶ ×۷۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنر کلیولند. (Cleveland Museum of Art).

این محمل چشم‌گیر مطالعه‌ای جدی و دقیق می‌طلبد. سادگی و تعادل ترکیب‌بندی آن مهارت بیش از اندازه‌ای را که در ساختار آن است می‌پوشاند. تعدد رنگ در پرز، که در کل هشت رنگ می‌شود. از طریق فن مخصوصی به دست آمده است که به نظر می‌رسد در ایران پدید آمده باشد. در این شیوه، همچنان‌که عمل بافت پیش می‌رود، رنگ یک تار دیگر ادامه نمی‌یابد و رنگی دیگر جانشین آن می‌شود (برای تحلیل کامل فنی این قالی، نک: MC Williams, op. cit. p. 202).

زمینهٔ نقره‌ای درخشان با استفاده از رشته‌هایی سیم، که به طرز خاصی آماده شده، شکل گرفته است. مغز این رشته‌ها از ابریشم سفید است که نقره به شیوه‌ای مارپیچی به دور آن پیچانده‌اند. نقرهٔ مذکور را به صورت ورقه‌های بسیار نازک کوبیده و سپس در نوارهای باریکی بریده‌اند. این رشته‌های نقره‌ای معمولاً درصد بالایی طلا دارد. برای به دست آوردن رنگ سرخ- زرشکی سیر در زمینه، که در مقابل رنگ‌پریدگی مقاوم است. پرزهای ابریشمی را با ماده‌ای رنگی که از حشره‌ای به دست می‌آید رنگ می‌کرده‌اند. این رنگ احتمالاً لاک است که از هند وارد می‌شده است. سایر رنگها که در مقابل نور بیشتر حساس است متأسفانه کم‌رنگ شده؛ لیکن تنوع نامتعارف آنها همچنان آشکار است.

در این قالی، ترنجهای شش‌وجهی با پره‌های نوک تیز، که نهایتاً از هنر چینی ناشی شده‌ـــ. (Fux, "Chinesische Medaillonformen...")

با ترکیب‌بندی خاص ایرانی در درون منبک‌کاری جناغی که مستقیماً تکرار می‌شود. ترکیب شده است. دیگر عناصر طبیعی عبارت است از: اژدهای خال‌داری که فقط سر و دمش را می‌بینیم و دور شبکه پیچیده است؛ نقاب هیولایی که از زمینهٔ برگی‌شکل خود خصمانه نگاه می‌کند. این نقش‌مایه، که از نقش‌مایه‌های عهد کبیر باستانی در آسیاست، غالباً در حاشیهٔ فرشها ظاهر می‌شود و گمان می‌رود که کارکرد حرز داشته است.

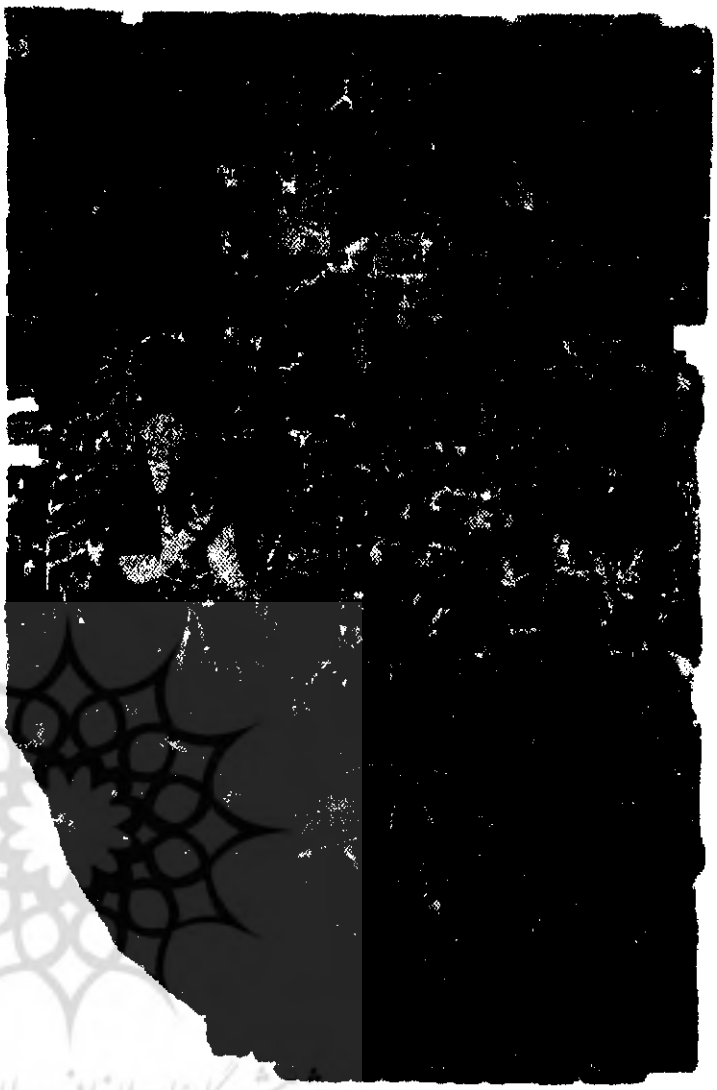
قابلیت بافت مذکور موجب شده است که بتوان ویژگیهای متنوع افراد طراز اول را به تصویر کشید: دستار پردار قوشچی، که مقام بالای وی در دربار را مشخص می‌کند؛ شال کمر با پلاکهای فلزی؛ و خنجری که درون شال گذاشته شده است. طریقه‌ای که لبهٔ جُبه را در شال کمربند جا داده‌اند غالباً در نگاره‌ها دیده می‌شود. شاید این شیوه به منزلهٔ اقدامی عملی برای سواری یا سایر فعالیتهای جسمانی به وجود آمده باشد؛ لیکن بیشتر چنین می‌نماید که سبک باب روز لباس برای به نمایش گذاشتن آستر‌های رنگین و ازار بوده است.

دربارهٔ چگونگی استفاده از چنین پارچه‌های گران‌بها و تجملاتی در ایران کم می‌دانیم؛ هر چند که قطعاً می‌دانیم که در هند از مخمل برای پوشش داخلی کرکره‌های پنجره استفاده می‌شده است. مامبره خود دیده است که در سال ۱۵۳۹ از مخمل برای پوشش اسب، پوشش نشیمنگاه و برای لباس استفاده می‌کرده‌اند:

Membré [Morton], *Mission to the Lord Sophy of Persia*, p.27

هر چند که نشانه‌های بسیار کمی از مورد آخر در نگاره‌ها موجود است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



ت ۱۵. تکه قالی، ح ۱۵۲۵–۱۵۵۰ م، پرز پشمی بر چلهٔ ابریشمی، ۳۸/۳ × ۱۰۰/۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنر بروکلین، (Brooklyn Museum of Art). ش ۳۶/۲۱۳

ت ۱۶. تکه قالی گرهی ح ۱۵۲۵ – ۱۵۵۰م، پرز پشمی بر چلهٔ ابریشمی، ۷۸/۸×۷۸/۸ سانتی‌متر، موزهٔ هنر بروکلین.

این تکه‌ها (ت ۱۵ و ۱۶) و جز آنها زمانی بخشی از فرشی با شکوه با کیفیتی درباری و در ابعادی عظیم بوده است. اینها زمانی در اختیار دلال مشهور فلورانسی، استفانو باردینی(Stefano Bardini) بوده که نتوانسته است هیچ اطلاعاتی درباره گذشتهٔ آنها به‌دست دهد. شاید آنها را در دههٔ ۱۸۹۰، چارلز ت. یرکز Charles T. Yerkes که یک غول تجارت بی‌وجدان بود و پول هنگفت خود را بر روی ریلهای قطار به دست آورد، خریده باشد. در زمان مرگ او، بخش روبه افول نهاده بود و مجموعهٔ فرش او را به دستور دربار فروختند. پس از آن، تصویر بیست‌وهفت تخته از بهترین قالیهای او در مجموعهٔ *دوکوکس* با استفاده از تصویرسازی‌های دستی‌ای که یرکز به قصد ساختن کاتالوگ خارق‌العاده و بی‌مانندی از مجموعهٔ خود سفارش داده بود، چاپ شد. متن این مجموعهٔ سرنوشت‌ساز را جی. کی. مامفورد نوشت، که نوشته‌اش، هم از جهت اختصار و هم عمق، چنان که باید نیست. او بر این باور بود که تکه قالی مذکور به سدهٔ هفتم / سیزدهم تعلق دارد. در حراج کانون هنر امریکا در نیویورک در سال ۱۹۱۰، از فروش این تکه قالی ۵۶۰۰ دلار امریکا به دست آمد که در آن روزها مبلغ کلانی بود. آنها را کاتیر و شرکا خریدند و سپس به هربرت ال. پرت فروختند و او آنها را به موزهٔ بروکلین اهدا کرد. در آن زمان، تکه قالیهای بسیاری به صورتی نسبتاً آشفته به هم وصله شده بود، که امروزه قطعات را جدا کرده‌اند.

وجود نوار باریک حاشیه در دو طرف تکهٔ بزرگ‌تر با زمینهٔ سبز و بقایای خطوط اصلی دالبری حکایت از آن می‌کند که این تکه مربوط به گوشهٔ قالی است. چنین قالی‌ای احتمالاً ترنجی مرکزی یا چهار لچک تقریباً مجزا داشته است. از گرههای زمینهٔ اصلی آن قدر هست که بتوان مشخص کرد که رنگش سفید بوده و اکنون بر اثر فرسودگی به رنگ شیری در آمده است. این رنگ زمینهٔ تکه قالی دوم است که انسان گمان می‌کند در اصل بخشی از زمینهٔ همان فرش بوده است.

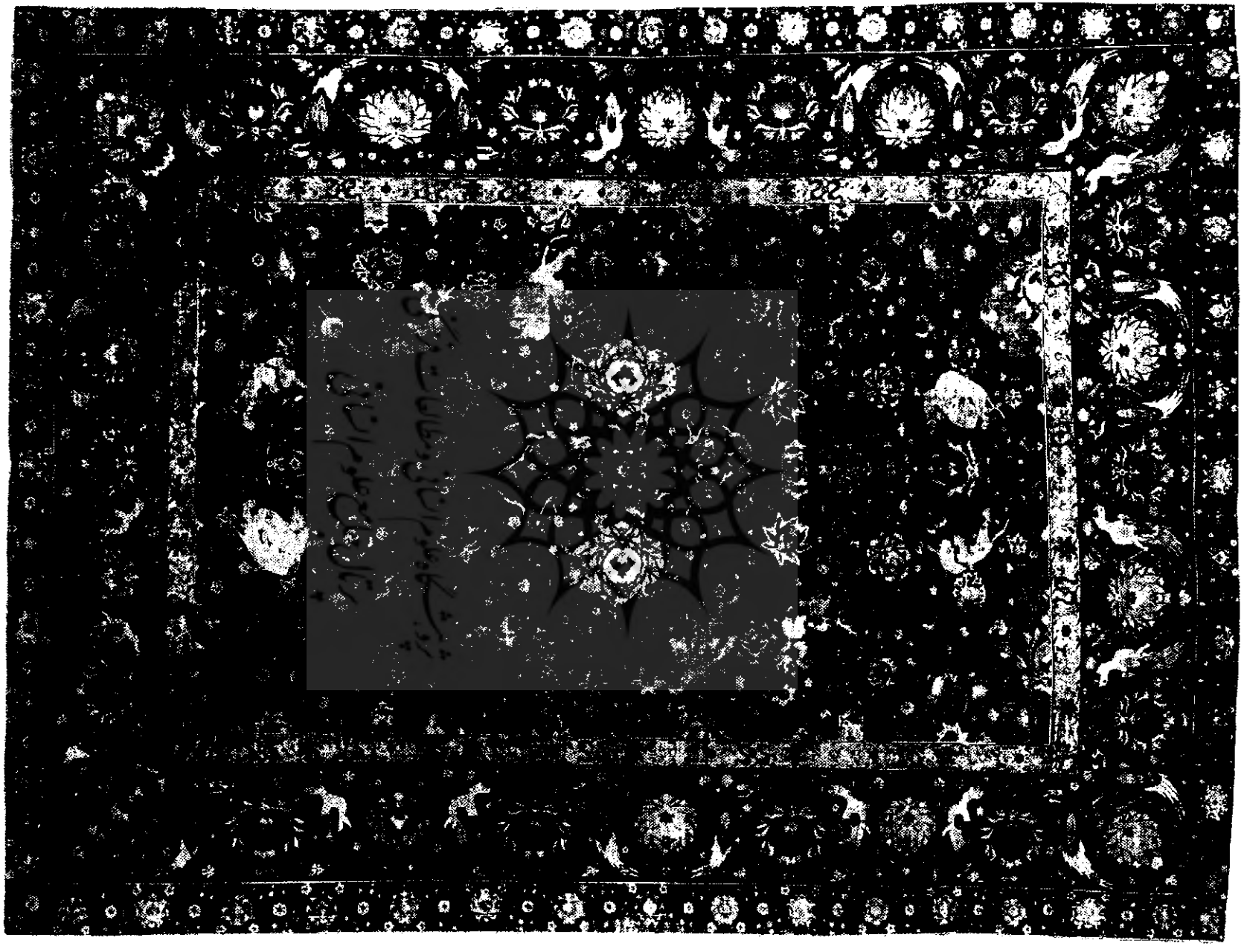
چند تکه حاشیهٔ قالی هم در فرش وصله‌ای اصلی بوده (که تصویرشان در اینجا نیامده است). همین تکه‌هاست که، به علل زیر، بحث بسیاری برانگیخته است. تکه قالی بزرگ چشم‌گیر دیگری متعلق به اوایل دورهٔ صفویه شناخته شده؛ هر چند که بعد از دههٔ ۱۹۳۰ دیده نشده است. در آن زمان، آن تکه قالی به بارون هاتوانی اهل بوداپست، تعلق داشت و هنگامی‌که نخستین بار تصاویر آن منتشر شد، از آن تکه همراه با تکه قالی مجزایی متعلق به حاشیه عکس گرفته بودند که طولش کمی کوتاه‌تر بوده و آن را در کنارش قرار داده بودند. این تکه حاشیهٔ قالی طرحی متشابه تکه حاشیهٔ موجود در فرش وصله‌ای اصلی بروکلین دارد. از این موضوع این امکان پیش می‌آید که تکه قالیهای بروکلین زمانی بخشی از قالی هاتوانی بوده باشد؛ بیشتر از آن رو که تکه قالی هاتوانی زمینه‌ای سفید با درختا و پرنده دارد و هر دو دارای حاشیه باریک به رنگ زرد مشخصی با نقش ضربدرهای کوچک است(تصویر رنگی آن در ope and Ackerman, op. cit., p.1141

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آمده است.) ارقان گمان کرده است که تمامی این تکه قالیها به فرش هاتوانی تعلق دارد؛ لیکن البس چنین اعتقادی ندارد. تنها راه تصمیم‌گیری آن خواهد بود که تمامی تکه‌ها را در کنار یکدیگر بچینیم، که در حال حاضر محال است؛ چرا که گمان می‌رود فرش هاتوانی در دههٔ ۱۹۲۰ طی جنگ از بین رفته باشد. چنان‌که گفته‌اند، دو دلیل برضد این عقیده هست که این دو تکه قالی بروکلین بخشی از فرش هاتوانی بوده باشند. نخست آنکه تکه قالی هاتوانی ترنجی مرکزی با قاب کتیبه و بقایای قابل مشاهدهٔ سرترنج دارد. سرترنج مشابه لچک گوشهٔ آن نیز موجود است و حاشیهٔ باریکی با ترنج تاج خروسی دارد. حاشیهٔ مشابهی به دور بقیهٔ لچک حرکت می‌کند؛ لیکن چنین حاشیه‌ای در لچک فرش بروکلین نیست. دلیل دوم آن است که طراحی و اجرای درختان و پرنده‌ها در تکه قالی بروکلین روان‌تر از تکه قالی هاتوانی است؛ گل سرخها متفاوت است؛ و همین طور جزئیات پرنده‌گان و به خصوص شیوه‌ای که در بروکلین برگها دو رنگ دارد. تکه قالی هاتوانی هیچ پیچ‌وتاب لبری ندارد و تکه قالی بروکلین هیچ گیاه گل‌داری ندارد. مشکل بتوان گفت که آیا نکه‌های متعلق به حاشیه در اصل به فرش هاتوانی تعلق داشته است یا به فرش بروکلین یا به هیچ‌یک از آنها؛ حاشیهٔ باریک زرد در سایر فرشها نیز هست (ت ۲۲) و برای آنکه بتوان به آن استناد کرد مدرک ناقص است. سایر تکه‌های متعلق به همین حاشیه در لیون (Lyons) و بازار هنری کریستی لندن و فرش‌پاره‌های مرتبط در موزهٔ منسوجات واشنگتن و موزهٔ هنرهای زیبای بوستون کمکی به روشن شدن موضوع نمی‌کنند.

کیفیت قالی اصلی از طراحی استثنایی نقشهٔ آن، برازندگی و درخشش پرز پشمی، و وجود ابریشم در چله آشکار می‌شود. چلهٔ ابریشمی عموماً نشان‌دهندهٔ قطعه‌ای است با برترین کیفیت، یا نمونه‌ای که سودای چنان مرتبه‌ای را دارد. متأسفانه این امر همچنان بدین معناست که چون ابریشم با گذر زمان شکننده می‌شود، چنین قالیهایی میل به تکه‌تکه شدن دارد.

تعیین قدمت تکه قالیها (که در اینجا بحث خود دربارهٔ آنها را به دو نمونهٔ تصویرشده محدود می‌کنیم) باید بر پایهٔ مقایسهٔ سبک‌شناسانه باشد. این حدس احتمالاً نادرست که آنها متعلق به قالی هاتوانی است که دارای تصاویر انسانهایی با تاج صفوی به شیوهٔ رایج در دورهٔ شاه طهماسب است، گرایش به محدود کردن بحث دارد. تمامی عناصر متفرد طرح، حوریهای بال‌دار با کلاههای برگ‌شکل در میان نوارها و ابرهای حلقه‌ای‌شکل و شاخ و برگها، با فرقاولها در حالتهای متنوع، ابتدا در هنر تیموری سدهٔ نهم/ پانزدهم پیدا شد. این عناصر در اوایل دورهٔ صفویه ادامه پیدا کرد و نقش‌مایهٔ قرقاول و شاخ و برگ در اواسط سدهٔ دهم/ شانزدهم شهرت خاصی یافت. در مجموع، کل این نقش مخصوص اوایل دورهٔ صفویه است. یک نکتهٔ جزئی گویا سوی گردن‌بلندی است در دست کسی که در سمت راست قرار دارد و صورتش آسیب دیده است. شاید این فرش طی بخش نخست دورهٔ شاه‌طهماسب بافته شده باشد، در دورهٔ قوی‌ترین حمایت او از هنر، پیش از سال ۱۵۵۵.



ت ۱۷. تکه قالی گرهی، واسط سدهٔ دهم/ شانزدهم، پرز و جلهٔ ابریشمی، ۱۸۰×۲۳۰ سانتی‌متر، موزهٔ کالوست گلبانکیان (Calouste Golbenkian)، بنیاد کالوست گلبانکیان، لیسبون، ش T/۱۰۰

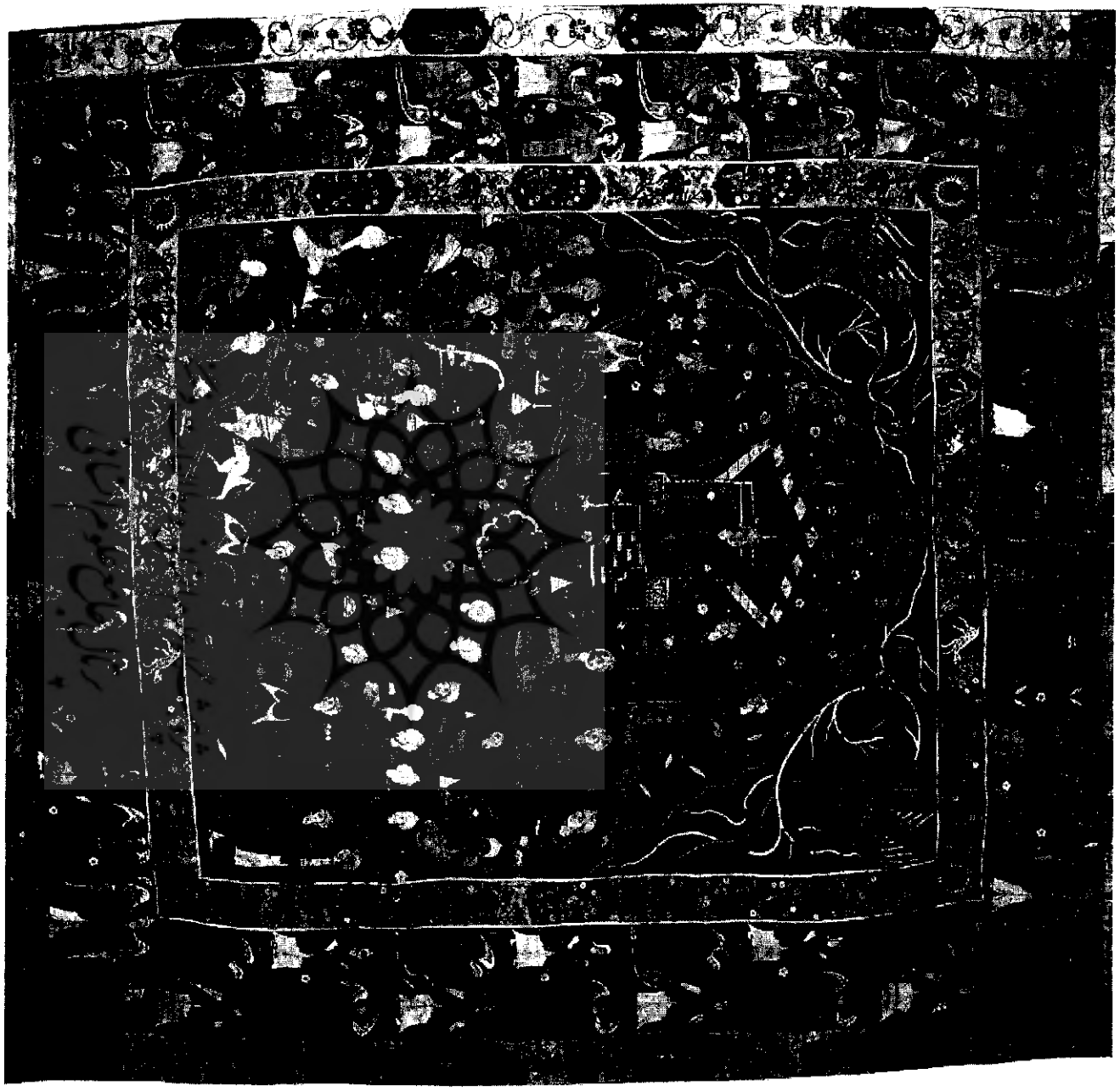
این قالی یک نمونه از دسته‌ای طراز اون مشتمل بر ۱۵ تخته قالی ابریشمی کوچک و سه تخته بزرگ است که بر اساس زمینه‌های سبک‌شناسی با یکدیگر در یک گروه قرار گرفته‌اند. برخی، نظیر این قالی، با نقش پرندگان و جانوران افسانه‌ای و حیوانات در حال نبرد پر شده است: سایرین دارای تزیینی تجریدی با اشکال گیاهی و ابرها و نقوش شبکه‌ای است. با آنکه هیچ دو نمونه‌ای شبیه هم نیستند؛ مشابهت آشکاری به لحاظ جزئیات تزیین میان آنها هست. این نمونه برقرارکنندهٔ ارتباط میان چهار قالی دارای تزیین زمینه با نقوش حیوانی و قابهای فاقد این نقوش است.

در اینجا سه جفت از حیوانات را در حال نبرد می‌بینیم: شیر و گاو نر؛ موجودی شبیه شیر با دمی پرپشم و حیوانی گوزن‌مانند با سمی شکاف‌دار؛ و حیوان گوشت‌خوار راه‌راهی با گاو نر. تصویر شیر و گاو نر در حال نزاع نقش‌مایه‌ای باستانی در خاورمیانه است که به زمان بابلیان بر می‌گردد. در آن زمان، این نقش به قران دو صورت فلکی اسد و ثور اشاره می‌کرد که در زمان اعتدال بهاری رخ می‌دهد. سپس مفهوم این نقش‌مایه تغییر کرد و نشانهٔ قدرت سلطنتی و نیروی نظامی شد. سایر نشانه‌های سلطنتی، یعنی فقوس و اژدهای چینی، در دورهٔ ایلخانی به آن الحاق شد. فقوس به صورت جفت در ترنج میانی دیده می‌شود. در دورهٔ تیموری، سلیقهٔ هنری باب روز در جهت به کارگیری چشم‌اندازهای خیالی که گونه‌های مختلفی از حیوانات در آن سکنا گزیده‌اند مطرح شد. در این زمان، سایر موجودات افسانه‌ای که از هنر چین منتج شده بود به این مجموعه حیوانات وحشی افزوده شد. این موارد مشتمل بود بر کیلین، حیوانی گوزن‌مانند با دمی پرپشم و سری چون اژدها؛ و یکسی، موجودی شبیه شیر که آن نیز دمی پرپشم دارد. هر دو موجودات خوش‌یمن‌اند و با زبانه‌های آتش روی شانه‌های‌شان به ماهیت فوق طبیعی آنها اشاره شده است. مفهوم این موجودات چینی در دستان هنرمندان ایرانی تغییر یافته و عموماً در حال نزاع نشان داده شده‌اند؛ نظیر آنچه در این فرش وجود دارد. این مفهوم چیزی است که در هنر چین به ذهن خطور نمی‌کند.

در اوایل دورهٔ صفویه، این حیوانات و سایرین را که غالباً در حال نبرد بودند در واژگان تزیینی مشترکی گنجاندند و می‌توان آنها را در تزیین اشیای متنوعی دید. تاریخ برخی از اشیایی که به این شیوه تزیین شده است به ربع دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم برمی‌گردد، که برای کل این گروه فرش چهارچوب زمانی محتملی است.

طرح از نبرد حیوانات آشکارا در ترکیبات متنوعی تکرار شده است، چرا که در چندین قالی شکلهای مشابهی دیده می‌شود. نبرد شیر گاو در قالی تهران دیده می‌شود. تکه‌ای از قالی‌ای با پرز پشمی در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس، با فرش گلبانکیان تشابه دارد و از آن به منزلهٔ رابطی میان کل گروه قالیهای ابریشمی و سایرین که از پشم بافته شده است سخن گفته‌اند. هر چند که در ایرانی بودن این قالی تردید است. از وجود قالی ابریشمی ایران در سده‌های نهم/ پانزدهم و دهم/ شانزدهم یاد شده است. یزد، کرمان و خراسان به مرغوبیت قالی شهره بودند. متون سدهٔ یازدهم/ هفدهم به مراکز تولید دیگری مشتمل بر کاشان اشاره می‌کنند. همهٔ قالیهای این گروه را به کاشان نسبت داده‌اند؛ اما هیچ مدرکی این قول را تأیید نمی‌کند و به واسطهٔ تکرار متداول شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



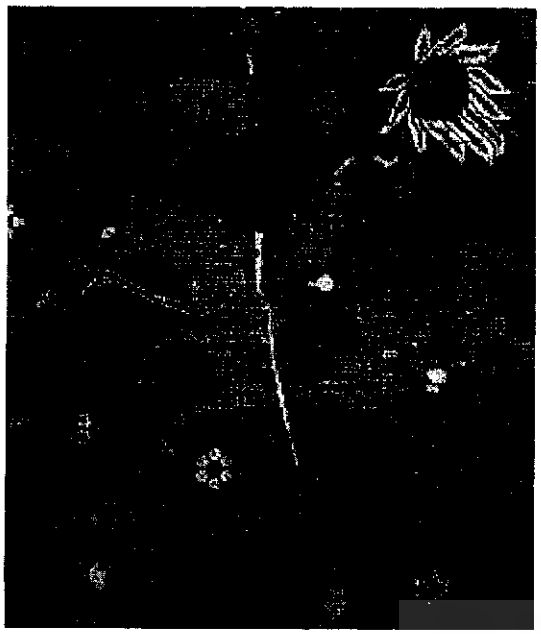
ت ۱۸. تکه‌دوزی با نقش مجلس دربار، ح۱۵۲۵-۱۵۵۰م.
تکه‌دوزی ابریشم و چرم طلاکوب با سوزن‌دوزی بر روی بستر نخی سفید، جزئیات با مرکب سیاه، ۲۵۴×۲۷۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای کاربردی (Museum of Applied Arts)، بوداپست، ش ۵۲/۲۸۰۱.۰

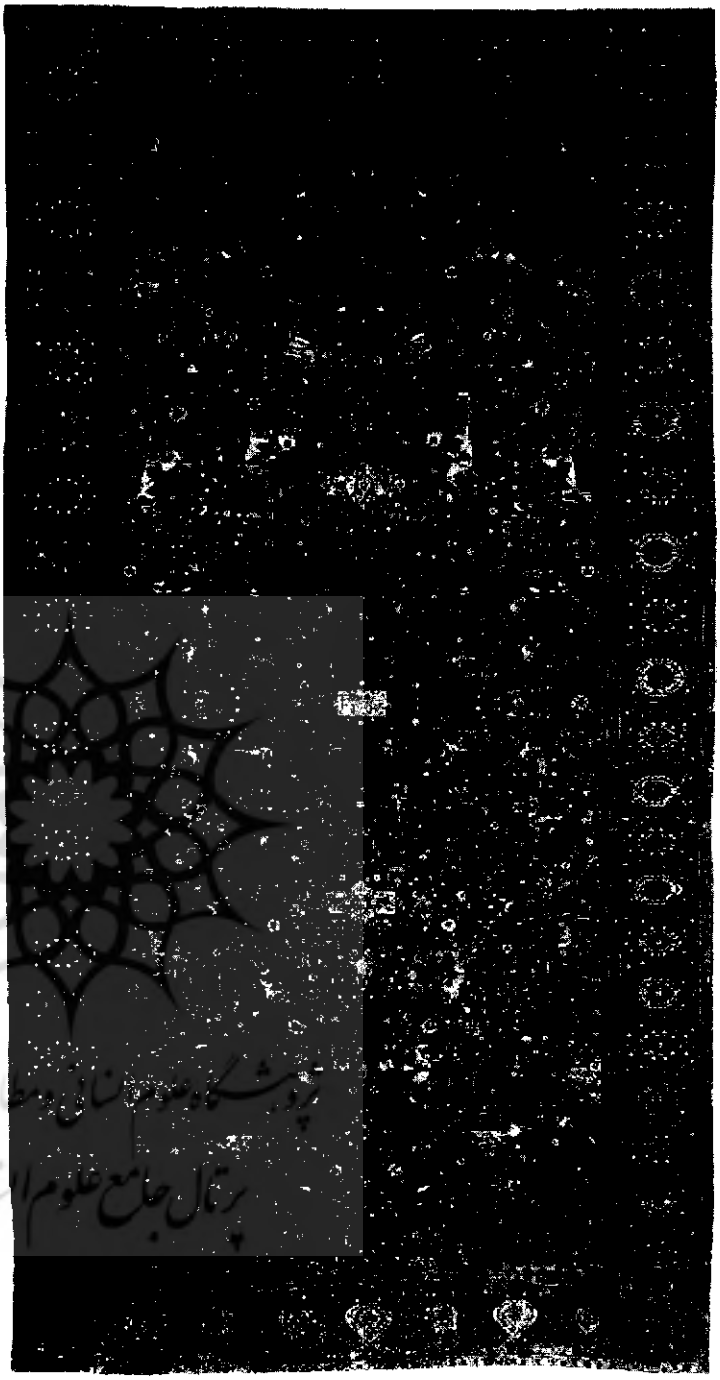
اطلاعات بسیار کمی دربارهٔ گذشتهٔ این شیء در دست است. قدیمی‌ترین اشاره به آن در فهرستی متعلق به خانوادهٔ استرهازی مجارستانی در سال ۱۷۲۵ است. این اثر از گنجینهٔ میکلوش استرهازی در سال ۱۹۱۹ به موزه رسید. حدسهای بی‌شماری دربارهٔ خاستگاه آن زده‌اند: اینکه هدیه‌ای سیاسی بوده، اینکه از خانوادهٔ اشراف دیگری ضبط شده، و اینکه از لشکر ترک به غنیمت گرفته شده است. شاید مورد آخر محتمل‌ترین باشد؛ چرا که به نظر می‌رسد بسیاری از منسوجات مهم و نادر که در خانواده‌های اروپایی نگهداری شده در جنگ به غنیمت گرفته شده است. آنچه ما می‌توانیم بگوییم آن است که ظاهراً این تکه‌دوزی نمونهٔ برجاماندهٔ منحصر به فردی است.

صحنهٔ [تصویرشده] نگارهٔ آشنایی است: پادشاه جوان در منظر شاعرانه‌ای بر تخت نشسته و ضیافتی بر پا کرده است. غلامان غذا و شراب تعارف می‌کنند، نوازندگان می‌نوازند و، در نزدیکی مرکز نقش، شخصی می‌رقصد مانند همیشه، مطمئن نیستم که آیا این مجلس شاعرانه به لذتهای دنیوی اشاره می‌کند یا به شادمانیهای موعود در بهشت چنان‌که از اژدها و ققنوس درون لجکهای قوی و نبرد اسطوره‌ای جانوران و هیکلهای فرشته‌مانند در حاشیه برمی‌آید.

معمای حل‌نشدهٔ دیگر کارکرد اصلی این شیء است. آنچه بلافاصله به خاطر می‌رسد این است که سایبان بوده باشد. می‌دانیم که سلاطین اوایل دورهٔ صفویه بیشتر وقت خود را در جابه‌جایی میان خیمه‌گاههای‌شان به سر می‌بردند. نگاره‌ها غالباً فرمانروا را در حالی‌که در زیر سایبان نشسته است به تصویر می‌کشد، چنان که در پشت تخت سلطنتی در این تکه‌دوزی می‌بینیم. این سایبانها معمولاً با نقوش ظریفی به شیوه‌ای مشابه تزیین نمای بیرونی خیمه‌ها تزیین می‌شود. طی سنتی کهن، خیمه را با تکه‌دوزی تزیین می‌کردند ــ ماهیره نیز این را تأیید کرده و ما می‌توانیم نسبتاً مطمئن باشیم که سایبانها نیز چنین بوده است. مشکل موجود در این فرضیه آن است که در نقاشیها، به خصوص در اوایل دورهٔ صفویه، سایبانها تزیناتی دارد که عموماً ساکنان «عالم ملکوت» را به تصویر می‌کشد، یعنی موجودات آسمانی. به خصوص ققنوس.

مشکل بتوان این تکه‌دوزی را سایبانی مناسب برای بالای تختی سلطنتی تصور کرد؛ در حالی‌که انعکاس نور از روی تکه‌های چرم طلاکوب، آن را به دیوارآویز خارق‌العاده‌ای برای [تزیین] درون کوشک بدل می‌کند؛ یعنی مکان بارشاه، نظیر آنچه ماهیره وصف کرده است.





ت ۱۹. مورخ ۹۴۹ق / ۱۵۴۲-۱۵۴۳م، برز پشمی و نخی بر جلهٔ نخی و ابریشمی، ۶۸۲×۳۴۵ سانتی‌متر، موزهٔ پولدی پتسولی، میلان، d.t.

با اینکه یکی از معروف‌ترین و انتشاریافته‌ترین کل قالیهای ایرانی است، هنوز رازهای خاص خود را دارد. مورد اول سرگذشت آن است. طبق منابع منتشرشده، در ابتدا در سال ۱۸۷۰ مورد توجه قرار گرفت؛ در فهرست وسایل کاخ کوئیرینیاله در رم، اقامتگاه سابق پاپ، در این زمان، پاپ پیوس نهم از کاخ کوئیرینیاله استفاده نمی‌کرد و پس از سالهای پرآشوب بسیار از خشونت اراذل و اوباش، تهاجم شورشیان و بیگانگان، که طی آن نظام پاپی متحمل از دست دادن عمدهٔ قدرت سیاسی گردید، در سال ۱۸۵۰ به واتیکان نقل مکان کرد. ظاهراً پس از آن این قالی به داراییهای درباری منتقل شد. طبق روایات شفاهی، قطعاتی از این قالی از آن بریده شده بود؛ شاید برای آنکه در اطراف پیش‌آمدگیهای درون اتاق جا داده شود. قطعات موجود را در سال ۱۸۹۵ به یکدیگر دوختند و بخشهای گمشده را دوباره بافتند.

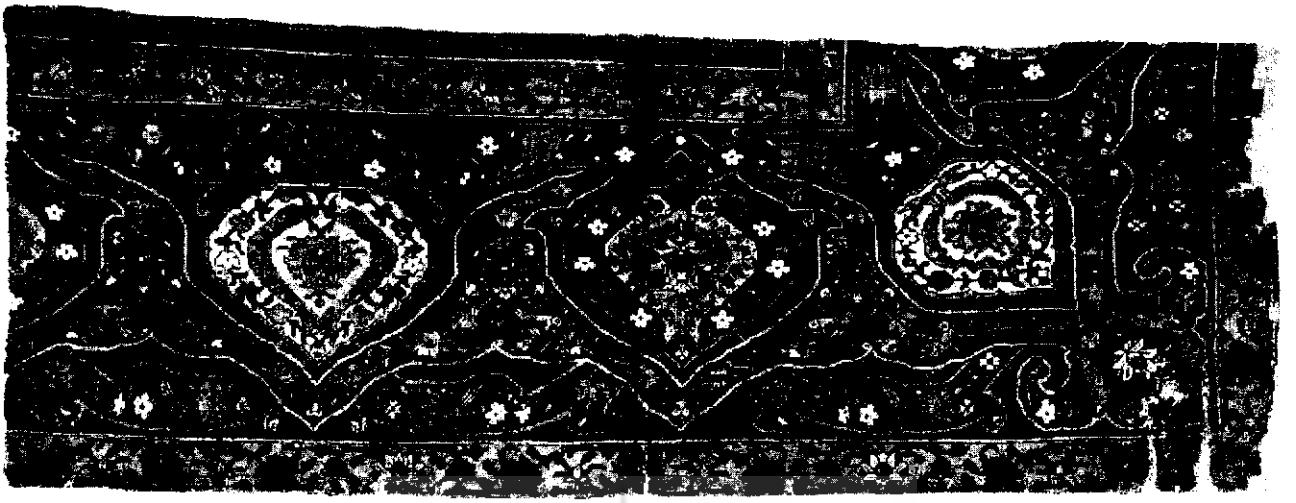
برخی از انصالها و نواحی دوباره بافته را که اکنون رنگ‌پریده شده در عکس می‌توان دید. پادشاه ویکتور ایمانوئل سوم این قالی را در اوت سال ۱۹۱۹ به دولت سپرد. در این هنگام، او در پی قتل پدرش، پادشاه اومبرتو اول، محل اقامت درباری در مونتسا را ترک کرد. این قالی نهایتاً در سال ۱۹۲۳ به موزهٔ پولدی پتسولی رسید. اینکه برای اولین بار چگونه به ایتالیا آمد مشخص نیست.

راز دوم، کتیبهٔ آن است: دست‌کم اینکه چرا این نوشته این همه سردرگمی به وجود آورده است. نوشته بیت شعری است به فارسی با این مضمون: «به همت غیاث‌الدین جامی، این کار نامدار که حسنش خوشایند ماست، به سال ۹۴۹ تمام شد.»

هنگامی که از نزدیک بررسی شود، رقم دوم تاریخ به وضوح عدد چهار است، لیکن در عکس، حلقهٔ بالای ۴ که آن را از ۲ متمایز می‌کند به سختی قابل دیدن است. به همین علت، این تاریخ را غالباً اشتباه خوانده‌اند. از غیاث‌الدین جامی که نامش در کتیبه ذکر شده است چیزی نمی‌دانیم؛ لیکن اسم او نکاتی دارد که شاید موجب شده باشد او را با غیاث‌الدین علی نقش‌بند یزدی، که در زمان بافت این قالی فقط دوازده سال داشته، اشتباه بگیرند.

راز سوم جالب‌تر از همه است. اندازهٔ بزرگ این قالی، نوشتهٔ آن، حضور سوارانی ملبس به سبک درباریان شاه‌طهماسب و اشتغال ایشان به تفریح درباری شکار، همگی به این نکته اشاره دارند که این قالی سفارشی درباری بوده است. پدیدهٔ غیرعادی حضور نام طراح در مرکز قالی را اتینگهاوزن نشانهٔ تواضع هنرمند دانسته است؛ چرا که هنگامی که شاه در مرکز قالی می‌نشسته، نام غیاث دقیقاً در زیر بدن او قرار می‌گرفته است. لیکن این قالی به چه میزانی شاهانه است؟

با مشاهدهٔ دقیق این قالی، با تضادی غیرعادی برخورد می‌کنیم. از طرفی، ترنج مرکزی مناسبی داریم که سوارانی، که ظریف بافته شده‌اند، آن را به صورتی گردان احاطه کرده‌اند؛ از سوی دیگر، انبوهی از نقوش تزیینات شبکه‌ای گیاهی در زمینه که به صورت مجموعه‌ای از شاخه‌های زاویه‌دار و نامنظم و



ناهموار اجرا شده است. چنانچه تارها را از زمینه جدا کنیم؛ کیفیت نامرغوب اجرای سایر بخشهای طرح بسیار آشکار خواهد شد. چنین است که گویی در یک قالی، دو معیار کیفیت ساخت به کار رفته است.

معادل جالبی را امروزه در ایران می‌توان یافت، در جایی‌که قالی‌بافان در کارگاههای بزرگ بر اساس مهارتشان دستمزد می‌گیرند. افراد ماهرتر بخشهای ظریف نقشه را اجرا می‌کنند و افرادی که مهارت کمتری دارند زمینه را پر می‌کنند. در اینجا چنین است که گویی شکارچیان را، که احتمالاً دسته‌ای از تصاویر اقتباسی بوده که آنها را از کتابی مصور گرفته بوده‌اند، بافندگان ماهرتر کار کرده‌اند و زمینه را بافندگانی مهارت کمتر پرکرده‌اند. این بافنده تلاش اندکی برای اجرای نقش شکارهای گردان، که اکثر در نقشهٔ اصلی وجود داشته، انجام داده است.

این قالی مشکلات دیگری نیز دارد. ترنج در مرکز قالی نیست؛ طرح زمینه در نیمه پایینی فشرده شده و نیمه‌های بالایی و پایینی با هم یکسان نیستند. نکتهٔ عجیب دیگر رنگ آن است. در مشاهده‌ای کلی، سلیقهٔ درباری— عثمانی، گورکانی و صفوی— همواره رنگ سرخ سرد شرابی حاصل از رنگهای گران تهیه‌شده از قرمزدانه را بررنگ سرخ گرم درخشان روناس که بافندگان روستایی به کار می‌بردند، ترجیح می‌داده است. آنچه در این قالی می‌بینیم قرمز روناسی است. علاوه بر آن، در جایی‌که قالی ساییده شده است، رشته‌های نخی تار چله دیده می‌شود؛ با این حال، در چند اینچ انتهایی، در هر دو سر، تاری ابریشمی به این تارهای نخی گره خورده است. هنگامی‌که قالی را از دار جدا کرده بودند، بخشهای انتهایی تارها به صورت ریشه‌ای ابریشمی دیده می‌شده است. این امر سبب می‌شده است که این قالی چنان بنماید که گویی چلهٔ ابریشمی گران‌قیمتی داشته است نه چله نخی معمولی.

با تأمل دقیق در این قالی استثنایی، به این عقیده سوق داده می‌شویم که این قالی را در کارگاهی بافته‌اند که امکانات شایان توجهی داشته است. با این حال، بی‌قوارگی نقش شبکه‌ای زمینه، ریشه‌های غلط‌انداز آن و رنگ‌آمیزی اصلاح‌نشده‌اش این امر را محتمل‌تر می‌سازد که این قالی را حاکم محلی مهمی سفارش داده نبوده باشد تا خود شاه.

ت ۲۰. یک قالی از بخش حاشیهٔ فرش شکارگاهی میلان، ح ۱۵۴۲-۱۵۴۳م، پرز پشم و تار بر چلهٔ نخ و ابریشم، ۴۸×۱۳۵ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی

طی فرصتی حیرت‌انگیز، بخشی که زمانی از قالی‌ای جدا شده بود در جایگاه خراج [کریسی] در لندن در سال ۱۹۸۵ نمایان شد؛ در حالی که به مدت بیش از یک سده زندگی مستقل خود را داشت. شاید زمانی بازگرداندن بخش عمدهٔ گم‌شدهٔ این قالی به محل اصلی خود ممکن شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هرگونه بحثی دربارهٔ مخمل ایران این سؤال جالب را پیش می‌آورد که خاستگاه و تاریخ مخمل‌بافی در ایران چیست. تا این اواخر، مورخان متفق بودند که شیوهٔ استفاده از میلهٔ فلزی، یا سیم، به منزلهٔ «پود موقت» برای تولید پرز مخملهای گل‌برجستهٔ ابریشمی با نقش مبتنی بر چله در اروپا اختراع شده و بعدها به شرق انتقال یافته و در سدهٔ دهم/ شانزدهم به چین رسیده است. اما محققان متأخر این فرض را زیر سؤال برده‌اند؛ چرا که محتمل است مخمل گل‌برجستهٔ ابریشمی که از سدهٔ هفتم/ سیزدهم آن را می‌شناخته‌اند، در ایران دورهٔ ایلخانی تولید شده باشد.[۵۶]

تولید مخمل در جهان عثمانی در بورسه متمرکز بود. این مرکز تا میانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم، نیازهای هم دربار و هم بازار تجاری را برآورده می‌کرد. در این زمان، در استانبول کارگاه مخمل‌بافی تأسیس شد تا نیازهای دربار را مستقیماً برآورده کند.[۵۷] چنانچه در ایران سدهٔ نهم/ پانزدهم مخملی در کار بوده باشد، توقع ما این است که تحت حمایت یکی از دو دربار تیموریان در هرات یا ترکمانان در تبریز بافته شده باشد، که فعالیت هنری در آنها بیشتر بوده است. لیکن هنوز حتی یک نمونه نیز شناسایی نشده و آغاز مخمل‌بافی در ایران ناشناخته مانده است.[۵۸] در میانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم، شاهد تولید پررونق مخملهای خوش‌طرحی هستیم که متضمن نوآوری فنی خاصی است که مختص ایران است. در این شیوه، به واسطهٔ گره زدن نخی با رنگی متفاوت به انتهای تارهای قبلی، رنگهای بیشتری در پرز پارچه گنجانده‌اند.[۵۹] مامبره[۱۸]، بازرگانی که شناخت خوبی از پارچه داشته، در ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹م مخملهای بسیاری را دیده که در محافل درباری به کار می‌برده‌اند ومی‌گوید پارچهٔ مخمل و زری در شهر یزد تولید می‌شده است.[۶۰] او بیش از هفت مرتبه دربارهٔ مخمل سخن گفته و دیده است که از آن برای دستار و جامه و پوشش اسب و رویهٔ کرسی سلطان و بخشی از هدایای بزرگ لباسهای قیمتی استفاده می‌کرده‌اند.

(18) Membré

بهای گران مخملهای اوایل دورهٔ صفویه، مزین بودنشان به رشته‌های فلزات گرانبها (ت۴ و ۵ و ۱۴) و طرّاحیِ عموماً بی‌نظیر آنها بر تولیدشان در کارگاه مخمل‌بافی‌ای تحت حمایت دربار دلالت می‌کند. مؤید دیگر این اندیشه وجود ویژگیهای ساختاری بسیار متفاوت در این مخملهاست، که ساندی از آنها یاد کرده است.[۶۱] این ویژگیها نشان‌دهندهٔ تولید آنها در یک مکان است: به احتمال زیاد، کارگاه خاصهٔ تحت اشراف مستقیم دربار که بیشترین استعدادهای هنری در اختیارش بوده است. این نکته در واقع در حد فرض است؛ لیکن چنانچه حقیقتاً این کارگاه را کارکنان دربار اداره نمی‌کرده‌اند، استفاده از فلزات گرانبها در پارچه‌ها دست‌کم نیاز به کارگاههایی داشته است که تحت نظارت شدید مرکزی باشند؛ درست همان‌طور که برای تولید جامه‌های زربفت (نسیج)، در زمان ایلخانان[۶۲]، یا نمونهٔ مشابه آنها، «سراسر»، در نزد عثمانیان بوده است.[۶۳]

تصویری که حاصل می‌شود حاکی از آن است که مخمل و مخمل گل‌برجستهٔ ابریشمی را نقش‌بندی طرّاحی می‌کرده که احتمالاً در استخدام کارگاه خاصه بوده؛ لیکن همان‌قدر احتمال دارد که در کارگاه تجاری خصوصی‌ای کار می‌کرده است. نقش‌بندان جدا از کتابخانه کار می‌کردند؛ سیر آموزش مربوط به خود را داشتند و گاهی صور خیالی متفاوت [با نگارگران] به کار می‌بستند. با وجود این، آنان سخت تحت تأثیر شیوه‌های رایج نقاشی کتاب بودند و از تصاویر آماده استفاده می‌کردند. آنان این تصاویر را با طرّاحی پارچه منطبق می‌کردند. این را در مخمل دایره‌شکل بوستون (ت۴) می‌توان دید. در اینجا پاهای جلوی اسبی که سوارش مشغول نبرد با شیر است در پشت شیر قلاب شده است. چنین ریزه‌کاری‌ای، با طرحی اندك متفاوت، در قالیهای طرح شکارگاه موجود در وین و بوستون نیز دیده می‌شود (ت۱۲).[۶۴]

تنوع گسترده در کیفیت، این امر را محتمل ساخته است که تولید تجاری و درباری در کنار یکدیگر وجود داشته‌اند. مخملهای گران و آراسته به فلزات گرانبها طرحهایی با کیفیت عموماً عالی و ویژگیهای فنی متمایزی دارد. این احتمال می‌رود که اغلب آنها در کارگاه خاصه [دربار] تولید شده باشد. حال باید بررسی کنیم که قالی در کجا با این اوصاف تطبیق می‌کند.

هنرمندان درباری و قالی: طرح و نقشهٔ شطرنجی

فن بافت فرش پرزدار گرهی [قالی] در مقایسه با پیچیدگیهای حریربافی بسیار ساده و حتی ابتدایی است.[۶۵]

نقش به واسطهٔ پودهای الحاقی پرزمانندی شکل می‌گیرد که آنها را تک‌تک به دور (معمولاً) یک جفت تار می‌پیچند ــ با آنکه در این کار گره واقعی در کار نیست، آن را «گرهی» می‌خوانند. این فن سادهٔ نقطه‌پردازانه را می‌توان عملاً برای اجرای هر طرحی به کار برد. از این جنبه، پرزهای گرهی امکاناتی مشابه سوزن‌دوزی دارد. تنها تفاوت این است که نقاط رنگی نقشِ قالی در ردیفهای افقی، به نوبت، بافته می‌شود؛ در نتیجه نقش باید از قبل طرح‌ریزی شده باشد و بعداً نمی‌توان آن را تغییر داد.

پیش‌تر در بحث دربارهٔ طرحهای تیموری برای قطعات لباس و کمان‌دان و آویز زین در مرقعهای دیتس و کاخ توپ‌قاپی، خاطرنشان کردیم که استفاده از سوزن‌دوزی به منظور تزیین اشیای مرغوب نیازمند مهارتهای طرّاح‌ـ نقاشی حرفه‌ای است که طرح مقدماتی را آماده کند. این شیوه که طرح سوزن‌دوزی را مستقیماً بر روی شیء بکشند هنوز هم متداول است؛ برای این کار، طرح را باید به اندازهٔ خود شیء کشید. این کار احتمالاً شغل متخصصی دیگر بوده است. سپس [طرح را گرده می‌زنند؛ یعنی روی کاغذ،] خطوط اصلی بزرگ‌تر را سوراخ‌سوراخ می‌کنند و نقش را با مالیدن سنگ سودای آسیاب‌شده (یا مواد دیگری نظیر گرد زغال، با توجه به رنگ آن ماده) بر شیء می‌اندازند. نمونه‌هایی از نقشه‌های سوراخ‌شده [برای گرده‌برداری] هم از دورهٔ تیموری و هم از دورهٔ صفوی باقی مانده است.[۶۶]

چنین چیزی برای طرح‌اندازی نقش قالی در چین و اسپانیا نیز شناخته شده است؛ در آنجا [به جای سوراخ کردن الگو،] طرح را با زغال یا رنگ‌دانهٔ سیاه بر روی تارهای آماده علامت می‌گذارند (ت ۷).[۶۷] این شیوه به بافندگان کمک می‌کند که بخشهای مجزای طرح را با دقت از هم تفکیک کنند. لیکن استفاده از این شیوه در ایران مشاهده نشده؛ دست‌کم تا به حال وجود هیچ علامت طرحی بر روی تارها گزارش نشده است.[۶۸] پس این سؤال باقی می‌ماند: هنگامی که قالی‌ای را با طرحی گردان در مقیاس بزرگ و با نقوش ظریف و پرکار می‌بافند، بافندگان دقیقاً چگونه می‌دانند که گرههای رنگی را در کجای هر رج قرار دهند؟

مدتها فرض بر این بوده است که نقشه‌های شطرنجی‌شده‌ای در اختیار بافندگان قالیهای بی‌نظیر سدهٔ دهم/ شانزدهم قرار می‌دادند که در آنها موقعیت هر گره قالی مشخص شده بود ــ هر خانهٔ رنگی بر روی نقشه دلالت بر یک گره بر روی قالی می‌کرد. این شیوه‌ای است که امروزه در ایران برای بافتن همهٔ قالیهای شهری و بسیاری از قالیهای روستایی به کار می‌رود و به‌راحتی پذیرفته شده که این فن فنی باستانی است.[۶۹] اما بررسی دقیق خود قالیها نشان می‌دهد که ممکن نیست [برای بافتن قالیهای ایرانی سدهٔ دهم/ شانزدهم] از چنین نقشه‌های شطرنجی استفاده کرده باشند و احتمالاً چنین نقشه‌هایی تنها پس از ربع آخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم در ایران رواج یافته است.

شاهد اینکه بافندگان قالی در اوایل دورهٔ صفویه از نقشه‌های شطرنجی استفاده نمی‌کردند، بسیاری بی‌نظمیهای کوچك و ناهماهنگیها و بی‌تقارنیهایی است که در حین اجرای طرح در قالی ظاهر شده است. مثلاً گاهی در طرح متقارن دوسویه (ت۶)، دو نیمهٔ طرح برابر نیستند؛ یا در طرحی مرکزی، مرکز آن از محل خود خارج شده است. همان‌طور که در تصویر ۱ می‌توان دید، واضح است که حتی قالیهایی با کیفیت درباری را نیز از روی طرح، نه از روی نقشه‌های مبتنی بر گره، می بافته‌اند. در نگاه اول، طرحِ زمینه تقارنی چهارسویه دارد؛ اما فقدان تقارن در نیمه‌های بالایی و پایینی به‌راحتی دیده می‌شود. چنین بی‌تقارنی‌ای در همهٔ قالیهای متعلق به این دسته که طرح مرکزی دارند نیز هست. می‌توان ادعا کرد که این امر علل مرموزی دارد که برای ما ناشناخته است. با وجود این، بی‌تقارنی میان دو نیمهٔ عمودی بسیار ظریف‌تر است و مشکل بتوان ادعا کرد که عمدی است. مثلاً در پایین زمینهٔ آن، بین دو ربع ترنج، گل پنجه‌ای برگ‌داری است که نوک آن به سمت پایین است و چهار گل در اطراف آن قرار گرفته است. گلهای هر طرف با دیگری مطابقت ندارد؛ اما همه هم‌شکل‌اند. بی‌نظمیهایی از این نوع به قدری زیاد و شایع است که می‌توان مطمئن بود که بافندگانْ خانه‌های روی نقشهٔ گرهی را نمی‌شمردند؛ بلکه شکلها را دنبال می‌کردند. به بیان دیگر بافنده‌ها از طرح یا نقشه به عنوان راهنمای‌شان استفاده می‌کردند [یعنی نقشهٔ شطرنجی نبوده که جای گره را بر روی آن بیابند؛ بلکه طرح یا نقشه فقط راهنمای بافنده بوده است]؛ درست همان گونه

که بافندگان گلیمها همواره در گذشته می‌کردند و امروزه نیز چنین می‌کنند.[۷۰] همین حکم را می‌توان در خانوادهٔ قالیهای عثمانی اوشاك[۷۱] و قالیهای گورکانی نیز اعمال کرد؛ لیکن جالب است که در بسیاری از قالیهای مملوکی صدق نمی‌کند. بافت این قالیها به حدی دقیق است که لابد برای راهنمایی بافنده از شیوهٔ دیگری استفاده می‌کردند.[۷۲] این معما باقی است که فناوری قالی‌بافی و حریربافی ــ که یکی در شیوهٔ انتقال طرح به بافت بسیار دقیق است و دیگری بسیار تقریبی ــ چگونه در کنار یکدیگر حضور داشته‌اند، بی‌آنکه میان آنها تبادل فناوری جریان داشته باشد.[۷۳]

ثابت کردیم که حرفهٔ طرّاحی پارچه مهارتی مجزا و بسیار خاص بوده است. طرّاح پارچه بایست آشنایی کاملی با طرز کار دستگاه پارچه‌بافی و درک جامعی از ساختار پارچه می‌داشت. امروزه در بنارس، که در آن مهارتهای سنتی نقش‌بند همچنان یافتنی است، یادگیری این حرفه از دوران کودکی آغاز می‌شود و معمولاً در خانواده‌ها موروثی است. در مقابل، طرّاحی برای قالی، با توجه به فناوری نازلش، نیازمند چنین دانش تخصصی‌ای نیست. از اینجا این نتیجه به دست می‌آید که به هنگام سفارش بافت قالی‌ای برای دربار، شاید هنرمندی را از کتابخانه برای تهیهٔ طرح فرامی‌خوانده‌اند. این بدان معنا نیست که طرّاح متخصص قالی وجود نداشته یا اینکه طرّاحی قالی مهارتی جداگانه نبوده است. به‌راستی دلایل کافی برای پذیرفتن این امر هست که کارگاههای بافت قالی متکی بر خدمات طرّاحان حرفه‌ای بوده است؛ چنان که امروزه نیز هست. نکته اینجاست که چون در بافت قالی قید و بندهای سخت دستگاه نقش‌بندی در کار نیست و نیز با در نظر گرفتن این قاعده که طرّاحی حاشیه و زمینه در طرّاحی قالی مجزاست؛ طرّاحی قالی برای هنرمندی که در کتابخانه کار می‌کرد، به‌ویژه کسی که تذهیب می‌دانست، کار ساده‌ای بود. تأثیر کتابخانهٔ سلطنتی بر طرّاحی قالی در طول دورهٔ شاه‌طهماسب به‌راحتی قابل تشخیص است و حتی هستند کسانی که به قدری جسارت داشته‌اند که هنرمندانی را که درگیر این کار بوده‌اند نام ببرند.[۷۴] با وجود این، معلوم نیست که آیا قالیهای ابریشمی بزرگ با کیفیت درباری و حاوی صحنه‌های شکار که در وین و بوستون نگهداری می‌شود (ت۱۲) در کارگاهی بافته شده است که کارکنان دربار اداره می‌کردند یا در کارگاه تجاری‌ای تحت حمایت دربار.

در عمل، بافتن دقیق طرح قالی از روی الگو بسیار سخت‌تر از استفاده از نقشهٔ مبتنی بر گره بر روی کاغذ شطرنجی است و نیازمند مهارتی عالی است. این امر شاید این نکته را توجیه کند که چرا مزد قالی‌بافان در دربار عثمانی تقریباً هم‌پایهٔ مزد حریربافان بوده است. از شانزده قالی‌بافی که نامشان در فهرست اهلِ حرَف سال ۹۳۲ق/ ۱۵۲۶م ثبت شده است، مزد آنکه بیشترین دستمزد را گرفته از بالاترین مزد در میان حریربافان بیشتر است.[۷۵] امروزه نقشه‌های شطرنجی به‌راحتی در دسترس است. این نکته که بافندگان در هر سطح از مهارت فنی و در همهٔ سطوح اقتصادی از این نقشه‌ها استفاده می‌کنند گواهی است بر مؤثر بودن آنها به منزلهٔ راهنمای نقش. حتی دیده‌ام که عشایر دائمی ایران نیز، که در گذشته منبع طرحشان گروهی از نقشهای سنتی بود که از دوران کودکی به خاطر سپرده بودند، از این نقشه‌ها استفاده می‌کنند. آنان امروزه نقوش خانه‌بندی‌شده را از بازار می‌خرند و از آنها برای تولید قالیهایی به منظور فروش، با کیفیتی دقیق و مشابه قالیهای شهری، استفاده می‌کنند.

آرزوی دیرینهٔ من این است که روزی طرح قالی‌ای متعلق به اوایل صفویه در بایگانی فراموش‌شده‌ای کشف شود. این امر همچنان ممکن است روی دهد؛ اما برای آنکه به نتیجه برسیم بهتر است در جستجوی چیزی درست باشیم: طرح قالی، نه نقشه‌ای مبتنی بر کاغذ شطرنجی. دو طرح به تاریخ ۱۳۰۵ق/ ۱۸۸۸م، که بی‌تردید طرح قالی است، در موزهٔ کاشان نگهداری می‌شود (ت ۸). این طرحها در صورت فعلی‌شان کوچک‌تر از آن است که چندان استفادهٔ عملی داشته باشد و گویی اینها طرحهای کلی اولیه‌ای برای تهیهٔ طرحهای بزرگ‌تر به منظور استفادهٔ بافندگان بر روی دار بوده است. طرحهای بزرگ برای این منظور را می‌توانستند هم بر روی کاغذ و هم بر روی پارچهٔ آسترخورده اجرا کنند.[۷۶] طرحی به اندازهٔ واقعی از مرکب سیاه بر روی پارچه، متعلق به اواخر دوران صفوی، به دست آمده است که سرنخی از شکل احتمالی چنین طرحهایی به دست می‌دهد (ت ۹). پیداست که این طرح عمل طرّاح زبردستی، ظاهراً برای دو لنگه

در، بوده است.[۷۷] کتیبه‌های طرح حاوی اشعار فارسی و تقدیم‌نامه‌ای به شاه‌سلطان‌حسین (حک ۱۱۰۵-۱۱۳۵ق/ ۱۶۹۴-۱۷۲۲م)، آخرین پادشاه صفوی، است. متأسفانه چیزی دربارهٔ قالیهای درباری متعلق به این دوره نمی‌دانیم. شایان ذکر است که سبک تزیینی طرح مذکور با سبک قالیهای گورکانی نفیس و درباری هم‌عصر خود مشترکات بسیاری دارد.

حمایت دربار عثمانی از قالی‌بافی در سدهٔ دهم/ شانزدهم، به دلیل وجود یک کارگاه قالی‌بافی خاصه [دربار] در استانبول، قطعی است.[۷۸] هیچ اطلاعات هم‌ارزی دربارهٔ حمایت سلطنت از قالی‌بافی در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم در دربارهای عثمانی و آق‌قویونلو و، بنا بر این، در دربار شاه‌اسماعیل در اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم در دست نیست؛ هرچند که می‌توان دربارهٔ چگونگی چنین قالیهایی حدسهایی زد (ت۱۰). این سؤال ما را به نواحی جدید و ناشناخته می‌کشاند و حتی پیش از آنکه بتوان این سؤال را مطرح کرد، لازم است مشخص کنیم که قالی درباری چه هست و چه نیست. نیز باید مطمئن شویم که سبک تزیینی یک قالی خاص قابل انطباق با سبک درباری رایج آن دوره است.

کتاب‌نامه

Aga-Oglu, Mehmet. '6000 Year of Persian Art: The Iranian Institute's Great Exhibition in New York, *Art News*, 27 April 1940, pp. 6-9.

_____. *Safawid Rugs and Textiles, the Collection of the Shrine of Imam 'Ali at Al-Najaf*, Columbia University Press, New York, 1941.

Ailsen, Thomas. *Commodity and Exchange in Mongol Empire. A Cultural History of Islamic Textiles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Aslanpa, Oktay. 'The Art of Bookbinding' ,in: *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th Centuries*, ed. Basil Gray, UNESCO and Serindia, Paris and London, 1979, pp.59-62.

Atasoy, Nurhan. *Ocag-i Hümayn The Imperial Tent Complex*, Istanbul, 2000.

Atasoy, Nurhan Walter B. Denny, Louise W. Mackie and Hülya Tezcan. *Ipek. The Crescent and the Rose; Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London, 2001.

Aubin, Jean. 'Études safavides I: Shah Isma'il et les notables de l'Iraq persan', *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. II., 1959, pp. 37-81.

Balpinar, Belkis, and Udo Hirsch *Carpets of the vakiflar Museum Istanbul*, wesel, 1988.

Barkan, Ömer Lütfi. *Süleumaniye Camii Inşaatı (1550-1557)*, vol.2, Ankara 1979

Briggs, Amy. 'Timurid Carpets II', *Ars Islamica*,vol. 11-12, 1956, pp. 146-58.

Bunker, Emma C. et al. 'Introduction', *Source*, vol. X. no.4, 1991, pp.2-3.

Cammann, Schuyler Van R. 'Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns', *Textile Museum Journal*, vol. III, no. 3, 1972, pp. 5-54.

Campbell, A. J. D. *Report to the President and Members of the Jaipur Council*, London, 1929, unpublished. Kept in the archives of the Indian Department of the Victoria and Albert Museum, London.

Canby, Sheila. *Persian Painting*, New York, 1993.

_____ (ed.). 'Pounces for Textiles or Pounces for Pictures?' *Safavid Art and Architecture*, , London, 2002, pp. 67-71.

Çetintürk, Bige. 'Istanbul'da 16 Asır Sonuna Kadar Hâssa Halı San'atkârları', *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve Incelemeleri*, vol. 1, 1963, pp.715-31.

Cohen, Steven,'Safavid and Mughal carpets in the Gulbenkian Museum', *Hali*, no. 114, January-February 2001, pp. 74-85.

Curatola, Giovanni. *Draghi: La tradizione artistica orientale e i disegni del tesoro del Topkapi*, Università degli Studi di Venezia, 1989.

Denny, Walter, "The Origin of the Design of Ottoman Court Carpets', *Hali*, vol.2, no.1, 1979, pp.6-11.

Denny, Walter, and Daniel Walker. *The Markarian Album*, Cincinnati, 1988.

Desrosiers, Sophie. 'Des fragments de textiles du Néolithique final provenant du lac de Paladru', *Tissage, Corderie Vannerie. IXe Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire, Antibes, Octobre 1988*, Editions APDCA, Juan-les-Pins, 1989, pp.129-39

Desrosiers, Sophie. 'Sur l'origine d'un tissu qui a participé à la fortune de Venise : le velours de soie', *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento*, ed. Luca Molà, Reinhold Mueller and Claudio Zanier, Marsilio, 2000, pp.35-61.

Dickson, Martin B. and Stuart C. Welch. *The Houghton Shahnameh*, Harvard University press, Cambridge and London, 1981.

Ellis, Charles Grant. 'Ottoman Prayer Rugs', *Textile Museum Journal*, vol.2, nu.4, 1969, pp.5-22.

_____ . 'The Portuguese Carpets of Gujerat', *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, edited by Richard Ettinghausen, New York, 1972, pp.267-89.

_____ . 'Where Have All the Corners Gone?', *Islamic Art*, vol. III, The Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art, Genoa and the Islamic Art Foundation, New York, New York, 1989, pp.209-25.

Erdman, Kurt. *Oriental carpets: An Account of their History*, transl. Charles Grant Ellis, London, 1995.

Floor, Wilhelm. *The Persian Textile Industry in Historical Perspective, 1500-1925*, Paris and Montreal, 1999.

_____ . 'Art (Naggashi) and Artists (Naggashan) in Qajar Persia'. *Maqarnas*, vnl. 16, 1999, pp. 125-54.

New Light on Simone Martini's Working Practice', *Appollo,* March 1993, pp.167-74.

Necipoğlu, Gülru. 'From International Timurid to Ottoman: a Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles', *Muqarnas,* no.7, 1991, pp.136-70.

_____ . 'A Kânûn for the State, A Canon for the Arts, Conceptualising the Classical synthesis of Ottoman Art and Architecture', *Soliman le Magnifique et son temps,* edited by Par Gilles Veinstein, Paris, 1992, pp.194-216.

O'Kane, Bernard. 'From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design', *Ars Orientalis 23,* 1993, pp.249-68.

Öz, Tahsin. *Turkish Textiles and Velvets, XIV-XVI Centuries,* Ankara, 1950.

Perrachon, Alix G. 'The Vogue of the Chinese Carpet, the Peking and Tientsin Era', *Hali,* vol.5, no.2, 1982, pp.149-55.

Petrosyan, Yuri A., Oleg Akimuskin, Anas Khalidov, Efim Rezvan, Marie Lukens Swietochowski and Stefano Carboni, *Pages of Perfection,* Lugano, 1995.

Pinner, Robert, 'Multiple Substrate Designs in Early Anatolian and East Mediterranean Carpet's, *Hali,* no. 42, November-December 1988.

Pope, Arthur Upham. *A Survey of Persian Art, New Studies 1938-1960,* Tehran, 1967, pp. 3184-86.

Pope Arthur Upham, and Phyllis Ackerman. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present,* 6 vols., Oxford University Press, 1938-1939.

Porter, Yves, 'From the "Theory of the Two Qalams" to the "Seven Principles of Painting": Theory Terminology, and Practice in Persian Classical Painting', *Muqarnas,* vol. 17, 2000, pp. 109-18.

Qâdi Ahmad [Minorsky]. *Calligraphers and Painters, a Treatise by Qâdi Ahmad, Son of Mir Munshi (circa A.H. 1015/A.D. 1606),* transl. from the Persian by V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 3, no.2, Washington, D.C., 1959.

Rogers, J. Michael. 'The State and the Arts in Ottoman Turkey, Part 2. The Furniture and Decoration of Süleymaniye', *International Journal of Middle East Studies,* vol.14, 1982, pp.283-313.

_____ .*Islamic Art and Design,* British Museum Publications, London, 1983.

_____ . 'Ottoman Luxury Trades and Their regulation', in *Osmanistische Studien zur Wirtschafts und Sozialgeschichte in Memoriam Vanco Boskov,* ed. Hans Georg Majer, Wiesbaden, 1986, pp.135-55.

_____ . "Kara Mehmed Çelebi (Kara Memi) and the Role of the Ser-nakkâşân', *Soliman le Magnifique et son temps,* ed. by Par Gilles Veinstein, Paris, 1992, pp. 227-38.

_____ . 'Ornamental Prints and Desigus Eastand west',in *Islam and the Italian Renaissance,* ed. charles Burnett and Anna Contodini, Lonela, 1999

Sarre, Friedrich, and Hermann Trenkwald, Alt-Orientalische Teppiche, Herausgegeben Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. vol. 1, Schroll, Wien, and Hiersemann, Leipzig, 1926 and 1928.

Sarwar, Ghulâm. *History of Shah Isma'il Safawi,* Muslim

Ford, P.R.J. 'The Ardebil Carpets', *Rug News,* June 1984.

Franses, Michael and Robert Pinner, 'Turkish Carpers in the Victoria and Albert Museum: The Classical Carpets of the 15th to 17th Centuries', *Hali,* vol. 6, no. 4, 1984.

Grube, Ernst. 'Heart, Tabriz, Istanbul: the Development of a Pictorial Style', in *Paintings from Islamic Lands, Oriental Studies IV,* ed. R. Pinder-Wilson, oxford, 1969, pp. 85-109.

Gürsu, Nevber. *The Art of Turkish Weaving: Designs Through the Ages,* transl. Adair Mill, Istanbul, 1988.

Herman, Eberhart. *Seltene Orienteppische,* Munich n.d. [1982].

Inalcık, Halil. *The Ottoman Empire, the Classical Age 1300-1600,* transl. N. Itzkowitz and C. Imber, London, 1973.

_____. 'Harir', *Encyclopedia of Islam,* vol. III, edited by H. A. Gibbs and J. H. Kramers, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974.

_____ . 'The Yürüks: Their Origins, Expansion and Economic Role', in *Oriental Carpet and Textile Studies,* vol, II, edited by T. Pinner and W. Denny, London 1986.

Iskandar Beg Munshi. *History of Shah 'Abbas the Great,* transl. Roger Savory, 2vols., Westview Press, Boulder Colorado, 1978.

Jain, Rahul, 'The Indian Drawloom and its Products,' Textile *Museum Journal,* vols. 32 and 33, 1993-94, pp. 50-61.

Jayakar, Pupul. 'Naksha Bandhas of Banaras', in: *Journal of Indian Textile History,* no. VII, 1967, pp.21-44.

Karamağaralı, Beyhan. *Muhammad Siyah Kalem'e Afiedilen Munyatürler,* Ankara, 1984.

Kühnel, Ernst and Lomsa Bellinger. *The Textile Museum Catalogue Raisonné Cairene Rugs and Others Technically Related 15th Century-17th Century,* Technical Analysis by L. Bellinger. National Publishing Co., Washington, D.C., 1957.

Lentz, Thomas W. and Glenn D. Lowry. *Timur and the Princely Vision,* Washington, D.C. 1989.

Louvre, *Arabesques et jardins de paradis,* exhibition catalogue, Musée du louvre, Paris, 1989-90.

Mackie, Louise W., 'A Piece of the Puzzle; A 14th-15th Century Persian Carpet Fragment Revealed', *Hali,* no. 47, October 1989, pp. 16-23.

Martin, F. R., *A History of Oriental Carpets Before 1800,* Vienna, 1908.

McMullan, Joseph V., *Islamic Carpets,* New York, 1965.

McWilliams, Mary Anderson catalogue entries 30-32 in: *Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries,* ed. Carol Bier, The Textile Museum, Washington, D.C., 1987, pp.194-97

_____ . 'Prisoner Imagery in Safavid Textiles', *Textile Museum Journal,* vol. 26, 1987, Washington, D. C., 1988.

Membré, Michele. *Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542),* translation with introduction and nores by A.H. Morton, London, 1993.

Minorsky *Tadhkirat al-Muluk: A Manual of Safavid Administration,* translated by Vladimir Minorsky, Cambridge, 1943; reprint Cambridge 1980.

Monnas, Lisa. 'Dress and Textiles in the St Louise Alterpiece:

پی‌نوشتها

۱.این مقاله ترجمه‌ای است از:

John Thompson, "Early Safavid Carpets and Textiles", in: John Thompson and Sheila R. Canloy, *Hunt for Paralise, Court Arts of Safavid Iran* 1501-1576, Milan, Skira, 2004, pp. 271-318.

ترجمهٔ مقاله حاضر با اخذ اجازه از مؤلف و نظارت ایشان در معادل‌یابی اصطلاحات تخصصی (مکاتبهٔ شخصی مترجم) صورت گرفته است.ـــ م.

2. bpourvash @ gmail. com

۳. متون پراکنده‌ای دربارهٔ قالی و یافته‌های متفرق باستان‌شناسانهٔ مربوط بدان وجود دارد. چشم‌گیرترینشان قالی پازیریک متأثر از هنر هخامنشیان است که اکنون در موزهٔ ارمیتاژ در سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شود. این قالی به سدهٔ چهارم یا سوم پیش از میلاد تعلق دارد و ظاهراً شیئی تجملی است که برای «بازار عشایر» بافته شده است؛ نک: Bunker, 'Introduction', pp. 2-3 و مقالات دیگر در همان نسخهٔ خاص مجلهٔ *Source*. گره پرزدار، که تاریخ آن به حدود ۲۷۰۰ ق م برمی‌گردد، در برخی تکه پارچه‌های متعلق به اواخر دورهٔ پارینه‌سنگی که از دریاچهٔ پالادرو در فرانسه به دست آمده نیز دیده شده است؛ نک: Desrosiers . براساس مذاکرهٔ نویسنده با آیرین گود (Irene Good)، احتمال می‌رود که یافتهٔ جدیدی که هنوز نتایج بررسی آن منتشر نشده است، تاریخ نخستین قالی پرزدار در خاورمیانه را تقریباً به همین اندازه عقب بکشد.

۴. بی‌اعتباری این نکته را آیلند (Eiland) مدتها پیش، در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۸، نشان داد. او در آنجا انتسابهای پوپ را به‌شدت نقد می‌کند: «می‌توان مشاهده کرد که تقریباً تمامی موارد، در صورت بررسی، اشتباه یا گمراه‌کننده یا شخصی‌تر از آن است که در برابر آزمون معمولی شواهد تاب آورد». بسیاری از انتسابهای پوپ امروزه بی‌اعتبار شده و «اجماع» آراء درباره سؤالات مربوط به انتساب عمدتاً از آراء محققان مکتب آلمان ناشی می‌شود، که گاهی کیفیت شواهد مربوط به آن از شواهد پوپ اندکی بهتر است.

5. 'Ode to a Garden Carpet'

6. Pope, 1967, Pp. 3184-86.

«قصیده در مدح قالی باغی» «یک سرودهٔ شاعر صوفی گمنام» «در حدود سال ۱۵۰۰» است. این شعر، که به ظاهر سبب شناخت چگونگی درک نهادپردازی قالی در آن زمان می‌شده، من را همواره گیج کرده است. روزی در حال نگاه‌کردن به آن بودم و متوجه حروفی مایل در عنوان آن شدم: «یک شاعر صوفی گمنام» (An Unknown sufi Poet). بنابراین، [با توجه به اینکه حروف نخست کلمات این عبارت، یعنی A.U.P، مخفف نام آرتور ایهام پوپ است،] آشکار می‌شود که شاعر گمنام خود آ. اُ. پوپ است. کومن برای تأیید استدلالهایش استفادهٔ وسیعی از این شعر کرده و غالباً در نوشته‌های اخیرش به مقالهٔ سال ۱۹۷۲ خود ارجاع کرده است.ـــ

Commann, 1972, p. 37.

۷. بخش فنی جلد ۱ کتاب Sarre and Trenkwald و اکثر مدخلهای جلد ۲ آن را، که در ۱۹۲۸ منتشر شد، زیگفرید ترول (Siegfried Troll) نوشت.

8. Kühnel and Bellinger, 1957.

ترول در مقالهٔ Troll, 1937 مشاهدات کلیدی خاص در زمینهٔ قالیهای «دمشقی» انجام داده بود. کونل و ویلینگر بر آراء او صحه گذاشتند و آنها را پیش‌تر بردند.

۹. از آنجا که محققان خارجی در برخی موارد اصطلاحات خاص خود رادرباره نقوش و اقسام بافته‌های ایرانی به کاربرده‌اند، بسیاری از این اصطلاحات در فرهنگ ایرانی بنیادی ندارد و برای ایرانیان غریب می‌نماید. م.

10. Savory Elr.

11. Ellis "The Portuguese Carpets of Gujerat"; Ellis, "Where Hare

University, Aligarh, 1939.

Savory, Roger. 'The Sherley Myth', *Iran*, vol. V, 1967, pp. 73-81.

Savory, Roger, *Iran Under the Safavids*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

_____ . 'The Safavid Administrative System', in *The Cambridge History of Iran, 6, The Timurid and Safavid Periods*, ed. Peter Jackson and Laurence Lockhart, Cambridge, 1986.

Simpson, Marianna Shreve. 'The Making of Manuscripts and the Workings of the *Kitab-khana* in Safavid Iran', in: *The Artist's Workshop*, Studies in the History of Art, 38, edited by Peter M. Lukehart, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1993, pp. 105-21.

Simpson, Marianna Shreve, with contributions by Massumeh Farhad, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran*, Yale University Press, New Haven and London, and Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1997.

Skelton, Robert, 'Ghiyath 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg', in *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, ed. Robert Hillenbran, London, 2000, pp. 249-63.

Sonday, Milton, 'Pattern and weaves: Safavid Lampas and Velvet', in *woven from the Soul, Spun from the Heart*, ed. carol Bier, Textile Museum, washing ton, D., C., 1987, pp. 57-83.

_____ . Milton. 'A Group of Possibly Thirteenth Century Velvets with Gold Disks in Offset Rows', *Textile Museum Journal*, 38 and 39, 1999-2000, pp.101-51.

Soucek, Priscilla P. 'The Houghton Shahnameh', a book review, , *Ars Orientalis*, vol.14, 1984, pp.133-38.

Spuhler, Friedrich. *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London, 1978.

Thackston Wheeler. *A Century of Princes: Sources in Timurid History and Art*, Cambridge Mass., 1989.

_____ . *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligrapher and Painters*, Leiden, 2001.

Uzunçarşılı, Ismail Hakkı. 'Osmanlı Sarayı'nda Ehli-i-Hiref (Sanatkârlar) defterleri', *Belgeler*, Cilt XI, Sayı 15, 1981-86, pp.23-76.

Walker, D. 'Metropolitan Qnartet', *Hali, 76*, August-September 1996, pp. 104-7.

_____ . 'Safavid Hunting Carpets and Textiles, in *Furusiyya*, ed. D. Alxander, 2vols, Riyadh, 1996, vol. I, pp, 196-203.

Wardwell, Anne. '*Panni Tartarici*: Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries)', in: *Islamic Art*, vol. III, Genova and New York, 1989, pp. 95-173.

Welch Stuart C. Jr. 'Two Shahs, Some Miniatures, and the Boston Carpet', in: *Boston Museum Bulletin*, vol. 69, nos 355 and 356, 1971, pp. 6-14.

Woods, John E. *The Aqqoyunlu, Clan, Confederation, Empire, A Study in 15th/9th Century Turko-Iranian Politics*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis and Chicago, 1976.

All the, Corners Gone?".

کوهن در چکیدهٔ سنجیده‌ای در Cohen,"Safavid and Mughal Carpets..." p. 75. انتساب الیس را چنین خوانده است: «بسیار تخیلی .... امروزه بسیار عجیب است اگر کسی هنوز نتیجه‌گیری او را بپذیرد.».

12. Woods, *The Aqquyunlu, Clan*,..., p.146.

13. Inalcik , *The Ottoman Empire*,..., p.124; Woods *The Aqquyunlu, Clan*,..., p.149; Inalcik 1974, pp. 211-218.

14. Sarwar, *History of Shah Isma'is Safawi*, p.28.

۱۵. وودز در این نظر که اسماعیل خود را جانشین برحق آق‌قویونلوها می‌دانسته بحث کرده است.ـــ

Woods, op. cit., pp. 180-84

این نکته که اسماعیل دولتی تثبیت‌شده را به ارث برده و بسیاری از رسوم و سیاستهای آق‌قویونلو را ادامه داد در

Aubin "Études Safavids I:..."

اثبات شده است. با وجود این، سیمپسون گوش‌زد می‌کند که: «این نظر که اعضای هنرمند کتابخانه را در کنار سلطنت به ارث برده باشد همچنان نیازمند اثبات است.».ـــ

Simpson, "The Making of ManuScripts...", p. 111.

16. Savory *Tran Under the Safavids*, p. 33; idem , "The Safavid Administratire System", pp. 351-54.

۱۷. فهرست مواردی که از تبریز گرفته شده در کتاب

Rogers -Köseoğlu, *The Topkapi Saray Museum*, p- 17, p1. 115 and p. 206 and p.206 , Rogers, "Kara Mehmed Çelehi...", pp. 227-38

تشریح شده است.

۱۸. میزان مهارت به‌کاررفته [در این اثر] بی نظیر است و کیفیت چشم‌گیری دارد. یکی از پلاکها کتیبه‌ای با نام شاه‌اسماعیل و تاریخ ۹۱۳ق/۱۵۰۷ ـ ۱۵۰۸م دارد.

۱۹. مثلاً رونوشت *خمسهٔ* نظامی در کتابخانهٔ توپ‌قاپی،ش TSMH. 762 ؛ نک: Thackston, *Album Prefaves...*, p.50

20. Uzunçarşili "Osmanli Sarayi'nda...", p. 24.

در رد این ادعای میژن (Migeon) که سلطان‌سلیمان بسیاری از خانواده‌های حریرباف را در نیمهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم از تبریز به ترکیه آورد، اوز (Öz) در اثر ارزشمندش دربارهٔ پارچه‌های ترکی بسیار قوی سخن گفته است.ـــ

Öz, *Turkish Textiles and Velvets*, pp. 51 ff.

در این جهت، او تقریباً این برداشت را پیش می‌آورد که هیچ نیازی به بافندگان ایرانی نبوده و هیچ‌یک [به ترکیه] نیامده‌اند؛ چرا که بافندگی در بورسه و استانبول در حال رشد بود. با وجود این، از صورت اسامی اهل حرف سال ۱۵۵۷ (d 961ق) معلوم می‌شود که بسیاری از پارچه‌بافان کاخ [سلطان‌سلیمان] برای شاه صفوی کار کرده بوده‌اند. احتمال می‌رود که ایشان را سلطان‌سلیمان در پی یکی از چهار تعرض او به قلمرو صفویان پیش از عهدنامهٔ آماسیه در سال ۱۵۵۵م آورده باشد. من از جولیان ربی(Julian Raby) به‌سبب اطلاعات دربارهٔ صورت اسامی سال ۱۵۵۷ سپاس‌گزارم.

۲۱. ظاهراً چهار زری‌باف ماهری را که نامشان در صورت اسامی سال ۱۵۲۶ آمده و در سالهای ۱۵۲۳ـ ۱۵۲۴ به هم پیوستند، سلطان‌سلیم از تبریز آورده بود. نام دو تن از آنان، خسرو روس و رستم روس، حاکی از آن است که غلامان در ایران دورهٔ صفویه نیز، دقیقاً به اندازهٔ ترکیهٔ عثمانی، بخشی از نیروی کار بودند (نک: پی‌نوشت ۲۵). شاید که ایشان کار خود را در مقام گوشواره‌کش شروع کرده و بعدها شاگرد و سپس بافندهٔ ماهر شده باشند. (نک: پی‌نوشت ۲۳).

۲۲. اعطای خلعت نقش مهمی در حفظ ساختار اجتماعی و سیاسی، هم در ایران و هم در ترکیه، داشت. این امر عامل محرک اصلی در تولید پارچه نیز بود. نک:

Floor The Persian Textile Industry..., pp. 290-95, Atasoy et al., pp. 32-35 و Minorsky Tadhkirat al-Muluk, p. 66

23. Lamps Weaves

لامپاس اصطلاحی است که از زبان فرانسوی به دیگر زبانهای اروپایی راه یافته است. این پارچه، حریر منقوش پیچیده‌ای با دو نوع بافت. مترجم، برمبنای این اطلاعات که مستقیماً طی مکاتبه‌ای از نویسندهٔ مقاله دریافت کرده و نیز شرح تصویر ۱۱، لامپاس را به «کمخا» برگردانده است. ـ م.

۲۴. «دستور» یا «دستون» به نقشهٔ مورد استفاده در دستگاههای نقش‌بندی سنتی می‌گویند که کار ژاکارد در دستگاههای بافندگی امروزی را می‌کرده است. این نقشه از جنس کاغذ نیست، بلکه از جنس رشته‌های نخی است که انتهای آنها به زهیهای میانی دستگاه متصل است. این زهها رابط و دستور و ورداست.ـــ م.

۲۵. نقشه با گذراندن رشته‌هایی، براساس طرح موجود، از میان تارهای دستور به وجود می‌آید و از این رو، این نقشه به اصطلاح بافته می‌شود.ـــ

۲۶. نقشه‌سازی در

Jayakar ,'Naksha Bandhas of Banaras', pp. 21-44

تشریح شده است. چنین می‌نماید که میان این پیشهٔ تخصصی و سلسلهٔ صوفیهٔ نقش‌بندی ارتباطی وجود دارد. خواجه بهاءالدین نقش‌بند (۱۳۱۷ـ ۱۳۸۹)، که نامش محمدبن محمد بخاری بوده، پیشه‌اش نقش‌بندی بوده است. او مؤسس سلسلهٔ نقش‌بندی است که به نام او خوانده می‌شود. در روایات شفاهی هندی، سنت نقشه‌سازی را به او نسبت داده‌اند. گرچه این ابداع در اواخر هزارهٔ اول میلادی صورت گرفت. شاید چنین باشد که اشاعهٔ این حرفه از آسیای مرکزی به هند در سدهٔ هشتم/ چهاردهم به موازات اشاعهٔ سلسله نقش‌بندیه جریان داشته است؛ چرا که بسیاری از کسانی که به این حرفه اشتغال داشتند درویش نیز بوده‌اند. برای توصیفی درباره دستگاه زری‌بافی نک:

Jain, 'The Indian Drawloom...'

این حقیقت که نقشه، صورت [اجراشده] با مقیاس طبیعی نقشی است که باید بافته شود، سبب درک این ادعای اوز می‌شود که «گروهی از طراحان ... الگوهای رنگی می‌سازند که آنها را با زحمت زیاد برای تحمل کمخا سازگار کرده‌اند. بدون توجه به این نکته، این ادعای اوز گمراه‌کننده است. ـــ

Öz Turkish Textiles and Velvets, p. 53.

علاوه بر آن راهول، جین (Rahul Jain) (در مذاکره با نویسنده) خاطرنشان می‌سازد که در ساخت نقشه در زمانهای گذشته رشته‌ها را با سوزن بالا می‌بردند. او نقش‌بندی از یکی از خاندانهای سرشناس بنارس را مشاهده کرده که دستوری را با نخهای مرغوب دوخت و دوز آماده می‌کرده است (نه با نخهای ضخیم‌تری که در نهایت به ورد متصل می‌شود). استفاده از چنین رشته‌هایی بدان معناست که در این نقشهٔ «اصلی»، اندازه و بافت نقش بافته را تا حد زیادی تخمین می‌زنند. سپس این نقشه اصلی به وردی موقت متصل می‌شود (پایین‌تر از دستگاه بافندگی). بالا بردن نقش دقیقاً به همان طریق صورت می‌گیرد که بر روی دستگاه بافندگی انجام خواهد شد، و کل نقشه بر روی نسخهٔ دومی که با نخهای ضخیم محکم‌تر آماده شده و برای بافت اصلی مورد نیاز است رونگاشت می‌شود. از دید جین، این کار به احتمال زیاد بازنمود عملی سنتی است. این امر شاید خلط رایج کار نقش‌بند و سوزن‌دوز را تا حدی توضیح دهد.

۲۷. راجرز در کتاب

Rogers, 'Ottoman Luxury Trades...', pp. 142-43

این حقیقت عجیب را خاطرنشان می‌سازد که غلامان در کارگاههای حریربافی بورسه تحت قراردادی استخدام می‌شدند؛ لیکن در هیچ یک از دیگر پیشه‌های

تجملاتی عثمانیان استخدام می‌شدند. شاید این نکته که هر بافندهٔ دستگاه نقش‌بندی نیاز به دستیاری غیرماهر داشته است این امر را توضیح دهد.

Uzunçarşili, 'Osmanli Sarayi'nda...' p. 57

۲۸. پسران اهل سرزمینهای تحت حکومت عثمانیان مشمول خدمت سربازی بودند و آنان را «دوشرمه»، یعنی «دسته»، می‌خواندند، که در هر چهل خانوار یک نفر را شامل می‌شد. این پسران، یا در واقع بردگان سلطنتی، در مهارتهای گوناگون آموزش می‌دیدند و برخی، با توجه به تواناییهای ذاتی‌شان، درون دولت عثمانی رشد می‌کردند و به مقام و شهرت و نفوذ و ثروت کلان می‌رسیدند. برای حضور نقش‌بندان در صورتهای اسامی در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم نک:

Necipoğlu 'A Kânûn for the State...', p. 201.

دربارهٔ «نقشهٔ کارخانهٔ سلطنتی پارچهٔ متعلق به میانهٔ سدهٔ شانزدهم» که به قول نجیب اوغلو کارگاه درباری استانبول بوده است، کمی ابهام هست. این کارخانه دربردارندهٔ اتاقی برای نقش‌بندان (نقش‌بندلر) بوده است. این همان نقشه‌ای است که اوُز در

Öz, op. cit. p. 57

چاپ کرد. در توضیح آن چنین قید می‌کند که: «نظر ما این است این نقشه به سدهٔ شانزدهم تعلق دارد». آیا می‌توانیم سخن گورسو را باور کنیم که این نقشه متعلق به سال ۱۲۲۳ق/ ۱۸۰۸م است؟—

Gürsu *The Art of Turkish weaving*, p. 46.

29. Minorsky, Tadhkirat al- Muluk...

30. Qādi Ahmad [Minorsky], Calligraphers and Painters...

31. ibid., p. 62.

32. ibid., p. 178.

این شیوه‌ها عبارت‌اند از: اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، اکره و سلامی. در

Porter, "From the Theory of..."

این فهرست به این صورت اصلاح شده است: اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و گره؛ و دربارهٔ مجموعهٔ دیگری از هفت شیوه شامل اسلیمی، ختایی، فرنگی، ابر، واق، نیلوفر و بند رومی بحث می‌کند. همچنین نک:

Dickson and Welch, The Houghton Shahnameh, vol.1, pp. 259-269

33. Qādi Ahmad, op. cit., p.187.

34. Thackston A Century of prinnces:..., pp. 323-327, Thackston, Album Prefaces and..., pp. 43-46

ترجمهٔ تکستون از *عرضه داشت* (با یادداشتهای مختصر) در کتاب

Lentz and Lowery, Timur and Princely vision, p. 364

نیز نقل شده و در صفحات ۱۵۹ و بعد از آن مورد بحث قرار گرفته است. در

Aslanapa, 'The Art of Bookbinding',p. 59

تاریخ ۸۳۰ق/۱۴۲۷م مطرح شده است. تکستون. دربارهٔ این تاریخ‌گذاری بحث کرده است.

۳۵. برای ارزیابی دقیقی از این موضوع نک:

Simpson 'The Making of Manuscripts...'

که در آن نویسنده در موضوع کاربرد واژهٔ «کتب‌خانه» در سدهٔ نهم/ پانزدهم در مقابل «کتابخانه» در زمانهای بعد نیز بحث می‌کند.(n.3, p.116).

۳۶. در Rogers, 'Ornamental Prints and Designs...' p. 140

آمده است: «محققان امریکایی در بحث اخیرشان دربارهٔ یک گزارش (*عرضه‌داشت*) ... قایل به آن دارند که، به اشتباه، نگارش‌خانه را مرکزی برای طراحی قلمداد کنند... . نگارش‌خانه به‌ندرت، چنانچه نگوییم هرگز، مراکز طراحی بوده است. در این ادعا، به صورت ناموجهی فرض را بر این می‌نهند که تشکیلات نگارش‌خانهٔ عثمانی در سدهٔ یازدهم/ هفدهم را می‌توان بر اساس وضع هرات دههٔ ۱۴۲۰م تفسیر کرد...». راجرز همچنین می‌گوید: «در اهمیت نقاش‌خانه، که در زمان مراد سوم در اوج بود، معمولاً اغراق شده است. تلقی از آن غالباً به صورت مکانی بوده است که به منزلهٔ مرکز طراحی عمل می‌کرده و نقوش سایر کارگاههای دربار در تمامی گرایشهای هنری در آن تولید شده است. چنین نظارتی به معنای هدایت اقتصاد و مناسبات اجتماعی از سوی دولت به شیوه‌ای کاملاً کولبری [متمرکز] خواهد بود [منسوب به ژان باتیست کولبر، مدیر اقتصاد کل فرانسه در زمان لوئی چهاردهم].» —

Rogers, 'Ottoman luxury Trades...', p. 150, n. 5.

در Necipoğlu, op. cit از موضعی مخالف در این باره بحث شده، که اطلاعات مهمی دربارهٔ ساز و کار ابداع هنری در دربار عثمانی در بر دارد.

۳۷. جالب است که قاضی احمد تنها یک‌بار از اصطلاح نقاش‌خانه استفاده می‌کند (ص ۱۹۱)، آن هم تنها در چاپهای اخیر کتابش. در بستر مورد بحث هیچ قرینه‌ای حاکی از اینکه اصطلاح نقاش‌خانه دلالت بر چیزی به جز کتابخانه می‌کند وجود ندارد. سیمپسون معتقد است که در اوایل دورهٔ صفویه، از اصطلاح نقاش‌خانه به مراتب کمتر از اصطلاح کتابخانه استفاده می‌شده است و اینکه استفاده از اصطلاح کتابخانه شاید دال بر تغییری در فعالیت تهیهٔ کتاب در اواخر دورهٔ صفویه باشد.—

Simpson, op. cit., p. 120

راجرز تغییری مشابه را در استانبول در نیمهٔ دوم سده دهم/ شانزدهم ذکر می‌کند.—

Rogers, "Kara Mehmed Çelebi...", p. 235.

38. Topkapi H.2152, H.2153, H.2160, H.2154; Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, mss. Diez A, fols 70-73.

39. Grube, 'Herat, Tabriz, Istanbul...: Raby and Tanindi, Turkish Bookbinding..., pp. 15-17.

باید خاطرنشان کرد که لازم بود طرحها را صحافان، به مقتضای محدودیتهای مواد هنری، تنظیم و اصلاح کنند. یک قطعه معرق چرم باید چون جسمی یکپارچه عمل کند و فاقد رشته‌های نازک و بی‌پشتیبان «رهاشدهٔ شناور» به شیوهٔ طراحی قلم و مرکب باشد. در عمل، عناصر پیوند دهندهٔ کوچکی به طراحها افزوده‌اند تا قطعه چرم یکپارچه شود. نک:

Aslanapa, op. cit., p. 78. Lentz and Lowry op. cit., p. 199.

طرحهای تخم‌مرغی‌شکل مشابهی با خطوط بیرونی دالبری، که در بر دارنده حیوانات است، در تذهیب نیز به کار می‌رفته است.

Lentz and Lowry, op. cit.

40. Curatola Dragih..., figs. 20-28 and 31-34; Karamağarali, Muhammad Siyah Kalem'e..., pp.160-61; Lentz and Lowry, op. cit. pp. 192-196 and 216-218.

۴۱. لنتس و لاوری در

Lentz and Loery , op. cit., p. 165

به‌دقت گفته‌اند چیزی که حاکی از وجود تشکیلات حکومتی متمرکز واحد یا ساختمانی باشد که هنرمندان تیموری را در خود جا می‌داده است (از نظر کالبدی) در کار نیست. سخن آنان به دنبال این موضوع در قالب «برنامهٔ جاه‌طلبانهٔ تولید هنری تحت حمایت دولت» بیان شده است. آنان می‌گویند «طرحهای مورد استفاده در پارچه‌های درباری اکثراً از کتابخانه نشئت گرفته است» (ص ۲۱۷) و «کتابخانه درگیر طراحی قالیهای سلطنتی نیز بوده است» (ص ۲۲۰). اندک حریرهای تیموری برجامانده شواهدی کاملاً مفایر با

اظهارات اولیه در اختیار می‌گذارد. قالیهای تصویرشده در نقاشیهای تیموری نیمهٔ دوم سدهٔ نهم/ پانزدهم به لحاظ طراحی دست‌خوش تغییراتی شده که سبک تغییریافتهٔ تذهیبهای قابل‌تاریخ‌گذاری متقدم‌تر را منعکس می‌کند. در اظهار نظر دربارهٔ این تغییر سبک، ارتمان با اندیشهٔ پرداختن بهزاد به طراحی فرش، بی احتیاطانه و غیرجدی برخورد کرده است. اندیشهٔ [وجود] قالیهایی که در کتابخانه طراحی شده باشد وسوسه‌انگیز است؛ لیکن هیچ مدرکی برای آن موجود نیست. Necipoğlu , op. cit., p. 205 در

نویسنده به صورت غیرمستقیم از *عرضه‌داشت* به منزلهٔ مدرک نقل قول کرده و بر این باور است که وحدت سبکی [موجود] منتج از حضور هنرمندان درباری است که در گرایشهای گوناگون فعالیت می‌کردند.

42. Simpson , op. cit., pp. 318-28.

43. Floor Eir, 'Asnāf'.

44. Minorsky, Tadhkirat al- Muluk, pp. 48-49.

۴۵. در Minorsky , op. cit., p. 21,

به استناد شاردن. این امر احتمالاً تنها می‌توانسته است در مورد پیشه‌وران ماهر منفرد، نظیر زرگران و خطاطان و نقاشان صدق کند که ابزار و تجهیزات خود را داشته و می‌توانسته‌اند سفارشات فردی قبول کنند، و نه بافندگان.

۴۶. در گزارش مامبره، در جایی‌که او خرگاه شاه را توصیف می‌کند، بخشی گیج‌کننده وجود دارد؛

Membré [Morton] Mission to the Lond Sophy of Persia (1539-1542), p. 20.

درون محوطهٔ محصور سلطنتی چادری گنبدی هست «پوشیده با مخمل که نقاشان در آن‌اند». گمان می‌رود که این گفته اشاره به آن اعضای کتابخانه دارد که ملزم بودند در سفر ملازم شاه باشند. سخنان اوکین (O'Kane) این نکته را تأکید می‌کند. این سخنان حاکی از آن است که در برخی اوراق موجود در کاخ‌موزهٔ توپ‌قاپی، امضای خطاطان آق‌قویونلو این فرض را پیش می‌نهد که آنان در آن زمان در اردوگاه بوده‌اند

(O'Kane, 'From Tensts to Pavilions:..., p. 249).

همچنین نکتهٔ جالب توجه در این متن هدایایی است که شاه‌طهماسب به همایون فراری، که امورش در هند به‌درستی پیش نمی‌رفت، اعطا کرد. این ملاقات در سال ۱۵۴۴ – ۱۵۴۵، زمانی‌که شاه‌طهماسب در مراتع ییلاقی‌اش خیمه زده بود، رخ داد. هدایای مذکور مشتمل بود بر «طلا، جواهر، کمربندهای مرصع؛ زرهای عراقی {عراق عجمی، یعنی ایرانی}، ترکی، اروپایی و چینی؛ اسلحه و تجهیزات؛ اسبان تازی {و دیگر حیوانات}، بارگاهها و خیمه‌های متعدد؛ ساینانهایی از جنس اطلس و مخمل و ابریشم، هم ساده و هم رودوزی شده؛{و} کارگاهها و کارخانه‌هایی که با ابزار و تجهیزات مناسب تکمیل شده بود.»

Iskandar Beg Munshi, History of Shah 'Abbas the Great, vol.1, p. 164.

با توجه به متن، چنین برمی‌آید که کارگاههای مذکور سیار بوده است. در تبادل هدیه در بالاترین رده، تقریباً همواره پارچه‌های تجملاتی مقام اصلی را در میان گران‌بهاترین مو رد دارد. حضور پارچه‌های خارجی امری معمول است؛ پارچه‌های ترکی در میان غنایمی بود که پس از جنگ چالدران از تبریز گرفته شد

(Öz , op. cit., p. 51).

و پارچه‌های ایتالیایی در دربار عثمانی از ثلث آخر سدهٔ نهم/ پانزدهم تا دههٔ ۱۵۵۰ بسیار استفاده می‌شد؛ مثلاً [کاربرد] مخملهای ایتالیایی در تجلید کتابهای ترکی سدهٔ نهم/ پانزدهم نک:

Raby and Tanincli , op. cit., pp. 219-21.

و کاتالوگهای ش ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، در

Inalcik, "Harir"

۱۹۷۴ دربارهٔ واردات پارچه‌های ایتالیایی به‌دست عثمانیان و در کتاب Necipoğlu , op. cit. دربارهٔ کاهش آن بحث شده است.

47. Floor, Art(Naqqashi) and Artists (Naqqashan)...

۴۸. ساندی در

Sonday, 'Pattern and Weaves...'

۱۹۸۷ دربارهٔ تفاوت میان آنچه چشم چون یک واحد تکرار می‌بیند (حداقل ناحیهٔ نقش) و ناحیه‌ای که برای آن نقشه‌ای جداگانه مورد نیاز است (واحد تکرار فنی) به وضوح توضیح می‌دهد. او نقشی از ابریشمهای صفوی را نیز تحلیل کرده و اصول زیربنایی طرح آنها را نشان داده است. هنگامی‌که دربارهٔ هزینهٔ نیروی کاری که در ساختن تکرار تصاویر متعاکس در جهت عمودی صرف می‌شود بیشتر فکر می‌کنیم، این نکته جلب توجه می‌کند که در حریرهای مرقوم، امضا در تصویر متعاکس خوانده می‌شود. در حالی‌که این نکته‌ای واضح است، که اگر حقیقتاً دوبرابر میزان کار اعمال شده بود این حالت رخ نمی‌داد. در جایی‌که واگیره از دو ناحیهٔ نقش حداقل، رو در رو که از جهت عمودی در یک ردیف قرار گرفته‌اند تشکیل شده است، این امر بوسیلهٔ گرهزدن نقشه به شیوه‌ای مشابه آنچه در کتاب

Jayakar , op. cit., p. 26

توصیف شده و گره زدن این بخش دوم نقشه به ورد در جهتی مخالف به دست می‌آمده است. با پیدا کردن خطاهای مشابه در دو ناحیهٔ طرح حداقل، می‌توان این نکته را اثبات کرد.

۴۹. کار مقدماتی بلوخمان و آکرمن بر روی زندگی غیاث، در

Skelton, 'Ghiyath 'Ali-yi Naghband...'

بازنگری شده است. اسکلتون به آثار منتشر شدهٔ قبلی ارجاع کرده و خود اطلاعات بنیادی به آن افزوده است. در پرتو کار اسکلتون، برای حریرهایی که رقم غیاث را در بردارد باید تاریخی کمی عقب‌تر در نظر گرفت؛ چرا که فعال‌ترین دورهٔ کاری او تقریباً در میان سالهای ۱۵۶۰ و ۱۵۹۰ بوده است. این بدان معناست که می‌توانیم آثاری را که رقم «غیاث» دارد از آن وی بدانیم و نه آنها را که متعلق به جانشینان اوست. اگر بنا باشد سنت شمشیرسازان ایرانی را مبنا قرار دهیم، شاید این فرض نامعقول باشد. تردید من از جعبه‌ای در موزهٔ وتیشهٔ شناسی کامر (Wettiche Schatz kammer) در وین آغاز شد که، چنان که پوپ می‌گوید، با حریر منقوش با هیکلهای انسانی به امضای «عمل غیاث» یا چیزی شبیه آن پوشیده شده است. نک:

Pope and Ackerman, A Survey of Persian Art..., pl. 1039.

طراحی آن به‌وضوح ضعیف است و بعید است اثر «شخصی نادر از دوران وی» باشد. با آنکه شیوهٔ پوشش دو عاشق، که قدری گستاخانه رفتار می‌کنند، با آنچه در دههٔ ۱۹۵۰ بوده هماهنگ است، به آنچه متعلق به دههٔ ۱۶۲۰ است قرابت بیشتری دارد. گذشته از این، امضای مذکور در عکس شبیه غیاث نیست. این نکته را آقا اوغلو مطرح کرد که آن را «مؤمن» خواند. نک:

Aga-oglu Safawid Rugs and Textiles..., p. 46.

۵۰. آنچه از کتاب قاضی احمد برداشت می‌کنیم این است که برخی از هنرمندان را شاه صرفاً استخدام می‌کرد؛ سایرین در زمرهٔ درباریان درمی‌آمدند(مثلاً، شیخ محمد) و اندکی از درباریان، نظیر آقامیرک از محرمان حلقهٔ شاهی می‌شدند. بنا بر این، چنین می‌نماید که غیاث در خانوادهٔ سلطنتی دارای برخی مناصب بوده و از آنجا جزو درباریان و شخص محبوب شاه گردیده است.

Qādi Ahmad [Minorsky], op. cit., pp.184-187

51. Pope and Ackerman, op. cit., pls. 1036 and 1037.

52. McWilliams, 'Prisoner Imagery in Safavid Textiles'.

۵۳. جلد لاکی‌ای متعلق به سدهٔ دهم/شانزدهم که در موزهٔ بریتانیاست

(OA 1948. 12-11. O28)

اندک خللی در این بحث وارد کرده است؛ نک:

Pope and Ackerman, op. cit., pl. 973

که به صورت رنگی در کتاب

Rogers, *Islamic Art and Design*, p. 39; Canby, *Persian Painting*, P. 8

چاپ شده است. در این جلد، سه اسیر، یک مرد، یک زن و یک کودک تصویر شده‌اند که همگی کلاههای گرجی بر سر دارند و سپاهی‌ای آنان را به سمت شاهزاده‌ای در عمارتش هدایت می‌کند. این صحنه مربوط به جشن بوده است، همراه با موسیقی و رقص و سرور.

۵۴. نک: پی‌نوشت ۲۱.

۵۵. اطلاعات برگرفته از

Mc Williams, Woven from the Soul... pp. 194-196.

56. Wardwell, 'Panni Tartarici:... p.111; Monnas, 'Dress and Textiles in the,...; Desrosiers, 'Sur l'origine d'un tissu...'; Sonday, op. cit.

۵۷. در صورت اسامی اهل حرف سال ۱۵۴۵، برای نخستین بار مخمل‌بافان فهرست شده‌اند. نک:

Atasoy et al, Ipek... p 196 و Öz,op.cit., p. 53

۵۸. مخمل برنهایم سابق که اکنون در مجموعهٔ کِیر (Keir) و لنگهٔ آن در پراگ است نک:

Spuhler, *Islamic Carpets and Textiles in the keir Collection*, pp. 165 and 167

احتمالاً متعلق به دورهٔ تیموری است. با وجود این، تمامی ویژگیهایی که از نظر سبک‌شناسی آن را به آرایه‌های تیموری مرتبط می‌کند ــ ماهیهای جفت و برگهای نیلوفر ساده شدهٔ حاشیه، حوریهایی با کلاه برگی و طومارهای حلزونی همراه با پرنده و ابر ــ سدهٔ دهم/شانزدهم نیز ادامه می‌یابد؛ یعنی همان تاریخی که معمولاً برای این مخمل تعیین شده است.

۵۹. مورد استثنایی شایان توجه مخملی است با قطعاتی در واشنگتن و بوستون و لیون. نک:

McWilliams,op, cit., pp. 200-1.

طرح این مخمل به‌شدت ضعیف است؛ نامرغوبی رنگ، ساختار ساده و فقدان جانشین‌سازی تارها مرا به این نظر رساند که اعلان کنم این مخمل اثری تقلیدی است، نه از نخستین آزمونهای مخمل‌بافی در ایران، به‌خصوص از آن رو که تاریخ منظورشده برای این مخمل آن را کمابیش معاصر با قاب‌بند مدور مخملی بوستون قلمداد می‌کند. هر چند که می‌توان استدلال واکر دربارهٔ تاریخ پس از ۱۵۵۰ برای مخمل بوستون

(Walker, 'Metropolitan Quarter' p. 202)

را به‌درستی زیر سؤال برد. او، نظیر سایرین، به این نکته اشاره می‌کند که نخستین ظهور تفنگ سرپر در نگارههای ایرانی سال ۱۵۴۹ بوده و این احتمال که تفنگی سرپر پیش از متداول شدن در نگاره‌ها، در پارچه رؤیت شود، ضعیف است. آنچه دربارهٔ نبود همکاری میان نقاشان کتاب و طراحان پارچه آورده‌ایم مرتبط است با مقاله

McWilliams, 'Prisoner Imagery in Safavid Textiles,

دربارهٔ تصویر اسیران؛ و این نکته که در یکی از «حریرهای اسیران» سربازی با تفنگی سرپر در دست تصویر شده است اهمیت دارد. اسکندر بیک منشی آنش منظم تفنگهای سرپر سربازان صفوی در سال ۱۵۲۸ در مقابل نیروی ازبک که دامغان را به تصرف در آورده بودند را به تفصیل توصیف کرده است.ــ

Iskandar Beg Munshi, op. cit. p. 88

در

Savory, 'The Sherley Myth'

نویسنده برای استفاده از تفنگهای سرپر در ایران از سال ۱۵۲۰ به بعد مدرک عرضه می‌کند. علاوه بر آن، نقاشی موجود در کتابخانهٔ ملی روسیه، ش

Dorn 434, f. 1 b, 2a

قطعاً در دههٔ ۱۵۴۰ کشیده شده است. مشخص‌تر اینکه بر اساس نظری که نخستین بار شیلا کنبی مطرح کرد، در برگ ۲۲۹ ب *شاهنامهٔ* شاه‌طهماسب، مردی با اسلحه تصویر شده است. این نقاشی احتمالاً در اوایل دههٔ ۱۵۳۰ کشیده شده است.

60. Membré [Morton], op. cit., p. 27.

۶۱. انحراف تار و نسبت ۶ به ۱ تار

Sonday, op. cit., P. 81-83

62. Allsen, Commodity and Exchange in the Mongol Empire... pp. 27-45.

۶۳. در ترکیهٔ سدهٔ دهم/شانزدهم، کارگاههای بورسه که پارچه‌هایی بافته از زر و سیم را برای بازار آزاد تهیه می‌کردند، بایست مجوز می‌داشتند و با استاندارد مشخصی کار می‌کردند.

Öz, op. cit., p. 59

۶۴. این کارکرد منابع تصویری را واکر خاطرنشان کرده است.ــ

Walker, "Safavid Honting Carpets...", p. 202.

در خصوص وظایف متفاوت طراحان، قطعه‌های حریر مرغوب در مجموعهٔ آستان امام علی (ع) در نجف

(Aga-Oglu, Safarid Rugs and Textiles..., p. 36 and pl. XV III)

ارزش خاصی دارد؛ از آن رو که دربردارندهٔ کتیبه‌ای است مورخ ۱۰۳۶ق/ ۱۶۲۶، نام واقف، نام طراح (که آسیب دیده) و نام خطاطی که کتیبه را طراحی کرده است. بنا بر این، طرّاح پارچه (که به گمان من همان نقش‌بند بوده) نیازمند خدمات خطاطی بوده که به واسطهٔ کمکش به ترکیب‌بندی به وی اعتبار می‌داده‌اند.

۶۵. بافت زمینه معمولاً ساده با تنوعی در کشش پودها، جنس آنها و تعداد رد کردنهای پود از میان هر ردیف «گره‌ها» ست. اکثر دستگاههای بافندگی دارای سیستم کوجی منفرد ثابت شده و ابتدایی با پشت کوجی [یا سیخ] متحرک است؛ اندکی از آنها پیشرفته‌تر شد و به صورت دومیله یا کوجی متحرک که توسط «کمان» یا سیستم اهرم‌گذاری کناری عمل می‌کرد درآمد. این فن، چنان‌ـ که از مطالعات علی حصوری بر می‌آید، ظاهراً در ایران از خراسان به سمت غرب گسترش یافته است (مذاکرهٔ شخصی با حصوری).

۶۶. مثلاً

Lentz and Lowry, op. cit., fig. 61, p. 174.

و بحث در کتاب

Canby, 'Pounces for textiles or Pounces for Pictures?'

۶۷. از یان هایلی (Ian Hiley) برای اطلاعاتی که درباره شیوهٔ کار در اسپانیا در اختیارم گذاشت سپاس‌گزارم. در آنجا، طرح را پشت تار قرار می‌دهند و خطوط کناری طرح را بر روی تارها علامت می‌گذارند. علامتگذاری تار در چین در کتاب

Perrachon, 'The Vogue of the Chinese Carpet...', p. 154

مطرح شده، که از این مقاله نقل قول کرده است:

"Chinese Rugs and Peking Boys: A Study of the Rug Industry in Peking", in The Chinese Social and Political Review, vol. 8. no 2, April 1924, Special Supplement, p. 12

۶۸. به احتمال زیاد از آنها استفاده می‌شده لیکن نشانی از آنها پیدا نشده است؛ چرا که هنوز کسی به دنبال آنها نبوده، هرچند که پیدا کردن علامتهای زغالی بعد از ۴۰۰ یا ۵۰۰ سال دشوار است. من بافندگان روستایی قالی جوشقانی را مشاهده کرده‌ام که رشته‌های تار را در فواصل ثابت با مرکب یا گرهی از پشم سیاه علامت می‌زنند. آنان نقوش خود را از حفظ می‌بافند. در آغاز یک ردیف گره، رنگهای خطوط کناری را وارد می‌کنند، که این نقاط به منزلهٔ راهنما عمل می‌کند؛ هرچند که این امر از آنچه ما به دنبال آنیم بسیار فاصله دارد.

۶۹. باید پی. آر. جی «جیم» فورد (P. R. J. Jim) را گرامی داشت که نخستین کسی بود که در این فرض که قالیهای «کلاسیک» را از روی نقشه‌های گرهی می‌یافته‌اند چون و چرا کرد.—

Ford, 'The Ardebil Carpets', p.28

۷۰. اصطلاح «نقشه» در منابع مربوط به فرش تقریباً همواره به نقشه‌های گرهی بر روی کاغذ شطرنجی دلالت میکند؛ چرا که قالی‌بافان دیگر از طرح به منزلهٔ راهنمای نقش خود استفاده نمی‌کنند. من در اینجا میان طرحی که گلیم‌بافان به کار می‌برند (یعنی رسم) و نقشهٔ گرهی یا نقشه نقطه‌ای که در آن موقعیت هر گره بر روی کاغذ شطرنجی مشخص شده است تمایز قایل می‌شوم.

۷۱. شهری در آناتولی که قالی بافی در آن از سدهٔ نهم/ پانزدهم رواج داشته است. قالیهای بسیاری را به اوشاک چیتامانی. — م.

۷۲. این احتمال هست که کارگاههای زیادی وجود داشته که در آنها قالی مملوکی تولید می‌شده و قالیهای همهٔ آنها طبق استانداردهای دقیق و مشابهی بافته نمی‌شده است. این نکته ممکن است برای برخی جالب باشد که پنج نمونه از سجاده‌های درباری عثمانی طرح حاشیهٔ اصلی‌شان مشابه هم است. این حاشیه‌ها با چنان دقتی کار شده است که این فرض را پیش می‌کشد که برای [بافت] آنها از نقشه گرهی استفاده شده نه از طرح. این نمونه‌ها عبارت است از سجاده‌های وین، برلین (حاوی ستون)، موزه مترو پولیتن (بالارد) و بوداپست که در کتاب

Ellis, 'Ottoman Prayer Rugs', figs 1, 3, 4 and 9

فهرست شده است، به اضافه نمونهٔ کویت LNS 29 R

نک:

Herrmann, Seltene Orientteppische

لیکن نمونهٔ پیشین مور را که اکنون در کلیولند است باید از این گروه خارج کرد نک:

Denny and Walker, 'The Markarian Album, pp.54-59.

نمونه مشابه

Ellis,op. cit., fig. 15.

این ویژگی فنی مشترک با قالیهای مملوک، به علاوه پیچش S مانند پشم پرز مجدداً این سؤال را برمی‌انگیزد که آیا رسوم پیشه‌وری مصری در کارگاه فرش، خاصه که می‌دانیم در دورهٔ سلطان‌سلیم مخوف [سلطان سلیم اول] و در طول سدهٔ دهم/شانزدهم در استانبول وجود داشته، متداول بوده است

(Çetintürk, 'Istanbul da 16 Asir Sonuna...').

اگر چنین بوده، این رسوم در چه زمان و به چه دلیل به استانبول وارد شده است؟ آیا هیچ ممکن است که سلیم زمانی که نیروهای قانصوه غوری [سلطان مصر (۹۰۶–۹۲۲ ق)] را در سال ۱۵۱۷، سه سال بعد از چپاول تبریز، شکست داد، بافندگان و سایر پیشه‌وران را از قاهره برده باشد؟ آیا این رخداد سبب آشنا شدن با گره فارسی شده است؟ بسیاری از این پیشه‌وران و شاگردان که چین‌ترک فهرست کرده است نامهایی دارند که مشخص می‌کند آنان از نظام وشرمه آمده‌اند. هیچ یک از اسامی نشان مشخص از تبار مصری ندارد. چنانچه پیشه‌وران را از مصر آورده باشند— چنان‌که می‌دانیم بعدها چنین کرده‌اند— این امر سؤال بعدی را برمی‌انگیزد که چه تأثیراتی را استاد فرشبافی، محمود، با خود از تبریز در سال ۱۵۱۴ به استانبول آورده است. (نک: پی‌نوشت ۱۶).

۷۳. در عمل، استاد قالی‌باف مهارتی نظیر نقش‌بند داشته است؛ زیرا چنان‌که راهول جین تشریح می‌کند (گفتگوی شخصی)، نقش‌بند بایست طرح مقدماتی را به یک رشته پله بر روی کاغذ شطرنجی میکا تبدیل کند. شطرنجی کردن نقش در گروهی از پله‌های نقوش تار و پود صورت می‌گرفت و مهارت نقشبند در آن بود که، بر اساس سنتهای نقوش و رسوم رایج، تقسیم‌بندی‌های کوچک‌تری را اعمال کند. مثلاً برآورد کردن میزان انحنا یا شیب‌عناصر خطی نقش که می‌توان آنها را درون محدودهٔ معینی جا داد نیازمند مهارت شمّی بسیاری است. میزان جزئیاتی که در هر طرح قابل دست‌یابی است، اندازه و نسبت بافته‌شدهٔ آن و، نکتهٔ بسیار مهم، انتخاب نظام کناره‌دوزی، بیشتر وابسته به آشنایی کامل با چگونگی عمل دستگاه بافندگی و ساختار پارچه است. با به عرصه آمدن نقشه‌های گرهی بر روی کاغذ شطرنجی، برآوردهای ماهرانه‌ای که در گذشته برای قالی‌بافان لازم بود دیگر مورد نیاز نیست؛ آنها را هنرمندی که طرح را می‌کشد و شخصی که درون آنها رنگ می‌گذارد در مرحلهٔ طراحی اجرا می‌کنند.

۷۴. مارتین در کتاب

Martin, A History of Oriental Carpets Before 1800, p. 117

سلطان‌محمد را طراح فرش شکارگاه بوستون میشناسد. در کتاب

Welch, Two Shahs, Some Miniature...', pp. 13 and 14

در ذکر همین فرش آمده است: «سبک سواران سلطان‌محمد را به خاطر می‌آورد که لابد طرحهای اولی‌های را که از آنها الگوبرداری کرده‌اند تهیه کرده است... . پیکرهای نشسته ... نقاشیهای آقا میرک را به ذهن می‌آورد ... . می‌توان مطمئن بود که او طرّاح این پیکرها بوده است». بیان شوخ‌طبعانه و همه فهم و پرنیروی ولش اطمینانی گیرا از خود ساطع می‌کند. با وجود این، ارزش آن را دارد که به خاطر بیاوریم که طرح مفصل او دربارهٔ انتسابها که در کتاب

Dickson and Welch, The Houghton Shahnameh

بسط داده شده است گاهی تأییدهای چشمگیری به دست آورده است. آن طرح در مواردی متکی بر شالودهٔ ضعیف تعیین هویت استنتاجی و بازسازی تخیلی تاریخی است؛ برای ارزیابی منتقدانهٔ آن، نک:

Soucek,. 'The Houghton Shahnameh'

در مقالات بعدی، او طرح خود را حتی بیشتر گسترش می‌دهد؛ او به آثار پیشین خود به صورت نوعی مدرک استناد می‌کند، چنانچه گویی فرضیات اگر به اندازهٔ کافی تکرار شوند، می‌توانند به حقایق تبدیل شوند! برای مثال، نک: Welch، در متن Welch, 2001 آمده لیکن منبعی با این تاریخ نداریم

75.Uzunçarsili, 'Osmanli Sarayi'nda...', P. 57.

کدخدا (کارپرداز) قالیچه‌بافان روزانه پانزده‌ونیم آقچه مزد می‌گرفت و بیشترین مزد کرّازان (حریربافان) پانزده تا بود.

۷۶. شواهدی هست دالّ بر آنکه خطاطان طرحهایی را که برای کتیبهٔ بناها تهیه می‌کردند، بر کاغذ می‌کشیدند؛ نک:

Rogers, 'The State and the Artsin Ottoman Tarkey...', p. 290.

برای طراحی فرش، پارچه که از کاغذ استحکام بیشتری دارد مناسب‌تر است؛ چرا که ممکن است ماهها طول بکشد تا فرشی کامل شود. این [طرح] را می‌توان به صورت طوماری بر روی دو تورد افقی به کار برد؛ به‌طوری که تنها بخش کوچکی از طرح در هر زمان دیده شود.

۷۷. این اثر برای فروش در حراج کریستی لندن در ۱۷ اکتبر ۱۹۹۵، حراج ش۱۰۱ ارائه شد. اندازهٔ آن ۱۷۱×۳۴۲ سانتی‌متر و یک لنگه از جفتی اصل است. به نظر می‌رسد آنچه موجب تأیید این طراحی می‌شود، طرحی برای یک جفت در در مسجد امام {شاه} اصفهان باشد.

۷۸. این نظر را که گروه کوچک برجامانده از سجاده‌های مرغوب که چلهٔ ابریشمی و پرز نخی سفید دارد تولید کارخانهٔ درباری استانبول است مدتها پیش دنی مطرح کرد؛ نک:

Denny, The Origin of the Designs of Ottoman Court Corpets', P. 10.

هر چند احتمال آنکه این شناسایی صحیح باشد بسیار است، کمبود شواهد عینی و این مشکل زیربنایی دربارهٔ ساختار آنها و شواهد مستدل مبنی بر آنکه قالیها را برای بافت در قاهره سفارش می‌داده‌اند وجود دارد. این منبع را که بسیار به آن ارجاع شده است می‌توان در

Barkan, Ömerlüleumaniye..., P. 194

پیدا کرد. در اینجا با تشکر از ریچارد رِپ (Richard Repp) ترجمهٔ این قطعه عرضه می‌شود: «وزیر من علی‌پاشا باشد که بر قدر او بیفزاید ... نامهٔ پوشیده و عالی سلطانی بدو رسد و معلوم کند که فرموده‌ایم ده قالیچهٔ مرغوب برای مسجد شریفی که اکنون در دارالسعادهٔ عتیق استانبول می‌سازند. {دارالسعاده احتمالاً کاخ است، و در اینجا شاید منظور کاخ اسکی‌سرای باشد.} اکنون می‌فرماییم که چون فرمان‌نامهٔ سلطانی در رسید، بی‌درنگ صانعانی را که در مصر قالی می‌بافند به بافت ده قالیچهٔ بس نیکوی بزرگ واداری. پرز آن قالیها نه ستبر، بل به غایت لطیف باشد. تمام بهای آنها را از خزانهٔ مصر به بافندگان بپردازد و چون قالیچه‌ها تمام بافت، برفور مرا آگاه کن که آنها را به چند آقچه خریده‌ای. واعلمه و اعتمده علی رقمی الشریفه، فی ۲۴ رجب سنهٔ ۹۵۸ {۱۵۵۱}».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی