جان تامپسون

قالیها و بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه (۲)[۱]

ترجمهٔ بیتا پوروش[۲]

این مقاله بخش دوم از مقالهٔ طویلی است که بخش نخست آن در شمارهٔ پیش به چاپ رسید. بخش نخست مقاله به تبیین اهمیت نیمهٔ اول دورهٔ صفویه از نظر هنر قالی‌بافی و بافندگی، شیوهٔ انتقال فرهنگ و هنر قالی‌بافی حکومت ترکمانان آق‌قویونلو به حکومت صفویان، تشکیلات قالی‌بافی در دربار صفویان، روش طراحی قالی و طراحان آن، پیشینهٔ به‌کارگیری طرح و نقشه برای بافت قالی اختصاص داشت.

نویسنده در این بخش از مقاله به شیوهٔ تشخیص قالی درباری از غیر آن، و نیز دیگر بافته‌های اوایل دورهٔ صفویه مانند گلیم و نمد و تاج می‌پردازد.

قالی درباری چه هست و چه نیست؟

می‌توان در درون برخی «دسته‌ها»ی فنی و سبکی قالیهایی که پیش‌تر ذکر شد، گاه‌شماری‌ای نسبی به دست داد. مثلاً در «قالیهای ترنجی اوشاک»، آنکه «بهتر طرّاحی شده است»، به بیان دیگر قالی‌ای که در آن طرح اصلی با بیشترین دقت بازآفرینی شده، قدیمی‌ترین به حساب می‌آید و قالی‌ای که از طرح اصلی دور شده است بر حسب میزان دور شدن از «اصل» در مراتب پایین‌تر قرار می‌گیرد: آنکه از اصل دورتر است در پایین‌ترین مرتبه. این الگو بر مبنای شمّ، خوب عمل می‌کند و می‌توان آن را بر بسیاری از گونه‌های قالی اعمال کرد؛ هر چند که توضیح روندی که این تغییرات پی‌درپی در طی آن رخ داده مشکل‌تر است.

چنانچه نخستین قالی در این تسلسل از روی طرحی کار شده باشد، این امر که در قالیهای بعدی شاهد از دست رفتن جزئیات و بی قاعدگیهای نامناسب هستیم باید حاکی از آن باشد که دیگر از طرح اصلی استفاده نشده و احتمالاً آن طرح به سبب استفادهٔ طولانی در طول زمان از بین رفته بوده است. پس اگر بافندگان هیچ طرحی در اختیار نداشته‌اند، برای راهنمای نقش از چه استفاده می‌کردند؟ نمی‌توان تصور کرد که طرّاح حرفه‌ای طرحی تازه بکشد و تمامی اشتباهات و بی‌قوارگیهایی را که به‌تدریج در طرح اصلی وارد شده است بدون اصلاح کردنشان حفظ کند.

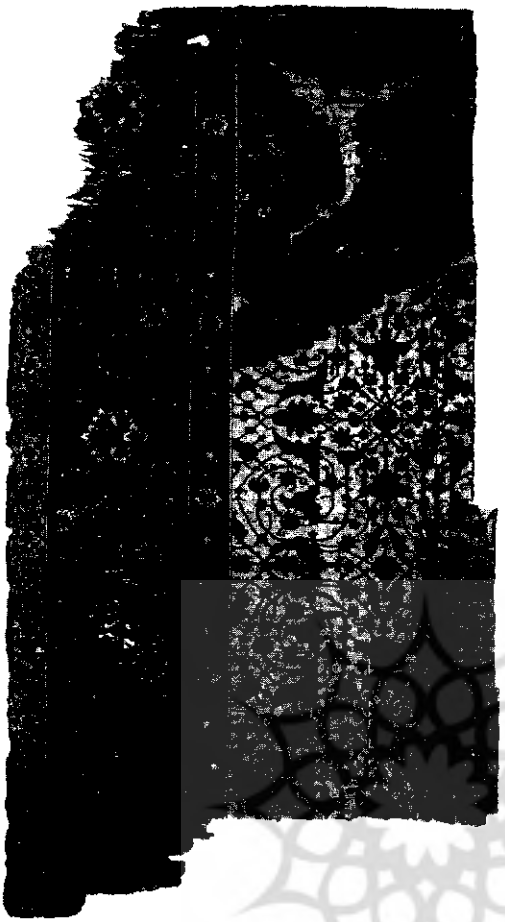
توضیحی که با حقایق مشهود جور در می‌آید این است که بافندگان از قالی دیگری به منزلهٔ راهنمای نقش استفاده کرده و طرح آن را با نهایت قابلیت خود مثنابرداری می‌کردند.[۳] مسیر مثنابرداری همیشه ناقص بوده است؛ هنگامی که از قالی‌ای مثنابرداری شود که خود آن مثنا[ی قالی‌ای دیگر] است، اشتباهات در طول زمان انباشته و باعث تغییرات برگشت‌ناپذیر در طرح اصلی می‌شود. در این‌گونه قالیها جزئیات از دست رفته و نقش و نگارهایی حذف شده است، طرحها به‌تدریج از شکل افتاده، خطوط منحنی به مجموعه‌ای از خطوط مستقیم و زاویه‌ها تغییر شکل داده (چکیده‌نگاری شکسته)، منطق طرح درک نشده است؛ برای اینکه به خاطر سپردن نقشها آسان شود، بر تقارنها افزوده‌اند و برخی از اجزا را تکرار کرده‌اند و بدین صورت نقش و نگارها ساده شده؛ مواد جدیدی اضافه شده (گسترش فرعی)، و طرحها به واسطهٔ اجراهای مکرر تغییر شکل یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این‌گونه تغییرات جریانی متداول و معمولاً پیش‌بینی‌پذیر دارد و میزان تغییر متناسب با تعداد مثناهای واسط در میان «اصل» و نمونهٔ موجود افزایش می‌یابد. با وجود این، گاهی کارآیی این الگوی ساده [یعنی الگوی توجیه تغییرات بر مبنای مثنابرداری] در وضعی خاص مختل می‌شود. گاهی پیش می‌آید که قالی نسبتاً جدیدی حاوی ویژگیهای مربوط به گذشته است، چرا که نمونه اولیهٔ سالمی برای مثنابرداری در همین اواخر در اختیار بافنده بوده است؛ بدین معنا که با وجود فاصلهٔ زمانی میان این قالی و الگوی اولیه، میان آنها فقط چند مثنا واسطه شده است.[۴] از سوی دیگر گاهی هم بافندگان نالایقْ طرحی را چون فاقد این مهارت‌اند که درست با آن برخورد کنند ضایع می‌کنند ــ یعنی ممکن است قالی‌ای با آنکه بدبافت است قدیمی باشد.

تمایل به مثنابرداری در رواج طرحهایی که از دربار سرچشمه گرفته است عاملی قوی به حساب می‌آید. هنگامی که حمایت سلطنتی یا شاهانه به پرورش خلاقیت هنرمندانه می‌پردازد، دربار پیشوای سلیقهٔ روز و طرحهایی می‌شود که از دربار سرچشمه گرفته و همانند موجهایی بر روی آب راکد، از مرکز سلیقه‌ساز به اطراف پخش می‌شود. نمونه‌ای از این روند که با آنچه در قالیهای واقعی شاهدیم کاملاً جور درمی‌آید آن است که قالیهای درباری را ابتدا برای ثروتمندان طراز اول جامعه مثنابرداری می‌کردند؛ سپس آن را با بهای ارزان‌تر برای متقاضیان کم‌درآمدتر می‌بافتند؛ نهایتاً روستاییانی که مایل بودند با مُد شهری هماهنگ باشند، آن را با ظاهری تغییریافته مثنابرداری می‌کردند.[۵] تغییر شکل طرحها به دلیل مثنابرداری مکرر پدیده‌ای شایع بوده و عاملی است مهم در پیدایی آنچه می‌توان «سبک روستایی»اش خواند.[۶] نقوش چنین قالیهایی نهایتاً از نمونه‌های اصیل درباری نشئت‌گرفته که دستخوش تغییراتی شده، با واژگان محلی نقشها همگون شده و در شیوه‌ای سرشار از رنگ و سرزنده و اصیل دوباره اجرا شده است. این نقوش روستایی در دوره‌هایی طولانی، برخی اوقات در طی سده‌ها، به کار رفته و تنها به‌آرامی و با گذشت زمان تغییر یافته است.

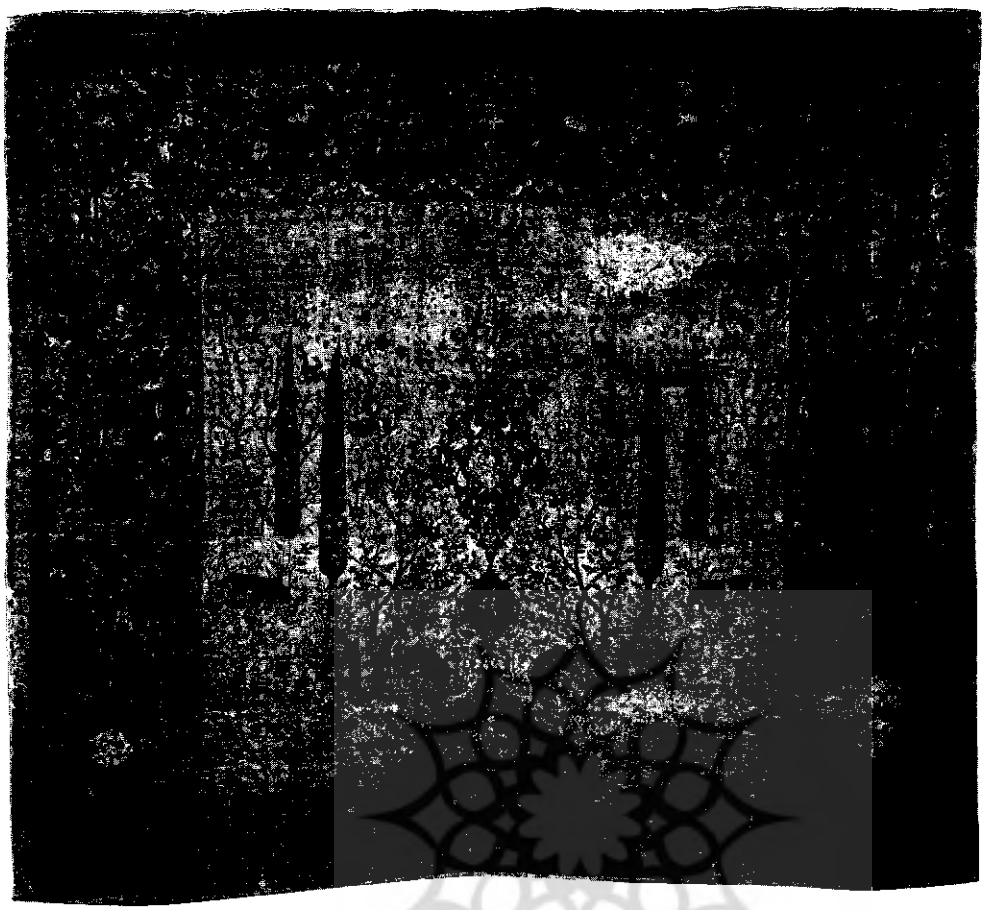
الگوی مثنابردارىْ دگرگونی طرحها را در هنگام انتشارشان از مرکز طرّاحی به خارج توجیه می‌کند، اما نمی‌تواند انحطاط طرح در محصولات یك کارگاه تجاری



ت ۱. تکه قالی با زمینهٔ سفید و اسلیمی، اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم؛ پرز پشمی بر جلهٔ ابریشمی. ۱۰۱×۱۸۵ سانتی‌متر، موزهٔ ملی برلین ــ پروس، بخش مربوط به موزهٔ هنر اسلامی

در مقایسه با نمونهٔ تصویر۵، این نمونه هیچ‌گاه قالی‌ای با ظرایف عمدهٔ فنی نبوده است. با وجود این دارای امتیازاتی هست که براساس آنها بتوان آن را یکی از اندک قالیهایی دانست که از نظر سبک در کنار معدود اشیایی قرار می‌گیرد که یقیناً می‌توان به دورهٔ شاه‌اسماعیل نسبت داد. نکتهٔ اصلی جالب در شکل نقش شبکه‌ای اسلیمیهاست که زمینهٔ سفید را پوشانده و در زیر باقی‌ماندهٔ لچکها، که در اصل گوشهٔ فرش را پر کرده بوده است، ناپدید می‌شود. در نزدیکی حاشیه، دو عنصر طرح را تحت‌الشعاع قرار داده است: حلقهٔ سرخ درختانی که کنارهٔ آن با پیچ و تابهای فشرده شکل گرفته و گل شاه عباسی کوچکی را محصور کرده است؛ و دو اسلیمی زرد-نارنجی‌رنگی که در حالتی کمان‌مانند به یکدیگر متصل شده و گل شاه عباسی بزرگی را در بر گرفته است. شکل این اسلیمی غیرعادی است، چرا که دارای کناره‌های شکسته است که در تقابل شدید با شکل گردان آشکار نقش شبکهٔ حلزونی است. ترکیب شکلهای حلقه‌ای و اسلیمیهای شکسته در شیوه‌ای که تزیینات شبکه‌ای به صورت فشرده کار شده، یکی است که تکامل غایی آن به دورهٔ تیموریان در شرق ایران در طول ربع اول سدهٔ نهم/ پانزدهم می‌رسد. از آن در گونه‌های مختلف شیوه‌های هنری، شامل کار چوب، تذهیب، صحاف و، احتمالاً در قالی استفاده می‌کردند. در آغاز سدهٔ دهم/ شانزدهم این شیوه به گستردگی به کار می‌رفت؛ هرچند که در دهه‌های اول به تدریج آن را کنار گذاشتند و تنها نشانه‌هایی از حضور اولیهٔ خود بر جا گذاشت. شکل واضح و سامان‌یافتهٔ این تزیین در طرح زمینهٔ قالی تصویر ۴ وجود دارد، که این فرض را پیش می آورد که آن قالی در سدهٔ نهم/ پانزدهم بافته شده باشد. با بررسی دقیق می‌توان عناصر مشابه را در طرح چندلایه‌ای تصویر ۵ نیز مشاهده کرد. عناصر مشابهی در تزیین پلاك فولادی کمربند شاه‌اسماعیل وجود دارد.

اسلیمی «دهن اژدری» بزرگ که در پیچ و تابهای ابری شکل پیچیده شده است در گوشه، و شکل پیازی گلهای‌شاه عباسی از ویژگیهای متأخر تزیین است که در سدهٔ دهم/ شانزدهم شیوع یافت. بنا بر این احتمال می‌رود که قالی مذکور در دورهٔ شاه‌اسماعیل بافته شده باشد.



ت ۲. تکه قالی، اواسط سدهٔ دهم/ شانزدهم. پرز گره‌خورده، پرز پشمی بر جلهٔ ابریشمی. موزهٔ هنرهای تزیینی، پاریس، ش ۱۰۶۱۴.
این قالی پرز پشمی با کیفیت اعلا به لحاظ طرح با قالیهای ابریشمی نادر سدهٔ دهم/ شانزدهم در اوایل دورهٔ صفویه ویژگیهای مشترکی دارد؛ به خصوص در شکل گیاهان در حاشیه و حیوانات افسانه‌ای در زمینه. این قالی به لحاظ داشتن نقش‌مایهٔ برگ با کنارهٔ پشتی خمیده، با قالیهای اردبیل مشابه است.

را توجیه کند. دراینجا الگوی دیگری مطرح شده است. هنگامی که کارگاهی سفارشی از دربار دریافت می‌کرد، طرح (خواه در دربار به وجود آمده بود یا در کارگاه) به‌درستی و به بالاترین کیفیت، با استفاده از بهترین مواد اجرا می‌شد. سپس شاید همین طرح را در یکی از کارگاههایی که هدف تجاری آنها قوی‌تر بود تغییر می‌دادند و برای استفاده سازگار می‌کردند. این طرحها عموماً ناگهانی در مراکز اصلی تولید ظاهر می‌شد.[۷] می‌توانستند با استفاده از کارگران کم‌مهارت‌تر، رنگهای ارزان‌تر، بافت ضخیم‌تر و استفاده از قالی‌ای دیگر به منزلهٔ راهنمای قالی به جای نقشه، در هزینه‌ها صرفه‌جویی کنند. البته در چنین وضعی، افتراق تدریجی از نمونهٔ اصلی حتمی است.

طبق این الگو افتراق تدریجی گروهی از قالیهای هم‌نقشه از نمونه‌ای قابل شناسایی نشانهٔ استمرار تولید در طول زمان است. شناسایی چنین گروهی ما را قادر خواهد ساخت که این فرض را پیش آوریم که این قالیها از منبعی مانند یک کارگاه (یا گروهی از کارگاهها) که در دوره‌ای نسبتاً طولانی وجود داشته سرچشمه گرفته است. آن‌گاه چنانچه آزمون «میزان انحراف» گاه‌شماری نسبی را در این گروه اعمال کنیم، خواهیم توانست قدیمی‌ترین اعضای آن را شناسایی کنیم. نمونهٔ نخستینْ قالی‌ای درباری خواهد بود با بهترین و دقیق‌ترین اجرا و ساخته از بهترین مواد؛ جانشینان «انحراف‌یافته»اش قالیهای تجاری خواهد بود، نه درباری.

قالیهای اولیهٔ صفوی چگونه بوده است؟

اکنون این سؤال پیش می‌آید که دربارهٔ خاستگاههای فرهنگی و خویشاوندهای قدیمی‌ترین قالیهای صفوی چه می‌توان گفت؟ در نبود اطلاعات جدید و معتبر، هرگونه نتیجه‌گیری قطعی ناممکن است؛ اما بررسی دوبارهٔ چارچوبهای اصلی این مسئله شاید برای بحثهای بعدی مفید باشد.

یکی از مفروضات پایه که من حتماً آن را در نظر می‌گیرم این است که در سدهٔ نهم/ پانزدهم قالیهای گرهی

در سرتاسر سرزمینهای ترکی ـ ایرانی بافته می‌شده است: در سرزمینهای تیموری در شرق ایران و آسیای مرکزی (به مرکزیت هرات و سمرقند)، سرزمینهای ترکمانان در غرب ایران و شرق ترکیه (به مرکزیت تبریز و دیاربکر) و در ترکیهٔ عثمانی (به مرکزیت بورسه و استانبول).

با توجه به شکل گستردهٔ تاریخ فرهنگ در سدهٔ نهم/ پانزدهم می‌توانیم بگوییم که سمرقند پیشوای سلیقهٔ روز در دنیای هنر بوده و هرات از آن دنباله‌روی می‌کرده است. با وجود آنکه تأثیر میراث هنری تیمور با سرعت قابل توجهی در سرتاسر بخش عمده‌ای از جهان اسلام پخش شد، باید آگاه بود که شیراز در نیمهٔ اول سدهٔ نهم/ پانزدهم و تبریز تحت حکومت ترکمانان در نیمهٔ دوم این سده نیز مراکز مهم تأثیر بودند و دقیقاً در همین مراکز، نیاز بوده است که برخی تفکرات جدید رخ دهد. چنانچه به منظور شناخت جنبش فراگیر طرّاحی قالی در سدهٔ نهم/ پانزدهم به نگاره‌های تیموری نگاه کنیم، بلافاصله با معمایی روبرو می‌شویم. دورهٔ اولیهٔ قالیهای تیموری با نقوش کوچکِ تکرارشوندهٔ بی‌پایان شناخته شده است ــ عموماً با نقش‌مایه‌های به‌هم‌پیچیده و حاشیه‌هایی به خط کوفی. تعدادی از قالیهای این گونه باقی مانده است؛ لیکن فن و رنگ‌آمیزی‌شان آنها را در ردیف قالیهای متأخر ترکی قرار می‌دهد و اکثر آنها، هرچند نه همهٔ آنها، بیشتر ویژگی بافته‌های روستایی را دارد تا قالیهای درباری. عملاً هیچ قالی‌ای از این گروه وجود ندارد که بتوان آن را به ایران نسبت داد ــ تا به حال تنها یک قالی کامل و یک تکه قالی از این گونه را ایرانی تشخیص داده‌اند.[8]

بنا بر این، نخستین مسئله این است: چه قالیهایی در دربار تیموری در هرات در اوایل سدهٔ نهم/ پانزدهم به کار می‌رفت؟ نتیجه‌گیری من این است که چنین قالیهایی که در ایران یا در آسیای مرکزی بافته می‌شد حقیقتاً وجود داشته، لیکن همهٔ آنها بر اثر حوادث تاریخی از بین رفته است. از سوی دیگر، رویدادهایی تصادفی ــ تجارت با غرب، وقف قالی برای مساجد ــ باعث شده است که گونه‌های محلی ترکی که به شیوهٔ رایج سبک تیموری بوده است نجات یابد و این اثر را بر جا بگذارد که ترکیه کانون قالی‌بافی در سدهٔ نهم/ پانزدهم بوده است.

در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم/ پانزدهم دو سبک جدید در [تصویر قالی در] نگاره‌های هرات آشکار شد: قالیهایی

ت ۳. نکه قالی از گوشهٔ جنب بالایی یکی از دو قالی اردبیل، قالیهای مأخذ این نکه قالی مورخ ۹۲۶ق/ ۱۵۳۹ـ۱۵۴۰م است. پرز گره‌خورده پشمی بر جلهٔ ابریشمی، ۳۰×۵۳ سانتی‌متر
قالیهای اردبیل از آنجا که دو تا از تنها سه نمونه قالیهای تاریخ‌دار از اوایل دورهٔ صفویه‌اند اهمیت خاصی دارند همچنین تقریباً قطعی است که بافت این قالیها را شاه‌اسماعیل سفارش داده بوده است. سبک تزیینی آنها در جزئیات خود نکات مشترک زیادی با عناصر پیداشده در *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب* دارد. مشخصاً یکی از اجزا را، یعنی برگ موجود در حاشیهٔ باریک که کناره‌اش بالا آمده و به سمت عقب برگشته است، می‌توان در بسیاری از نقاشیها پیدا کرد.

با بخشهای متداخل و قالیهای مرکزگرا. مضمون بخشهای متداخل و درهم‌بافته، که به طرزی نامنظم شکل گرفته[9] ویژگی خاص تذهیب نسخ خطی در این زمان است. در دو قالی به‌جامانده، سبک بسیار مشابهی با کیفیتی درباری دیده می‌شود: یکی در موزهٔ دوتیسو[1] در لیون و دیگری لنگهٔ همان قالی در موزهٔ متروپولیتن نیویورک. هر دو موارد مناسبی است برای گنجاندن در مجموعه قالیهای بافته برای دربار تیموری در هرات در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم.[10] این سبک تزیین به منزلهٔ [شیوه] طرّاحی نامتعارف زمینه در قالیها و پارچه‌های ایرانی سدهٔ دهم/ شانزدهم ادامه یافت و بیشتر به صورت طرّاحی حاشیه به سدهٔ یازدهم/ هفدهم رسید. این شیوه در هنر عثمانی بسیار کم ارائه شده و در قالیهای ترکی ناشناخته است.[11]

مسئلهٔ دوم این است: ما دربارهٔ قالیهای دورهٔ ترکمانان سدهٔ نهم/ پانزدهم چه می‌دانیم؟ آیا آنها ظاهری «ترکی» داشته است یا ویژگی قابل تشخیص «ایرانی»؟ آنچه در پس این سؤال است این است که در قالیهایی

(1) Musée de tissus

که متعلق به سدهٔ نهم/ پانزدهم می‌نماید، دو سبک کاملاً متمایز دیده می‌شود: یک سبك ظریف و پرکار است و در آن، نقوش اسلیمی پیچان و نقوش مرکزگرا غلبه دارد؛ سبك دیگر واضح و پرقدرت است و رنگهای اصلی تند دارد و نقوش مکرر بی‌پایان بر آن غالب است. گروه اول بی‌شک ایرانی است؛ گروه دوم ترکی است و معمولاً در متون «اوشاك» نامیده می‌شود، که جایی است که از سدهٔ نهم/ پانزدهم مرکز تولیدات تجاری بوده است.[۱۲] لیکن آیا قالیهای «اوشاك ستاره‌ای»، «گونه‌های ستاره‌ای» و دیگر مواردی که کورت ارتمان[۲] آنها را «طرحهای اوشاك کم‌شناخته» می‌خواند،[۱۳] از آغاز در غرب آناتولی تولید می‌شده یا میراث سبکیْ اصالتاً ترکمانی بوده است؟

(2) kurt Erdmann

پیوند بخش عمدهٔ «سبک ترکی» قدیم با اوشاك به قدری عمیق و مستحکم است که حتی کوشش برای مناقشه در آن بی‌فایده است. با وجود این، مسئلهٔ ارتباط میان قالیهای اوشاك اولیه و هنر درباری ترکمان برای مدتهای طولانی برای من سؤال بوده است. مشکل بتوان شباهت میان نقوش ستاره‌ای طوقه‌ابری[۱۴] در قالیهای اوشاك اولیه را با نقوش کاشی‌کاری مسجد کبود تبریز (۸۶۹ق/ ۱۴۶۵م) نادیده گرفت. حتی نکتهٔ جالب‌تر تشابه میان گلهای نیلوفر[۱۵] طلایی و برگها و تزیینات شبکه‌ای[۱۶] و طرحهای جناغی حاشیه‌دار در نقوش برخی کاشیهای شش‌ضلعی لاجوردی در مسجد کبود با نقوش شبکه‌ای گیاهی بر زمینهٔ آبی در برخی از قالیهای اوشاك است که هم ترنجهای جناغی حاشیه‌دار و هم ترنجهای طوقه‌ابری شانزده‌پر دارد. لیکن این عناصر دارای پیشینهٔ آشکارِ تیموری است. ترنج طوقه‌ابری در تذهیب اواخر سدهٔ هشتم/ چهاردهم شیراز دیده شده[۱۷] و ستاره‌های طوقه‌ابری نیز در تزیینات مقبرهٔ احمدشاه در بیدر[۱۸]، متعلق به دههٔ ۸۳۰ق/ ۱۴۳۰م، پیدا شده است. این تزیینات به دست هنرمندی ایرانی صورت گرفته و چنین رقم خورده است: «عمل عبد شکرالله قزوینی نقاش».[۱۹] نادر بودن دیوارنگاره‌های تیموری این ارتباط با فارس را به گونه‌ای خاص جالب توجه می‌سازد و شیراز را که نخست مسند شاه‌زادگان تیموری و سپس شاه‌زادگان آق‌قویونلو بود به منزلهٔ جایگاه مهم انتقال تأثیرات هنری از شرق به غرب، آشکارتر در مرکز توجه قرار می‌دهد.

پس از فتح شیراز به دست تیمور در ۷۹۵ق/ ۱۳۹۳م این شهر در مقام مرکز هنری به حیات خود ادامه داد و تحت لوای شاه‌زادگان تیموری اسکندرسلطان و پسرعمویش ابراهیم‌سلطان که در سال ۸۳۸ق/ ۱۴۳۵م وفات یافت بر رفعت آن افزود. تأثیر شدید چین که در کارهای متعلق به این دوره آشکار است، تحولی مستقل از هرات و مقدم بر آن داشته است. رونق شیراز تحت حکومت ترکمانان ادامه یافت؛ در حالی که تبریز، یعنی پایتخت، تحت فرمانروایی اوزون‌حسن که از سال ۸۷۳ق/ ۱۴۶۹م تا هنگام وفاتش در ۸۸۳ق/ ۱۴۷۸م در آنجا مستقر بود به مغناطیسی برای جذب استعدادهای هنری تبدیل شد. تبریز در زمان ترکمانان شهری ثروتمند و بزرگ بود. متأسفانه بناهای تاریخی آن که آشکارترین مدرک شکوه سلسلهٔ ترکمانان در آن دوره بوده تقریباً یکسره از بین رفته است.[۲۰] محققان هنرهای وابسته به کتاب اهمیت شیراز را تصدیق کرده‌اند، اما کمتر کسی از نقش احتمالی آن در عالم قالی سخن گفته است. به نظر من چنین می‌آید که شیراز نقشی بسیار حیاتی در اشاعهٔ فکرهای جدید هنری، هم به سمت هرات در شرق و هم به سمت تبریز و استانبول در غرب داشته است. مدتها پیش از تحول طرّاحی قالی در هرات که در نقاشیهای بهزاد ظاهر شده است، فاصله گرفتن از طرحهای مبتنی بر نقوش تکرارشونده در شیراز آغاز شده بود. در نقاشی‌ای متعلق به حدود سال ۸۴۸ق/ ۱۴۴۴م قالی‌ای تصویر شده که طرحی اسلیمی در میان دارد که زمینه‌ای با تزیینات شبکه‌ای گیاهی آن را احاطه کرده است.[۲۱]

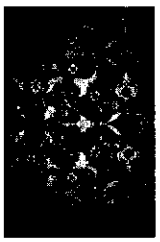
آیا می‌توان چنین گفت که طی نخستین ثلث سدهٔ نهم/ پانزدهم شیراز پیشوای سلیقهٔ روز در [طرّاحی] قالی بود، اما هرات در نیمهٔ دوم این سده تأثیرگذار شد؛ و تبریزِ عهد ترکمانان، با سنتهای هنری مربوط به خود، هم از شیراز متأثر بود و هم از آسیای مرکزی عهد تیموریان؟ با توجه به پیشرفتگی فرهنگی تبریز عهد ترکمانان در هنرها، به‌ویژه در هنرهای وابسته به کتاب، احتمال می‌رود که قالیها و منسوجاتی که در آنجا بافته می‌شد مقتدای سلیقهٔ روز بوده باشد. بنا بر این می‌توان حدس زد که در اوایل سدهٔ نهم/ پانزدهم سبک دارای «چرخ» و «ستاره و شعاع» که از قالیهای برجامانده ازآناتولی می‌شناسیم مقبول‌تر بوده است. در میانهٔ این سده جلوهٔ تیموری شدیدی با نقوش تکرارشوندهٔ بی‌پایان، صور گره‌خورده، برگ و گل نیلوفر، پدید آمد. در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم سلیقهٔ

روزْ طرف‌دار ویژگی ایرانی‌تر شد، با نقوش مرکزگرا و اسلیمیهای متراکم و بعدها تزیینات شبکه‌ای گیاهی. با آنکه حتی یک نمونه پارچه، و تا این اواخر حتی یك نمونه قالی، هم بر جا نمانده که آن را به تبریز عهد ترکمانان نسبت داده باشند،[۲۲] نمی‌توان تصور کرد که همه چیز بی‌آنکه نشانی از خود بگذارد از بین رفته باشد. حتی چنانچه اشیا خود از بین رفته باشد، تأثیر آنها همچنان آشکار خواهد بود. از این لحاظ به نظر من چنین می‌آید که وارثان اصلی تأثیر ترکمانان کارگاههایی بوده‌اند که در مصر در دورهٔ ملک اشرف قایتبای بر پا شدند و قالیهای مملوکی را تولید می‌کردند؛ و نیز کارگاههای تجاری اوشاك که بیش از یک سده، بسیاری قالی با نقوش تکرارشوندهٔ بی‌پایان با گل و برگ نیلوفر، که نشان ویژگیهای شاخص تیموری است، تولید می‌کردند. جالب اینکه کارگاههای اوشاك قالیهای لچك‌ترنجی ایرانی هم تولید می‌کردند و حتی برخی از آنها تلاشهایی برای گوشه‌سازی قالی به شیوهٔ ایرانی داشتند.

در سال ۸۷۹ق/ ۱۴۷۴م به یوزافا باربارو[۳]، سفیر ونیز در دربار ترکمانان در تبریز، «قالیهایی ابریشمین» نشان دادند «که فوق‌العاده زیبا بود» و قالیهای دیگری که «زیباترین قالیها بود» و او آنها را برتر از قالیهای بورسه و قاهره دانسته است.[۲۳] بازرگانی ناشناس که در نخستین سالهای سدهٔ دهم/ شانزدهم در تبریز بوده است از کاخ سابق یعقوب‌بیگ دیدن کرده (گمان کرده که آن کاخ به اوزون‌حسن تعلق دارد[۲۴]) و چنین گفته است: «بر زمین تالار قالی‌ای با شکوه گسترده‌اند، ظاهراً ابریشمی، که به سبک ایرانی کارشده است؛ با نقوشی زیبا که مدور و دقیقاً به اندازه‌ای است که بایستهٔ کاخ است. به همین گونه در سایر اتاقها زمین را کاملاً مفروش کرده‌اند.»[۲۵] حضور قالیهای ابریشمی که به شیوه‌ای ایرانی و احتمالاً با طرحهای گردان کار شده است، شاید مؤید این فکر باشد که قالیهای اواخر دورهٔ آق‌قویونلو و اوایل دورهٔ صفویه ویژگی ایرانی داشته است.

از طریق قیاس می‌توان به دریافتی دیگر از ماهیت قالیهای دورهٔ ترکمانان و اوایل دورهٔ صفویه رسید. چنانچه قالیهای تاریخ‌دار اردبیل را، که به ظن قوی آنها را شاه‌طهماسب کمی پیش از ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹م سفارش داده است، نقطهٔ ثابت تحول سبک صفوی در قالی منظور کنیم، آن‌گاه شاهد سبکی تزیینی خواهیم بود که در جزئیاتش کاملاً با تزیینات معاصر خود متناسب است؛ نظیر آنچه در *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب* می‌توان یافت. ترنج مرکزی از نظر شکلْ متشابه آنهایی است که در سایر قالیهای لچك‌ترنجی دیده می‌شود، لیکن از سه جهت با آنها تفاوت دارد: نخست اینکه تزیینات شبکه‌ای زمینه تقریباً در نزدیکی ترنج پایان یافته و (به جز اندکی استثنا) در زیر آن از نظر ناپدید نشده است؛ دوم اینکه اثری از پیچ و تاب ابرها در اطراف حاشیه نیست؛ سوم آنکه ترنج را با افزودن آویزهایی در هر شانزده پره‌اش گسترش داده‌اند. گروهی از قالیهای لچك‌ترنجی هست که تزیینات شبکه‌ای زمینه در آنها به لحاظ سبک کاملاً تیموری است (ت۴). ترنج این قالیها با پیچ وتابهای ابریْ لبه‌دار شده است و عموماً شکل طوقه‌ابری مشخصی دارد. در حقیقت شکلی مشابه آنچه پیش‌تر ذکر شد در قالیهای لچك‌ترنجی اوشاك به کار رفته است که اکنون تاریخ آنها را متعلق به ثلث آخر سدهٔ نهم/ پانزدهم می‌دانند. در قالیهای لچك‌ترنجی قدیمی‌تر ایرانی تزیینات شبکه‌ای در زیر ترنج ناپدید می‌شود، چنان که گویی ترنج بر روی دریایی از اسلیمیهای مارپیچ شناور است. ظاهراً اینکه این گروه آخر از قالیهای لچک‌ترنجی متقدم بر قالیهای اردبیل است قطعی است؛ بیشتر به این دلیل که از نظر سبک می‌توان قالیهای این گروه را به ترتیب زمانی مرتب کرد، که در این صورت قدیمی‌ترین قالی به‌راحتی در سدهٔ نهم/ پانزدهم جای خواهد گرفت. چنانچه این نکته حقیقت داشته باشد (و چنانچه این قالیها ایرانی باشد، که کمتر کسی در آن تردید دارد)، این قالیها بایست یا در غرب ایران تحت حکومت ترکمانان بافته شده باشد یا در شرق ایران تحت حکومت تیموریان.

مشکل بتوان فهمید که در کجا باید به دنبال پاسخ این سؤال گشت. صحافی و تذهیب و تزیینات معماری در غرب ایران شواهد کافی برای ترنجهای محاط در تزیینات شبکه‌ای گیاهی که در زیر ترنج ناپدید «نمی‌شود» در اختیار می‌گذارد؛[۲۶] لیکن ترنجی که بر زمینهٔ نقش شناور باشد ظاهراً هیچ سابقه‌ای در هنر اسلامی ندارد. با این حال، چنین انگارهٔ طراحی‌ای در هنر چینی از دورهٔ تانگ[۴] و سپس در طول دورهٔ سونگ[۵] تا دورهٔ یوئان[۶] وجود داشته است[۲۷] و شایان توجه است که تنها قالی باقی‌مانده‌ای که می‌توان آن را به دورهٔ تیموری نسبت داد[۲۸] تا اندازه‌ای متضمن چنین پدیده‌ای است. بنا بر این نتیجه می‌گیریم



ت ۴. بخشی از نقش زمینهٔ قالی‌ای با ترنج مرکزی. مجموعهٔ کریستوفر الکساندر. نك: تصویر رنگی این قالی در *گلستان هنر*، ش۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۴)، ص ۸۳

(3) Josafa Barbaro

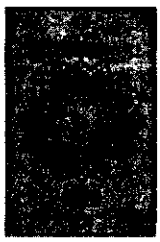
4)Tang

(5) Song

(6) Yuan

که قالی لچک‌ترنجی به ظن قوی از شرق ایران سرچشمه گرفته است نه غرب ایران.

در اینجا باید اذعان کرد که در استفاده از شواهد نقاشی ایرانی به منزلهٔ منبع تعیین تاریخ قالیها احتیاط بسیاری لازم است؛ بیشتر به این دلیل که در این روش، به قالیهایی که در نگاره‌های یك هنرمند منفرد، یعنی بهزاد، تصویر شده است اهمیت بسیاری داده‌اند. مهارت شگفت‌آور و توجه استثنایی او به جزئیات، بیش از آنکه اطلاعاتی دربارهٔ تاریخ قالی در اختیار بگذارد، ما را بر رویکرد او به نقاشی و قریحهٔ طراحی‌اش واقف می‌کند. با مشاهدهٔ دقیق قالیهایی که در *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب* تصویر شده است، درمی‌یابیم که این قالیها با آنچه از قالیهای اوایل دورهٔ صفویه می‌دانیم مناسبت چندانی ندارد؛ و این مؤید این دیدگاه است [که نباید در تعیین تاریخ قالی، به تصویر قالی در نگاره‌ها بیش از حد اتکا کرد]. بیش از ۱۱۰ مورد تصویر قالی در نقاشیها هست که از این تعداد، ۱۵ مورد دارای نقوش درهم‌بافته در حاشیه با رئوس کوفی است. چنین ترکیبی در مجموعه قالیهای باقی‌مانده از دورهٔ صفویه به‌کلی ناشناخته است. بسیاری از آنها فرشهای قالی‌مانند با نقوش تزیینی ساده‌ای است که در پی بازنمود چیزی نبوده است. معدودی از اینها را با نوعی احتیاط و دقت در جزئیات کشیده‌اند که حقیقتاً حس قالی‌ای واقعی را منتقل می‌کند. یک قالی هم هست که بیشتر در زمرهٔ نقاشیهای سدهٔ هشتم/ چهاردهم یا اوایل سدهٔ نهم/ پانزدهم بوده است.[۲۹] از این بررسی چنین بر می‌آید که بیشتر قالیهایی که تصویر شده صرفاً گونه‌ای خلاصه‌نگاری مرسوم بوده و هیچ ارتباطی با قالیهای واقعی نداشته و مدعی آن هم نبوده است. نقاشیهای جدید اغلب بر پایهٔ نمونه‌های قدیمی‌تر شکل می‌گرفته است و احتمالاً هنرمندان با نگریستن نقاشیهای قدیمی‌تر، از آنها برای تصویر کردن قالی در نگاره‌های‌شان الهام می‌گرفته‌اند. هرچند استثناهایی هم در کار است و گاهی اوقات به طرح قالی‌ای بر می‌خوریم که به همان دقت نمونه‌های بهزاد کار شده است. از اینجا معلوم می‌شود که شاید اعتبار مطالعهٔ قالی در نگارگری ایرانی بسیار کمتر از آن باشد که پیش‌تر تصور می‌شد.



ت ۵. قالی، اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم، پرزهای گره‌خورده از جنس پشم بر جلهٔ پشمی، ۲۴۷×۳۶۹ سانتی‌متر، مجموعهٔ اثاث ملی، پاریس، ش GOB 1375. نك: تصویر رنگی این قالی در گلستان هنر، ش ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۴)، ص ۸۰

نتیجه

مطالعهٔ بافته‌ها و قالیهای ایرانی سدهٔ دهم/ شانزدهم به واسطهٔ میزانِ حقیقتاً غم‌انگیزِ آثار برجامانده، که در زمان خود به‌وفور تولید می‌شده، بسیار دشوار است. محفوظ‌تر ماندن قالیهای ترکی در اروپا به واسطهٔ تجارت و در مساجد ترکیه به سبب وقف، دیدگاه روزگار مدرن به تاریخ قالی را به انحراف کشانده است. به نظر می‌رسد که تا پیش از سدهٔ یازدهم/ هفدهم هیچ سند موثقی برای ایران وجود ندارد که بتواند به ما بگوید که گونه‌های خاص قالی و پارچه در کجا تولید می‌شده است. این کمبود اطلاعاتْ مورخان را به عرضهٔ منابعی سوق داده که تنها بر حدس و گمان استوار است. بسیاری از این حدسها به واسطهٔ تکرار شدن جایگاه «حقیقت» یافته است. برخی از سودمندترین مطالعات اخیر بر بررسی دقیق ساختارها و رسوم کاری هنرهای دستی در ترکیب با فنون متداول‌تر تاریخ هنری مبتنی شده است. چنین مطالعاتی امکان دسته‌بندی قالیهای دارای سبکی مشابه را با یکدیگر فراهم می‌سازد، لیکن نمی‌توان گفت که این قالیها در کجا بافته شده است. با این مطالعات می‌توان گاه‌شماری‌ای هم به دست داد که برای برخی قالیها کاملاً دقیق است. قالیهای متعلق به اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم قطعاً باقی مانده است؛ لیکن با دانش فعلی، هیچ راهی برای تفکیك آنهایی که در دورهٔ شاه‌اسماعیل بافته شده از قالیهایی که پیش‌تر تحت حاکمیت ترکمانان و تیموریان بافته شده است در اختیار نیست.

کارگاههای تجاری قالی و پارچه هم‌زمان با کارگاههای تحت سرپرستی کاخ در اواخر دورهٔ صفویه وجود داشته است. وجود قالیهایی با کیفیتی هم درباری و هم تجاری از دورهٔ اولیهٔ صفوی حاکی از آن است که همین روش پیش‌تر هم بوده است، به‌ویژه از آنجا که می‌دانیم دست‌کم یک استاد قالی‌باف برای شاه‌اسماعیل در تبریز کار می‌کرده است. با توجه به کیفیت طرح و ساخت و موادی که در مخملها دیده می‌شود و تنوع بسیار در کیفیت حریرهایی که به سبک درباری بافته شده است و با توجه به این حقیقت که غیاث‌الدین علی نقش‌بند یزدی، طرّاح پارچه و نقش‌بند معروفی که در سالهای آخر دورهٔ حکومت شاه‌طهماسب فعال بود و عضوی از حلقهٔ درباری شاه‌عباس شد، وجود کارگاههای پارچه‌بافی تحت سرپرستی کاخ نیز قطعی است. با وجود اینکه در حریرها طرحهایی به کار می‌برده‌اند که ریشه در هنرهای درباری وابسته به کتاب داشت، طرّاحی حقیقی آنها پیشه‌ای تخصصی بود. این

نکته در طرّاحی قالی صدق نمی‌کند؛ بسیار محتمل است که برای طرّاحی قالیهای سفارشی مخصوص، نقاشان دربار را فرامی‌خوانده‌اند. برخلاف عقیدهٔ رایج، چنین سفارشهایی را نه بر اساس نقشه‌های روی کاغذ شطرنجی مبتنی بر گره؛ بلکه به ظن قوی با استفاده از طرح [بدون کاغذ شطرنجی] می‌بافته‌اند، که عملی به مراتب تخصصی‌تر بوده است.

تاریخ قالیهای اولیهٔ صفوی پیش از دورهٔ شاه‌طهماسب و آنها که در سلسله‌های پیشین ترکمان و تیموری بافته شده مبهم مانده است. بر تصویر قالیهایی که در آثار یک هنرمند منفرد برجسته، یعنی بهزاد، آمده بیش از حد تأکید شده است. قالیهای درباری دورهٔ تیموری تقریباً ناپدید شده لیکن سبک آنها در برخی قالیهای تجاری و روستایی آناتولی حفظ شده است. قالیهای اولیهٔ دورهٔ ترکمانان نیز از بین رفته است، لیکن میراث هنری آنها را می‌توان در قالیهای مملوکی و دمشقی پیدا کرد. می‌توان برای قالیهای دورهٔ ترکمانان در اواسط سدهٔ نهم/ پانزدهم ماهیتی شدیداً تیموری منظور کرد. میراث این سنت طرّاحی احتمالاً در قالیهای قدیمی‌تر اوشاك حفظ شده است. احتمال می‌رود که قالیهای متأخرتر دورهٔ ترکمانان به لحاظ هویت ایرانی شده و بنا بر این تمیز آنها از قالیهای اولیهٔ صفوی ناممکن باشد (ت ۵).

قالیهای دورهٔ اولیهٔ صفوی برای ارزیابی مجدد آماده است؛ نه در این حوزه که این آثار در کجا بافته شده، بلکه بیشتر در این حوزه که در چه زمانی بافته شده است. با بررسی موشکافانهٔ مجدد خود اشیا، هم در فن آنها و هم در جزئیات کوچک عناصر طرح آنها، دسته‌بندی‌ای مجدد و طبقه‌بندی‌ای فراتر امکان‌پذیر می‌نماید که می‌تواند به روشن شدن نقشهای خاص دربار تیموری و ترکمان در شکل‌گیری سبک قالی صفوی کمک کند. برنامه‌ای سنجیده با استفاده از سنجش کربن چهارده به این عمل بسیار کمک خواهد کرد.

سخنی دربارهٔ گلیم ابریشمی

بافت گلیم ابریشمی فنی پرزحمت است که بیشتر به واسطهٔ کاربردش در چین شهرت دارد، که در آنجا آن را «کئوسو»[۷] یا «کِسی»[۸] می‌خوانند. چنین سنتی در آسیای مرکزی نیز وجود دارد. این سنت از طریق ظاهر شدن نمونه‌هایی شگفت‌آور از این نوع بافته که از تبت به بازار می‌آورند بهتر شناخته شده است. ازاین گلیمها در کتابخانه‌های راهبان تبت برای جلد «سوترا»[۳۰] استفاده می‌کرده‌اند. قطعاً در ایران نیز گلیم ابریشمی می‌بافته‌اند. قدیمی‌ترین نمونه‌های برجامانده، با یک استثنای درخور توجه، از سدهٔ دهم/ شانزدهم به‌جا مانده است. مورد استثنا گنجینه‌ای خارق‌العاده در مجموعهٔ دیوید[۹] در کپنهاگ است که گمان می‌رود متعلق به زمان ایلخانان بوده باشد و ویژگیهای مشترکی، هم در رنگ و هم در فن، با گلیمهای معروف آسیای مرکزی دارد.[۳۱]

چنانچه در میان سده‌های هشتم/ چهاردهم و دهم/ شانزدهم تولیدی مستمر در ایران وجود داشته است، ما چیزی از آن نمی‌دانیم؛ هرچند که از برکت تحقیق مانیکوفسکی[۱۰] این بخت را داریم که شواهد مستند خوبی از تولید گلیم در ایران در سال ۱۰۰۹ق/ ۱۶۰۱م در اختیار داشته باشیم.[۳۲] در این تاریخ پادشاه وقت لهستان

ت ۶. بخشی از گلیم ابریشمی، سدهٔ دهم/ شانزدهم، گلیم کلاف‌شدهٔ ابریشمی آراسته به رشته‌های سیم و زر، ۱۵۲×۳۸۹ سانتی‌متر، گنجینهٔ رزیدنتس، مونیخ. نک: تصویر رنگی این قالی در گلستان هنر ص ۸۲

(7) k'ossu

(8) kesi

(9) David Collection

(10) Mankowski

بازرگانی ارمنی را به کاشان فرستاد تا گلیمی ابریشمی تهیه کند که نشانهای وی بر آن دوخته باشد. این گلیم که نقشه‌اش کمابیش صورت نشان اشراف دارد در کنار گلیمهای ابریشمی دیگر در موزهٔ رزیدنتس[11] مونیخ نگهداری می‌شود. حضور گلیمی متعلق به تاریخ و منشأ معلوم در این موزه، که به اوایل سدهٔ یازدهم/ هفدهم بر می‌گردد کمی سبب آشفتگی شده است، چرا که اغلب چنین می‌پنداشتند که تاریخ دیگر گلیمها دقیقاً یکسان است. منطقاً می‌توانست چنین باشد که همهٔ آنها را در قالب جهیزیهٔ آنا کاتارینا کنستانتسا[12]، شاه‌دخت هلستانی، از یک منبع به آلمان آورده باشند؛ لیکن تنها از جنبهٔ تاریخ هنری، یکی از آنها، یعنی گلیم تصویر ۶، آشکارا قدیمی‌تر از گلیم نشان‌دار سال ۱۰۱۰ق/ ۱۶۰۲م است.

این اثر کیفیتی برجسته در نقش و مواد و شیوهٔ اجرا دارد، اما کامل نیست و صورتهای بی‌چهره به آن رنگ‌وبویی رمزگونه می‌دهد. این نقش با صور فلکی خود در مرکز و سوارانی که تاج صفوی بر سر نهاده و مشغول شکارند، نظایری در قالیهای ابریشمی موجود در وین و بوستون دارد (ت ۷). جای شک نیست که این اثر شیئی است با کیفیتی شاهانه، بیشتر به این دلیل که عیار طلا در رشته‌های فلزی قیمتی‌اش آن قدر هست که تا به امروز سیاه نشده است.

از برکت شواهدی که از سایر گلیمهای ابریشمی موجود به دست آمده است، امروزه ناکاملی این اثر دیگر به قدر سال ۱۹۲۶ که اطلاعات آن منتشر شد[13] معماگونه نمی‌نماید. اکنون می‌دانیم که قطعات [برخی از این نوع گلیمها] را جداگانه می‌بافته و بعداً به هم می‌دوخته‌اند. می‌توانیم فرض کنیم که از این روش زمانی استفاده می‌کرده‌اند که عرض گلیم مورد نیاز بیش از عرض دارِ موجود بوده است. این گلیم حاشیه ندارد؛ اما آیا در اصل حاشیه‌هایی داشته و از آن جدا شده و گم شده، یا حقیقتاً هیچ‌گاه کامل نشده است؟

این صورتهای بی‌چهره چیزی است که هر که این اثر را دیده راجع به آن نظر داده است. مدتهاست که بر آنم که چنین جزئیات بسیار دقیق را هنگامی که عمل بافت پایان می‌یافت، هنرمندی با مرکب بر گلیم می‌کشید؛ همان طور که در چین روال کار چنین بود. این فرض هنگامی محکم‌تر شد که این فرصت را یافتم که گلیم ابریشمی دیگری را که سابق بر این در موزهٔ هنر کاربردی[14] وین بود به‌دقت بررسی کنم. این اثر دارای پیکره‌های انسانی است و از نظر رنگ و طرح و نقشه‌کشی و مواد، بسیار [به نمونهٔ نخست] شبیه است و این دو به ظن قوی به یک زمان و منبع تعلق دارند.[34] در این گلیم همهٔ صورتها را با استفاده از مرکب سیاه و به شیوه‌ای عموماً ایرانی کشیده‌اند. پس ممکن نیست این طرح را هنرمندی غربی در زمانهای متأخر کشیده باشد. از اینجا این احتمال قوت می‌گیرد که گلیم مورد بحث به عللی هرگز تمام نشده و آن را در همین وضع فعلی به غرب آورده‌اند. لیکن شاید هیچ‌گاه آشکار نشود که چرا چنین نمونهٔ اعلایی از هنرِ داری ناتمام مانده است. به جز این دو، تنها پنج نمونهٔ دیگر را منطقاً می‌توان به سدهٔ دهم/ شانزدهم نسبت داد. این نمونه‌ها عبارت است از: گلیم مجموعهٔ تیسن- بورنمیسّا[15]، گلیم فرانکتّی[16] که اکنون در قطر است، بالاپوش تویوتومی هیدئوشی[17] در گنجینهٔ تودایجی[18] در کیوتوی ژاپن، نمونه‌ای که بسیار خوب حفظ شده است در موزهٔ متروپولیتن، و مورد پنجم در لیختنشتاین.[35] سایر نمونه‌های برجامانده احتمالاً به سدهٔ یازدهم/ هفدهم به بعد تعلق دارد.

(11) Residenz Museum

(12) Anna Katharina Konstanza

(13) Museum für angewandte Kunst

(14) Thyssen-Bornemisza

(15) Franchetti

(16) Toyotomi Hideoshi

(17) Todaiji

ت ۷. قالی ۱۵۲۵-۱۵۵۰، جله و پرز ابریشمی با تقاطی مؤکد با رشته‌های فلزی، ۲۵۵×۴۸۰ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون، ش ۶۶/۲۹۳

سخنی دربارهٔ نمد

از دیرباز عشایر برای پوشاندن کف خیمه‌های‌شان از نمد استفاده می‌کرده‌اند. نشستن روی آن راحت است، عایق گرما و سرماست، حمل و نقلش آسان است، و از مواد محلی در دسترس ساخته می‌شود. نمد در این کاربرد [به منزلهٔ فرش] مقامی نازل دارد.[36] حتی تنگ‌دست‌ترین عشایر از نمد برای پوشاندن کف خیمه استفاده می‌کنند و داشتن قالی برای استفادهٔ روزمره نشان رفاه است. اینکه نمد را می‌توان به صورت حجمی حالت داد و اینکه فشار و حرارت موجب می‌شود نمد به‌اندازه‌ای سخت شود که شکل خود را حفظ کند، آن را به ماده‌ای مطلوب برای ساخت انواع کلاه بدل کرده است. در این کاربرد، نمد مقامی رفیع‌تر و تاریخی طولانی دارد؛ از کلاههای بلند مجوسان[37] تا کلاه سنتی انواع فرقه‌های درویشان و کلاههای معمولی عشایر امروز ایران.

این نکته که از نمد در سطوح بسیار بالای جامعه نیز استفاده می‌شده، کمتر شناخته است: مردم طبقات بالاتر در حقیقت بر مخدّهٔ نمدی مخصوصی، یعنی نمد تکیه

یا تکیه نمد می‌نشستند. این نمدها به دفعات در نگاره‌ها تصویر شده است (ت ۸ و ۹ و ۱۰). در تصاویر نگاره‌ها نمد تکیه را چهارلا کرده و به کار برده‌اند. ظاهراً نمدهای تکیه مستطیل‌شکل و رنگ زمینه‌شان در طیف قهوه‌ای مایل به سرخ یا خاکستری و نقوش آنها از رنگی روشن‌تر یا رنگهای گوناگون بوده است. گاهی نقش‌اندازی آنها بسیار ظریف است، برخی از آنها هم در درون نقوش کتیبه‌هایی دارد. در بسیاری موارد در این نگاره‌ها نمد تکیه را برای استفاده بر روی چیزی انداخته‌اند که ظاهراً قالی است. چون این دو را با بافتی متفاوت ترسیم کرده‌اند، به‌وضوح از یکدیگر تمیز داده می‌شوند. علاوه بر این، بر خلاف لبهٔ صاف پارچه‌های بافته با دستگاه بافندگی، لبهٔ نمد را معمولا به صورت پرزدار و ناصاف نشان داده‌اند.

گزارشهای مکتوبْ شواهد بصری مذکور را تأیید می‌کند. مامبره را در سال ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹م به حضور شاه‌طهماسب در خرگاه او در نزدیکی مرند معرفی کردند: «او در آن زمان بار داده بود؛ در آن کوشکهای زیبا که درونشان تماماً مزین به کنده‌کاری گل‌وبوته بود، بر قالیهایی بس گران‌بها. پس شاه بر تکیه نمد[۳۸]ی نشسته بود از نمد خراسانی بسیار قیمتی... .»[۳۹] در ۱۰۱۵-۱۰۱۶ق/ ۱۶۰۷م، پدرْ پل سیمون[۱۸] را که در لباس راهبی فقیر با پای پیاده در شمال ایران سفر می‌کرد، والی محلی در خانه‌اش میهمان کرد: «... خانه با قالیهای گران‌بها مفروش شده بود. در اطراف اتاق بر روی زمین روی قالیها قطعات خاصی از پارچه‌ای بسیار مرغوب بود که چهارتا شده بود و آنان به زبان خود بدان تیشنَمَک می‌گفتند (و نوع مرغوبش ۱۵۰ تا ۲۰۰ سکه قیمت داشت) و بر آن می‌نشستند.»[۴۰] چنانچه تیشنمک را گونه‌ای نمد بپذیریم، به‌علاوهٔ بهای گران آن و اظهار نظر مامبره دربارهٔ گران‌بهایی نمد شاه‌طهماسب، آن‌گاه متوجه می‌شویم که اینها آثاری خاص بوده است. ویلم فلور[۱۹] نیز مدرکی فراهم آورده که در کیفیتْ هم‌طراز اینهاست. می‌گوید شاه‌طهماسب در ۹۴۶-۹۴۷ق/ ۱۵۴۰م دستور داد که به همایون «تکیه نمدهایی از جنس کرک و با آستر اطلس» بدهند.[۴۱]

کلمهٔ کرک را امروزه در تجارت قالی با بی‌دقتی در خصوص پشمی به کار می‌برند که در قالی پرز پشمی اعلا استفاده می‌شود.[۴۲] بدین ترتیب این اصطلاح را می‌توان برای هر پشم مرغوبی به کار برد، لیکن در زمانهای گذشته کرک معنای خاص‌تری داشته و به پشم پرزمانند بز کوهی اطلاق می‌شده است. این بز یکی از زیرگونه‌های متنوع نوع کاپرا هیرکوس[۲۰] است که هنوز در کوههای شمال خراسان هستند و عشایر، به‌خصوص ایل رایینی، آنها را در کوه لاله‌زار و جبالِ بارزی در جنوب و شرق کرمان می‌پرورند. در دههٔ ۱۰۶۰ق/ ۱۶۵۰م که تاجران اروپایی این منبع پشم بسیار مرغوب را شناختند، میان بازرگانان آلمانی و شرکتهای هند شرقی انگلیس رقابتی شدید بر سر آن درگرفت.[۴۳] پشم را به کلاه‌بافان می‌فروختند تا کلاههای نمدی‌ای بسازند که کیفیتشان با کلاههای ساخته از کرک بیدستر در شمال امریکا برابری می‌کرد. پیش از آنکه این تجارت در اروپا دایر شود، کرک همواره در ایران مصرف محلی داشت. از آن برای ساختن نمدهای تکیهٔ بی‌نظیر استفاده می‌کردند و نمدهای تکیهٔ حنایی‌رنگی را که در نگاره‌ها تصویر شده است از پشم بزهای قهوه‌ای مایل به سرخ می‌ساختند که پشم مقبول بازرگانان آلمانی و هم انگلیسی بود. از آن برای بافتن قالی نیز استفاده می‌کردند. قالیهای مرغوب گورکانی که در سدهٔ یازدهم/ هفدهم با کرک درخشان و لطیف «کشمیر» بافته می‌شد امروزه شناخته‌شده است، گرچه زمانی گمان بر این بود که این قالیها را از ابریشم بافته‌اند. [کرک] «کشمیر»، که آن را به زبان محلی «پشمینه» می‌خوانند، از بز کاپرا هیرکوس لانیگر[۲۱] تهیه می‌شود که خویشاوند نزدیک زیرگونهٔ ایرانی است. «پشمینه» در هندی مترادف «کرک» است. آنچه خیلی خوب شناخته نیست قالیهای «کرکی» است که پیش از این در ایران در سدهٔ دهم/ شانزدهم تهیه می‌شد. هرچند که در سنت گفتاری آشکار است؛ اینکه پشم بز، یعنی کرک یا پشمینه، در قالیهای دوران اولیهٔ صفوی به کار می‌رفته تنها به‌تازگی با تحلیلهای میکروسکوپی اثبات شده است.[۴۴] حال که این نکته اثبات شده است، در آینده سایر نمونه‌ها پیدا خواهد شد.[۴۵]

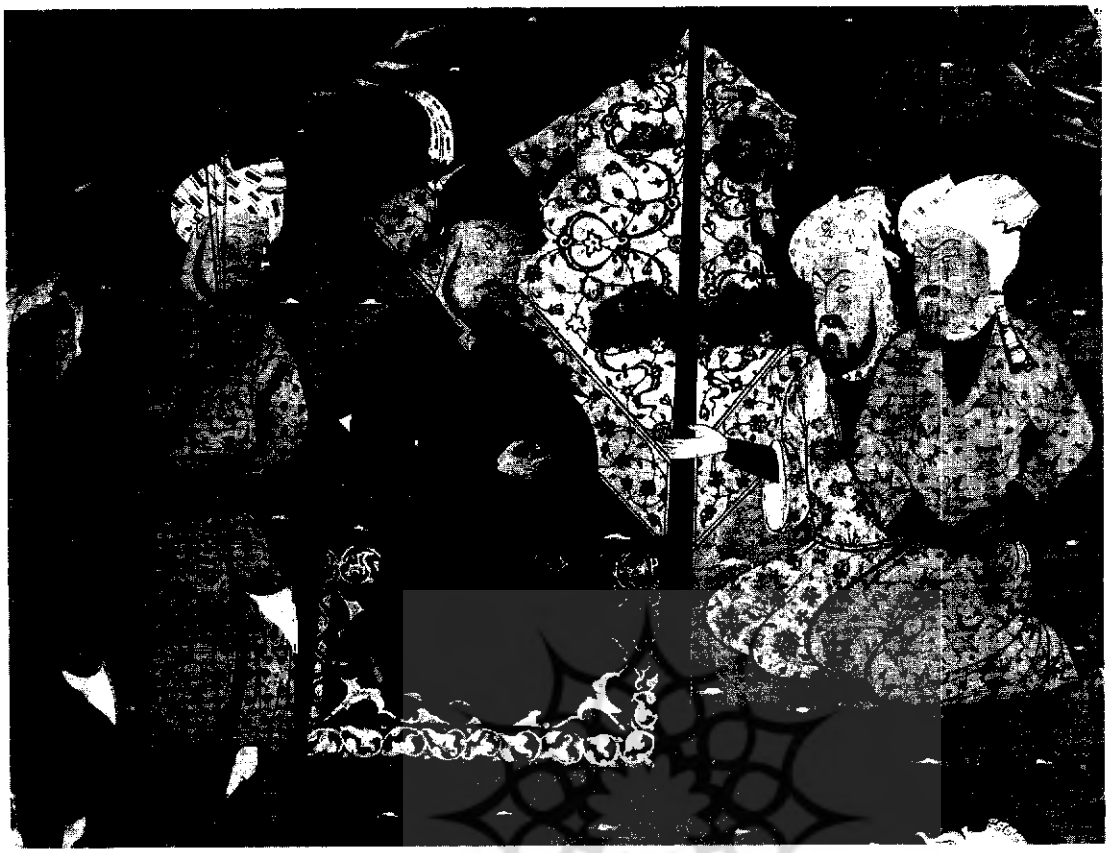
نمدهای منقوش که در ساختن آنها از نوعی ترصیع استفاده می‌کنند، برخلاف نمدی که به شیوهٔ وصله‌کاری یا چل‌تکه‌دوزی می‌سازند، تا امروز در سرتاسر ترکیه و ایران و آسیای مرکزی تهیه می‌شود. نقش این نمدها عمدتاً خشن است و آنها را عجولانه شکل می‌دهند؛ هر چند که گهگاه به نمدهای قدیمی با نقوش دقیق برمی‌خوریم که از کار اهل فنی حکایت می‌کند که به صنفی کاملاً متفاوت تعلق دارند.

(18) Father Paul Simon

(19) Willem Floor

(20) Capra hircus

(21) Capra hircus langiger



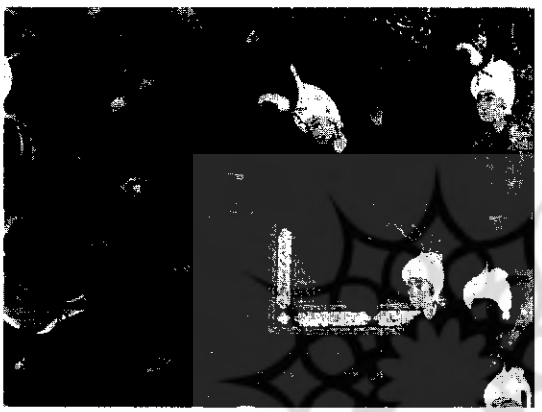
ت۸. *بنا کردن اسکندر سدی را در مقابل یأجوج و مأجوج*، (بخشی از تصویر)، از *فال‌نامهٔ جعفر الصادق (ع)* منسوب به عبدالعزیز، آبرنگ جسمی و طلا بر روی کاغذ، ۵۹/۴× ۴۵ سانتی‌متر، کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین، Ms. 395/1

از آنجا که در اشیای ساخته برای دربار توجهی ویژه به جزئیات و دقت بی نظیر و ظرافت فنی اعمال می‌شده است، چه مرصع طلا باشد و چه نگاره و ملیله‌کاری چرم، می‌توان امکانات تزیینی نمد را زمانی که در بالاترین سطح کار می‌شده است تجسم کرد. ظاهراً از نمدهای درباری هیچ بر جا نمانده است.

سخنی دربارهٔ «تاج»

همهٔ افراد در جامعهٔ اوایل دورهٔ صفویه سر خود را می‌پوشاندند و سربرهنگی بی‌نزاکتی و قبیح تلقی می‌شد. برای مردان پوشش رایج سر دستار بود. شکل و کیفیت پارچهٔ دستار نمایندهٔ شخصیت صاحب دستار بود؛ وسیله‌ای بود که با آن پیامهای اجتماعی دربارهٔ طبقه اجتماعی، موقعیت، شغل، وابستگی مذهبی یا سیاسی، و ثروت شخص منتقل می‌شد ــ هم آگاهانه و هم ناآگاهانه. دستار دو مؤلفهٔ اصلی داشت: عرق‌چین و پارچه‌ای که به دور آن می‌پیچیدند. پارچهٔ دستار اغلب مرغوب و گاهی بسیار گران بود.[۴۶] عرق‌چین نیز نقش خود را در بازگو کردن شخصیت صاحبش به سایرین ایفا می‌کرد.

کلاه بلند و متمایز اوایل دورهٔ صفویه، یعنی «تاج»، ریشه در نوعی کلاه متفاوت و قدیمی‌تر داشت: کلاه دوازده‌ترک که مریدان حاجی‌بکتاش بر سر می‌نهادند. بنا بر روایات، حاجی‌بکتاش و کسان بسیاری که مرید او شده بودند در سدهٔ هفتم/ سیزدهم، در زمان حملهٔ مغولان، از آسیای مرکزی به آناتولی آمدند. آنان با خود صورتی پرشور از معنویت عرفانی آوردند که به‌شدت از آموزه‌های احمد یسوی اثر پذیرفته بود؛ لیکن از سنتهای قدیمی‌تر پیش از اسلام نیز متأثر بود. پیروان او به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: قزلباش، که پیش‌تر از عشایر بودند و امروز عموماً به علوی و «علی‌اللهی» معروف‌اند،[۴۷] و بکتاشیهٔ یکجانشین. اندیشه‌های مذهبی ایشان کم‌وبیش یکسان است؛ با این حال به نظر می‌رسد که شیوهٔ زندگی عشایری قزلباشهای ترکمان، خوی جنگجویی و عصبیت قومی، ایشان را از بکتاشیان روستانشین که در بالکان مستقر شدند یا در مرکز ترکیه پخش شدند، مجزا می‌سازد. اکثر عشایر ترکمان ترک‌زبان چون سپاهی قدرتمند در شرق ماندند. ایشان قدرت خاندانهای قراقویونلو و آق‌قویونلو را پایه‌ریزی کردند. بسیاری از ایشان حامی تصوف شدند



ت ۹. شکار سلطنتی، یکی از صفحات مقابل هم از بخش آغازین نسخهٔ خطّی صحافی شده‌ای از سلسلة‌الذهب جامی، نسخه‌برداری شده توسط شاه محمود نیشابوری در تاریخ اول شعبان ۹۵۶/ ۲۵ آگوست ۱۵۴۹. منسوب به میرزا علی تبریز، در حدود ۱۵۴۰- ۴۵، آبرنگ جسمی و طلا بر روی کاغذ، ۲۱/۹×۲۳/۵ سانتی‌متر، کتابخانهٔ ملی روسیه، سن پترزبورگ، Dorn 434
دو تصویر چپ بالا و پایین نیز جزئیات همین تصویر را نشان می‌دهد

که شیخ‌صفی بنیان گذاشت که حکام «صفوی» نام خود را از او گرفتند. بنا بر این رهبران بعدی این فرقه امکان یافتند که میزانی از قدرت و تأثیر را اعمال کنند که بیشتر متناسب با حاکمان دنیوی است تا مراجع روحانی. این نفوذ و نیاز به موافق نگهداشتن ایلهای ترکمان بود که مسبب دو ازدواج میان خاندان حاکم آق‌قویونلو و مشایخ صوفی اردبیل شد.[۴۸] این خود از اسماعیل، مولود این پیوند، در چشم مردم ترکمان شرق آناتولی شخصیتی استثنایی و مهم ساخت. مداخلات نظامی ایشان به نمایندگی از شاه‌اسماعیل جوان از عوامل اصلی در برپایی موفق سلسلهٔ صفوی بود. با این حال قدرت نظامی آنان بعداً منشأ مشکلات بسیاری برای خاندان صفوی، که آنان در به تخت نشاندنشان مؤثر بودند، پدید آورد.

ظاهراً لقب قزلباش (سر قرمز) که در اصل به رنگ خاص کلاه ایشان دلالت می‌کرد و بعداً معانی دیگری هم یافت، اولین بار در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم وضع شد. گویا این جماعت که نزد مقامات عثمانی زندیق و ملحد شناخته می‌شدند، نامی کلی نداشته‌اند. می‌گویند تاج سرخ دوازده‌تَرْک را به میمنت دوازده امام شیعه، حیدر، پدر شاه‌اسماعیل، در حدود سال ۸۹۳-۸۹۴ق/ ۱۴۸۸م بر اساس سفارش امام علی [ع] در رؤیا وضع کرد.[۴۹] سیر تحول تدریجی آن را می‌توان از همان اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم از کلاهی ساده با چند تَرْک در مجموعه‌ای از نقاشیها دنبال کرد.[۵۰] این کلاه در آغاز کلاهی گنبدشکل و شیاردار بوده که به تدریج بلندتر شده و رفته‌رفته هرچه بلندتر شده، باریک‌تر شده است. این تَرکهای موازی که به آن ظاهری شیاردار داده، همیشه وجود داشته و در طول آن دوران عیناً در تقاشیهایی که در آنها تاج تصویر شده بازسازی شده است. در اوایل دورهٔ شاه‌اسماعیل کلاه بلند سرخ نشانهٔ طرف‌داری از شاه شد و با گذر زمان همسایگان ایران مردم این سرزمین را عموماً قزلباش می‌خواندند. استفاده از اصطلاح قزلباش تا مدتها پس از آنکه کلاه سرخ از رواج افتاد نیز ادامه داشت: غالباً مقامات عثمانی این اصطلاح را به تحقیر دربارهٔ عشایر ترکمانی به کار می‌بردند که به ولایت علی [ع] اعتقاد داشتند و پیرو تعالیم حاجی‌بکتاش بودند.

ت ۱۰. آقامیرک (منسوب)، نگارهٔ *میرزا سوده*، ح ۱۵۳۰ م، آب‌رنگ جسمی، مرکب و طلا بر روی کاغذ، ۶/۱۲×۶/۱۵ سانتی‌متر، نگارخانهٔ آرتور ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسونین واشنگتن دی. سی. در این نقاشی، گنجینه‌ای از جزئیات مرتبط با پارچه و لباس وجود دارد. لباس آبی زیرین در قسمت جلو از گردن تا کمر شکاف‌دار و با دکمه‌های طلای متصل به بندینک بسته شده است. کمربند به پلاکهای مزیّن مجهز است. تاج او سیاه است و پوشیده از پارچه‌ای که به ظرافت منقوش شده و گمان می‌رود از جنس ابریشم باشد. پارچهٔ دستار ساده است، به جز قسمت متمهد انتهای آن که با طلا منقوش شده است. دستار در کل با رشته‌هایی از مهره‌های طلایی، پری زینتی و تاجی کوچک، که هر دو پایه‌ای مطلا دارند، آراسته شده است. زیرانداز قهوه‌ای سرخی که شاه‌زاده روی آن نشسته است اهمیت خاصی دارد. این زیرانداز باید تصویرگر تکیه نمد باشد که در حالت چهارتاشده به کار می‌رفته است.

دربارهٔ اینکه تاج را چگونه بر سر می‌گذاشتند از نقاشیها بسیار می‌توان آموخت. بی‌تردید بر اساس طبقهٔ اجتماعی و شغل، تمایزاتی در کلاه وجود داشته است. نازل‌ترین خادمان، یعنی مهتران، دامداران، پیکها و غلامان اغلب در حالی تصویر شده‌اند که تاج را بدون دستار بر سر گذاشته‌اند؛ مثلاً قاصد با تبرش در تصویر ۱۱. گویی تاج به شکل عرق‌چین کاملی است با ضمیمه‌ای میله‌مانند که از رأس آن بیرون زده است. سایر درباریان و ملازمان پارچه‌ای به دور تاج می‌پیچیدند. تاج در نقاشیها همیشه سرخ نیست و ظاهراً هیچ الگوی مشخصی برای رنگ کلاه در کار نبوده است. این امر شاید برای نقاش صرفاً وسیله‌ای برای نشان دادن تنوع بوده باشد. به گفتهٔ مامبره: «آنان که به شاه نزدیک‌اند، آنان که در نزد او از همه محبوب‌ترند، و بیشتر با آنان مصاحبت می‌کند و در حضور آنان به عیش می‌نشیند، کلاههای مخملی سیاه و سرخ و سبز بر سر می‌گذارند.» البته گویی او در اینجا از نوع دیگری کلاه که فاقد ضمیمهٔ بلند بوده و «سلطان حیدری» نامیده می‌شده سخن گفته است.[۵۱] مامبره همچنین به ما می‌گوید:

> شاه کلاه خود را با دستار می‌پوشاند، بدین معنا که تا نوک کلاه را با پارچه پوشانده است. این پارچه از پایین کلاه به دور آن پیچیده است و کل آن را می‌پوشاند. لذا همهٔ کسانی که پارچه‌ای صله می‌گیرند، سه‌چهار روز آن را به همین صورت بر کلاه می‌پیچند و سپس آن را به شیوه‌ای دیگر می‌بندند. آنان این شیوهٔ دستار بستن را «شاه دستوری» {شیوهٔ شاه} می‌نامند. سادات اُسکو تاج را به شیوهٔ شاه بر سر می‌گذارند؛ همچنین‌اند قاضی جهان {صدر اعظم شاه‌طهماسب}، برادران شاه و قورچیان {محافظان سلطنتی}؛ لیکن دیگران چنین نمی‌کنند. احدی نمی‌تواند تاج مخمل بر سر بگذارد، مگر آنکه شاه آن را عطا کند. همچنین است کمربند یا قمقمهٔ طلا و پر زینتی بر سر و شمشیر با غلاف طلا.[۵۲]

این مشاهدات به‌خصوص از آن رو جالب است که باعث فهم آداب و رسومی می‌شود که در نقاشیهای آن زمان مشاهده می‌کنیم. در این نقاشیها شاه و شاه‌زادگان را واقعاً در حالی می‌بینیم که دستارشان را تا بالا، تا میلهٔ تاج و تقریباً تا نوک کلاه، پیچیده‌اند (ت ۹). نیز میان کسانی که پر و جواهرات در دستار دارند، که معمولاً بر طبقهٔ بالای اجتماعی دلالت می‌کند، و آنان که چنین زینتهایی ندارند تمایزاتی می‌بینیم. مامبره می‌گوید شاه‌طهماسب «غلامان خوبروی و خوش‌جامهٔ بسیاری دارد. در میان آنان یکی که علی‌جان خوانده می‌شود به قدری جواهر در دستار دور کلاهش هست که ارزش‌گذاری آنها ناممکن است.»

در دورهٔ شاه‌طهماسب، چنان‌که در نقاشیها تصویر شده است، کلاه بسیار بلند و باریک شده بود، آن‌چنان که باعث شده بود بارها آن را عصا یا ترکه بخوانند؛ هرچند که هیچ‌گاه حقیقتاً چنین نبوده است. با وجود این، این سؤال پیش می‌آید که این پوشش غیرعادی از چه جنسی بوده است. اغلب گفته‌اند که این کلاهها را از نمد می‌ساخته‌اند؛ لیکن با نظر به آنچه در پی می‌آید، این امر بعید است. مامبره آن را «طاقه‌ای اسکارلت[۲۲] با درازای بیش از نیم اِل[۵۳]، با دوازده بخش» توصیف می‌کند.[۵۴] منظور از «اسکارلت» در این متن گونه‌ای از پارچهٔ پشمی است. مسافران گوناگون دربارهٔ تاج با دقتهای متفاوتی اظهار نظر کرده‌اند. اُروج‌بیگ، یا دون خوان ایران،[۵۵] تاج را به

(22) Scarlet

ت ۱۱. به *هلاکت رسیدن افراسیاب به دست کیخسرو از جانب سیاوش* (بخشی از نگاره)، *شاهنامهٔ شاه طهماسب*، برگهٔ ۳۸۳پ، منسوب به یکی از نقاشان ضعیف دربار شاه طهماسب، در حدود ۱۵۲۵– ۱۵۳۰م، موزهٔ هنرهای معاصر تهران

«کلاه بی‌لبه یا کلاهی بلند از جنس پنبه یا پشم سرخ‌رنگ» توصیف کرده است.[۵۶] توصیف مستره آفونسو[۲۳] دقیق‌تر است: آنچه قزلباش بر سر می‌گذارند

> کلاهی است ساخته از پارچه‌ای سرخ، مانند کلاههای مدوّر بزرگ، که با پنبه لایه‌دوزی شده است و از میان آن میلهٔ مستقیم شاخ‌مانندی از همان پارچه، که آنها ساراپوساون[۲۴] [سرپوشان] می‌نامند، بیرون آمده است؛ دو وجب بلندی و یك بازو دارد و به یاد و تکریم دوازده فرزند علی [ع][۵۷]، که ایشان پیرو مذهب اویند، به صورت عمودی به دوازده تَرَك تقسیم شده است.[۵۸]

باربوزا[۲۵] از «کلاههای سرخی که با قرمزدانه[۲۶] رنگ شده‌اند» یاد می‌کند.[۵۹] اصطلاح «قرمزدانه» را در ناحیهٔ مدیترانه دربارهٔ رنگی سرخ به کار می‌برند که از حشره‌ای انگلی به نام «قرمزدانه» (کرمس ورمیلیو[۲۷]) گرفته می‌شود. این کرم بر روی دو گونهٔ درخت بلوط رشد می‌کند: کوئرکوس کوکیفرا[۲۸] و کوئرکوس ایلکس[۲۹].

هنگامی که این حشره خشک می‌شود، به شکل دانه‌های گرد کوچک درمی‌آید. از قرمزدانه رنگ سرخ شنجرفی درخشانی به دست می‌آید که هم بر روی هم پشم و هم ابریشم به راحتی ثابت می‌شود. در برخی نقاشیها، تاج با نقش تکرارشوندهٔ ظریفی تصویر شده است که گویی آن را از پارچهٔ ابریشمی منقوش اعلا ساخته‌اند. چنانچه از ابریشم استفاده می‌کردند، منطقی است که قرمزدانه را بر رنگ سرخ متداول‌تر و ارزان‌تر روناس ترجیح دهند؛ چرا که اگر برای رنگ کردن ابریشم از روناس استفاده شود، در آفتاب رنگ خود را به‌سرعت از دست می‌دهد.

در موزهٔ کاخ توپ‌قاپی نمونه‌های بسیاری از کلاههای گنبدی نگهداری می‌شود که تَرْکهای متعدد دارد و متشکل از دو لایه حریر و لایه‌ای پنبه در بین آنهاست. این کلاهها را یقیناً برای آن ساخته‌اند که بر آنها دستار بپیچند؛ و با قضاوت از روی نوع حریر آنها احتمالاً به سدهٔ نهم/ پانزدهم تعلق دارد. این کلاهها سبك است، اما ساختار ترك‌دار آنها را قدری محکم می‌کند و برای استفاده مناسب می‌سازد. از این مثالهای ساده می‌توان سیر تحول کلاه بلند صفوی را به‌راحتی حدس زد. طی اتفاقی خارق‌العاده بخشی از یک تاج حقیقی حفظ شده است، هرچند که من هیچ‌گاه آن را ندیده‌ام و با دارنده‌اش صحبت نکرده‌ام. شواهد در تصویری سیاه‌وسفید و نامرغوب از این تاج و توصیفی خلاصه دربارهٔ آن نهفته است.[۶۰] این بخش از تاج از حفاری محلی متعلق به رباط شرف، کاروان‌سرای شکوهمند متعلق به دورهٔ سلجوقی واقع در در جادهٔ مشهد به سرخس، به دست آمده است. عکس مذکور بخش بالایی تاجی ترك‌دار را نشان می‌دهد که مشابه آنهایی است که در نقاشیهای اوایل سدهٔ دهم/ شانزدهم دیده می‌شود؛ به بیان دقیق‌تر میلهٔ آن زیاد بلند نیست و کاملاً ستبر است. این بخش بالایی قطعاً توخالی بوده است؛ چرا که درون آن طوماری کاغذی پیدا شده است حاوی فرمانی به امضای شاه‌اسماعیل و مورخ ۹۱۴ق/۱۵۱۱–۱۵۱۲م. مطابق متن مذکور [که در کنار عکسهای سیاه‌وسفید آمده]، این کلاه متشکل است از یك لایه پنبه که در حریر سرخ پوشیده است. در پی‌گیری این یافته جالب خواهد بود اگر به توصیف گاسپار کُرّئا[۳۰] در مارس ۱۵۱۵ [محرم/ صفر ۹۲۱ق] دربارهٔ پذیرایی آلبوکرکه[۳۱] از سفیر شاه‌عباس توجه کنیم که حامل نامه‌ای برای شاه‌مانوئل اول[۳۲]،

(23) Mestre Afonso

(24) carapução

(25) Barbosa

(26) grain

(27) kermes vermilio

(28) Quercus coccifera

(29) Quercus ilex

(30) Gaspar Correa

(31) Albuquerque

(32) King Manuel I

پادشاه پرتغال، بوده است: هنگامی که لحظهٔ عرضهٔ نامه فرارسید، سفیر نامه را از کلاه خود درآورد، آن را بوسید، بر سر نهاد و سپس به شاه عرضه کرد.[۶۱]

مطلب آخر پیش از کنار گذاشتن این فکر که تاج از جنس غد بوده است: طرح جالبی از صادقی‌بیگ در نگارخانهٔ هنری والترز[۳۳] در بالتیمور هست[۶۲] که درویشی را نشان می‌دهد که تاجی بدون دستار بر سر گذاشته است. ظاهراً تاج از دو بخش تشکیل شده است: بخش بالایی میله‌ای بلند و ترکهای موازی دارد که به وضوح کشیده شده است. بخش پایینی بخشی می‌غاید که به دورِ سر می‌انداخته‌اند. در محل اتصال این دو بخش درزی هست. در طول این درز خطوط منظمی است که مقصود از آنها آشکارا این بوده که محل دوخت را نشان دهند. آیا ممکن است چنین بوده باشد که تاج را در دو بخش می‌ساخته‌اند: یکی بخش پنهان پایینی از جنس غد و دیگری بخش نمایان بالایی از پنبهٔ لایه‌دوزی‌شده و سپس آن را، بر حسب منزلت شخص، با حریر یا پارچهٔ پشمی می‌پوشانده‌اند؟ غد غذای مورد علاقه حشرات پشم‌خواری است که به پنبه و حریر بی‌علاقه‌اند. این نکته شاید بتواند این را توضیح دهد که چرا تنها بخش بالایی تاج مذکور در رباط شرف باقی مانده است.□

(33) Walters Art Gallery

کتاب‌نامه

Arasoy, Nurhan.*Otag-i Hümayun, The Imperial Tent Complex*, Istanbul, 2000.

Balpinar, Belkis,and Udo Hirsch. *Carpets of the Vakitlar Museum Istanbul*, West, 1988.

Barbaro, Josafa, and Ambrogio Contarini. *Travels to Tana and Persia* , transl.William Thimas, ed. Lord Stanley of Alderley, together with *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, transl. and ed. Charles Grey, 2 vols in 1,The Hakluyt Society, London, 1873.

The Book of Duarte Barbosa, transl. and ed. Mansel Longworth Dames, 2 vols, London 1918.

Brend, Barbara. 'Jamāl va Jalāl: a Link Between Epochs', in: *Savafid Art and Architecture*, edited by Sheila Canby, London, 2002.

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

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.

A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVII and XVIII Centuries, 2 vols, London, Eyre and Spottiswood, 1939.

Correa, Gaspar. *Landas da India por Gaspar Correa*, ed. Rodrigo Jose de Lima Felner, Coimbra, 1861-1922.

Denny, Walter. 'Ten Great Carpets, Boston Museum of Fine Arts, Autumn 1977', in: *Hali*, vol.1, no. 2, 1978, pp. 156-64.

Denny, Walter. 'Turkmen Rugs and Early Rugs Weaving in the Western Islamic World', in: *Hali*, vol. 4, no. 4, 1982, pp. 329-37.

Denny, Walter. *The Classical Tradition in Anatolian Carpets*, London, Scala Publishers, 2003.

Don Juan of Persia, a Shi'ah Catholic 1560-1604, transl. and ed. by G. Le Strange, London, 1926.

Albuquerque-Caesar of the East, Selected texts by Afonso de Albuquerque and his son, ed. with an introduction, transl. and notes by T. F. Earle and John Villiers, Warminster Aris and phillips, 1990.

Ellis, Charles Grant. *Early Caucasian Rugs*, Washington, D. C., Textile Museum, 1975.

_____. *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia museum of Art, 1988.

Erdmann 1963

Erdmann , Kurt. 'Weniger Bekannte Uschak-Muster', in: *Kunst des Orients*, vol. 4, 1963.

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

Von Folsach, Kjeld.'Pax Mongolica: an Ilkhanid Tapestry-Woven Roundel', in: *Hali* 85, 1996, pp. 80-87 and 117.

Von Folsach, Kjeld. *Art from the World of Islam in the David Collection*, Copenhagen, 2001.

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

Gotein, S. D., *A Mediterranean Society*, 5 vols, Berkeley, Los Angeles, London University of California Press, 1983.

Gray, Basil. *Persian Painting*, Lausanne, Skira, 1961.

Hammer [-Purgstall], Joseph von, *Geschichte des osmanischen Reiches*, 10 vol, C. A. Hartleben, Pest, 1827-35 .

Inalcik, Halil, 'The YÜrÜks: Their Origins, Expansion and Economic Role, in: *Oriental Carpet and Textile Studies*, vol. II, ed. by R. Pinner and W. Denny, London, 1986.

Kiani, M. Y., ed. *Robat-e Sharaf*, Tehran, 1981.

Komaroff, Linda, and Stefano Carboni. (eds.) *The Legacy of Genghis Khan, Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, New York, New Haven and London, 2002.

Laufer, Berthhold. *The Early History of Felt*, Chicago, 1930

Lee, Yu-kuan. *Oriental Lacquer Art*, New York and Tokyo, John Weatherhill, 1972.

Richard 1997

Richard, Francis. *Splendeurs persanes*, Paris, Bibliotheque nationale de France,1997.

Sarre, Friedrich, and Hermann Trenkwald. *Alt-Orientalische Teppiche. Herausgegeben vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie.* Vol. 1, Leipzig, Schroll, Wien, and Hiersemann, 1926 and 1928.

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

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. Report Hillenbrand, London, 2000, pp. 249-63.

Spuhler, F. 'Der Figurale Kaschan Wirkteppich aus den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein', in: *Kunst des Orients* , V, 1968, pp. 55-61.

Titley, Norah M. *Persian Miniature Painting*, London, 1983.

Walker, Daniel. *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, New York, 1997.

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

Wulff, Hans E. T*he Tradional Crafts of Persia*, The M. I. Press, Cambridge and London, 1966.

Lefevre and Partners. *The Sarre Mamluk and 12 Other Classical Rugs from the same Private Collection*, with descriptions by Jon Thompson, Sale catalogue, London, 23 May 1980.

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', in: *Hali*, no. 47, October 1989, pp. 16-23.

Mankowski, Tedeusz.'Some Documenrs from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah 'Abbas I' , in: *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, ed. A. U. Pope and Phyllis Ackerman, Oxford, 1939, pp. 2431-36.

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

Matthee, Rudi. 'The East India Company Trade in Kerman Wool,1658-1730', in: *Etudes Safavides*, ed. Jean Calmard, Paris-Tchran, 1993, pp. 343-83.

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

Mélikoff, Irène,'*Le probleme Kizilbas*', in: *Turcica* VI, 1975, PP. 49-67.

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

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

O'Kance, Bernard, 'The Bihbihani Anthology and its Antecedents', in: *Oriental Art* , vol, XLV, no. 4, 1999-2000, pp. 9-17.

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

Philon, Helen. 'The Murals in the Tomb of Ahmed Shah in Bidar, *Appollo*, November 2000, pp. 3-10.

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

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

Qādi Ahmad, *Calligraphers and Painters, a Treatise by Qadi 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, Washigton, D. C., 1959.

Raby, Julian. 'Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets', in *Oriental Carpet and Textile Studies* vol. II, London, 1986.

Raby, Julian and Zeren Tanindi.*Turkish Bookbinding in the Fifteenth Century*, ed. by Tim Stanley, London, Azimuth Editions, 1993.

Rawson, Jessica. *Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*, London, British Museum Publications, 1976.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

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

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

2. bpourvash@gmail.com

۳. به کارگیری قالی‌ای دیگر به منزلهٔ راهنمای نقش سابقه‌ای طولانی دارد. چنانچه از دار زمینی افقی استفاده شود آن را تا می‌کنند و بر روی کوجی می‌اندازند؛ و چنانچه از دار عمودی استفاده شود، آن را بر روی نورد جله آویزان می‌کنند، به صورت تاشده به نحوی که بخشی از نقش که باید مثنابرداری شود در بالای پشت‌کوجی نمایان باشد. حتی امروزه در مناطق روستایی ایران و ترکیه طرحها را از روی عادت به همین روش منتقل می‌کنند. اصطلاح قدیمی ایرانی «واگیره» را هنوز در ایران برای فرشی که مختص مثنابرداری استفاده می‌شود به کارمی‌برند. در ترکیه و در بخشهایی از ایران، چیزی مشابه این را اورنک (Örnek) می‌نامند.

۴. این شاید توضیحی برای شکل قالی اژدهایی «ماهرانه طراحی‌شدهٔ» نامعمول موزه منسوجات ،واشنگتن ،ش R.36.1.4 باشد که در صفحهٔ ۵۳ کتاب Early Caucasian Rugs نوشتهٔ Ellis تصویر شده است. حیوانات درون شبکه بالارونده درحقیقت پی‌قواره‌اند؛ لیکن طراحی‌شان آن‌قدر واضح هست که مشخص کند طرح آن برگرفته از فرش یا پارچه‌ای صفوی است که در سدهٔ دهم/ شانزدهم طراحی شده است. شکل و آرایش حیوانات شباهت جالبی با محملی صفوی در موزه دوتیسو در لیون، ش۲۵۳۸۴-۳۸۸ که در تصویر Pl. 1020 کتاب پوپ و اکرمن، *A Survey of Persian Art* و نیز در صفحهٔ ۱۷۰ کتاب

Arabesques et jardins تصویر شده است پیش می‌کشد.

۵. مثالی مناسب، تغییر تدریجی طرح سجّاده‌های درباری عثمانی از طریق متنابرداریهای کارگاهها به قالیچه‌های روستایی است؛ نظیر سجّاده‌های سده، سیزدهم/نوزدهم متعلق به لادیک و کرشهر و ملاس.

۶. نویسنده معتقد است که قالیهای روستایی حاصل تقلیدی خام از قالیهای شهری است؛ و این قول البته جای بحث دارد. قالیهای روستایی هویت و منطق طرح خاص خود را دارند و به کارگیری طرحهای شکسته در این قالیها را نباید لزوماً ناشی از ناتوانی بافنده در تقلید از نمونهٔ شهری دانست. قالیهای روستایی قدمت و تنوعی بیش از شهری دارند؛ هرچند که شاید از نظر ظرافت به پای قالیهای شهری نرسند. — شیرین صوراسرافیل، در گفتگوی خصوصی با مترجم، شهریور ۱۳۸۴، تهران. — م.

۷. برچسبهای صورت اموال بر قالیهایی که بهاراجهٔ جیپور در سده یازدهم/هفدهم به دست آورد مشخص می‌کند که تعدادی از کارگاههای قالی در آن زمان در لاهور فعال بوده‌اند؛ شواهد به نقل از:

Campbell, *Report to the President and Members of the jaipur council*

۸. تکه قالی‌ای در موزهٔ بناکی (Benaki) آتن، نک:

Mackie, 'A Piece of the Puzzle'

و قالی ای که می‌گویند در تبت نگهداری شده است، نک:

Hali 89, P. 137 و Hali 91, P. 85 و Hali 100, P. 81.

قالیهای زرهی [نخستین گروه از قالیهای اسپانیایی ـ مغربی که نقشی کاملا هندسی دارد که در طول قالی تکرار می‌شود.] اسپانیایی سدهٔ نهم/ پانزدهم از لحاظ تأثیر بصری کلی‌شان، نکات مشترکی با باز نمودهای قالیهای اولیه تیموری دارد.

۹.بریگز در مقالهٔ Timurid Carpets خاطر نشان می‌کند که بخشهای مذکور را با پرگار شکل می داده‌اند و سپس برخی از خطها را پاک می‌کرده اند. در این محله،استنلی آن را «قلاب‌کاری با پرگار و خط‌کش» می‌خواند، که اصطلاح توصیفی ظریفی است؛ لیکن خطوط کناره منحنی این بخشها در قالیها و پارچه‌های بر جا مانده با طرح مذکور عموماً از نظر طرح بسیار پیچیده‌تر است و ممکن نیست همه آنها با پرگار پدید آمده باشد.

۱۰. فهرست لیون، ش ۲۴۳/۲۵، و نیویورک، ش ۳/۶۱/۱۰. ارتباط آشکار آن با تذهیب کتاب سبک هرات مدتها پیش مطرح شده (Martin, *A History of Oriental Carpets Before 1800, P. 38*) و از آن زمان بارها تکرار شده است. بنا بر عقیدهٔ رایج، تاریخی مربوط به دورهٔ صفویه مرجح است؛ من مایلم که تاریخ آن را، با توجه به فقدان کامل ویژگیهای خاص صفوی، پیش‌تر بدانم: طراحی برگهای نیلوفر در حاشیهٔ کوچک داخلی، شکل گلها و برگهای نیلوفر در زمینه و طراحی پرندگان در بخشهای کوچک زمینه و حاشیه اصلی. این قالیها به اندازه‌ای قدیمی است که در آزمون کربن ۱۴ نتایج جالب توجهی به بار آورد.

۱۱. این طرح بر روی جلد کتابی در مدرسهٔ عالی روسی علوم، سن پترزبورگ، ش A-۴۸۰ دیده می‌شود که مجموعه اشعاری را که برای سلطان سلیم شکوهمند در سال ۱۵۳۱-۱۵۳۲ متنابرداری شده بوده است در بر می‌گیرد؛ (Petrosyan et al, *Pages of Perfection,* p.230) همچنین این طرح در نگاره‌ای در *نصرت‌نامه* به تاریخ ۱۵۸۴ دیده می‌شود؛ نک:

Atasoy, Otag-i Hümayun,*The Imperial Tent Complex, P. 17*

هرچند که این طرح در قالیهای ترکی ناشناخته است، بریگز در مقالهٔ "Timurid Carpets" مخملی را که حاوی این طرح است در نگارخانه کورکوران (Corcoran)، واشنگتن خاطرنشان می‌سازد (ش ۲۲۹۰) که گمان می‌رود ترکی باشد؛ چرا که سه نقطهٔ تزیین «چینتامانی» [نقش‌مایه‌ای متعلق به دربار عثمانی ،که از ترکیب سه دایرهٔ کوچک به شکل مثلث در بالای دو نوار ابری یا موج پدید می‌آید] در طرح هست. فارغ از این نکته، این اثر ظاهر بسیار ایرانی دارد. منطق طرحی که احتمال می‌رود بدین موضوع مرتبط باشد در گروه کوچکی از قالیهایی نمایان است که در سبکی که عموماً آنها را با اصطلاح «اوشاک» می‌خوانند بافته می‌شود. در این سبک، زمینه به بخشهایی تقسیم شده است که با یکدیگر تداخل ندارند. نمونه‌های قابل توجه در میان آنها عبارت است از تکه قالی‌ای که سابقاً در مجموعه مک مولان بوده است. (Mc Mullan Islamic Carpets, Plate 68) و تکه قالی بسیار مشابهی در موزه ویکتوریا و آلبرت، ش ۲۷۸-۱۹۰۶، که در مقالهٔ فرانسس (Franses) و پینر (Pinner)، با عنوان 'Turkish Carpets in the Victoria and Albert Museum' درباره آن بحث شده است. قالیچه‌های این گروه قالیهای مقتبس ازآنها در ص ۳۷۸، یادداشت ۵۸ از مقاله ایشان فهرست شده و جنبهٔ بخش بخش بودن طرح در ص ۳۶۶ آن بحث شده است. این مضمون در صفحات ۳۶-۳۷ مقالهٔ پینر، 'Multiple Substrate Design in...' با تفصیل بیشتر شرح داده شده است. دو عضو از این گروه طراحی از جنبه‌های بسیاری نامعمول جلوه می‌کنند: هر دو آنها در مسجد جامع دیوریگی، شهری در نزدیکی مرز قلمرو ترکمانان پیدا شد. آنها گزینه رنگی متمایزی دارند و با توجه به کیفیت طرحشان، چنین بر می‌آید که نخستین نمونه‌های این گروه بوده باشند؛ نک:

Balpinar and Hirsch, *Carpets of the Vakiflar Museum Istanbul,* pp. 100-5, 250-253.

در خارج از هنرهای وابسته به کتاب، طرح‌اندازی با بخشهای متداخل نادر است؛ لیکن به طرز چشم‌گیری در تزیین قمقمه‌ای از جنس روی، با گردن کشیده، در گنجینهٔ توپ‌قاپی سرای (ش ۲۸۷۷) وجود دارد. این اثر به وضوح ساختی ایرانی دارد و به احتمال زیاد بخشی از غنایمی است که پس از جنگ چالدران از تبریز برده شد.

۱۲. اینالجیک فرشهای اوشاکی را که در دفتر ثبت عوارض جفّه در حدود سال۱۴۸۷-۱۴۹۱ فهرست شده را پیدا کرده است.

Inalcik , 'The Yürüks: Their Origins and...', P. 56.

13. Erdmann, 'Weniger Bekannte Uschak-Muster'.

۱۴. گونه‌ای دورگیری طرح که در اصل متعلق به چین است. از این طرح در قالیهای عثمانی برای دورگیری ترنج استفاده می‌کرده‌اند که حالتی دال‌بُر به نقش می‌دهد. برای نمونه، نک: ت ۱۹ در بخش اول مقاله ـ م.

۱۵. احتمالاً منظور گلهای ختایی است. ـ م

۱۶. منظور تزیینات شبکه‌ای نقوش گیاهی و اسلیمهای متراکمی است که مطابق هندسه‌ای خاص درهم‌تنیده شده است و در زمینه به کار می‌رود. ـ م.

۱۷. موزهٔ هنر اسلامی و ترکی استانبول، ۱۹۵۰.2a.f، شیراز، تاریخ ۱۳۹۸؛ نک:

O'Kane, 'The Bihbihani Anthology and its Antecedents', fig.13.

ستاره‌های طوقه–ابری در نقاشیهای شیراز نیز ظاهر شده است؛ برای مثال، کتابخانهٔ بریتانیا،OR. 2780 f. 171b به تاریخ ۱۳۹۷؛ نک:

Titley, Persian Miniature Painting, P. 51

۱۸.شهری در دکن هندوستان ـ و.

۱۹. مقالهٔ فیلون (Philon) با عنوان 'The Murals in the Tomb of Ahmed Shah in Bidar' و مقالهٔ اینترنتی با عنوان

"The body is conopy and the soul is the sun"

در: Cloudband.com/magazine/features به تاریخ ۹ فوریه ۲۰۰۱، نک: به‌ویژه تصویر ۱۹، که در آن ارتباط با تذهیب سبک شیراز کاملا آشکار است.

20. Woods, *The Aqquyunlu Clanconfederation*,.., p. 150 and p.281, notes 47 and 48.

می‌گویند که تبریز به جز چین، در سدهٔ نهم/ پانزدهم بزرگ‌ترین شهر دنیا بوده است. مامبره در سال ۱۵۳۹ محوطه محصور عظیم کاخی را توصیف کرده است با باغها و معبرهایی که به حیاطهای مختلف منتهی می‌شود و ساختمانهایی که شامل اقامتگاههای خصوصی، تالار بار عام، مطبخها، اصطبلها،حمام، زرادخانه، مسجد خصوصی و مهمات خانه است. در محوطه کاخ ،استخر قایق رانی بوده است که شاه در آن پارو

می‌زده و ماهی‌گیری می‌کرده است؛ نک:
Membré *[Morton], Mission to the Lord Sophy of Persia* (1539-1542), p. 30

همچنین از گفته‌های قاضی احمد در می‌یابیم که در زمانی که شاه [طهماسب] به هنرمندان عنایت داشت، ایشان برخی اوقات به سواری خرهای مصری در باغ کاخ تبریز می‌پرداختند.ـ
Qadi Ahmad [Minorski],*Calligraphers and Painters*,... P. 182

۲۱. صحنهٔ ضیافت از *شاهنامه‌ای* در موزهٔ هنر کلیولند، بنیاد جی. اچ. وید، ش b1 و 169/45 f؛ نک:
Gray, *Persian Painting*, P. 103

بخش بیرونی سایبان چادر با ترنجهای طوقه ـ ابری، که با تزیینات شبکه‌ای طلایی بر آبی پرشده تزیین شده، که شاخص سبک شیراز است.

۲۲. دنی (Denny) در مقالهٔ "... Ten Great Carpets" و خاص‌تر در مقالهٔ "Turkmen Rugs and Early Rug Weaving in" این نظر را پیش می‌کشد که فرش ساییده شده‌ای در موزه هنرهای زیبای بوستون، ش ۶۵/۵۹۵، که دارای ترنجی با حاشیه کنگره‌ای بر روی زمینه‌ای با نقوش کوچک تکرارشوندهٔ بی‌پایان است، معرف گذر میان سبک قدیم و جدید است و اینکه این اثر فرشی متعلق به آق‌قویونلو، از اواخر سده نهم/ پانزدهم است ــ نظری که همچنان مقبول است.
در مقالهٔ جدیدی با عنوان "...The Sarre Mamluk" (صص ۳۳-۴۷) مطرح کرده‌ام که قالیهای اولیهٔ اوشاک میراث ترکی فرشهای ترکمان است و اینکه این قالیها«ترکمنی کردن» نقش‌مایه‌های تیموری آغازین‌تر را آشکار می‌کند و معلوم می‌سازد که نمونه‌های نخستین به سدهٔ نهم/ پانزدهم برمی‌گردد ــ نظری که همچنان آن را بسیار معتبر می‌دانم.
ریبی (Raby) در مقالهٔ 'Court and Export' با دانش تخصصی قانع کننده‌ای استدلال می‌کند که فرشهای «اوشاک ترنجی» در دوره سلطان محمد دوم (حک ۱۴۵۱) تحت سرپرستی دربار تولید می‌شد؛ هم با توجه به اندازه آنها و هم با ارجاع به سبک سایر اشیای قابل تاریخ‌گذاری، به‌ویژه جلدهای کتاب. این نکته که تولید جلدهای کتاب تحت سرپرستی دربار بوده است تردیدناپذیر است و تأثیر پیشه‌وران آق‌قویونلو بر طراحی ایشان به‌قطع پذیرفته شده است. اشارات مختلفی به اهمیت جنگ باشکنت در سال ۱۴۷۳ کرده‌اند. در آن زمان نیروهای سلطان محمد دوم نیروهای اوزون حسن را به عقب‌نشینی واداشتند. لیکن سلطان محمد به تبریز نرسید و موج تأثیر هنری ترکمنی که در این زمان در هنر عثمانی قابل تشخیص است، احتمالا نتیجه مهاجرت داوطلبانهٔ پیشه‌ورانی است که به واسطهٔ دوزبانه بودن، که در دربارهای عثمانی، ترکمن، صفوی، تیموری و مغول (در ابتدا) رایج بود، کارشان سهل‌تر شده بود. احتمال آنکه این امر نتیجه تعدد پیشه‌ورانی باشد که به اسارت گرفته شده بودند، چنان که پس از جنگ چالدران رخ داد، ضعیف است. ریبی و تانیندی (Tanindi) در ۶۹ به بعد کتاب خود *Turkish Bookbinding in the Fifteenth Century* خاطرنشان کرده‌اند که با آنکه کاتبی شیرازی در جنگ باشکنت اسیر شد، کاتبان ایرانی پیش از سال ۱۴۷۳ در دربار عثمانی کار می‌کردند. قالیهای «اوشاک ترنجی» به لحاظ طرح قطعاً نوآوری‌ای بنیادی محسوب می‌شد و این نظر که این قالیها سفارش دربار بوده بسیار جالب توجه است؛ لیکن من در آن شک دارم. آیا ممکن است که این قالیها نسخهٔ اوشاکی از سبکی بوده باشد که در آن زمان باب روز بوده است، درست نظیر یک سده بعد که کارگاههای اوشاک نسخه‌های کاربردی ساف در سبک «چهارگل» را (که اکنون در موزهٔ هنر اسلامی و ترکی (TFEM) استانبول است) برای مساجد سلیمیه در ادرنه تهیه می‌کردند. قدیمی‌ترین فرشهای «اوشاک ترنجی» کمی بیش از سه متر عرض دارد؛ هرچند که بعدها عریض‌تر شد (طول آنها قابل ملاحظه نیست). چنین دارهایی که از مواد محلی سنتی ساخته می‌شد امروزه در خانه‌های روستایی در ایران وجود دارد. از آنجا که بسیاری از این قالیها حفظ شده‌است، باید در میزانی تجاری تولید شده باشد؛ و هنگامی که طول و عرض بیشتری مورد نیاز بوده، نقش زمینه را مجدداً برای فضای بزرگ‌تر طراحی نکرده‌اند؛ بلکه تنها همان طرح را به صورت تکراری بی‌پایان ادامه داده‌اند. علاوه بر آن، در تقاطعی که تلاش برای گوشه‌سازی صورت می‌گرفت، قالیها ظاهر مشابه‌داریهای ضعیف نمونه‌ای پیچیده‌تر و اشکارا ایرانی را داشتند. دنی اکنون در کتاب *The Classical Tradition in Anatolian Carpets* این فرضیه را پیش می‌کشد که قالیچهٔ «شبه مملوک» ویلیامز در موزهٔ هنر فیلادلفیا، ش Inv. 55-65-2 (نک: Ellis, *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, p. 4) کیفیتی درباری دارد و و در این صورت، بیشتر به این نزدیک است که تولید دربار ترکمن در تبریز باشد. پذیرفتن این نظر بسیار سخت است؛ مگر آنکه تاریخ فرش ویلیامز را از آنچه اکنون به حساب می‌آید بسیار قدیمی‌تر بدانیم.

23. Barbaro and Contarini,*Travels to Tana and Persia*, vol. 1, pp. 59, 60.

۲۴. این نکته که آن بنا کاخ یعقوب بوده و نه اوزون حسن در:
O´kane, 'From Tents to Pavilions:...', note 51
ذکر شده است.

25. Barbaro and Contarini,*Travels to Tana and Persia*, vol. 2, P. 175.

من متن اصلی را مجدداً نگاه نکرده‌ام. چه چیزی مدور بوده است، فرش یا شیوه نقش‌اندازی ایرانی؟ مدور: «دارای خطوط کناره یا شکل منحنی ... نه زاویه‌دار یا نوک‌تیز؛ مانند قوسی مدور؛ تپه‌های مدور»؛ Websters Revised Unabridged Dictionary ممکن است که او نقوش مستدیر را توصیف کرده باشد.

۲۶. مثلاً:
Richard, *Splendeurs Persanes*, pp. 106-107

۲۷. مثلاً:
Lee, *Oriental Lacquer Art*, p. 111:
Rawson, *Chinese Ornament...*, P. 140, fig. 126

۲۸. نک: پی نوشت ۸.

۲۹. *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، برگهٔ ۴۱ ب.

۳۰. "sutra"، لغتی است سانسکریت که به متون مذهبی هندوها، بودایی‌ها یا جین‌ها اطلاق می‌شود. در این متن منظور نویسنده متون مذهبی بودایی‌هاست. ـ م.

31. David Collection, 30/1995, see Folsach, 'Pax Mongolica:...'; Folsach, *Art From the World of Islam in the David Collection*, no 642; Komaroff and Carboni, *The Legacy of Genghis Khan*, p. 168.

32. Mankowski ,'Some Document from Polish Sources...'.

33. Sarre and Trenkwald, *Alt-Orientalische Tepiche...*, vol. 2, pl. 47.

۳۴. فروخته‌شده در حراج کریستی لندن، ۸ جولای
Mission to the Lord Sophy of Persia(1539-1542)
حراج ش ۱۸۹، اکنون در موزه می‌هو ژاپن است.

35. Spuhler ,'Der Figurale Kaschan-Wirkteppich...', Abb. 1.

۳۶. شأن نازل غد منحصر به آسیا نبود. اولسکی در Olschki 1949, p. 5 می‌گوید کلمهٔ آلمانی gizlif به معنی نامطبوع و محقر و شخص خسیس است.

37. Laufer, *The Early History of Felt*, p. 15.

۳۸. در متن اصلی مامبره: تکه تو (teche nemo)

39. Membré , *Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542)*, p.21.

40. Carmelites, *A Chronicle of the Carmelites in Persia and...*, p. 117.

41. Floor,*The Persian Textile Industry in Historical Perspective*, p. 59.

۴۲. وولف نیز نظری ابراز کرده است. نك:

Wulff, *The Traditional Crafts of persia*, p. 214

43. Matthee, 'The East India Company Trade in Kerman Wool,1658-1730'.

44. Walker, Flowers Underfoot..., pp. 151-4.

۴۵. در سال ۱۵۶۷ شاه‌طهماسب هدایای بیش از اندازه‌ای برای سلطان سلیم دوم در پی جلوس او در سال ۱۵۶۶ فرستاد. این هدایا شامل نسخه مصور خارق‌العاده‌ای از *شاهنامهٔ* فردوسی بود، که در اینجا *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب* خوانده می‌شود، و تعداد بسیار زیادی فرش. یکی از آن فرشها ابعادی عظیم داشته و بافته از «تفتیک» بوده است. ذکر واژهٔ «تفتیک»، واژه‌ای دخیل از فارسی در ترکی به معنای پشم بز است، گیج‌کننده است. در متن ترکی این کلمه به منظور اشاره به موهر، فرآوردهٔ بز آنغور، که نژاد دیگری از کاپراهیرکوس است و پشمی نرم دارد، آمده است (قطر الیاف ۱۹-۴۵ میکرون)، که کاملا متمایز از بز کرمان است. هرچند که ممکن است در متن فارسی اصطلاح تفتیک به جای کرک (قطر الیاف ۱۳-۱۹ میکرون) به کار رفته باشد. این هدیهٔ سلطنتی بایست یکی از آن فرشهای مجلل با پرز کرکی باشد. نک:
Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches,* vol. 3, P. 521

46. Goitein, *A Mediterranean Society*, vol. 4, pp. 158-59;

«در مصر در سدهٔ دوازدهم غالباً پول بیشتری صرف تزیین سر شخص می‌شد تا سایر قسمتهای بدن».

47. Mélikoff, 'Le problem Kizilbaş'.

۴۸. شیخ جنید با خدیجه، خواهر اوزون حسن، ازدواج کرد و شیخ حیدر، پدر اسماعیل، با عالم‌شاه (مارتا) دختر اوزون حسن.

49. Savory, *Iran Under the Safavids*, p.19.

50. Brend ,'Jamal va Jalal:...'.

51. Membré, *Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542)*, p. 27.

52. ibid., p. 41.

53. ell
واحد انگلیسی سنجش طول، تقریباً معادل ۱۱۴ سانتی‌متر. ـ م.

54. ibid., p. 25.

۵۵. اروج‌بیگ (ف ۱۰۱۳ق) از امرای قزلباش بود که در جنگ ایران و عثمانی شرکت داشت. در سال ۱۰۰۷ق در مقام عضو سفارت ایران به اسپانیا رفت و در آنجا به مذهب کاتولیك درآمد و به دون‌خوان ایران شهرت یافت (با استفاده از دایرةالمعارف مصاحب). ـ و.

56. Don Juan, *Donjuan of Persia*..., p. 110.

۵۷. آفوسنو حضرت علی علیه‌السلام و یازده فرزند ایشان را به خطا دوازده فرزند علی (ع) خوانده است. ـ و.

58. Earle and Villiers, *Albuquerque-Caesar of the East,* p. 286, note 22.

59. Barbosa,*The Book of Duarte Barbosa,* p. 84.

60. Kiani, *Robat-e Sharaf,* item 16.

61. Correa, *Lands da India Por Gaspar Correa,* vol. 2, p. 424.

62. Skelton, 'Ghiyath Ali-yi Naqshband…', p. 256, ill. 8.