جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال چهارم، شماره اول، بهار و تابستان ۹۱، صص ۹۲-۷۳

تبیین جامعه‌شناختی علل تحول فرش ایرانی در دوره صفویه

تقی آزاد ارمکی
مهدی مبارکی *

چکیده

هنگام مطالعه فرش ایرانی از پیدایش فرش پازیریک تاکنون، به گواه داده‌های تاریخی و تخصصی بی‌شمار، یک دوره زمانی مشخص در تاریخ ایران وجود دارد که تحول فرش ایرانی را در تمامی ابعاد (شیوه تولید، میزان تولید، نقش مایه‌ها، طرح‌ها و غیره) در پی داشته است. اگر فرش ایرانی را به مثابه یک نشانه[1] در نظر بگیریم با در نظر گرفتن ارتباط میان امر نمادین با امر اجتماعی، این سوال ایجاد می‌شود که اگر این نشانه (فرش ایرانی) در دوره‌ای خاصی از تاریخ (صفویه) متحول شده است، این تحول تحت چه شرایط و در چه زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی صورت پذیرفته است؟ هدف این است که با رویکردی جامعه‌شناسانه با استفاده از تحلیل سامانه‌های اجتماعی، این مدعا که«فرش ایرانی ماحصل ترکیب پیچیده‌ای از عوامل تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک است» تبیین گردد. روش این جستار «تاریخیت باوری» با استفاده از بررسی‌های اسنادی می‌باشد.

واژگان کلیدی: فرش ایرانی، بافتار اجتماعی صفویان، مناسبات تجاری، وساطت‌های زیبایی‌شناسی، تاریخیت‌باوری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دریافت: ۱۳۹۰/۰۹/۰۸ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۲/۱۱

استاد گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران tazad@ut.ac.ir
عضو هیئت علمی جهاددانشگاهی واحد استان مرکزی mobaraki.mhd@gmail.com

[1]. Sign

مقدمه

هر کنشی که انجام می‌پذیرد در ساخت‌های اجتماعی (به معنای اعم) جای دارد و بنابراین متأثر از این ساخت‌ها می‌باشد. بنابراین فهم ارتباط مابین ساختارهای اجتماعی با انواع کنش‌های اجتماعی از اصول اساسی هر مطالعه علمی جامعه-شناختی می باشد (ولف، ۱۳۶۷: ۱۲). از سوی دیگر هنگامی که در باب مفهوم خاصی تحقیق می‌کنیم گاه نگریستن به تاریخ آن می‌تواند روشن‌گرتر باشد. زیرا از این راه می‌توانیم از تصوراتی آگاه شویم که به بطن آن مفهوم راه یافته‌اند یا به اقتضای مورد، دریابیم که چگونه به مفهوم مورد نظر رسیده‌ایم. ذکر این نکته ضروری است که مفاهیمی همچون هنر به‌طور تصادفی مطرح نشده‌اند بلکه بازتاب‌هایی از نیازها یا علایق انسان‌ها و برخاسته از موقعیت، شرایط و رفتارهایی هستند که ما خود را در آن می‌یابیم و حاصل ادراکمان از جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم. مهم‌ترین مفهوم این جستار، فرش ایرانی (طرح‌ها و نقش‌مایه‌های موجود در آن) است.

نگارندگان این مقاله بر این باورند که در تاریخ این هنر ایرانی، چه در زمان پیدایشِ تاریخ‌ساز فرش پازیریک توسط سرگی رودنکو[1] در دامنه سلسله جبال آلتای سیبری که قدمتی ۲۵۰۰ ساله بر آن زده شده است (پوپ،۱۳۸۰: ۲۰۷) و چه در دوره‌های بعدی همچون ساسانیان با فرش معروف به «بهار خسرو» که به غیر از اوصافی از آن در برخی از نوشته‌ها و روایات (جریر طبری، ۱۳۴۵: ۱۷؛ مسکویه، ۱۳۶۹: ۳۲۵) چیزی باقی نمانده و چه در مورد فرش‌های دوران اسلامی تا دوره مغول با طرح‌های روستایی و با نقش‌های ساده لوزی و باریکه، که باز هم در این دوره برای ذکر ویژگی‌های فرش باید به کتب و سفرنامه‌های تاریخی (تاریخ سیستان، ۱۳۱۴: ۲۳۰) متوسل شد و چه در رابطه با فرش‌های دوران ایلخانان و تیموریان که طبق نظر صاحب‌نظران این حوزه، به‌طور قطع این بافته‌های قرن هشتم و نهم هجری عملاً وجود خارجی ندارند (سیمز، ۱۳۸۳: ۷۱) و اطلاعات مربوط به فرش‌های این قرون صرفاً از منابع نوشتاری و یا با عنایت به به‌کارگیری هنرهای تصویری به عنوان منبع و مأخذ یا مدارک و شواهد استخراج است (نسخه خطی کتاب خمسه نظامی، ۸۱۷- ۸۹۸ یا تصویر رودکی و امیر سامانی و یا مینیاتورهایی از شاهنامه کبیر متعلق به دوره ابوسعید آخرین فرمانروای ایلخانی).

[1]. S. Rudenko

دانستنی‌های ما در این رابطه نشان می‌دهد که منسوجات مذکور همگی دارای ویژگی‌ها و خصایص تقریباً یکسانی بوده‌اند و به سادگی این مدعا قابل طرح است که فرش یا گستردنی در دوره‌های تاریخی مذکور، صرفاً کالای مصرفی و کارکردی و غالباً فاقد ارزش‌های زیبایی‌شناختی (به استثنای موارد اندک) بوده و به سختی بتوان فرش این دوران را در زمره کالاهای هنری قلمداد کرد. چرا که به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران این حوزه، فرش در این زمان، غالباً یک حرفه (البته اگر بتوان نام آن‌را حرفه نهاد) ایلیاتی بوده که برای رفع حوایج بافندگان به‌وجود آمده است. جدا از ویژگی‌های کمی، ساختاری و فنیِ فرش‌های دوران ماقبل صفوی، به علت عدم وجودِ نمونه‌هایی از آن، تقریباً تمام گفته‌ها و نظرات در باب آن‌ها در حد فرضیاتی خام و آزمایش نشده می‌باشند؛ همچنین باید گفت که ویژگی‌های کیفیِ طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش‌های دوران ماقبل صفوی را غالباً طرح‌های روستایی و عشایری با نقش‌مایه‌های شکسته و هندسی و یا با خطوط ساده و لوزی و امثالهم تشکیل می‌داده است (همان: ۷۵).

اما پس از این دوران و به شکل مشخص در قرن دهم و یازدهم (ه. ق) شاهد شکل‌گیری پارادایم جدیدی در دل تاریخ فرش ایرانی (چه به لحاظ کمی و فنی و چه به لحاظ کیفی و طرحی) بوده‌ایم. در این زمان، این حرفه ایلیاتی به یک صنعت ملی و قابل عرضه در میدانِ هنرِ جهانی مبدل شد تا جایی‌که بخش مهمی از اقتصاد آن دوران را تابعی از درآمدهای فروش خود کرده بود (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۳۲). به استناد بسیاری از کتب و مقالات صاحب‌نظران و مورخان دنیا، دوران طلایی و شگفتی‌ساز و همچنین نقطه اوج در بافت و طراحی فرش ایرانی قرن دهم و یازدهم هجری بوده است (واکر، ۱۳۸۳: ۷۵؛ حشمتی‌رضوی،۱۳۸۰: ۱۸؛ سیوری، ۱۳۸۵: ۱۳۲؛ اشپوهلر، ۱۳۸۰: ۳۷۰؛ پوپ، ۱۳۸۰؛ شاردن، ۱۳۵۰). شدت این تحولات تا اندازه‌ای بوده که برخی از صاحب‌نظران همچون «کورت ادرمان» را وادار به طرح این ادعا ساخت که چه بسا طرح فرش‌های دوران صفوی نشانه قطع کامل ارتباط با نقش‌مایه‌ها و طرح‌های ماقبل خود مب‌باشد (سیوری، ۱۳۸۳: ۱۱). حال چه این ادعاها را بپذیریم و چه نپذیریم بدون شک برای ردیابی و سبب‌شناسی تحول در فرش ایرانی و حصول شناخت کامل از آن مجبوریم این پدیده هنری را در نقطه عطف تحول خود، یعنی دوران حکمرانی سلسله صفوی (۹۰۷- ۱۱۳۵ ه.ق) دنبال کنیم. در این دوره تاریخی و با شکل‌گیری مکاتب شاه طهماسبی و یا شاه عباسی، تغییرات عمده‌ای در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی

همچون طرح‌های ترنجدار، شکارگاه، گل و بته‌ایی، گلدانی، افشان و غیره اتفاق افتاد و این عناصرِ طرحی، جانشین طرح‌های مرسوم قبلی، معروف به مغولی گشت (همان: ۱۲). در عرصه جامعه‌شناسی هنر همیشه این فرض وجود دارد که نمادها و نشانه‌ها (فرهنگی یا هنری) در خلأ شکل نمی‌گیرند بلکه در زمینه و بافتار بزرگ‌تر اجتماعی ایجاد شده و از آن تأثیر پذیرفته‌اند. حال اگر بپذیریم که فرش ایرانی (طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها) در دوره صفوی متحول شده‌اند، این سؤال پیش می‌آید که چرا این تحول صورت پذیرفته است؟ یا چه عواملی تحول فرش ایرانی (طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها) را در دوره صفوی را سبب گشته‌اند؟

چارچوب نظری

از زمانی که در دل گفتمان نظریات زیبایی‌شناسانه هنر، رویکرد نوینی با عنوان «نظریه نهادی هنر»[1] با این ایده کار خود را آغاز کرد که «چه بسا خاصیت نمایان نشده وجود داشته باشد که آثار هنری و فقط آثار هنری در آن اشتراک داشته باشند» و جورج دیکی ادعا کرد که چنین خاصیتی را شناسایی کرده است گفتمان زیبایی‌شناسی «هنر برای هنر» را با چالش جدی همراه ساخت؛ چرا که این رویکرد (نظریه نهادی هنر) در جست‌وجوی متفاوتی از تعریف، کیفیت و تجربیات دیرین همبسته با هنر که در تحلیل‌های اسلاف خود رواج داشته است، می‌باشد. دیکی می‌گوید: آن چیزی که اثر هنری را می‌سازد کیفیت خاصی نیست که بتوان در درون اثر مشاهده کرد بلکه شان خاصی است که به قول آرتور دانتو «عالم هنر»[2] برای آن قائل است؛ وی توضیح می‌دهد که افراد اصلی این عالم در تشکیلاتی نه چندان مدون و متشکل حضور دارند، به صور گوناگون با هم در ارتباطند و با خود یک نهاد اجتماعی را تشکیل می‌دهند. ویژگی محوری این نهاد «عرضه داشت» آثار خاص هنری است و این عرضه داشت یا اعطای شأن است که چیزی را به اثر هنری تبدیل می سازد و اثر هنری یک شئ، موضوع و یا مجموعه‌ای از جنبه‌ها و حالات است که به اعتبار آن شخص یا اشخاصی از طرف این نهاد اجتماعی (عالم هنر) عمل می‌کنند و به آن شأن نامزدشدن برای ارج‌گذاری هنری اعطا می‌کنند (هنفلینگ، ۱۳۸۴: ۳۷).

در این رویکرد، ما شاهد یک چرخش نظری در رهیافت زیبایی‌شناسانه هنر به سمت رویکردهای غیر زیبایی‌شناسانه به هنر هستیم، یعنی ایده تبیین هنر بیرون از حوزه هنر و زیبایی‌شناسی. ایده تبیین هنر، بیرون از حوزه زیبایی‌شناسی ریشه در فلسفه دارد که با مدل علمی و پوزیتیویسمی هیپولت تن[۳] (۱۸۶۵) آغاز شد (هینیک، ۱۳۸۴: ۲۹). پس از آن با ورود سنت مارکسیستی به این حوزه، مسئله هنر آشکارا جامعه‌شناختی شد و به عنوان تز اصلی برای تزهای ماتریالیستی بکار رفت. به عنوان مثال، نظرِ گئورگ لوکاچ[۶] چه در «نظریه رمان» (۱۹۲۰) و چه در «ادبیات، فلسفه، مارکسیسم» (۲۵-۱۹۲۲) دلالت بر این موضوع دارد که ریتم‌های سبک‌شناختی در هر دوره، بازتاب رابطه‌ای است که آن جامعه با کار برقرار می‌کند (همان، ۳۳). از سوی دیگر آلتوسر[۶] (۱۹۶۶) نیز به مسئله رابطه میان هنر، ایدئولوژی و ویژگی‌های هنری پرداخته است. به اعتقاد آلتوسر خودِ هنر، شناختی به مفهوم دقیق کلمه در اختیار ما نمی‌گذارد، بنابراین هنر را نمی‌توان جانشین شناخت (شناخت علمی) قلمداد کرد. از نگاه آلتوسر آنچه که هنر به ما می‌بخشد حفظ پاره‌ای روابط و پیوندهای مشخص با شناخت است. ویژگی هنر آن است که وادارمان کند چیزی را که به واقعیت اشاره دارد ببینیم، دریابیم و احساس کنیم. آنچه که در هنر ما را وا می دارد که ببینیم و احساس کنیم (که البته قابل شناختن نیست) ایدئولوژی است، که از آن برآمده در آن شستشو شده و از آن به مثابه هنر کنار کشیده و به آن اشاره می‌کند (لیف شیتز، ۱۳۸۱: ۲۰۵). همچنین تمام تلاش ژانت ولف در کتابش «تولید اجتماعی هنر» مصروف این بوده که به گونه‌ایی منظم راه‌های گوناگونی را بر شمارد که بتوان با آن هنرها را از دیدگاه جامعه‌شناختی درک کند. از دیدگاه ولف درک هنر به مثابه تولید اجتماعی هنر، مستلزم روشن‌کردن برخی از شیوه‌هایی است که اشکال، انواع سبک‌ها و دیگر وجوه گوناگون هنری دارای ارزشی شوند که گروه‌های معین در زمینه‌های خاص به آن‌ها نسبت می‌دهند (ولف، ۱۳۶۷: ۹). وی تحلیل جامعه‌شناختی تولیدات هنری را مستلزم توجه به عوامل سه‌گانه زیر دانسته است: اول *فن‌شناسی* یا شناخت تأثیر فنون و ابزار در تکوین هنر؛ دوم *نهادهای اجتماعی* یا تأثیر نهادهای اجتماعی بر تولیدات هنری، با شکل‌گیری سؤالاتی از قبیل چه کسانی هنرمند می‌شوند، چگونه هنرمند می‌شوند، وقتی هنرمند می‌شوند چگونه هنر خود را تحقق می‌بخشند و چگونه می‌توانند مطمئن باشند که اثرشان تولید می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد و نهایتاً *عامل اقتصادی*؛ بدون شک ملاحظات اقتصادی

که غالباً از نوع کاملاً بنیادین هستند همواره با تولید اجتماعی هنر ارتباط تنگاتنگی دارند. به طور کلی آشکار است که سرمایه‌گذاری را نمی‌توان بی‌دلیل دانست و چگونگی نوسان سرمایه‌گذاری همراه دوره‌های اقتصادی همگانی با تغییرات سیاسی ممکن است در سرشت و حتی موجودیت هنرها تأثیر قطعی داشته باشند (ولف: ۴۴ـ ۶۸) بر همین اساس بوردیو نیز بر این عقیده است که عمل هنری عملی است مشروط که به وساطت نهادها و فرآیندهای ایدئولوژیک، اجتماعی و مادی صورت می‌گیرد. باید گفت که شیوه بیان ایدئولوژی گروهی خاص در هنرها در تراز زیبایی‌شناسی به واسطه «وساطت‌های زیبایی شناسی» صورت می‌گیرد. وساطت زیبایی‌شناسی یعنی اینکه هنرمندان یا تولیدکنندگان هنری برای کارکردن با شرایط خاصی روبرویند که از نوع کاری که تولید می‌کنند و شیوه‌ایی که بدان وسیله می‌توانند این کار را انجام دهند تأثیر می‌پذیرد. یعنی همان «قراردادهای زیبایی‌شناسی»؛ قراردادهای زیبایی‌شناسی به شرایط مادی تولید کاری ندارد. این استدلال که از استدلال‌های مهم این حوزه است این است که صور نمادین که مجموعه‌ایی از قواعد و قراردادهای موجودند تعیین‌کننده آن چیزی هستند که در سنت فرهنگی خاصی امکان گفتنش وجود دارد. در واقع همان اندازه که هنرمند با مواد فنی تولید هنری سروکار دارد به همان اندازه با مواد فنی و قراردادهای زیبایی‌شناختی سروکار دارد (ولف: ۶۳). جان تامپسون نیز یکی از ویژگی‌های صور نمادین را در جنبه بافتاری مؤثر در آن می‌بیند. منظور وی از این ویژگی این بوده که صور نمادین همیشه در بافت‌ها و فرایندهای اجتماعی و تاریخی خاصی که در آن تولید، منتقل و دریافت می‌شوند، شکل گرفته‌اند. یعنی این صور نمادین دائماً از سوی کسانی که آن‌ها را تولید یا دریافت می‌کنند، ارزش‌گذاری، ارزشیابی، تصویب یا رد می‌شوند. این‌ها موضوعاتی هستند که تامپسون نامشان را فرایندهای ارزش‌گزینی و یا ارزش‌سازی نهاده است؛ آن‌ها فرایندهایی هستند که صور نمادین به واسطه آن‌ها و از طرف آن‌ها ارزش خاصی به خود می‌گیرند (تامپسون، ۱۳۷۹: ۱۹۷). وی این فرایندها را به بخش‌هایی همچون ارزش‌سازی نمادین، ارزش‌سازی اقتصادی و ارزش سازی متقاطع تقسیم‌بندی می‌کند (همان: ۱۹۸).

با توجه به ادبیات نظری فوق و همچنین رهیافت روشی حاکم در این جستار، تمامی مساعی نگارندگان بر این اصل استوار است که با استفاده از مفاهیم و نظرات و رویکردهای صاحب‌نظران فوق

نسبت به مقوله هنر، به واکاوی شرایط بافتاری(اجتماعی، اقتصادی، سیاسی) تاثیرگذار در تحول هنر فرش ایرانی، در دوره تاریخیِ مشخص (۹۰۷-۱۱۳۷ه ق) بپردازد.

روش‌شناسی

روش این مطالعه، بر پایه رهیافت تاریخیت‌باوری[1] یا تبیین تاریخی ـ تکوینی قرار دارد. این نوع رهیافت برخلاف تبیین قیاسی ـ قانونی[2] از یک قانون کلی پیروی نمی‌کند بلکه این روش بر پایه تبیین «فرایند ویژه‌ای»[3] استوار می‌باشد که از طریق آن فرایند، یک واقعه خاص (**فرش صفوی**) تولید می‌شود. پس در این نوع تبیین، برای فهم و تأویل برآمده از آن، واقعه خاص مورد مطالعه (فرش ایرانی)، در زمینه بافتاری (ایران عصر صفوی) معینی قرار داده می‌شود، آنگاه از طریق سلسله حوادثی که در مرحله پایانی، به شکل‌گیری واقعه مورد نظر منجر شده، تفسیر و تحلیل می‌گردد. ذکر این نکته ضروری است که در اینجا میان مجموعه حوادث، نظم قیاسی وجود ندارد بلکه هر یک از آن‌ها، حوادث خاصی هستند که در فرایند و شرایط خاصِ تاریخی ـ بافتاری (دوران صفوی) رخ داده‌اند. نهایتاً باید گفت که در تحلیل حوادث یا عواملی که منجر به تولید واقعه (فرش صفوی) مورد نظر مطالعه می‌شود از تحلیل روایتی[4] استفاده شده است. به‌طور کلی از طریق تحلیل روایتی، فرایند وقوع واقعه منحصربه‌فرد در چارچوب زمینه تاریخی داستان‌گونه‌ای نقل می‌شود (ساعی،۱۳۸۶: ۲۶).

یافته‌ها و بحث

خصیصه اصلی این رهیافت در نظر گرفتن واقعیات تاریخی- اجتماعی به عنوان اصلی مؤثر برای تجزیه و تحلیل پدیده فرش ایرانی در دوره صفوی می‌باشد. چرا که درک هنر به مثابه تولید اجتماعی، مستلزم روشن‌کردن برخی از شیوه‌هایی است که هنرها، اشکال و انواعِ سبک‌های هنری، به واسطه آن مجال ارائه‌شدن و حتی ارزشمندشدن پیدا می‌کنند.

[1]. Historicism
[2]. Deductive nomological explanation
[3]. Specific process
[4]. Narrative analysis

بسترسازی‌های اجتماعی، سیاسی موثر بر تحولات فرش در دوران صفوی

با توجه بر نیاز متدولوژیک (تاریخیت‌باوری) و همچنین تأکید بر نگاه جامعه‌شناسانه به هنر در این جستار، این مطالعه به شناسایی، توصیف و تفسیرِ هدفمندِ اوضاع و احوال و حتی متغیرهای تاریخی خاصی (در قرن دهم و یازدهم ه.ق) معطوف است که فرش در بستر آن به یک هنر با ارزش و دارای اعتبار در سطح جهانی مبدل شده و مجال این را یافته که همواره تکوین یابد. تقریباً به استناد اکثر کتب، سفرنامه‌ها و مقالات تاریخی، در ایران پس از اسلام، ظهور سلسله صفوی نقطه عطفی مهم به شمار می‌رود، این واقعه طلیعه نوینی در تاریخ ایران بوده است چرا که دستاورد تاریخی حکومت صفویان استقرار حکومت مقتدر و درازآهنگی در تمامی ابعاد، بعد از قرن‌ها حکومت بیگانگان در ایران بوده است. از مهم‌ترین شاخص‌های ویژه آن می‌توان به احیای سنت سلطنت، دستیابی به جغرافیای تاریخی ایران، ایجاد ساختار اجتماعی، سیاسی و نظامی جدید، گسترش مذهب تشیع به‌شکل رسمی، امنیت راه‌ها، توسعه مناسبات تجاری داخلی و خارجی، توسعه و تحول فرهنگی و غیره اشاره کرد. اهمیت این سلسله تنها در تاریخ ملی ایران خلاصه نمی‌شود چرا که صفویان بودند که ایران را وارد مناسبات تاریخ جهانی کردند. برخوردها و درگیری‌های آن‌ها با عثمانیان و پیگیری سیاست اتحاد با قدرت‌های غربی مفهومی جهانی داشت که حتی این مسئله در ارتباط مستقیم با تاریخ اروپای غربی بود (رویمر، ۱۳۸۰: ۹). در این عصر منابع سه‌گانه مشروعیت بخش (مرشد اعظم طریقت صوفیه، احیا سنت سلطنت، نماینده حضرت مهدی عج) قسمت اعظمی از ساختارهای حکومتی و اجتماعی صفویان را تشکیل می‌داد (سیوری، ۱۳۸۵: ۲). در ایرانِ سده هفدهم میلادی، این منابع، به عنوان محور ادعاهای دینی و سیاسی شاهان صفوی، عناصر مخالفت موجود به شکل جنینی را در فرهنگ شیعی آن زمان که در میان مردم قابل تشخیص بود دور می‌زد (ظریفی‌نیا، ۱۳۸۷: ۴۶). بر همین اساس، نقش شاهان صفوی آن بود که بر انجام وظایف یکایک طبقات نظارت کند تا نظم اجتماعی هماهنگ حفظ گردد. شاردن می‌گوید: به‌طور مسلم هیچ‌کس در هیچ دولتی در جهان به اندازه شاهان ایران در دوره صفوی، از قدرت مطلقه استبدادی برخوردار نبوده است (شاردن، ۱۳۵۰: ۲۶۶). ساختار جامعه صفوی هرمی‌شکل بوده است که در رأس آن شاه، با هاله‌ایی از تقدس حضور داشته است، صاحبان مناصب در دولت صفوی

بخشی از ارکان حکومت (اهل قلم و اهل شمیر) تحت نظارت مستقیم شاه بودند و نهایتاً قاعده هرم، که متشکل از مردم عادی همچون دهقانان، صنعتکاران، دکانداران شهرها بود (مالکوم، ۱۸۱۵: ۴۸۱). با بررسی ساختار سیاسی ایران در دوره صفوی همچون مابقی دوره‌ها، به‌سادگی این نکته قابل ملاحظه است که ایرانیان در تمامی طبقات اجتماعی، دائماً در حال تولید و بازتولید فرهنگ اقتدارطلب بوده‌اند که هسته اصلی آن در بطن زندگی اجتماعی پایه‌ریزی شده بود. یکی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ اقتدارطلب، حول این عقیده می چرخد که مشیت الهی ایجاب می‌کند که یک خانواده برتر بر خانواده‌ها حکومت کند، در نتیجه شاه به عنوان تبلور پدر یا خانواده برتر نمایان می‌شود، شاید این نوع تفکر و نگرش مردم و فرهنگ ایشان را بتوان به استناد وبر« فرهنگ پاتریمونیالیستی» نامگذاری کرد. حتی جماعت دهستانی در دوره صفوی گرچه خودکفا بودند، به لحاظ سیاسی تحت سیطره حکومت با حداقل مبانی قدرت اجتماعی قرار داشته‌اند. چرا که به جای سلسله مراتب فئودالی و ارباب رعیتی، نظامِ مبتنی بر پادشاهی- رعیتی حکمفرما بوده است. طبقه اشراف نیز در نزد صفویان فاقد استقلال و استمرار بودند زیرا اصولاً بخش خصوصی و مالکیت هم تحت فرمان شاه بوده است. علت آن شاید به خاطر عدم وجود سابقه فئودالی از یک سو و سلطه مطلق حکومت بر اقتصاد از سوی دیگر بوده است (مطهرنیا، ۱۳۸۲: ۱۳۸۰). همچنین ساختار اقتصادی و معیشتی دوران صفوی بر پایه کشاورزی و همچنین دامداری بنا نهاده شده بود. کشاورزی و پیامد آن مسئله آب و زمین در نزد مردمان ایرانِ عهد صفوی از اهمیت به‌سزایی برخوردار بوده، اما از سوی دیگر طبق قوانین جامعه، تمامی اراضی کشور از آنِ حکومت و نهایتاً شخصِ پادشاه بوده است (باستانی پاریزی، ۱۳۵۷: ۶۲). شاردن می‌گوید: او (شاه) هرگاه اراده کند می‌تواند آن‌را (زمین‌ها) به صورت خالصه درآورد. حتی املاکی که در دست دیگر اقشار جامعه به شکل ۹۹ ساله اجاره داده شده است (شاردن، ۱۳۵۰: ۲۶۵).

پس می‌توان گفت که اگر قدرت سیاسی در دست شخص یا گروهی باشد با توجه به فرهنگ سیاسی، ساختار اجتماعی، اقتصادی، ایدئولوژیکی و نهایتاً عقبه تاریخی، هیچ حوزه‌ای حتی حوزه فرهنگی و هنری خارج از نظارت و کنترل و دخالت شاه وجود ندارد. در چنین شرایطی است که می‌توان از قول ژانت ولف اظهار داشت که تأثیر نهادهایی جدا از نهادهای هنری (یا نظام‌های حمایتی) در تولیدات هنری تا چه حد قابل مشاهده است. پیرو نظرات ژانت

ولف درباب نظام‌های حمایتی و نقش آن در تکوین انواع هنرها، باید گفت که بدون شک در دوره صفوی، هنر همیشه اشرافی بوده (واکر، ۱۳۸۳ :۷۵؛ سیوری، ۱۳۸۵: ۸۴) بدان معنا که این خاندان سلطنت و اعضای طبقات فرادست بودند که به عنوان حامیان اصلی میدان هنری (تولید، توزیع و مصرف) زمانه خود به حساب آمده اند، تاکیدات و سیاست‌های بسیاری را در جهت ارتقا سطح کیفی و کمی تولیدات هنری را ایجاد می‌کردند (سیوری، ۱۳۸۵: ۸۵). در اینجا نقش نظام‌های حمایتی در پرورش هنرمندان و اشتغال آن‌ها (که مشخصاً متأثر از اقتدار شاهان صفوی در ساحت‌های مختلف اجتماعی بوده است) بارزتر می‌شود. در جهت اثبات هم‌تغییری نظام‌های حمایتیِ اینچنینی (حمایت‌های شاهی) در دوره صفوی و هنرهای آن زمان، می‌توان به مسئله زوال هنر شعر و شاعری در دوران صفوی علی‌رغم تمامی پتانسیل‌های موجود (یارشاطر، ۱۳۸۰: ۵۷۷) و ارتقا هنر فرش و فرش‌بافی، که به زعم بسیاری از صاحب‌نظران تا آن زمان از جایگاهی در میدان هنری برخوردار نبود و به یک‌باره در دوره صفوی به قول از «آرتور پوپ» به یکی از شاه‌کارهای هنر ایران مبدل گشته، اشاره داشت.

اما مکانیسم این هم‌تغییری‌ها در دوره صفوی به چه شکل بوده است؟ یعنی چه عواملی سبب این اقتدار و پیامد آن تحول و اعتلای فرهنگی و هنری و نهایتاً تحول در فرش ایرانی به عنوان یکی از این هنرها در دوره صفوی بوده است؟ بدون شک هیچ تحول سیاسی و تاریخی نیست که یکی از عوامل انشاء آن، عامل اقتصادی نباشد و هیچ پدیده سیاسی و تاریخی و فرهنگی نیست که منشأ یک تحول بزرگ اقتصادی نشود. به عبارت دیگر اقتصاد، سیاست و پیامد آن فرهنگ و تاریخ هیچگاه از هم منفک نبوده‌اند و اگر در تواریخ به عوامل اقتصادی کمتر توجه شده است از جهت مسامحه مورخان بوده است که تدوین وقایع را صرفاً بر مبنای رفتار و کردار شخصیت‌های تاریخی محصور ساخته‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۵۷: ۱۹).

سیاست‌های تجاری و اقتصادی مؤثر بر تحول فرش ایرانی

یکی از عوامل مهمی که سبب تحولات فرش ایرانی به‌ویژه در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های آن گشته است تحول در مناسبات تجاری و گسترش عامل تجارت در این دوران بوده است. البته باید گفت که توسعه تجارت و بازرگانی در دوره صفوی ماحصل تحولات بنیادینی در بخش‌های امنیت و توسعه راه‌ها، افزایش ارتباطات و تشویق تجار داخلی و خارجی در جهت افزایش

سرمایه‌گذاری‌ها و امثالهم بوده است. از تاورینه سیاح فرانسوی زمانی که از خاک عثمانی وارد خاک ایران شده بود نقل شده که: دیگر هیچ ترس و وحشتی نداشتیم زیرا داخل خاک پادشاه ایران شده بودم در اینجا همه چیز در کمال و امنیت می‌باشد (تاورینه، ۱۳۶۹: ۳۰۸). پاریزی به نقل از تاورینه در کتابش می‌نویسد که اگر اتفاقاً مال تاجری را به سرقت ببرند حاکمِ محل، مسئول است و باید از روی دفتر ثبت تاجر و قسمی که یاد می‌کند، غرامت آن‌را بدهد و حکام در ترضیه خاطر تجار در این مواقع تعجیل می‌کنند که مبادا مال‌باختگان به اصفهان رفته و ادعای تظلم‌خواهی کنند (باستانی پاریزی، ۱۳۵۷: ۱۰۸). از سوی دیگر علاقه شخصی شاهان صفوی (خصوصاً شاه عباس) به مقوله تجارت و بازرگانی و همچنین حمایت بی‌دریغ آن‌ها از کارگزاران تجارت، خود مزید بر علت شد تا این تحولات و رویه‌ها از سیاست‌های جدایی‌ناپذیر و اساسی دولت‌مردان صفوی به حساب آید. به عنوان مثال شاردن اظهار داشته که شاه عباس کبیر به تجارت، سخت اشتیاق داشت و معتقد بود که بازرگانی و تجارت تنها راه ثروتمندی و آبادانی کشور است (شاردن، ۱۳۵۰: ۳۳۳). از سوی دیگر برای سهولت ارتباطات و توسعه و تجارت می‌بایست راه‌های اساسی و کاروان‌ها کاملاً آماده می‌بود. در دوران حکومت شاه عباس ۹۹۹ کاروان‌سرا ساخته شده بود که نمایان‌گر شدت علاقه و همچنین ارزش کار تجارت و بازرگانی در نزد این شاه صفوی بوده است (باستانی پاریزی، ۱۳۵۷: ۱۰۹). از سوی دیگر شاهان صفوی به‌خصوص شاه عباس به منظور بهبود اوضاع داخلی با تشویق تجار خارجی و به منظور قطع وابستگی از بازارها و خریداران کهن و انحصاری با بهره‌گیری از خدمات تجار ارمنی و گسترش و پی‌جویی بازارهای جدید و توسعه دامنه راه‌های موجود، تجارت خارجی ایران را جانی تازه بخشید، همچنین تجارت بین هند و ایران در پی گشایش راه خلیج فارس به روی کشتی‌ها، علاوه بر افزایش حجم و ارزش محموله‌های کشتیرانی کمپانی هلند و انگلیس، کشتیرانی بومی و محلی را به تکاپو انداخت (فریر، ۱۳۸۰: ۲۴۴ ـ ۲۷۴).

هم‌زمان و از سوی دیگر سیاست‌های جدیدی برای رونق و اداره کارگاه‌های شاهی فرش‌بافی در ایران شکل گرفت. افزایش و ساخت تعداد کارگاه‌های فرش‌بافی شاهی (که طبق گفته شاردن تنها در اصفهان ۳۲ کارگاه فرش‌بافی شاهی وجود داشته که در هر کدام تقریباً ۱۵۰ نفر در حرفه‌های مختلف به کار مشغول بودند)، از دیگر اقدامات قابل توجه شاهان صفوی

به‌خصوص شاه عباس در این حوزه می‌توان به قرارداد بافت فرش با صنوف معتبر این حرفه با عنوان «تحویل الاصناف» اشاره کرد، در این مورد، نحوه سفارش بدین گونه بوده که شاه یا ملک‌التجار (رئیس اصناف مملکت)، سرمایه کار را به صورت در اختیارگذاردن مواد اولیه و پرداخت مرتب دستمزد به بافندگان در زمانی که کار بافت در جریان بوده بر عهده می‌گرفتند (سیوری، ۱۳۸۴: ۱۳). این سیاست و استراتژی از سوی شاهان صفوی (مشخصاً شاه عباس) بی‌شک رقابت میان کانون‌های فرش بافی را در جهت تکامل در نوع بافت، طراحی، کیفیت فنی و استفاده از ابزارهای مناسب برانگیخت که این امر منجر به دستیابی و تسخیر بازارهای جدیدِ فرش (داخلی و خارجی) شد. بطوری‌که تاریخ آن دوران شاهد پیامد این سیاست‌ها شد چرا که رویه‌های پیش گرفته شده از سوی این شاهان، تولیدکنندگان و بافندگان را بر آن داشت تا طرح‌ها و نقش‌مایه‌های موجود در فرش را البته با تأکید بر اصالت خویش، بر اساس خواسته‌ها و سلائق سفارش‌دهندگان، بافته و به تحویل آن‌ها برسانند. در راستای بسترسازی‌ها جهت شکل‌گیری مراودات تجاری و بازرگانی سودانگارانه، مبادلات نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی و هنری هم اتفاقی به وقوع پیوست. وجود نقش‌مایه‌ها و نمادهای غریب در طرح‌های فرش ایرانی همچون گل فرنگ یا گل سرخ، ختایی، ابر چینی، بته کشمیری و حتی تغییر در رنگ‌های قالب فرش، دلیلی بر این مدعاست. طرح فرش‌های معروف به پلونز یا لهستانی یا فرش‌هایی با اسلوب فرشینه‌بافی که به دستور پادشاه لهستان سه تخته آن با طرح‌های ترنج‌دار دارای نماد «واسا» (نشان خانوادگی پادشاه لهستان)که بافته شد و جزو جهیزیه دخترش آنا کاترینا کنستانزا قرار گرفت حکایت از تحولات سبک‌شناختی دارد که در آن‌ها طرح‌های ساده شده و در عین حال خشن قابل مشاهده است. حتی به اعتقاد اشپوهلر بهترین نوع فرش پلونزی، گبه‌ایی است ابریشمین که به جهت شکل طرح و ترکیب‌بندی مضامین یک کار کاملاً سفارشی است و تنها نمونه کار پیکره‌ای است که وارد این گروه از قالی‌ها شده است. در طرح آن پیچک‌ها به یک محور سوار شده، مریم و سن جان بر پیکره مسیح بر صلیب اشراف پیدا کردند. شیوه طرح این فرش به هیچ وجه ایرانی نیست و بالعکس این طرح مشابه سبک متأخر گوتیگ است (اشپوهلر، ۱۳۸۰: ۳۹۵) و یا فرش‌های معروف به پرتغالی که خود گونه‌ای خاص در طرح‌های فرش ایرانی را تشکیل می‌دهد این قالی‌ها نشان‌دهنده آمیزه‌ای از نقش‌های اروپای شرقی با یک آرایش

کاملاً غریب است. می‌توان راهبردهای اتخاذ شده از سوی شاه عباس در جهت توسعه تجارت فرش را «راهبرد ارزش سازی متقاطع»، مفهومی که تامپسون (۱۳۷۹: ۱۹۴ـ۱۸۱) از آن استفاده کرد، نام نهاد. یعنی استفاده از ارزش نمادین و معنادار این نوع طرح‌های غریب در فرش‌های ایرانی با هدف افزایش ارزش اقتصادی و فروش از طریق «داعی» است حتی اگر هیچ رابطه‌ای بین آن‌ها وجود نداشته باشد.

سیاست‌های منسجم هنری - ایدئولوژیکی و تأثیر آن بر تحولات فرش‌های دوران صفوی باید گفت که تقریباً اکثر شاهان صفوی به هنرها به‌ویژه هنرهای اسلامی (شیعی) و همچنین هنرمندان این حوزه، علاقه بسیار زیادی داشته‌اند (نوایی و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۴۴؛ سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۲). این تعلق خاطر شاهان سبب شده بود که هنرمندان را همیشه مورد لطف، تشویق و حمایت خود قرار دهند. در زمان شاه‌عباس کبیر حتی این حمایت‌ها تا مرحله ارتباطات عاطفی و دوستانه با هنرمندان پیش رفت (نگه‌داشتن شمع توسط شاه‌عباس برای خوشنویس مورد علاقه‌اش علیرضا و همچنین بوسه‌زدن بر دستان رضا عباسی پس از اتمام یک نقاشی از سوی شاه عباس) (ولش، ۱۹۷۴: ۴۵۹). بدون شک شأن و ارزش قائل‌شدن برای هنرمندان از سوی شاهان صفوی، که به عنوان نمایندگان خدا بر روی زمین به حساب می‌آمدند، دقیقاً به معنای ارزش‌گذاری به هنرها و کالاهای تولید شده از سوی آن‌ها می‌باشد، این مسئله که طبق گفته «فلورنسیو»، خودِ شاهان صفوی (مشخصاً شاه عباس و جدش شاه طهماسب) علاقه‌ایی وافر به هنرهای دوران خود به‌خصوص فرش‌بافی داشته‌اند و حتی در مواردی هم به درجات استادی رسیده بودند (سیوری، ۱۳۸۴: ۱۴) هم بر شدت فرآیند ارزش‌گزینی هنر فرش ایرانی می‌افزود. پیامد این فعل و انفعالات، توجه بیشتر شاهان صفوی به هنرها به‌خصوص هنرهای کارکردی و مورد نیاز کشور (معماری و شهرسازی) و همچنین هنرهای مفید فایده اقتصادی (تولید سفالینه، پارچه‌ها و فرش) (ولش، ۱۹۷۴: ۴۸۵) و نهایتاً دگرگونیِ ساختارهای هنری ایران در خلال تحولی ریشه‌دار شد. این کنش‌ها و جریان‌ها، نظم و ترتیب جدیدی در سازماندهی به فعالیت‌های هنری به‌وجود آورد که شهرستان‌ها را تحت مدیریت قابل اعتماد سلطنت به‌طور منسجم به هم پیوند داد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۳۴). در نتیجه می‌توان گفت که این بسترسازی‌ها و توسعه ساختارهای فرهنگی و هنری به لحاظ فنی و کمی و همچنین شکل‌گیری و توسعه کارگاه‌های شاهی البته به شکل منسجم و هماهنگ در شهرهای اصفهان،

کاشان، کرمان و تبریز از پیامدهای سیاست‌های فرهنگی حکومت صفوی بوده است. شاید این همان «خاصیت نمایان نشده هنر» باشد که صاحبنظران حوزه «نهادی هنر» عیان شدنِ آن‌را در عالم هنر جست‌وجو می‌کردند، اما عالم هنر، در دوره صفوی با آن چیزی که در این رویکرد، مطمح نظر داشته، متفاوت بوده است چرا که همان‌طور که گفته شد در قرن دهم و یازدهم هجری قمری، هیچ حوزه‌ای، مگر به خواست شاهان صفوی نمی‌توانسته جدای از این عالم قرار گیرد و این شاهان صفوی بودند که فارغ از طبقات و هنرمندان به خاطر اقتدار و داشتن سرمایه‌های متفاوت (قدرت الهی شاهانه، سرمایه اقتصادی و نظامی و غیره) به ارزش‌گزینی و ارزش‌سازی هنرها رای می‌دادند. اما چه چیزی و کدامین هنر در دوره صفوی، دارای شأن و ارزش می‌شد و اجازه شکل‌گیری و «عرضهِ داشت» پیدا می‌کرد؟ طبق گفته آلتوسر (۱۹۶۶) هنر، فی‌نفسه، شناختی را در اختیار ما قرار نمی‌دهد و تنها چیزی که در اختیار ما می‌گذارد حفظ پاره‌ایی از روابط مشخص با شناخت است ولی در نهایت بانی این کار را ایدئولوژی خطاب می‌کند (لیف شیتز، ۱۳۸۱: ۲۰۱). به استناد اکثر صاحب‌نظران و مورخان، حکومت صفوی بر پایه یک جریان و تفکر مذهبی و ایدئولوژیک بنا نهاده شده بود که ارکان اساسی آن حداقل از دو قرن قبل از تاج‌گذاری شاه اسماعیل صفوی در حال تکوین و شکل‌گیری بوده است (نوایی، ۱۳۸۱: ۲۵). پس به تبع هنرهایی که می‌توانستند در این دوره، معتبر و دارای ارزش شوند و مورد حمایت قرار بگیرند، تنها هنرِ صرف نبودند که صرفاً حاوی ارزش زیبایی‌شناسانه باشند بلکه هنرهایی بودند که می‌توانستند ایدئولوژی صفویان را که بر پایه جهان‌بینی خاص‌شان بنا نهاده شده بود تبلیغ، ترویج و بازتولید سازند. باید گفت که از زمان حاکمیت صفویان ارتباط بین هنرها و همچنین طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها و قوانین ایدئولوژیکی (مذهبی) به خوبی و با انسجام کامل پایه‌ریزی شده بود. صفویان معنویت و روحانیت را در طرح‌ها و تصاویرشان گسترش می‌دادند که هم‌زمان می‌توانست به عنوان روش دنیوی و گسترش مذهب شیعه قلمداد شود. وجود فرش‌هایی با مضامین اسلامی- شیعی که خود متأثر از دیگر هنرهای اسلامی و صناعی بودند و همچنین استفاده از نمادها و نقش‌ها و طرح‌هایی که به‌شکلی می‌توانست ارزش‌ها، پیام‌ها، معانی ایدئولوژیکی صفویان را که از سوی عالم هنر یا «عالم شاهی»، مرجح و دارای شأن گشته بودند خود گواهی بر این مدعاست. به عنوان مثال فرش‌های معروف به سجاده‌ایی و یا فرش‌های طرح کتیبه‌دار نمونه‌ای بارز، از این طرح‌ها می‌باشد.

پس یکی از عوامل مؤثر در تحولات فرش‌های ایرانی در دوره صفوی، مدیریت فرهنگی و هنری منسجم و همچنین استفاده از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های دیگر هنرهای موجود آن زمان است که می‌توان آن‌را در امتداد عوامل ذکر شده قبلی در نظر گرفت. همان‌طور که در لابلای متون تاریخی آمده این صفویان بودند که برای اولین‌بار کارگاه مستقل فرش‌بافی را در مراکز متعددی ایجاد نمودند. این کارگاه‌ها به خاطر ماهیت گروهی و دسته‌جمعی‌شان، پذیرای تعداد زیادی از صاحبان حرفه‌های مختلف بودند (سیوری، ۱۳۸۴: ۱۳) که سازماندهی و کنترل این جماعت، عملاً وجود مدیریت منطقی را اجتناب‌ناپذیر ساخته بود. معمولاً مدیریت این مکان‌ها به عهده افرادی معتبر (چه در حوزه هنر و چه در نزد شاهان دربار) همچون بهزاد یا رضا عباسی (که استادان چیره‌دستی در حوزه نقاشی، تذهیب و کتاب‌آرایی، خطاطی و غیره بودند) بوده که مستقیماً از سوی شاهان منسوب می‌شدند. پس می‌توان این ادعا را نیز مطرح ساخت که فرش ایرانی به واسطه رمزهای ایدئولوژی یا همان وساطت‌های زیبایی‌شناسی، طرح‌ها و نقش‌مایه‌هایی را از دیگر هنرهای مشروع و معتبر (با مضامین شیعی) دوره خود اخذ کرده و همان اصول، ایده‌ها و رمزگان‌های ایدئولوژیکی را انتقال می‌داده‌اند. به‌عنوان مثال دو طرح و نقشه اصلی فرش در این دوره عبارت بودند از طرح‌های شاه طهماسبی و شاه عباسی. که هرکدام با روش خاص خود طراحی می‌شده است. مثلاً طرح فرش‌های دوره اول یا همان شاه طهماسبی عبارت بودند از طرح ترنج‌دار واقع در موزه پولدی پتزولی میلان، فرش‌های ابریشمی کاشان از طرح فرش‌هایی است که بدین شکل بافته شده اند. یا فرش شکارگاه موزه وین که با ترنجی در مرکز که در اطراف آن سواران در حال شکار حیوانات و در زمینه گیاهان پُرگل نقش شده‌اند. در واقع سبک تصویر پیکره‌ها در نقش این فرش، تقریباً همان نوشته‌های مصور درباره شاه طهماسب (۸۴۰-۹۳۰) می‌باشد؛ همچنین فرش‌های معروف به هرات که معروف‌ترین آن فرش امپراطور می‌باشد و ارتباط آن با بافته‌های هرات مبنای همانندهای طرح فرش و نقاشی‌ها و تذهیب‌های هرات می‌باشد (واکر، ۱۳۸۴: ۵ ـ ۸۱). فرش‌های معروف به سانگوس زکو نیز که مزین به پیکره‌ها هستند رابطه بسیار نزدیکی با دست‌نوشته‌های تذهیب‌کاری شده دارند، برای مثال در صحنه‌هایی ستیز شیرها و تصاویر لیلی و مجنون و موضوعات عامیانه دیگر در ارتباط بسیار نزدیکی با نقاشی‌های بهزاد دارند که برای اولین‌بار در قرن دهم دیده شده است (همان:

۸۶)؛ یا طرح‌های معروف به گنبدی که یکی از طرح‌های مشهور قالی اصفهان است یا قالی مشهور اردبیل به ترتیب و به شکل مستقیم متأثر از نقوش گنبد شیخ لطفا... و طرح‌های آرامگاه شیخ صفی در معماری دارند.

در همین راستا و با شروع حکومت شاه عباس این اوضاع به شدت متحول گشت چرا که شاهد تغییرات و تحولات عظیمی در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش هستیم. این امر شاید معلولِ شرایط سیاسی و اقتصادی و ایدئولوژیکی است که در دوره زمامداری شاه عباس اتفاق افتاد چرا که در این دوره، چرخش و تغییری اساسی در نگرش شاه عباس و متعاقب آن سیاست‌های حکومت از مبنای دینی و آن جهانی به حکومت این جهانیِ مطلقه و سوداگرانه بوده است. برای اثبات این مدعا می‌توان به تسامحات و تساهلات مذهبی، بکارگیری عیسویان و ارامنه در تجارت و عزیز داشتن آن‌ها، قراردادهای وافر سیاسی، اقتصادی، تجاری با اروپائیان در جهت تسخیر بازارهای اقتصادی و تجاری اشاره کرد. پیامد انسجام‌ها و انبساط‌هایی که در این دوره به‌خصوص در حوزه‌های مذهبی، سیاسی و اقتصادی حادث شد فرصتی به هنرمندان داد که در پناه حکومتی مقتدر بتوانند با امنیت و فراغ بال از میراث تاریخی خود استفاده و در تحول و ارتقا آن تأثیرگذار باشند. ملموس‌ترین پیامد این چرخش، گذشته از تحول در طرح‌های فرش دوران شاه عباس که به طرح‌های پیکره‌دار و گل و بته‌ای گرایش یافت می‌توان به افزایش کمی تعداد فرش‌های دوران شاه عباس نسبت به دوران ماقبل خود (به‌طوری که فرش‌های بجا مانده در دوران حکومت شاه عباس دو برابر بیشتر از دوران قبلی بوده است) و همچنین تغییر در کارکردِ ماهیت فرش در این دوران که برخلاف دوران ماقبل خود (البته در دوران صفوی) که بیشتر جنبه زیبایی‌شناسی و هنری داشته، کارکردی استراتژیک، تجاری، عمل‌گرایانه و نهایتاً قابل داد و ستد در بازارهای منطقه‌ای و جهانی شد اشاره کرد. همان چیزی که تامسپون از آن به عنوان حرکت از ارزش‌گذاری نمادین به سوی ارزش‌سازی اقتصادی کالاهای هنری یاد کرده است (لازم به ذکر است که گونه‌شناسی فرش‌های ایرانی در دوره صفوی در بخش پیوست شرح داده شده است).

نتیجه‌گیری

باید گفت که تنها در خلال حکمرانی سلسله صفوی (۹۳۷-۱۱۳۵)، چه در نزد ایرانیان و خارجیان و چه در نظرگاه صاحب‌نظران حوزه فرش و فرش‌بافی، فرش ایرانی، به مثابه مهارتی ملی به غرور ملی مبدل شده است. جهت اثبات این مدعا، در خلال تحلیل و واکاوی سامانه‌های اجتماعی مؤثر در تحول فرش ایرانی (طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها) به‌خصوص در دوره صفوی، با تأکید بر رهیافت جامعه‌شناسانی همچون ژانت ولف، جان تامپسون البته با روش تاریخیت‌باوری، به شناسایی و تفسیر شرایط بافتار اجتماعی مؤثر در تحول فرش ایرانی و همچنین ردیابی این شرایط و عوامل مرتبط به آن، تا مرحله شکل‌گیری واقعه مورد نظر (فرش ایرانی) پرداخته شد. می‌توان گفت که تحول در بافتار اجتماعی (ایدئولوژی، سیاست و اقتصاد) حکومت صفوی سبب تغییرات اساسی در بخش‌های متعددی گشت که هرکدام از این سامانه‌های مذکور، تحولات در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی را باعث شدند.

به عنوان مثال به موازات فرایندهایی که سبب تحول در مناسبات اجتماعی تولید هنر و پیامد آن تحول در طرح‌های فرش ایرانی در داخل کشور شد می‌توان به تحول در مناسبات تجاری و اقتصادی صفویان به عنوان عاملی که هم سبب تکوین طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش و مهم‌تر از آن ارزشمند شدن فرش ایرانی در گستره بین‌المللی و قابل عرضه شدن آن در میدان‌ها و بازارهای جهانی اشاره داشت. پیامدهای این تحول را تا مرحله وقوع رخداد (تحول فرش) می‌توان اینچنین ردیابی نمود:

سازماندهی، تکمیل و ایجاد راه‌های تجاری زمینی و دریایی، سخت‌گیری در جهت امنیت‌بخشی به فعالیت‌های تجاری (امنیت راه‌ها)، استفاده از میسحیان و ارامنه جهت تجارت بین‌المللی، سازماندهی و تشکیل کارگاه‌های فرش‌بافی (شاهی)، واگذاری فعالیت‌ها و تولیدات بخش خصوصی (تحویل الانصاف) ایجاد رقابت بین کانون‌های فرش‌بافی، توجه به علائق سفارش‌دهندگان (خارجی) و نهایتاً ورود طرح‌ها و نقش‌مایه‌های جدید در فرش ایرانی و تکامل آن.

از سوی دیگر سیاست‌های منسجم در مدیریت فعالیت‌های هنری بر اساس بنیان‌های ایدئولوژیکی حکومت صفوی، یکی دیگر از عوامل اصلی تغییر و تحول در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی بوده است. همان‌طور که در بخش یافته‌ها و بحث به آن اشاره شد در

این فرایند زمان‌مند و کلان، به نقشِ علاقه شاهان صفوی و پیامد آن، حمایت بی‌دریغ آن‌ها (به عنوان پدر مملکت) از هنرها، تولیدات هنری و نهایتاً هنرمندان می‌توان اشاره داشت که بدون شک مهم‌ترین عامل جهت بالفعل‌ساختن پتانسیل‌های موجود در این زمینه در داخل کشور بوده است. چرا که این عامل منجر به شکل‌گیریِ فرایند ارزش‌گزینی به گفتمان هنر (که در این جستار مشخصاً فرش بوده است) در جامعه دوران صفوی شد. پیامدهای ارزش‌یابی گفتمان هنر فرش در جامعه صفوی در یک فرایند علت ـ معلولی تا منجر شدن به واقعه مورد نظر (تحول در فرش) این‌چنین می باشد:

شکل‌گیری سیاست‌ها و مدیریت واحد هنری، تشکیل نظام‌های حمایتی شاهی از گفتمان هنر، ارزشمندشدن فعالیت‌های هنری بخصوص در حوزه هنرهای اسلامی و شیعی، تأکید به استفاده از مضامین و طرح‌های شیعی جهت بازتولید اقتدار و ایدئولوژی صفویان، استفاده از طرح‌ها و مضامین دیگر هنرها (بخصوص هنرهای صناعی) در طرح‌های فرش ایرانی، ورود طرح‌ها و نقش‌مایه‌های جدید (پذیرفته شده اجتماعی) در طرح‌های فرش و نهایتاً ارتقا سطح کمی و کیفی تولیدات فرش ایرانی.

منابع

پوپ، آرتور (۱۳۸۰) ***شاهکارهای هنر ایران***، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

جریر طبری، محمد (۱۳۴۵) ***تاریخ طبری***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

مسکویه، ابوعلی (۱۳۶۸) ***تجارب الامم***، ترجمه ابوالقاسم امامی، تهران: انتشارات سروش.

مسکویه، ابوعلی (۱۳۱۴) ***تاریخ سیستان***، تصحیح محمد تقی ملک الشعرای بهار، تهران: انتشارات فردا.

سیمز، الینور (۱۳۸۳) «**فرش‌های دوران تیموریان و ایلخانان**»، *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران* (بر اساس دایرةالمعارف ایرانیکا)، تألیف گروه نویسندگان، زیر نظراحسان یارشاطر، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: انتشارات نیلوفر.

سیوری، راجر (۱۳۸۵) ***تاریخ عصر صفوی***، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.

واکر، دانیل (۱۳۸۳) «**فرش‌های دوران صفوی**»، *تاریخ و هنر فرش بافی در ایران* (بر اساس دایرةالمعارف ایرانیکا) تألیف گروه نویسندگان، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: انتشارات نیلوفر.

حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۰) ***فرش ایران***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

سیوری، راجر (۱۳۸۳) «**بررسی مقدماتی فرش ایران**»، *تاریخ و هنر فرش بافی در ایران* (بر اساس دایرةالمعارف ایرانیکا)، تألیف گروه نویسندگان، زیر نظراحسان یارشاطر، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: انتشارات نیلوفر.

اشپوهلر، ف (۱۳۸۰) «**قالی‌بافی و نساجی**»، ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، *پژوهش دانشگاه کمبریج*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

شاردن (۱۳۵۰) ***سفرنامه شاردن***، ترجمه محمد عباسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

هنفلینگ، اسوالد (۱۳۸۴) ***چیستی هنر***، ترجمه علی رامین، تهران: انتشارات هریس.

هینیک، ناتالی (۱۳۸۴) ***جامعه شناسی هنر***، عبدالحسین نیک گهر، تهران: انتشارات آگاه.

لیف شیتز، میخاییل (۱۳۸۱) ***فلسفه هنر از دیدگاه مارکس***، ترجمه مجید مددی، تهران: آگاه.

ولف، ژانت (۱۳۶۷) ***تولید اجتماعی هنر***، ترجمه نیره توکلی، تهران: نشر مرکز.

تامپسون، جان (۱۳۷۹) ***ایدئولوژی و فرهنگ مدرن***، ترجمه مسعود اوحدی، تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان.

ساعی، علی (۱۳۸۶) ***روش تحقیق در علوم اجتماعی (با رهیافت عقلانیت انتقادی)***، تهران: انتشارات سمت.

رویمر، ه.ر (۱۳۸۰) «**برآمدن صفویان**»، ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، *پژوهش دانشگاه کمبریج*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

ظریفی‌نیا، حمیدرضا (۱۳۷۸) ***کالبدشناسی جناح‌های سیاسی در ایران***، *تهران*: انتشارات آزادی اندیشه.

مطهرنیا، مهدی (۱۳۸۲) ***مقدمه‌ای بر تحلیل ادبیات گفتمانی انقلاب اسلامی***، تهران: انتشارات پرسمان.

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳۵۷) ***سیاست و اقتصاد عصر صفوی***، تهران: انتشارات صفی علی شاه.

یار شاطر، احسان (۱۳۸۰) «**شعر فرسی در دوران تیموریان و صفویان**»، *تاریخ ایران (دوره صفویان)/ پژوهش دانشگاه کمبریج*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

نوری، ابوتراب (۱۳۶۹) **سفرنامه تاورنیه**، تصحیح حمید شیرانی، چاپ چهارم، تهران: بی‌نا.

فریر، راند (۱۳۸۰) «**تجارت در دوره صفویان**»، ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، *پژوهش دانشگاه کمبریج*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

نوایی، عبدالحسین و غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۸۱) ***تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در دوران صفوی***، تهران: انتشارات سمت.

شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴) ***هنر شیعی***، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

Malcom. Sir john, Heyetery of Persia,2 vols (London 1815), vol 11,P.A 82.

Walach. Antony , Painting and patronage under shah Abas ,in Iranain studies ,vole v 11 (1974) **Studies on Isfahan**, pant 11, P .452.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی