مطالعهٔ ساختاری فرش‌های منقوش در نگاره‌های «محاورهٔ دانشوران» و «جشن در دربار برای اعلام عروسی حضرت یوسف (ع)»

مقاله پژوهشی (صفحه ۵۳-۳۵)

سیده مریم ایزدی دهکردی[۱]، مجید جعفری گوجانی[۲]

۱- استادیار گروه دروس عمومی و معارف اسلامی، دانشکده دروس عمومی و معارف اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش در فرش، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2023.5605.1645

چکیده

شناسایی اصول ساختاری حاکم بر فرش‌های ادوار مختلف ازجمله بایستگی‌های شناختی هر دوره‌ای است که پژوهشگران را همواره به‌سوی کاربردی کردن هرچه بیشتر مطالعات فرش و یافتن معناها از پی ساختارها و تحلیل‌های متکی بر بینامتن‌ها و فرا متن‌ها سوق می‌دهد؛ در این میان، با منقوش شدن فرش بر نگاره‌های دورهٔ تیموری و سدهٔ نخست صفوی، در بیرون، نشانه‌ای از توانایی فراوان هنرمندان ایران در نقش‌پردازی و در درون، شوری به زبان نگاره‌ها بیان می‌شود و این فرش‌های پرنقش و نگار، همراه زندگی مردم آن عصر بازنمایی شده‌اند. از این‌رو، این پژوهش کیفی به‌صورت موردی، دو نمونه از نگاره‌های دورهٔ تیموری و سدهٔ نخست صفوی را به‌صورت هدفمند برمی‌گزیند تا باهدف مطالعهٔ ساختاری فرش‌های منقوش در آنها، با روش توصیفی-تحلیلی، به این پرسش اصلی پاسخ داده باشد که رابطهٔ میان دو نظام بینانشانه‌ای نگاره‌ها و فرش‌های نگارین بر آنها چیست؛ از این حیث، پژوهش پیش‌رو داده‌های خود را به‌صورت اسنادی گردآوری کرده و در دو سطح توصیف و تحلیل به مطالعهٔ ساختاری پیکره‌های مطالعاتی می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که خلق نظام‌های تصویری و کلامی در نگاره‌های مطالعاتی صرفاً یک بازنمایی روایی یا تاریخی نیست و نگاره‌ها از متنی صریح و تک‌لایه‌ای خارج شده‌اند و عناصر تصویری حاضر در هر یک از این نگاره‌ها، می‌توانند با یکدیگر روابط بینامتنی ضمنی برقرار کنند و بدین صورت چیستی روابط میان این متون ضمنی و چندلایه‌ای (نگاره‌ها) با فرش‌های منقوش در آنها آشکار شده است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، قالی تیموری، قالی صفوی، ساختار شناسی، بینامتنیت.

1- Email: Sm.izadi@aui.ac.ir

2- Email: Majidjafarigoujani@gmail.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۰ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۵)

مقدمه

قالی ایران چنان زمینهٔ گسترده‌ای از دانش، فرهنگ و هنر را در برمی‌گیرد که سالیان فراوان دیگری هم باید صرف گردآوری و تکمیل اطلاعات آن شود و از آنجا که این کالا، محصولی کم‌دوام است، می‌توان گفت نمونه‌های باقی‌مانده از قالی‌های ایرانی یا تصادفی بوده و یا مانند قالی پازیریک با یخزدگی از نابودی دورمانده‌اند (حصوری، ۱:۱۳۷۶)؛ از این قاعده، فرش تیموری هیچ اقبالی نداشته و از این دسته فرش‌ها نمونهٔ سالم و کاملی باقی نمانده است؛ بنابراین بایسته است از هنرهای تزئینی دیگری، همچون برخی نگاره‌های بازمانده از قرن نهم هـ ق (Briggs, 1940:20) در شناسایی طرح و نقش این دسته فرش‌ها و سیر تحول آنها استفاده شود (حصوری، ۱:۱۳۷۶)؛ به‌ویژه آنکه توجه به ریزه‌کاری‌ها و جزئیات اشیاء ازجمله فرش، لباس، تزئینات معماری و غیره از شاخصه‌های مهم نگاره‌های سبک تیموری است (حشمتی رضوی، ۱۷۰:۱۳۸۷) و از این حیث، این دوره، عصر طلایی هنر نقاشی ایرانی نامیده شده است (امامی، ۱۵۷:۱۳۷۵) از سویی دیگر با روی‌کارآمدن صفویان، در دورهٔ اول حکومت خود، میراث هنر و هنرمندان مکتب هراتِ عصر تیموری، به دربار صفویان انتقال یافت و از آنجا که بین هنرهای خوشنویسی، نقاشی، کاشی‌کاری، فرش‌بافی و غیره، پیوند قابل‌توجهی مشهود است، نقش هنرمندان این عصر در متحول ساختن این هنرها پررنگ دیده می‌شود (اشرفی و میر جعفری، ۱۳۸۹: ۱۵۸- ۱۵۶)؛ به‌گونه‌ای که اوج هنر فرش‌بافی ایران را دورهٔ صفوی دانسته‌اند و برخی از نفیس‌ترین قالی‌های ایران، که تنها نمونه‌های باقی‌مانده از دوران عظمت این هنر هستند، را به این دوره نسبت می‌دهند (ژوله، ۱۷:۱۳۸۱)؛ بر این اساس، با رجوع به نگاره‌های دورهٔ تیموری و سدهٔ نخست صفوی، علاوه بر مشاهدهٔ فرش‌ها و عناصر بصری و کلامی دیگر، مضامین، موضوعات و حتی به‌نوعی شرایط اجتماعی- فرهنگی حاکم بر اثر را می‌توان درون نگاره‌ها استخراج کرد و از این جهت، ساختار فرش‌های منقوش در برخی نگاره‌های دورهٔ تیموری و صفوی، با محیط گسترده‌شدن آن در نگاره، می‌تواند رابطهٔ بینامتنی داشته باشد؛ بنابراین مطالعهٔ پیکره‌های مطالعاتی متأثر از دو عامل ۱. درون‌متنی (فرم و ساختار) و ۲. برون‌متنی (محیط نگاره) است و هر دو نظام بینانشانه‌ای فرش و نگاره، مورد توجه نگارندگان قرار خواهند گرفت. بر این اساس، نیاز به مطالعه و شناخت روابط بینامتنیِ بینانشانه‌ای از پی فرم و ساختار طرح و نقش این دسته فرش‌ها ازجمله ضرورت‌های انجام این پژوهش است و این‌چنین می‌توان به نوع کنش "هم رفتار و هم اندیشه و معنی"، ساختارها و ارتباطات پرداخت و ذهنیت و نیز موقعیتی که کنش در آن رخداده است را مورد بررسی و مطالعه قرار داد و به تحلیل و شناخت مستدلی دست‌یافت؛ از این‌رو، هدف این پژوهش کیفی، شناخت و استخراج کنشگران درون‌متنی و برقراری روابط بینامتنی آنها با محیط نمایش فرش است تا با منطق استقرایی و روش توصیفی- تحلیلی به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که رابطهٔ مؤلفه‌های فرمی و ساختاری پیکره‌ها با نظام‌های تصویری و کلامی نگاره‌ها چگونه برقرار می‌گردد؟

نمودار ۱: الگوی نظری پژوهش (نگارندگان، ۱۴۰۱)

مفاهیم و الگوی نظری پژوهش

مطالعهٔ ویژگی‌های بصری یا همان فرم و ساختار، می‌تواند اطلاعات ویژه‌ای از چگونگی شکل‌گیری یک اثر در اختیار پژوهشگران قرار دهد و این‌چنین اصول کیفی (اصول بنیادین) حاکم بر اثر و عناصر هنری حاکم بر آن را روشن سازد (جنسن، ۱۹:۱۳۸۷). از این‌رو، همان‌طور که در نمودار (۱) مشهود است، فرآیند مطالعهٔ ساختاری و بصری در این پژوهش در سه مرحله پیش برده خواهد شد؛ ابتداً نحوهٔ شکل‌گیری اثر هنری (فرم و ساختار فرش) که خود نیز درون اثر هنری دیگر (نگاره‌ها) نگاشته شده است، موردمطالعه خواهد بود و

سپس با بررسی و شناخت نظام‌های دیگر تصویری و کلامی منقوش در نگاره‌ها، به‌مثابه کنشگران مؤثر، زمینهٔ تحلیل و تبیین روابط بینامتنی میان پیکره‌های فرش و عناصر تصویری و کلامی حاضر در نگاره‌های مختص به هر یک از این پیکره‌ها، فراهم خواهد شد. بر طبق این الگو، مؤلفه‌های پژوهش حاضر شامل؛ ۱. متن فرش‌ها، ۲. حاشیهٔ فرش‌ها، ۳. رنگ فرش‌ها و ۴. کنشگران مؤثر هستند که در این راستا، روابط دریافت‌شده میان نظام‌های بینانشانه‌ای موجود در هر نگارهٔ مطالعاتی، از طریق نظریهٔ بینامتنیت تحلیل و تبیین خواهد شد. بر اساس این نظریه، هر متنی با توجه به متن‌های پیشین شکل می‌یابد و هیچ متنی از هیچ، خلق نمی‌شود (نامور مطلق، ۱۴۱:۱۳۹۱)؛ به‌بیان‌دیگر، هرگاه بخشی از یک متن در متن دیگری ظهور یابد، رابطهٔ میان آن دو، رابطهٔ بینامتنی است (نامور مطلق، ۱۳۶:۱۳۸۶)؛ بنابراین بینامتنیت حداقل روابط میان دو متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۳۱۷:۱۳۹۰). این رابطه را می‌توان بر اساس نوع حضور مشترک متن‌ها، به سه دستهٔ ۱. صریح و اعلام‌شده، ۲. غیرصریح و پنهان‌شده و ۳. ضمنی، تقسیم‌بندی کرد (نامور مطلق، ۱۳۷:۱۳۸۶). در بینامتنیت صریح، حضور آشکار یک متن در متن دیگر بیان می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، حضور متن اوّل (پیش‌متن)[1] در متن دوّم (بیش‌متن)[2]، آشکارا و بدون پنهان‌کاری مشاهده می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۷:۱۳۸۶). بینامتنیت غیرصریح، بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگری است؛ درواقع متن، مرجع بینامتنی خود را پنهان می‌کند آن‌چنان‌که به نظر «ژنت» نوعی سرقت است (نامور مطلق، ۱۳۷:۱۳۸۶). در بینامتنیت ضمنی، متن دوّم قصد پنهان کردن بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را کاربرد می‌کند که از طریق آنها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را شناخت؛ لذا در این بینامتنیت، نه به‌مانند بینامتنیت صریح، مرجع آشکار است و نه به‌مانند بینامتنیت غیرصریح، سعی در پنهان‌کاری مرجع شده است (نامور مطلق، ۱۳۸:۱۳۸۶).

از طرفی لازم به ذکر است، نگارندگان چه چیزی را فرش دانسته‌اند؛ در این خصوص، حشمتی رضوی (۵:۱۳۸۷) می‌نویسد «فرش واژه‌ای عربی است که در لغت به معنای گستردن و گستردنی است، ولی در اصطلاح به زیراندازی گفته می‌شود که با دست یا ماشین بافته می‌شود»، اما در نگاره‌ها، خوانش عنصری منقوش به‌عنوان فرش، منوط بر ایستادن یا نشستن افراد بر روی آن است که علاوه بر دارا بودن ویژگی‌های بصری یک فرش، کارایی آن را نیز داشته باشد؛ بر این اساس، چهار تخته فرش در نگاره‌های مورد مطالعه تشخیص داده می‌شود که از میان آنها سه پیکرهٔ مطالعاتی، مورد توجه در این پژوهش است.

پیشینهٔ تحقیق

شادلو (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران» در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات بوده که مهم‌ترین تحولات در طرح فرش‌های ایرانی در سده‌های ذکرشده چگونه و توسط چه کسانی رخ‌داده است؛ از این حیث، جامعهٔ آماری خود را فرش‌های موجود در نگاره‌های ۸۴۹ تا ۹۲۰ هـ ق ایران قرار داده و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به مطالعهٔ خود پرداخته است. یافته‌های او حاکی از آن می‌باشد که در دربار شاهرخ و سپس حسین بایقرا سیاست‌های منسجمی در حمایت هنر و هنرمندان شکل گرفت و این‌گونه با آزادی عمل طراحان، عرصهٔ جدیدی از طراحی رقم خورد؛ همچنین در پی دگرگونی فنون و ابزار بافت در نیمهٔ دوّم قرن نهم هـ ق نقوش فرش از شکسته و نیمه شکسته به گردان تحول یافت و نقشه‌های فرش از طرح‌های واگیره‌ای به طرح‌های یک‌دوّم و یک‌چهارم مبدل شد. جعفری و عرب صالحی نصرآبادی (۱۳۹۶) با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، تأثیر مکتب نگارگری هرات تیموری و سبک بهزاد بر هنر اوایل دورهٔ صفوی (۹۵۰-۹۰۷ هـ ق) را بررسی کرده‌اند و از این سبب، دوران تیموری را رنسانس اسلامی خطاب می‌کنند. همچنین بیان داشته‌اند مکتب هرات حیات فرهنگی خود (به‌ویژه هنر نگارگری) را تا مدت‌ها حفظ کرد و بر این اساس عدّه‌ای به تبریز و عدّه‌ای به بخارا رفته و گروهی در هرات باقی ماندند و به ادامهٔ فعالیت خود پرداختند و هنرهای این دوره پس از انقراض حکومت تیموری به‌واسطهٔ هنرمندانی همچون بهزاد به حکومت صفویان انتقال یافت. زرین ایل و کارگر جهرمی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)» مکاتب و تحولات هنر نگارگری در دورهٔ تیموری را

به‌صورت اجمالی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند و معتقد هستند در این دوره، نهضت هنری پررونقی شکوفا شد که ادوار بعدی ایران نظیر صفویه را تحت تأثیر خود قرارداد. کریمیان و ابطحی فروشانی و سلیمانپور (۱۳۹۰)، نقوش فرش موجود در مینیاتورهای تیموری را منبعی برای بررسی سیر تحول نقوش فرش‌های آن دوره تا صفوی دانسته‌اند؛ از این بابت، نقوش فرش موجود در نگاره‌های مکتب هرات و انواع نقوش مورد استفاده در فرش‌های تیموری و نیز سیر تحول آنها را در این دوره بررسی و تحلیل کرده‌اند. همچنین انتقال این نقوش از مکتب هرات به فرش‌های موجود در نگاره‌های مکتب تبریز در دوره صفوی را مورد مطالعه قرار داده و معتقد هستند سه دوره تحوّلی در نقوش فرش‌های تیموری وجود دارد و تداوم برخی از این نقوش را در فرش‌های صفوی به اثبات رسانیده‌اند. خانلری (۱۳۸۵) در پژوهش «مقدمه‌ای بر سبک‌شناسی قالی دورهٔ صفویه» می‌نویسد «در بررسی قالی صفوی نمی‌توان از وضع درخشان قالی در دورهٔ تیموری غفلت کرد» و از ویژگی‌های مهم این ادوار را تأثیر نقاشان و سنت قوی نقاشی بر نقوش فرش در اواخر دورهٔ تیموری و اوایل صفوی خطاب کرده است. وی نقوش قالی‌های تیموری را هندسی دانسته که رفته‌رفته به منحنی‌ها گرایش یافته‌اند و اظهار داشته است که نقش‌مایه‌های پیچک و گل، نخل بادبزنی، توده‌های ابر مانند، قارچ، انواع حیوانات و پرنده‌های معمولی و افسانه‌ای "مانند اژدها، سیمرغ، گربهٔ وحشی و آهو" در این دوره وارد قالی ایران شد. ژوله (۱۳۸۱) بیان می‌کند شاید مهم‌ترین تحولات تاریخ هنری ایران، دورهٔ تیموری است که بلافاصله بعد از ایلخانان بر ایران مسلط شدند. همچنین معتقد است که علاوه بر نقاشی‌های مینیاتور برجای‌مانده از آن دوره که در اغلب آنها به جهت ترسیم دقیق فرش می‌توان تأکید داشت، تعداد انگشت‌شماری از قالی‌های آن عصر در موزه‌ها موجود است؛ بنابراین می‌توان بررسی‌های دقیقی بر روی طرح، نقش و بافت آنها انجام داد. حصوری (۱۳۷۶) در کتاب «فرش بر مینیاتور» تعداد قابل‌توجهی از قالی‌های موجود در نگارگری‌های دورهٔ تیموری را بازسازی و استخراج کرده و مختصراً به مطالعهٔ توصیفی آنها پرداخته است. با آنکه ازنظر اصالت در احیاء برخی نقوش فرش می‌توان از این کتاب خرده گرفت، اما وی انگیزه از تألیف را روش و شیوهٔ خود در شناخت فرش تیموری دانسته و معتقد است از آنجا که هنرمندان نگاره‌های موجود در این کتاب در استفاده از عناصر کاربرد شده در آنها کمال عینی‌سازی را داشته‌اند می‌توان بر وجود این دسته از فرش‌ها تأکید داشت و رجوع به آنها را مستند دانست. امامی (۱۳۷۵) می‌نویسد در دورهٔ تیموری دو مکتب مهم هنری و اصلی هرات و شیراز برقرار بود و شاخصهٔ مکتب هرات "به‌عنوان مکتبی مستقل در نقاشی عصر تیموری" مبتنی بر ظرافت، دقت نظر، کوچکی ترسیم و درعین‌حال وضوح و تناسب رنگ‌ها است.

از برآیند پیشینهٔ بررسی‌شده چنین برمی‌آید که ضمن پژوهش‌ها و اظهارنظرها در خصوص نقوش فرش‌های موجود در نگاره‌های دورهٔ تیموری و سدهٔ نخست صفوی و شیوهٔ به‌کارگیری آنها به‌صورت هندسی و غیره از ساختارهای فرمی و نحوهٔ عملکرد آنها در دو نظام فرش و نگاره سخنی به میان نیست؛ افزون بر اینکه معتقد هستند نقوش فرش‌های دورهٔ تیموری در سدهٔ نخست صفوی امتداد داشته است. لذا پژوهش حاضر در راستای این مهم بر خود دانسته تا با انجام پژوهشی کیفی به‌صورت موردی، به برخی از این لایه‌ها نفوذ کرده و در حین شناخت فرم‌ها و ساختارها، روابط بینامتنی میان فرش و نگاره را نیز کشف و دریافت خود را از آنها تبیین نماید؛ لذا از این حیث، پژوهشی نو محسوب می‌گردد.

روش تحقیق

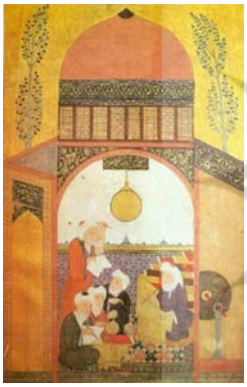
این پژوهش موردی از نظر ماهیت، کیفی و از نظر نوع هدف، بنیادی است که با روش توصیفی- تحلیلی به مطالعهٔ ساختاری فرش‌های منقوش در نگاره‌های دورهٔ تیموری پرداخته است. داده‌های تحقیق به‌صورت اسنادی و با ابزارهای نسخه‌برداری و استفاده از مصنوعات مادی یا فیزیکی که همان نگاره‌ها و فرش‌های احیاشده از آنها هستند، فراهم گشته است و شامل دو نمونهٔ مطالعاتی ۱. محاورهٔ دانشوران و ۲. جشن در دربار برای اعلام عروسی حضرت یوسف (ع)، می‌شود که به‌صورت هدفمند از دو دورهٔ تیموری و صفوی ایران انتخاب شده‌اند؛ بر این اساس، پژوهش حاضر با استخراج ساختارها و فرم‌های پیکره‌های مطالعاتی و شناسایی و کشف کنش‌های بینامتنیت بینانشانه‌ای[۳] میان دو نظام مطالعاتی فرش و نگاره، رابطهٔ میان آنها را تحلیل و تبیین خواهد کرد.

توصیف نمونه‌های مطالعاتی

در پژوهش حاضر دو نگاره از دو دورهٔ تیموری و صفوی انتخاب شده است که نمونهٔ اوّل متعلق به مکتب شیراز به تاریخ ۸۲۱ هـ ق/ ۷۹۶ هـ ش (تصویر ۱) و نمونهٔ دوّم مربوط به مکتب قزوین یا مشهد، میان‌سال‌های ۹۷۳- ۹۶۴ هـ ق/ ۹۴۴- ۹۱۸ هـ ش (تصویر ۲) است. دلیل ارائه دو نمونه از دو دوره مختلف در این پژوهش آن است که مکاتب نگارگری با آنکه از نظر سبک و شیوهٔ کاربرد عناصر بصری با یکدیگر دارای تفاوت‌هایی هستند، اما عموماً هر مکتب به فراخور سبک و بیان متمایز خود، مضامینی را پرورش و بازنمایی می‌کند که غالباً از اشعار، روایت‌ها و داستان‌های پیشینیان مستخرج شده و در بستر جامعهٔ زیستیِ حاضر در آن وقت، به همت هنرمندان مختلف، مصوّر گشته است؛ از سویی دیگر، تأثیر و تأثراتی که نگاره‌ها به‌واسطهٔ زمان و تحول داشته‌اند، روندی مجزا از فرش‌های نگاشته شده در آنها داشته و تنها بستری برای عرضه و نمایش فرش "آن‌هم به فراخور سنت و کاربرد امکانات عناصر بصری" بوده است؛ از این جهت، همان‌طور که در نمونهٔ مطالعاتی اوّل دیده می‌شود، آرایه‌های اسلیمی و ختایی مورد استفاده در متن نگاره از شیوه‌ای کاملاً گردان پیروی کرده‌اند، اما فرش کاربرد شده در آن، بیشتر دارای نقوشی شکسته و متمایز با عناصر بصری موجود در نگاره است.

نمونهٔ مطالعاتی اوّل: نگارهٔ محاورهٔ دانشوران

«در خاورزمین، رمز و راز اختران به همان اندازه موضوعی شاعرانه و عرفانی بوده است که زمینه‌ای برای آزمایشگری علمی»؛ شیراز که آن زمان مقرّ حکومت ابراهیم میرزا بوده است، تحت نظارت دقیق علمی و حمایت هنر پرورانهٔ آن امیرزاده، مرکز عمده‌ای برای گردآمدن منجمان، نقاشان و شاعران گردیده بود که هر گروه از آنها به روش خود، معضلات و دشواری‌های درک نشدنی مباحث خلقت را مورد تعمق و امعان‌نظر قرار می‌داد و در هماهنگی امور جهان و حیات انسان به مکاشفت می‌پرداختند (کورکیان و سیکر، ۱۷۷:۱۳۹۶). نگارگر این صحنه (تصویر ۱) با مهارت تام از شکل‌های آشنای معماری چون قوس دور تمام و گنبد، برای ملموس ساختن یا تجسم‌بخشیدن به قبّهٔ آسمان، بهره جسته است (کورکیان و سیکر، ۱۷۷:۱۳۹۶). همچنین هنرمند از دو نظام کلامی و تصویری در انتقال مضامین مختلف استفاده کرده و افراد حاضر در صحنه را در انجام امور کتابت و نجوم متصور شده است. در مرکز متن، یک اسطرلاب بزرگ به پایین کتیبهٔ خوش‌نویسی شدهٔ حاضر در متن، آویخته گشته و دیگری به‌صورت کوچک‌تر در دست یکی از افراد نشسته در متن تصویر شده است. همچنین هنرمند از نقوش کاشی‌کاری، تذهیب و کتاب‌آرایی در پرداخت عناصر تصویری موجود در صحنه بهره جسته و فرش منقوش در آن را با کاربرد امکاناتی متمایز از این عناصر و آرایه‌های تزئینی، معرف سبکی منحصربه‌فرد از طراحی فرش در آن دوره کرده است؛ پیکرهٔ مطالعاتی اوّل (تصویر ۶)، برگرفته از طرح و نقشهٔ فرش موجود در این نگاره است.



تصویر ۱: نمونهٔ مطالعاتی اوّل: نگارهٔ محاورهٔ دانشوران. مکتب شیراز، ۸۲۱ هـ ق، ۱۴/۸ × ۲۴ سانتی‌متر، نگارهٔ آبرنگ با جوهر و طلا، استانبول، کتابخانهٔ دانشگاه (کوریان و سیکر، ۱۳۹۶: ۸۰، ۱۷۷؛ Lentz & Lowry, ۱۹۸۹:۱۴۸).

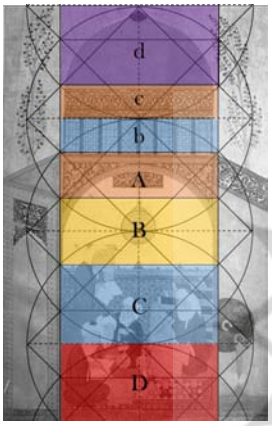
تصویر ۲: نمونهٔ مطالعاتی دوّم: نگارهٔ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)؛ نگاره‌ای از هفت‌اورنگ، مکتب قزوین یا مشهد، میان‌سال‌های ۹۶۴ تا ۹۷۳ هـ ق، ابعاد ۲۰ × ۲۸ سانتی‌متر، واشینگتن، نگارخانهٔ فری‌یر (کوریان و سیکر، ۱۳۹۶: ۱۲۳، ۲۰۹).

نمونهٔ مطالعاتی دوّم: نگارهٔ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)

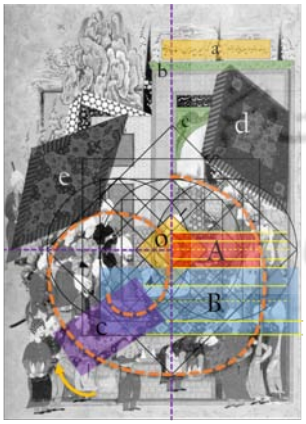
در نگارهٔ «جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)» (تصویر ۲) که منتسب به شیخ محمد می‌باشد (کورکیان و سیکر، ۲۰۹:۱۳۹۶؛ Simpson & Farhad، ۱۹۹۷:۱۴۵)، هنرمند از نظام‌های کلامی و تصویری سود برده و ممکن است ابراهیم میرزا را در زیبایی رخسار حضرت یوسف (ع) به تصویر کشیده باشد (ولش، ۱۵۰:۱۳۸۵). صحنه به نظر در دربار اتفاق می‌افتد و درباریان بر روی فرش‌هایی با نقوش گردان نشسته‌اند؛ غلامان به حالت ایستاده در حال انجام خدمات مراسم هستند و دو کله‌قند که شیرینی مرسوم در ازدواج سنتی ایرانی است را حمل می‌کنند (Simpson & Farhad, 1997:144). تصویرگر به نظر سعی کرده است چندین فضا را در یک فضا به نمایش بگذارد و از نقوش و عناصر تزئینی و تصویری، معماری، کاشی‌کاری، خوش‌نویسی، ابرهای چینی، پرده‌ها یا پارچه‌ها (به‌عنوان سایه‌بان) و فرش، در ارائهٔ آن بهره جسته است؛ پیکرهٔ مطالعاتی دوّم (تصویر ۲۱) و پیکرهٔ مطالعاتی سوّم (تصویر ۳۴) برگرفته از طرح و نقشهٔ فرش‌های منقوش در این نگاره هستند.

تحلیل متون نمونه‌های مورد مطالعه

در یک اثر هنری واحد، تصاویر بنا بر نقش خود در ترکیب‌بندی و رابطه‌شان با یکدیگر ارزیابی می‌شوند. درواقع نوع روابط موجب ادراک تصاویر می‌گردد و این نوع روابط همان اصول ترکیب‌بندی حاکم بر اثر هستند (جنسن، ۲۱:۱۳۸۷)؛ از طرفی گرچه هر دو نمونهٔ مطالعاتی بیشتر یک متن تصویری هستند، اما به دلیل استفاده از نظام کلامی در آنها از سطح یک اثر صرفاً تصویری فراتر می‌روند و به یک متن تجسمی چند نظامی مبدل می‌گردند (نامورمطلق، ۳۷۸:۱۳۹۰)؛ لذا همان‌طور که در تصاویر (۳ و ۴) مشاهده می‌شود، به‌منظور شناخت بهتر نظام‌ها و عناصر موجود در ترکیب‌بندیِ نمونه‌های مورد مطالعه و جایگاه فرش‌ها در آنها به‌عنوان پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش، سامان‌بندی‌های حاکم بر نگاره‌های مطالعاتی ترسیم گشته است؛ بر این اساس، نمونهٔ مطالعاتی اوّل (تصویر ۳) از ترکیب‌بندی متقارن سود برده و هفت سطح تصویری در آن به این شرح مشخص گردیده است: سطح تصویری- کلامی (A) نشان‌دهندهٔ کتیبهٔ «بنام خداوند جان خرد» و نقوش تزئینی ختایی می‌باشد؛ سطح (B) جایگاه یک اسطرلاب بزرگ به‌عنوان لنگرگاه نشانه‌ای است؛ سطح تصویری (C) شامل چند تن از اشخاص و کاربرد شدن نقوش گره‌چینی‌های اسلامی در خدمت هنر کاشی‌کاری می‌باشد و سطح (D) علاوه بر حضور اشخاص دیگر، جایگاه گستردن فرشی با نقوش هندسی- گردان شده است؛ همچنین سطوح (b، c و d) به ترتیب شامل: گره‌چینی‌های اسلامی، نقوش تذهیب و صفحه‌آرایی و معماری گنبدی آجری هستند.



تصویر ۳: ترکیب‌بندی نمونهٔ مطالعاتی اوّل (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۴: ترکیب‌بندی نمونهٔ مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

متن نمونهٔ مطالعاتی دوّم (تصویر ۴) نیز از ترکیب‌بندی پیچیده‌تری برخوردار است؛ به این شرح که ترکیب‌بندی آن از الگوی اسپیرال تبعیت کرده و نُه سطح تصویری در آن برای نگارندگان مورد توجه بوده است؛ سطح تصویری- کلامی (a) به‌عنوان لنگرگاه نشانه‌ای، شامل کتیبهٔ «برسم معذرت یوسف

بپا خاست/ بمجلس حاضران را عذرها خواست»[۴] می‌باشد که مینیاتور مرکز سامان‌بندی را -با توجه به ویژگی‌های بصری قدسی مآبی- به‌عنوان حضرت یوسف (ع) معرفی می‌کند که البته تصویرگر از برجستگی دیداری در نمایش آن بهره جسته است (سطح تصویری O). همچنین فرش موجود در سطح تصویری (C)، برخلاف فرش‌های موجود در سطوح (A و B)، بر اساس سامان‌بندی مشهود در تصویر (۴) در متن نگاره تصویر نشده است که علت آن‌هم قرارگیری در پرسپکتیو است و نگارگر با توجه به حرکت اسپیرال به سمت داخل، فرش موجود در سطح (C) را از حالت دوبعدی (سامان‌بندی حاکم) خارج کرده و به فضا عمق بخشیده است. سطوح تصویری (b و c) بخشی از عناصر تزئینات معماری موجود در نگاره را نشان می‌دهند و سطوح (d و e) شامل پرده‌های آویزان شده در بالای سر میهمانان مجلس است.

پیکرۀ مطالعاتی اوّل: فرش موجود در نگارۀ محاورۀ دانشوران

تصویر ۵: تکه‌ای از نگارۀ محاورۀ دانشوران؛ مکتب شیراز، ۸۲۱ هـ ق (کوریان و سیکر، ۱۳۹۶: ۸۰، ۱۷۷).

تصویر ۶: طرح و نقشۀ فرش مطالعاتی اوّل: احیاء شده از نگاره محاورۀ دانشوران (نگارندگان، ۱۳۹۹).

توصیف پیکرۀ مطالعاتی

این فرش (تصاویر ۵ و ۶) به ترتیب از سمت بیرون به درونِ متن، تنها از یک حاشیۀ اصلی برخوردار است که در بالا و پایین نقوش آن، دو نوار خردلی‌رنگ لحاظ شده است؛ این حاشیه با رنگ زمینۀ قهوه‌ای، میزبان واگیره‌ای تکرارشونده با نقوش مشبک و اسلیمی است (تصویر ۷). درون متن، قاب‌هایی با تکنیک سایه-روشن نگاشته شده‌اند (تصویر ۸) و گره‌هایی با بندهای سفید و زمینۀ بنفش (مایل به یاسی)، جلوه‌ای زیبا از طرح و رنگ را مصوّر ساخته است (تصویر ۹)؛ همچنین در سیر مسیر این واگیره‌ها ستاره‌هایی چهارپر (آلت چهار لنگه) با زمینۀ خردلی در عین سادگی، خودنمایی می‌کنند (تصویر ۱۰). پیکرۀ مورد مطالعه، مطابق با ۸۲۱ هـ ق/ ۷۹۷ هـ ش در نگارۀ محاورۀ دانشوران یا به‌عبارت‌دیگر، نگارۀ «نصیرالدین طوسی و همکارانش در رصدخانۀ مراغه مشغول کارهای فرا هستی‌شناسی علمی هستند» (Lentz & Lowry, 1989:148) منقوش شده است.

تصویر ۷: حاشیه‌های طولی و عرضی (نگارندگان، ۱۴۰۱).

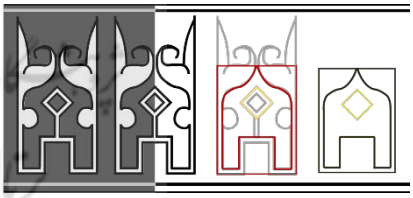
تصویر ۸: قاب‌ها و گره قلاب درهم موجود در کانون آنها (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۹: گره سرنوشت چهار بُن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۱۰: ستارۀ چهارپر (چهار لنگه) (نگارندگان، ۱۴۰۱).

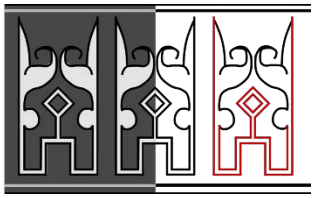
حاشیهٔ فرش مطالعاتی اوّل

این حاشیه که از ویژگی‌های منحصربه‌فردی پیروی می‌کند، متشکل از دو اسلیمی و یک گره تک‌بُن[۵] است که به‌صورت شکسته و گردان در تلفیق با یکدیگر نمود یافته‌اند (تصویر ۷). حاشیه از دو زاویهٔ دید اندرونی و بیرونی، مورد مطالعهٔ ساختاری و بصری است؛ نقش این حاشیه در اندرونی پیکرهٔ مطالعاتی، دیدگان را از حجم اسلیمی‌ها غافل کرده و فرم در بهترین حالت بر جزئیات غلبه می‌کند و با ایجاد تمایز، موجب تمرکز بر نقطهٔ ثقل طرح می‌شود؛ از این جهت، این الگو به شکل محراب و قندیل دیده می‌شود (تصویر ۱۱). این ساختارفرمی، با دو نظام کلامی و تصویری موجود در نگارهٔ مطالعاتی اوّل، رابطهٔ بینامتنی ضمنی برقرار می‌کند؛ نخست با دانشورانی که در اندرونی فرش نشسته‌اند و در حال پرداختن به عمل خود هستند و دوّم با کتیبهٔ «بنام خداوند جان و خرد» (تصویر ۱۲) که در مرکز این نگاره منقوش است. همچنین قندیل که به شکل مربع مورب دیده می‌شود، بر تشدید و تقویت این رابطهٔ بینامتنی ضمنی می‌افزاید؛ از این خاطر، این حاشیه به‌عنوان حاشیه‌های «محرابی- قندیلی» معرفی می‌شوند. لازم به ذکر است فرم محراب‌گون این نقش، می‌تواند با فرم گنبد موجود در سطح تصویری (d) رابطهٔ بینامتنی ضمنی برقرار کند (تصویر ۳).



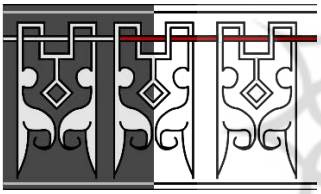
تصویر ۱۱: زاویه دید اندرونی؛ نقش محراب و قندیل (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۱۲: نظام بینانشانه‌ای کلامی در نمونهٔ مطالعاتی اوّل (نگارندگان، ۱۴۰۱).

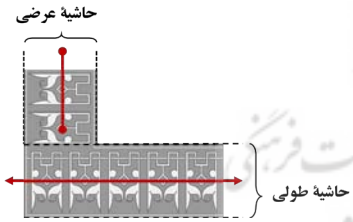


تصویر ۱۳: زاویه دید بیرونی؛ تلفیق اسلیم و گره (نگارندگان، ۱۴۰۱).

در نگاه بیرونی فرش، اسلیم‌ها از نظر بصری تقویت و تشدید می‌شوند، اما همچنان برآیند میان خطوط شکسته و گردان بر اساس تمایز ایجادشده، کانون نقش است که مربع موربی به‌صورت یک گره یک‌بُن دیده می‌شود (تصویر ۱۳). همچنین تفاوتی میان حاشیه‌های نگاشته در طول و عرض فرش دیده می‌شود؛ به این نحو که در حاشیه‌های طولی، میله‌ای سفیدرنگ به‌صورت سرتاسری ممتد گشته و این‌گونه متصور می‌شود که الگوهای محرابی- قندیلی بر روی آن آویزان شده‌اند و آنها را به یکدیگر متصل کرده است (تصویر ۱۴)؛ اما در حاشیه‌های عرضی الگوها به شکل مقطع و بدون میله تصویر شده‌اند. علاوه بر این ویژگی، حاشیهٔ ثابتی در این فرش کار نشده است و الگوهای حاشیهٔ طولی به‌صورت سرتاسری در طول فرش کشیده شده‌اند و حاشیهٔ عرضی از مجاورت حاشیهٔ طولی نگاشته شده است (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۴: حاشیهٔ طولی فرش مطالعاتی اوّل (نگارندگان، ۱۴۰۱).

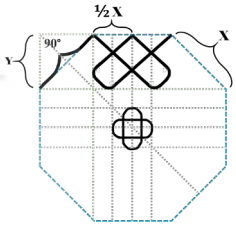


تصویر ۱۵: کنش میان حاشیه‌های طولی و عرضی (نگارندگان، ۱۴۰۱).

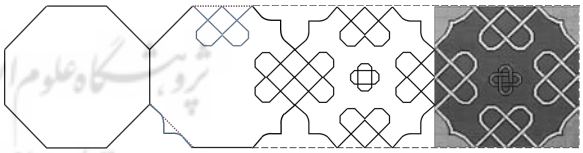
متن فرش مطالعاتی اوّل

همان‌طور که در تصاویر (۱۶ و ۱۷) مشخص گردیده است؛ قاب‌ها، نوساختی از ساختار هشت و مربع مورب (هشت و صابونک) هستند که در تحول ساختار این ترکیب "طبق ماهیت رفتاری فرم‌های هندسی از طریق آرایش یافتن در سطح به شیوه‌های گوناگون و تقویت‌شدن آنها از طریق اضافه‌شدن نقش و رنگ بر روی آنها" هشت‌ضلعی‌ها از جوانب مماس برهم، نقش گره سرنوشت چهار بُن را بر خود یافته‌اند و مربع‌های مورب در راستای نیمساز زاویهٔ قطرها که بر اضلاع هشت‌ضلعی

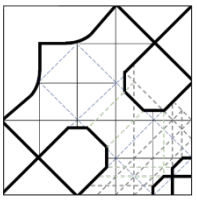
عمودمنصف نیز هستند به آلت چهار لنگه مبدل می‌گردند و این‌گونه این قاب‌ها به‌عنوان یک ساختارِ تقویت‌شده، از طریق قرینهٔ لولایی[۶] (انعکاسی یا محوری)، فرم هشت و چهار لنگه را ایجاد می‌کند که در سراسر متن با قرینهٔ انتقالی[۷] گسترش می‌یابد (تصویر ۱۷). ساختار هشت و صابونک موجود در متن این فرش با برخی گره‌چینی‌های موجود در سطوح تصویری (b) رابطهٔ بینامتنی ضمنی دارد (تصویر ۳)؛ همچنین واگیرهٔ این قاب در شبکه‌های مربع و مربع مورب اجرا شده است و تناسبات ساختی و اجرایی آن در تصویر (۱۸) مشاهده می‌شود. درواقع در متن این فرش می‌توان تبدیل هندسه‌ها به ساختارها و فرم‌ها را به‌خوبی درک کرد و تحول ساختار را در آن به نظاره نشست (تصاویر ۱۸- ۱۶)؛ به‌عبارت‌دیگر، هندسه‌های ذکرشده (هشت‌ضلعی‌ها) خود پیش‌متن ساختارهای شکل‌گرفته‌اند و ساختارها خود، پیش‌متنی برای فرم‌ها هستند؛ لذا طرح و نقش این متن به‌مثابه بیش‌متن، از هندسه‌ها ساخته شده است.



تصویر ۱۶: نحوهٔ تحول ساختار (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۱۷: از هندسه تا نقش؛ نقش اصلی قاب و روند تحول ساختار در آن (هشت و چهار لنگه) (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۱۸: واگیرهٔ قاب‌ها (واحد نقش) (نگارندگان، ۱۴۰۱).

جالب‌توجه است که روابط بینامتنی حاصل‌شده میان پیکرهٔ اوّل با نگارهٔ خود، بیشتر متکی بر کارایی و عملکرد عناصر است، این امر می‌تواند فرش مطالعاتی اوّل را پیش‌متن احتمالیِ نگاره جلوه نماید و نگاره به‌عنوان بیش‌متن آن، عناصری را بازنمایی کرده است که در فضای فرم وساختار این فرش قابلیت ارجاع داشته باشند و به‌نوعی این فرش را دارای نمونهٔ عینی از پیش موجود کرده و آن را مختص به افراد حاضر در صحنه معرفی می‌کند. البته عکس این امر هم می‌تواند صحیح می‌باشد و ممکن است افراد حاضر در صحنه، پیش‌متن فرش تلقی شوند؛ با این تفاسیر، به نظر می‌رسد بهتر باشد موضوع و مضمون نگاره به‌عنوان پیش‌متن این نظام‌های تصویری و کلامی معرفی گردد، کما اینکه پیش‌تر، اسطرلاب موجود در مرکز نگاره به‌عنوان لنگرگاه نشانه‌ای شناسایی شد و از بروز ظرفیت‌های چندمعنایی این متن تجسمی چند نظامی ممانعت کرد؛ بنابراین مشخصاً تصویرگر این صحنه، نظام‌های کلامی و تصویری مورد کاربرد در این نگاره را با دقت نظر انتخاب و طراحی کرده است و این امر موجب گشته این عناصر به مراتبی قوی‌تر با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و یک اثر منسجم و خردمندانه خلق شود.

رنگ در فرش مطالعاتی اوّل

در خصوص ترکیب‌بندی رنگی این فرش می‌توان چنین گفت که چینش قاب‌ها به‌صورت یک‌درمیان با رنگ‌های سبز و نارنجی در سراسر متن چرخشی زیبا از طرح و رنگ را به نمایش می‌گذارد و ستاره‌های چهارپر در سراسر متن با رنگ زرد خردلی، ثبات زیبایی در کل متن ایجاد می‌کند و رنگ بنفش (تقریباً یاسی) استفاده‌شده در مغزی گره‌ها (بُن‌ها) در انواع مختلفی از قالی‌های تیموری دیده می‌شود که این خود یک شاخصه شناختی محسوب می‌گردد (تصویر ۱۹). نکته قابل‌توجه در پالت رنگی این فرش این است که نظام‌های تصویری و کلامی موجود در نگارهٔ مطالعاتی اوّل بنا بر ظرفیت ساختاری و فرمی خود، از این پالت رنگی به همراه چند تنالیته روشن‌تر از برخی رنگ‌های آن، بهره جسته‌اند؛ از این خاطر، پالت رنگی این فرش، می‌تواند پیش‌متن احتمالیِ رنگ حاکم بر نگارهٔ مطالعاتی اوّل باشد؛ چه‌بسا، پیش‌تر از طریق مطالعهٔ فرم و ساختار این فرش و روابط بینامتنی آن با نگاره، به احتمال پیش‌متنیتِ فرش برای نگاره دست‌یافته شد؛ لذا این امر مجدداً دلیلی احتمالی بر وجود عینی این فرش در دورهٔ تیموری است.

تصویر ۱۹: پالت رنگی پیکرهٔ مطالعاتی اوّل (نگارندگان، ۱۴۰۱).

پیکرۀ مطالعاتی دوّم: فرش موجود در نگارۀ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)

تصویر ۲۰: تکه‌ای از نگارۀ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (کوریان و سیکر، ۱۳۹۶: ۱۲۳، ۲۰۹).

تصویر ۲۱: طرح و نقشۀ فرش مطالعاتی دوّم: احیاشده از نگاره جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (نگارندگان، ۱۳۹۹)؛ طرح از ½ خود، قرینه شده است.

توصیف پیکرۀ مطالعاتی

این فرش (تصویر ۲۰ و ۲۱)، به ترتیب از سمت بیرون به درون متن، شامل حاشیه‌ای فرعی با رنگ زمینۀ نارنجی است که با نقوش ساده‌ای مزیّن گشته است، حاشیۀ اصلی با رنگ زمینۀ مشکی دربرگیرندۀ واگیره‌ای تکرارشونده با نقوش اسلیمی و ختایی است که پس از آن حاشیۀ فرعی دیگری بدون نقش‌مایه به‌رنگ زمینۀ سفید لحاظ شده است (تصویر ۲۲). متن فرش از قاب اسلیمی‌های طلایی‌رنگ همراه با گردش‌های ختایی در زمینۀ فیروزه‌ای (با فام آبی) ایجاد شده است (تصویر ۲۳)؛ پیکرۀ مورد مطالعه، میان سال‌های ۹۶۴ تا ۹۷۳ هـ ق/ ۹۳۶ تا ۹۴۵ هـ ش در نگاره‌ای از هفت‌اورنگ جامی (کورکیان و سیکر، ۲۰۹:۱۳۹۶) نگاشته شده است.

تصویر ۲۲: حاشیۀ فرش مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۲۳: ½ متن فرش مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۲۴. کتیبۀ موجود در نگارۀ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۱).

حاشیه و متن فرش مطالعاتی دوّم

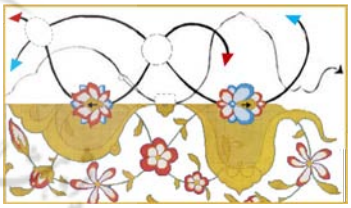
در نمونۀ مطالعاتی دوّم، رابطۀ بینامتنیِ ضمنی رنگ و نقوش پیکرۀ دوّم با نظام بینانشانه‌ای کلامی حاضر در صحنه که بیت شعری از بخش شست و هشتم یوسف و زلیخا در هفت اورنگ جامی است، برقرار می‌باشد (تصویر ۲۴) و به نظر می‌رسد احتمالاً ابیاتی که در ادامۀ این کتیبه سروده شده است، پیش‌متن رنگ و نقوش حاضر در این فرش باشد؛ این ابیات از این قرار هستند:

به فیـروزی بر ایـن فیروزه طارم
چـراغافـروز شد گیتـی ز انجـم
فلـک عقـد ثـریـا از بـرآویـخت
شفق یاقوت تر با گوهـر آمیخت
جهان را شعر شب شـد پرده راز
در آن پـرده جهـانی راز پـرداز
(URL: 1)

حاشیۀ این فرش از نقوش ساده ابتدایی، قاب اسلیمی‌ها و گردش‌های ختایی با برگ‌های بادامی و غنچه‌های ختایی بهره جسته است. از زمینه مشکی حاشیۀ اصلی این فرش،

دو استنباط اتخاذ می‌گردد؛ اوّل آنکه موجب ایجاد عمق و تجربه‌ای سه‌بعدی برای مخاطب می‌شود و این‌چنین فضای رنگی ایجادشده در این ساختار را تشدید و تقویت کرده است و دوّم، با ارجاع به پیش‌متن ذکرشده، تداعی‌کنندهٔ فضای بصری بیرونی یعنی، شب می‌شود. همچنین متن این فرش می‌تواند با پیش‌متن کلامی خود، چه از نظر رنگ و چه از نظر تداعی‌کنندهٔ فضای بصری بیرونی، مطابقت داده شود؛ بدین‌صورت که زمینهٔ متن، به رنگ آبی فیروزه‌ای ظهور یافته و تداعی‌کنندهٔ فضای بصری بیرونی یعنی آسمان (فیروزه طارم) و روز شده و قاب‌های اسلیمی آن شبیه به قبّهٔ آن است (تصاویر ۲۱ و ۲۳)؛ از این‌رو، این نوع از قاب اسلیمی‌ها که از شیوهٔ منحصربه‌فردی تبعیت کرده‌اند، «گنبدی» نام‌گذاری می‌شوند که در این فرش مجموعاً چهار قاب گنبدی همراه با چرخش‌های ختایی یافت می‌شود (تصویر ۲۵).

تصویر ۲۵: متن کامل فرش مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۲۶: چرخش بند و اسلیم در متن فرش مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مطابق با تصاویر (۲۵ و ۲۶)، چرخش بندهای ختایی در ساختار متن به‌صورت دوطرفه (معکوس هم) و بدون پایه و مبدأ هستندکه از یک‌سو می‌توانند به‌صورت سینوسی و از سویی دیگر به‌صورت اسپیرال به گردش درآیند و حتی این قاعده در جهت‌گیری قاب‌های گنبدی صدق می‌کند و قاب‌ها در ½ نقشه، معکوس یکدیگر حرکت کرده‌اند و به تبعیت از ساختار شکل‌گرفته، گل‌های ختایی تصویر شده در آنها نیز معکوس یکدیگر جهت‌گیری کرده‌اند و با تکمیل طرح فرش مطالعاتی دوّم، در ½ دیگر متن فرش جای گل‌های ختایی موجود در متن و مرکز قاب‌های گنبدی نیز تغییر می‌کند.

تصویر ۲۷: حاشیهٔ متغیر فرش مطالعاتی دوّم و نحوهٔ استقرار قاب‌ها و چرخش بندها در آن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

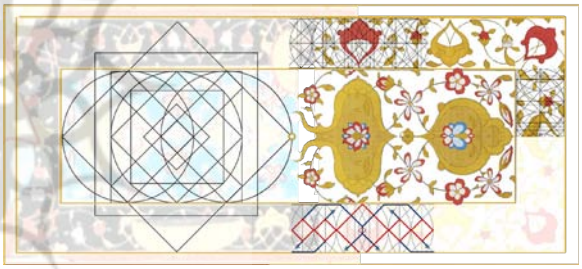
تصویر ۲۸: حاشیهٔ ثابت فرش مطالعاتی دوّم و نحوهٔ چرخش بندها در آن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

این شیوهٔ گردش بند در حاشیهٔ این فرش نیز صادق است؛ بدین نحو که مطابق با تصاویر (۲۷ و ۲۸)، قاب اسلیمی‌ها به‌صورت یک‌درمیان، وارونه نگاشته شده‌اند و این روند از حاشیهٔ ثابت -که به خارج فرش نشانه می‌رود (تصویر ۲۸)- آغاز می‌شود. گردش‌های ختایی نیز در دو سو به‌صورت معلق (بی‌پایه) در حرکت هستند و از یک سمت به غنچه و از سوی دیگر به برگ بادامی ختم می‌شوند؛ همچنین کنش اتفاق افتاده میان بندها با یکدیگر به‌صورت ماهی درهم است. گردش‌های ختایی مشهود در حاشیهٔ ثابت از طریق قاب اسلیمی حاضر در آن ساختار از حاشیهٔ طولی به عرضی و از حاشیهٔ عرضی به طولی ورود می‌کند و این‌چنین حاشیهٔ ثابت به‌عنوان یک ساختار، تقویت و تثبیت شده است (تصویر ۲۸).

تصویر ۲۹: عناصر تزئینات پردهٔ آویزان در سطح تصویری (d) در نمونهٔ مطالعاتی دوّم و نحوهٔ چرخش بندها در آن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۳۰: عناصر تزئینات معماری در سطح تصویری (b) در نمونهٔ مطالعاتی دوّم و نحوهٔ چرخش بندها در آن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

این ساختار (سینوسی- اسپیرال) در نظام نگارهٔ مطالعاتی دوّم، به‌نوعی در بیشتر عناصر، حتی در ترکیب‌بندی هم دیده می‌شود؛ اما به‌صورت ویژه‌تر و البته پیچیده‌تر در پردهٔ آویزان شدهٔ حاضر در سطح تصویری (d) ظهور می‌یابد (تصویر ۲۹)؛ همچنین، گل‌های ختایی مورد کاربرد در این نظامِ بینانشانه‌ای با گل‌های مورد استفاده در پیکرهٔ دوّم، رابطهٔ بینامتنی صریح و اعلام‌شده برقرار می‌کنند (تصویر ۲۹). از طرفی، این رابطهٔ بینامتنی ضمنی میان عناصر تزئینات معماری مشهود در سطح تصویری (b) با حاشیه و متن این فرش برقرار است؛ در این رابطه، شیوهٔ گردش بندهای ختایی در دو سو، به‌صورت سینوسی- اسپیرال، با متن این فرش و جهت‌گیری ناهم‌سو در قاب اسلیمی‌ها و گردش‌های ماهی درهم با انتهایی از برگ بادامی با حاشیهٔ این فرش، ازجمله موارد ساختاری و فرمی میان این دو نظام بینانشانه‌ای هستند که با یکدیگر ارتباط بینامتنی برقرار می‌کنند (تصویر ۳۰).



تصویر ۳۱: هندسهٔ پنهان حاکم بر متن و پیکرهٔ مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

بر طبق تصویر (۳۱)، می‌توان اظهار کرد که ساختار در این فرش درواقع تابع هندسهٔ پنهان موجود در سامان‌بندی پیکره است؛ از طرفی این سامان‌بندی در نمونهٔ مطالعاتی دوّم (تصویر ۴)، قابل‌شناسایی است. همچنین دریافت می‌شود که ساختارهای ذکرشده در بالا چگونه از هندسهٔ حاکم بر سامان‌بندی یاری می‌گیرند و تنوع بصری را در یک وحدت ساختی عرضه می‌کنند؛ به بیانی دیگر، هم متن و هم حاشیه از این شیوهٔ سامان‌بندی که در تصویر (۳۱) در نظر گرفته شده است، بهره جسته‌اند و جایگاه عناصر در متن اعم از قاب‌های گنبدی و گل‌های ختایی در آن مشهود است و ابعاد و اندازه‌های متن و حاشیه‌ها در آن دیده می‌شود. همچنین می‌توان بر اساس این هندسهٔ پنهان، گردش بندهای ختایی در حاشیه را ترسیم و جایگاه قاب‌های اسلیمی و غنچه‌های ختایی را در آن مشخص کرد. لازم به ذکر است، در این پیکرهٔ مطالعاتی برخلاف پیکرهٔ اوّل، هندسه‌ها پیش‌متنِ ساختارها و فرم‌ها نیستند؛ به‌عبارتی‌دیگر، در فرش مطالعاتی اوّل هندسه‌ها از طریق شیوهٔ آرایش یافتگی و گسترش در سطح، کم‌کم خود به ساختارهایی مبدل می‌گردند که تا هر میزانی هم پیچیده باشند، نمی‌توانند هندسهٔ اولیهٔ یا به عبارتی پیش‌متن خود را کاملاً پنهان کنند. به بیانی دیگر، روند تحول ساختار در پیکرهٔ اوّل، روندی تکاملی است و در نمونهٔ مطالعاتی دوّم، روندی دگرگونی است و طرح و نقش فرش، ساختاری کاملاً متفاوت با هندسه‌ها و سامان‌بندی‌های حاکم بر اثر دارند و تنها به‌جهت تناسبات ابعادی و وزنی از آنها استفادهٔ کاربردی شده است؛ به همین خاطر، این هندسه‌های پنهان و سامان‌بندی‌ها می‌توانند بنا بر اصول مختلف به شیوه‌های متفاوت ترسیم گردند و این خود دلیل دیگری بر عدم پیش‌متن بودن آنها می‌باشد.

رنگ در فرش مطالعاتی دوّم

بر اساس پالت رنگی این فرش (تصویر ۳۲) می‌توان چنین بیان کرد که رنگ‌ها در این فرش از نظر پرسپکتیو گرم و سرد همدیگر را خنثی و درعین‌حال بر تشدید و تقویت فرم و ساختار فرش اثرگذاری می‌کنند و به‌عنوان یک کنشگر مؤثر در کشف و برقراری روابط بینامتنی میان فرش و نگاره عمل کرده‌اند. شایان به ذکر است اگر کوچک‌ترین تغییری در رنگ‌بندی عناصر جزئی یا کلی این فرش صورت گیرد، کنتراست رنگی اثر به یک سمت تشدید شده و ترکیب‌بندی رنگی اثر دچار گرمی و یا سردی مازاد می‌شود.

تصویر ۳۲: پالت رنگی فرش مطالعاتی دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

پیکرۀ مطالعاتی سوّم: فرش موجود در نگارۀ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)

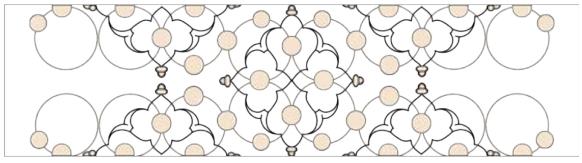
تصویر ۳۳: تکه‌ای از نگارۀ جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (کوریان و سیکر، ۱۳۹۶: ۱۲۳، ۲۰۹).

تصویر ۳۴: طرح و نقشۀ حاشیۀ فرش مطالعاتی سوّم: احیاشده از نگاره جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (نگارندگان، ۱۳۹۹).

توصیف پیکرۀ مطالعاتی

این فرش (تصاویر ۳۳ و ۳۴)، به ترتیب از سمت بیرون به درون متن شامل حاشیه‌ای فرعی با رنگ زمینۀ نارنجی است که همچون پیکرۀ مطالعاتی دوّم، با نقوش ساده‌ای مزیّن گشته است؛ حاشیۀ اصلی با رنگ زمینۀ نارنجی دربرگیرندۀ گل تک‌رنگ طلایی و قاب‌های تکرارشونده با زمینۀ مشکی و نقوش ختایی می‌باشد که پس از آن حاشیۀ فرعی دیگری با همان تزئینات حاشیۀ کوچک ابتدایی به‌رنگ زمینۀ سفید با تەمایۀ رنگی سبز- آبی قرارگرفته است (تصویر ۳۵). متن فرش از قاب اسلیمی‌های متعددی به‌صورت یک طرح ترنج مرکزی و چهار تا شش طرح نیم‌ترنج در اطراف متن تشکیل‌شده و با چرخش بنده‌های ختایی از درون قاب‌ها به زمینه، جلوه‌ای زیبا از طرح و نقش را به ظهور می‌رساند (تصویر ۳۶). این پیکرۀ مطالعاتی در نگارۀ «جشن در دربار برای اعلام عروسی یوسف (ع)» مصوّر شده است.

تصویر ۳۵: حاشیه‌های کوچک و حاشیۀ اصلی فرش مطالعاتی سوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۳۶: ساختار متن بازسازی‌شدۀ فرش مطالعاتی سوّم؛ متن فرش به علت قرارگیری مینیاتورها بر روی آن کاملاً بازسازی نشده است (نگارندگان، ۱۴۰۱).

حاشیۀ فرش مطالعاتی سوّم

در فرش مطالعاتی سوّم، به‌مانند فرش مطالعاتی دوّم، رابطۀ بینامتنیِ ضمنی میان رنگ و نقوش فرش با کتیبۀ بالای صحنه برقرار است. لازم به ذکر است این ارتباط بینامتنی، برخلاف پیکرۀ دوّم، بیش از آنکه با رنگ‌ها صورت پذیرد، به‌صورت فرم با متن ابیات در ارتباط است؛ به‌ویژه ابیاتی به شرح زیر که گویی در حاشیۀ این فرش به تجسم عینی رسیده‌اند (تصویر ۳۵):

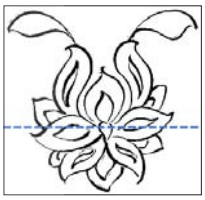
دو غنچـه از دو گلبـن بردمیـده
ز بـاد صبحـــدم باهـم رسیـــده
یکـی نشگفتـه و دیگـر شگفتـه
نهفتـــه ناشگفتـــه در شگفتـــه
(URL: 1)

حاشیۀ این فرش از نقوش سادۀ ابتدایی، قاب‌های کتیبه‌ای و گردش‌های ماهی درهم ختایی با برگ‌های بادامی و غنچه‌های ختایی شکل‌گرفته است. حاشیه‌های کوچک که با نوارهای طلایی‌رنگ محاط گشته‌اند، به یک اندازه به دور حاشیۀ بزرگ کشیده شده‌اند (تصویر ۳۵). همچنین نقوش کاربرد شده در آنها بیش از آنکه تزئینی باشند، یک کنشگر رنگی- بصری هستند؛ به‌نحوی‌که با حذف آنها ترکیب رنگی فرش دچار نقص شده و آرامش رنگی اثر تشویش می‌گردد.

تصویر ۳۷: گردش ماهی درهم غنچه‌ها و برگ‌های بادامی (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۳۸: نمونه‌ای از گل‌های لاله‌عباسی (ملول، ۱۳۸۴: ۵۸).

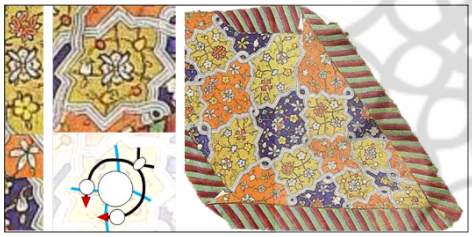
تصویر ۳۹: گل شعله‌ای یا اخگر (نگارندگان، ۱۴۰۱).



تصویر ۴۰: پرسپکتیو سطحی گلبرگ‌های گل شعله‌ای (نگارندگان، ۱۴۰۱).

گردش‌های ختایی موجود در قاب‌های کتیبه‌ای حاشیهٔ اصلی، به‌صورت ماهی درهم در دو سو، یکی به‌صورت معلق و دیگری با ریشهٔ «گل شعله‌ای» سامان‌یافته و به غنچه‌ها و برگ‌های بادامی ختم می‌شوند (تصویر ۳۷). زمینهٔ مشکی این قاب‌ها موجب ایجاد عمق و فضایی سه‌بعدی برای مخاطب می‌شود و درواقع این‌چنین فرم‌ها تشدید و تقویت‌شده و توجه دیداری به گل‌های ختایی منقوش در آن بیشتر می‌گردد (تصاویر ۳۴، ۳۵). گل اصلی این قاب که از نظر ساختاری مشابه گل‌های لاله‌عباسی (تصویر ۳۸) است، به‌صورت روان و زنده نگاشته شده و کانون آن همچون شعله‌ای فروزان در حال سوختن و حرکت است که البته گلبرگ‌های دیگر آن نیز به تشدید این فرم کمک می‌کنند (تصویر ۳۹). بر این اساس، نام این گل به جهت کنش فرمی و ساختاری، «گل اخگر یا شعله‌ای» نهاده شده است. همچنین گلبرگ‌هایی که از خط افقی مرکزی آن عبور می‌کنند از نظر پرسپکتیو سطحی، بزرگ‌تر و جلوتر از سایر گلبرگ‌ها ترسیم‌شده‌اند که این امر در تصویر (۴۰) قابل‌مشاهده است.

حاشیهٔ این فرش با ساختار پردهٔ آویزان در سطح تصویری (e) رابطهٔ بینامتنی ضمنی برقرار می‌کند؛ به این نحو که در دو قاب موجود در این پرده، شیوهٔ گردش بندهای ختایی و استقرار گل‌ها در این ساختار به‌مانند پیکرهٔ سوّم، یکی در دو سو و دیگری با ریشهٔ گلی پروانه‌ای است (تصویر ۴۱). البته لازم به ذکر است، این چرخش نسبت به چرخش ختایی در حاشیهٔ فرش سوّم، بخشی از یک فرم بزرگ‌تر و پیچیده‌تر است که تصویرگر این صحنه با قرار دادن این ساختار در یک قاب مستقل توانسته رابطهٔ ارجاع بینامتنی را میان این دو نظام بینانشانه‌ای برقرار کند. همچنین گل‌های ختایی مورد استفاده در این پرده با گل‌های ختایی کاربرد شده در متن و حاشیهٔ این فرش، ازجمله گل شعله‌ای، از رابطه بینامتنی صریح برخوردار هستند (تصویر ۴۱).



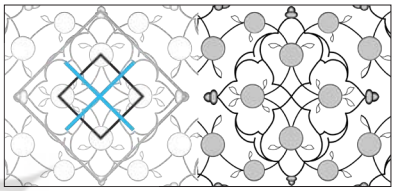
تصویر ۴۱: عناصر تزئینات پردهٔ آویزان در سطح تصویری (e) در نمونهٔ مطالعاتی دوّم و نحوهٔ چرخش بندها در آن (نگارندگان، ۱۴۰۱).

تصویر ۴۲: تزئینات معماری در سطح تصویری (c) در نمونهٔ مطالعاتی دوّم و ساختار لچک‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۱).

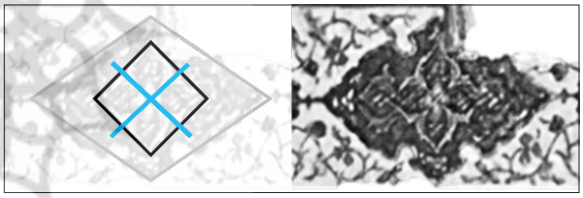
متن فرش مطالعاتی سوّم

احیاء دقیق و کامل متن این فرش که نگارندگان طرح آن را «دور لچک با ترنج مرکزی» نام نهاده‌اند، امکان‌پذیر نبوده است؛ به همین جهت در تصویر (۳۶) الگوی آن بازسازی گشته تا بر روی آن مطالعهٔ ساختاری صورت پذیرد. متن

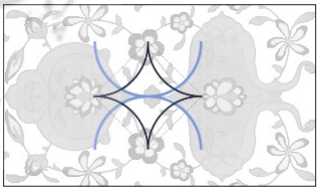
این فرش از یک ساختار ویژهٔ اصلی که به آن مربع مورب و ضربدر (زکریایی کرمانی و جعفری گوجانی، ۴۹:۱۴۰۱) گفته می‌شود، تبعیت کرده است (تصویر ۴۳). این ساختار که در بیشتر فرش‌های دورهٔ تیموری به‌صورت‌های هندسهٔ پنهان در متن و حاشیه و ساختارهای مشخصِ دیداری در ترنج‌ها و الگوهای مشابه ترنج نمود یافته است (تصویر ۴۴)، به‌نوعی امضاء هنر دورهٔ تیموری محسوب می‌گردد (زکریایی کرمانی و جعفری گوجانی، ۵۴:۱۴۰۱) و می‌توان این الگو را در ترنج و نیم‌ترنج‌های اطراف پیکرهٔ مطالعاتی سوّم مشاهده کرد؛ همچنین این الگو اصلی به‌صورت یک الگوی مشتق ثانویه از آن در پیکرهٔ مطالعاتی دوّم نیز موجود است (تصویر ۴۵).



تصویر ۴۳: ساختار مربع مورب و ضربدر در ترنج فرش سوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).



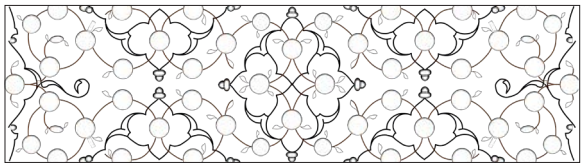
تصویر ۴۴: ترنج فرشی تیموری: موجود در نگارهٔ دیدار خسرو و فرهاد، خمسهٔ نظامی، هرات، ۸۴۹ هـ ق، کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (Lentz & Lowry, 1989:108).



تصویر ۴۵: الگوی مشتق ثانویه از مربع مورب و ضربدر در فرش دوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

این ساختار در پرده‌های آویزان حاضر در نمونهٔ مطالعاتی دوّم هم رسد می‌شود؛ به‌ویژه ساختار ترنجِ پردهٔ موجود در سطح تصویری (d)، می‌تواند الگویی جهت بازسازی گردش‌های ختایی در این فرش باشد (تصویر ۲۹)؛ البته نباید از گردش‌های ختایی، ساختار و فرم لچک‌ها و تزئینات معماری در سطح تصویری (c) در این نمونهٔ مطالعاتی غافل شد (تصویر ۴۲). این نظام‌های تصویریِ بینانشانه‌ای، با متن این فرش رابطهٔ بینامتنیِ ضمنی برقرار می‌کنند؛ به این صورت که اگر لچک موجود در سطح تصویری (c) از محور عمود خود، قرینهٔ لولایی شود، نیم ترنجی شکل می‌گیرد که می‌تواند با نیم‌ترنج‌های اطراف پیکرهٔ مطالعاتی رابطهٔ بینامتنی صریح برقرار می‌کند. همچنین اگر نیم‌ترنج شکل‌گرفته را از محور تخت خود، قرینهٔ لولایی کنیم، ترنجی حاصل می‌شود که می‌تواند ترنج موجود در پیکرهٔ سوّم را نمایان سازد (تصویر ۴۲)؛ اما در کلیت امر چون‌که این نقش به‌صورت لچک یا به‌عبارتی‌دیگر، ¼ طرح می‌باشد، رابطهٔ بینامتنی مشهود از نوع ضمنی است.

اگر به پیکرهٔ سوّم موجود در نگارهٔ دوّم و ساختار متن احیاء شده از آن نظر کنیم (تصاویر ۳۶ و ۳۳)، دریافت می‌شود که احتمالاً شش نیم‌ترنج در اطراف متن کارشده که دوتای آنها می‌بایست در قسمت عرضی متن فرش نگاشته شده باشد؛ اما با استناد بر جایگاه عناصر و ابعاد و اندازه‌های دیده‌شده در این نظام، قرارگیری نیم‌ترنجی با این ابعاد ممکن نیست (باید تکه‌ای از آن در نگاره مشهود می‌شد)؛ بنابراین در ابتدا به نظر می‌رسد که این فضا با گل‌های ختایی دیگر پر شده باشد که این استنباط هم با ترسیم ساختار و قرارگیری در ابعاد و اندازه‌های مشهود منطقی به نظر نمی‌رسد؛ در این راستا، نظام بینامتنی موجود در سطح تصویری (c) می‌تواند نقش قابل‌توجهی جهت حدس زدن کنش اتفاق افتاده در متن این فرش داشته باشد؛ به این صورت که سه قاب اسلیمی دیگری که در این نظام بینانشانه‌ای کاربرد شده است، می‌تواند با فضای ابعادی دیده‌شده در این متن مطابقت بینامتنی ضمنی داشته باشد و احتمالاً یکی از آن قاب‌ها با یک گل پروانه‌ای در مرکز آن، این فضا را پر کرده است و در دو جهت بندهای ختایی آن به‌صورت ساختار سینوسی- اسپیرال گردش می‌کند؛ این متن احتمالی در تصویر (۴۶) بازسازی شده است.



تصویر ۴۶: متن بازسازی‌شدهٔ احتمالی، بر اساس رابطهٔ بینامتنی ذکرشده در فرش مطالعاتی سوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

رنگ در فرش مطالعاتی سوّم

رنگ‌های موجود در این فرش، به‌مانند فرش مطالعاتی دوّم، از فام یکسانی برخوردار شده و پرداخت و حجم دهی به عناصر متن و حاشیه از طریق ایجاد سایهٔ با تنالیتهٔ رنگی صورت پذیرفته است؛ همچنین با آنکه عمدهٔ رنگ‌های اصلی موجود در پیکره‌های موجود در نمونهٔ مطالعاتی دوّم، یکسان است، اما شیوهٔ کاربرد و نحوهٔ تشدید ساختارهای آن تقریباً متفاوت می‌باشد (تصویر ۴۷).

تصویر ۴۷: پالت رنگی فرش مطالعاتی سوّم (نگارندگان، ۱۴۰۱).

شایان به ذکر است، با آنکه فرش موجود در نظام تصویری (B) مورد مطالعهٔ ساختاری و بصری نبوده است (تصویر ۴) اما می‌توان اظهار کرد که هر سه فرش نگارین بر این نگاره، بنا بر ظرفیت ساختاری و فرمی خود دارای بخشی از پالت رنگی حاکم بر نگاره هستند؛ به‌عبارتی‌دیگر مجموعهٔ رنگ‌های موجود در هر سه فرش، در کل نظام‌های تصویری و کلامی نگارهٔ دوّم مورد کاربرد بوده است. این پراکندگی نشان‌دهندهٔ آن است که در این نمونهٔ مطالعاتی، برخلاف نمونهٔ اوّل، رنگ‌های موجود در فرش‌ها، پیش‌متنِ رنگی نگاره نیستند و همان‌طور که اشاره شد، نظام کلامی حاضر در صحنه بر تمامی عناصر این نگاره به‌ویژه رنگ، مضمون، موضوع و غیره اثرگذار بوده است؛ اما استفاده از تمامی رنگ‌ها در فرش‌ها به نوعی ویژگی این نگاره و نگارهٔ مطالعاتی اوّل شده است و به نظر می‌رسد این امر به مکاتب و سبک‌هنری آثار بازگردد.

نتیجه‌گیری

پیش از پرداختن به نتایج باید اظهار کرد که نظام‌های تصویری و کلامی موجود در متون تجسمی مورد مطالعه، به‌مثابه هنرهای تزئینی، در طول تاریخ هنر بیش از آنکه مستقل از یکدیگر باشند، در ارتباطی ژرف بوده‌اند و این هنرهای تزئینی به تناسبِ ظرفیت‌ها و امکانات هنری، و همچنین عملکرد و کارایی بستر خود، تبادلات شکل گرفته را ترجمه و کاربرد کرده‌اند؛ بنابراین نگارگرها در مصورسازی این متون تجسمی چند نظامی (نگاره‌های مورد مطالعه) که از طریق هم‌حضوری چندین هنر تزئینی شکل یافته‌اند، ناگزیر از سبک و بیانی هنری در آثار خود بهره یافته‌اند که در مکتبِ آنها پذیرفته‌شده و مرسوم بوده است. از این جهت، این امر میان نظام‌های تصویری بینانشانه‌ایِ منقوش بر نگاره‌ها، روابطی بینامتنی را به همراه داشته است و رابطه‌های شکل‌گرفته میان این نظام‌ها بیش از آنکه سلیقه‌ای و تفننی بوده باشد، بنا بر راه و روشی است که می‌توان آن را به اندیشهٔ طراح، مکتب و سبک هنری نگاره نسبت داد.

بر این اساس، در کلیت امر بیان می‌گردد که در نمونهٔ مطالعاتی اوّل رابطهٔ میان مؤلفه‌های مورد مطالعه در فرش و نظام‌های تصویری و کلامی حاضر در نگاره، بیشتر بر اساس نظام‌های تصویری مرتبط با دانشوران و رصدخانه، هویدا می‌شود و نظام کلامی «بنام خداوند جان و خرد» در کنار این نظام‌های تصویریِ مرتبط با اعمال دانشوران، این رابطه را تقویت و تشدید می‌کند. درواقع نظام کلامی نقش تأکیدکننده و حمایتگر را دارد، آنقدر که در ادامهٔ ابیات این کتیبه، بیت شعری دیده می‌شود که با عمل دانشوران در این رصدخانه بی‌ارتباط نیست و به نوعی علاقه و توجه نگارگر این نقاشی در انتخاب و برقراری روابط بینامتنی ضمنی میان این شعر برگفته از بخش آغازین شاهنامهٔ بزرگ فردوسی و عناصر این نگاره را آشکار می‌سازد؛ این بیت از این قرار است: «خداوند کیوان و گردان سپهر/فروزنده ماه و ناهید و مهر»[۸]. رنگ‌های گذاشته بر فرشِ این نمونه، پیش‌متنِ احتمالی رنگ‌های مورد کاربرد در کل اثر هستند و بر اساس روابط بینامتنی تبیین شده میان فرم‌ها و ساختارهای مورد مطالعه در این فرش (به‌ویژه در حاشیهٔ فرش) با نگارهٔ خود، به نظر می‌رسد این فرش دارای نمونهٔ عینی و از پیش مشخصی بوده و هنرمند در راستای موضوع این نگاره از آن استفادهٔ کاربردی کرده است و بدین نحو فرش را در این متن به دانشوران و رصدخانه پیوند زده است. به بیانی دیگر، در نگارهٔ مطالعاتی اوّل، نظام‌های تصویری و کلامی به‌گونه‌ای انتخاب و کاربرد شده‌اند که در آنها، موضوع نگاره یا به‌عبارتی‌دیگر مسائل مرتبط با دانشوری و نجوم، قابلیت ارجاع داشته و آن را به‌صورت ضمنی در این متون تقویت و منعکس کند؛ لذا در این نمونهٔ مطالعاتی رابطهٔ میان فرش و نگاره رابطه‌ای تشدیدکننده، حمایت‌کننده و کاربرد محور است.

در نمونهٔ مطالعاتی دوّم، برخلاف نمونهٔ اوّل، رابطهٔ میان برخی

نقوش نگاشته بر فرش‌ها و نظام‌های تصویری دیگر در نگاره، دارای ارجاعات صریح است و هنرمند در نظام فرش از عناصر تزئینی، نقوش و فرم‌های برخی نظام‌های گوناگون بینانشانه‌ای حاضر در نگاره، آشکارا و به‌صورت اعلام‌شده بهره جسته است. علاوه بر این، ساختارهای موجود در این دو نظام دارای روابط بینامتنی از نوع ضمنی هستند و تصویرگر، بنا بر ظرفیت و امکانات هر نظام بینانشانه‌ای اعم از فرش‌ها، پرده‌ها، معماری‌ها و غیره، از این ساختارها به شیوهٔ خود استفاده کرده است. همچنین نظام کلامی موجود در این متن به‌مثابه پیش‌متن احتمالی این نقاشی، نقش بسیار مهمی را در ایجاد روابط بینامتنی میان نظام‌های بینانشانه‌ای ایفا کرده است و به نظر می‌رسد پیش از مصورسازی این نگاره در هفت‌اورنگ، ابیاتی که در ادامهٔ کتیبهٔ «برسم معذرت یوسف بپا خاست/ بمجلس حاضران را عذرها خواست» توسط جامی سروده شده است، تأثیر ژرفی بر اندیشهٔ تصویرگر این نگاره گذاشته و هنرمند در استفاده از رنگ‌ها و برخی نقوش مورد کاربرد در این فرش تأکید کرده است و به‌نوعی رابطه‌ای القایی را ایجاد می‌کند؛ لذا پیوند میان فرش‌های دوّم و سوّم با نگارهٔ مطالعاتی دوّم از طریق نظام بینامتنی کلامی قابل خوانش است و ساختارها در آنها برگرفته از مکتب و سبکی هنری هستند که در دورهٔ تیموری هم کاربرد شده و به این نحو، رابطهٔ بینامتنی ضمنی شکل‌گرفته در ساختارهای نظام‌های بینانشانه‌ای، متأثر از سبک هنری نگارگر است. همچنین شایان به ذکر است، متنِ پیکرهٔ سوّم که به علت قرارگیری مینیاتورها بر روی آن قابلیت بازسازی اندکی داشت، با توجه به همین روابط احتمالی بینامتنی از نوع ضمنی و بعضاً صریح، امکان بازسازی و مطالعه بر خود یافت که می‌توان آن را به عنوان دستاوردی عملی در تبیین چیستی روابط میان متون نگاره و فرش تلقی کرد.

در پایان لازم به ذکر است، این متون تجسمی چند نظامی، عناصر فرش را به‌گونه‌ای بازنمایی کرده‌اند که هم با نظام کلامی و هم با نظام‌های تصویری منقوش بر نگاره روابط ضمنی و بعضاً صریح برقرار کنند؛ لذا هیچ رابطهٔ غیرصریح و اعلام‌نشده‌ای در آنها تشخیص داده نشد. همچنین در راستای نتایج ذکر شده، این بیت از مولانا خالی از لطف نیست:

آنچه از دریا به دریا می‌رود از همانجا کامد آنجا می‌رود[۹]

تشکر و قدردانی

بایسته است از استاد ارجمند و گرامی جناب آقای دکتر ایمان زکریایی کرمانی که در بازنگری مقالهٔ داوری‌شده لطف کردند و چشم اندازهای ژرفی را در راستای اصلاحات مقاله برای نگارندگان آشکار ساختند، کمال تقدیر و تشکر را به جا آوریم و امید است در این پژوهش به گوشه‌ای از این چشم اندازها دست یافته باشیم.

پی‌نوشت‌ها:

۱- پیش‌متن (Hypotexte)، «همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۱:۱۴۱).

۲- بیش‌متن (Hypertexte)، «متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است» (نامور مطلق، ۱۳۹۱:۱۴۱).

۳- روابط بینامتنی، شامل دو گونهٔ اساسی (۱) درون‌نشانه‌ای و (۲) بینانشانه‌ای هستند که در آن اگر اولین متن به یک نظام و دومین متن به نظامی دیگر مرتبط باشد، از نوع بینانشانه‌ای است؛ به‌عبارتی‌دیگر، بینامتنیت بینانشانه‌ای امکان مطالعهٔ روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای را فراهم می‌کند (به‌عنوان نمونه، رابطهٔ ادبیات و هنر و نیز انواع هنر با یکدیگر) (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۹- ۳۱۸).

۴- هفت‌اورنگ جامی، یوسف و زلیخا، بخش ۶۸ (URL: 1).

۵- هر «بُن» برابر با یک واحد مربع مورب است که می‌تواند گسترش یابد و به گره‌های سه بُن و چهار بُن تبدیل شود (زکریایی کرمانی و جعفری گوجانی، ۱۴۰۱:۴۸).

۶- قرینهٔ لولایی (محوری یا انعکاسی): این شیوه نسبت به قرینهٔ انتقالی دارای پیچیدگی‌های بیشتری است و در این تغییر مکان، دو نقش با یکدیگر برابر هستند اما منطبق بر یکدیگر نیستند و به‌صورت معکوس حول یک محور تکرار می‌شود (عنبری یزدی، ۱۳۹۵:۳۷).

۷- قرینهٔ انتقالی: شیوه‌ای از گسترش نقش است که در آن اندازه و جهت نقش تغییر نمی‌یابد و تنها مکان آن در جهت‌های گوناگون تغییر کرده و تکرار می‌شود (عنبری یزدی، ۱۳۹۵:۳۶).

۸- شاهنامهٔ فردوسی، آغاز کتاب، بخش ۱ (URL: 2).

۹- مثنوی معنوی، دفتر اوّل، بخش ۳۶ (URL: 3).

منابع

- اشرفی، احمد؛ میر جعفری، حسین. (۱۳۸۹). «زمینه‌های پیدایش مکتب هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال مواریث آن به عصر صفوی»، *پژوهش‌نامه تاریخ*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، ۱۶۲- ۱۴۷.

- امامی، نصرالله. (۱۳۷۵). «نگاهی به هنرهای اسلامی دوره تیموری»، *مشکوه*، شمارهٔ ۵۳، ۱۶۷- ۱۴۵.

- جعفری، علی‌اکبر؛ عرب صالحی نصرآبادی، شهناز. (۱۳۹۶). «بررسی تأثیر مکتب هرات تیموری و سبک بهزاد بر هنر اوایل عهد صفوی (۹۵۰- ۹۰۷ هـ ق)»، *تاریخنامه خوارزمی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۶، ۷۶- ۵۹.

- جنسن، چارلز. (۱۳۸۷). *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی*. چاپ دوّم، ترجمهٔ بتی آواکیان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- حشمتی رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۷). *تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران*. چاپ نخست، تهران: انتشارات سمت.

- حصوری، علی. (۱۳۷۶). *فرش بر مینیاتور*. تهران: فرهنگیان.

- خانلری، مجید. (۱۳۸۵). «مقدمه‌ای بر سبک‌شناسی قالی دورهٔ صفویه»، گلستان هنر، دوره دوّم، شمارهٔ ۳، ۱۶۹- ۱۶۰.

- زرین ایل، مهدی؛ کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱). «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، *نیمسال‌نامه تاریخ نو*، سال دوّم، شمارهٔ ۴، ۱۷۷- ۱۴۳.

- زکریایی کرمانی، ایمان؛ جعفری گوجانی، مجید (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تطبیقی نقوش قالی‌های موجود نگاره‌های دورهٔ تیموری ایران با قالی‌های موسوم به هولباین عثمانی»، *دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۳، ۵۸- ۴۳.

- ژوله، تورج. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.

- شادلو، داود. (۱۳۹۹). «تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران»، *نگره*، شمارهٔ ۵۴، ۷۶- ۵۵.

- عنبری یزدی، فائزه. (۱۳۹۵). *هندسه نقوش (۱)*. چاپ ششم. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

- کریمیان، حسن؛ ابطحی فروشانی، زهرا؛ سلیمانپور، رضا. (۱۳۹۰). «سیر تحول نقش فرش در دوره تیموری با توجه به نگاره‌های مکتب هرات»، *همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان*، ۴۰۵- ۳۹۳.

- کوریان، ا. م؛ سیکر، ژ. پ. (۱۳۹۶). *باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران*. چاپ سوّم، ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فروزان روز.

- ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). *بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران*. چاپ نخست، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۶، ۹۸- ۸۳.

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. چاپ نخست. تهران: انتشارات سخن.

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، *پژوهش‌های ادبی*، سال نهم، شمارهٔ ۳۸، ۱۵۲- ۱۳۹.

- ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). *نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان*. چاپ نخست، ترجمهٔ روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.

- Briggs, Amy. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric carpets, Ars Islamica, Vol. 7, No. 1, pp. 20-54..

- Lentz, Thomas. W. & Lowry, Clenn. D. (1989). Timur and Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century. Washington: Smithsonian Institution Press.

- Simpson, M. Sh., & Farhad, M. (1997). Sultan's Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran. New Haven and London: Yale University Press.

- URL 1: https://ganjoor.net/jami/7ourang/7-5-yusof-zoleykha/sh68 (access date: 2022/08/10).

- URL 2: https://ganjoor.net/ferdousi/shahname/aghaz/sh1 (access date: 2022/08/10).

- URL 3: https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar1/sh36 (access date: 2022/08/10).

A Structural Study of Patterned Carpets in The Miniature of "Nasiruddin Tusi and Colleagues at Work in the Maragha Observatory" and "Yusuf Gives A Royal Banquet in Honor of his Marriage"

Seyedeh Maryam Sadat Izadi Dehkordi[1], Majid Jafari Goujani[2]

1- Assistant Professor, Department of General and Religion Courses, Faculty of General and Religion Courses, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

2- Graduate Master in Carpet Research, Department of Carpet, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan. (Corresponding author)

DOI: 10.22077/NIA.2023.5605.1645

Abstract

Identifying the structural principles governing the carpets of different periods is among the cognitive merits of each period, which always leads researchers to apply carpet studies as much as possible and to find meanings based on structures and analyzes based on intertextualities and metatextuals. In the meantime, with the carving of the carpet on the paintings of the Timurid era and the first Safavid century, on the outside, there are signs of the great ability of Iranian artists in painting, and on the inside, the passion is expressed in the language of the paintings, and these carpets with many patterns, along with The lives of the people of that era have been represented. Therefore, this qualitative research, on a case-by-case basis, purposefully selects two examples of paintings from the Timurid era and the first Safavid century in order to study the structure of the carved carpets in them with a descriptive-analytical method, to answer this main question: What is the relationship between the two inter-semiotic systems of paintings and carpets carved on them? In this sense, the present research collects its data in the form of documents and deals with the structural study of the study bodies at two levels of description and analysis. The findings of the research show the creation of visual and verbal systems in study samples is not just a narrative or historical representation, and the pictures go out of an explicit and single layered text and become an implicit and multi layered text, and the intertextual systems present in each of these visual and multi-systemic texts establish implicit intertextual relationships with each other, and in this way, the relationships between the paintings and the carpets carved on them have been revealed.

Key words: Miniature Painting, Timurid Carpet, Safavid Carpet, Structural Study, Intertextualite.

1- Email: Sm.izadi@aui.ac.ir

2- Email: Majidjafarigoujani@gmail.com

(**Date Received:** 2022/09/01 - **Date Accepted:** 2023/04/25)