نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.13.25.17
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰

تأثیر مراودات فرهنگی ایران و چین بر طرح فرش‌های دست‌باف دورهٔ صفوی در ایران و مینگ و چینگ در چین*

گلسا اکبرزاده** امیرحسین صالحی*** محمود حاجی نصیری****

چکیده

ایران دورهٔ صفوی مصادف با دورهٔ مینگ و چینگ (قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی) در چین است. در این دوره، فرش دست‌باف به‌لحاظ طراحی و تولید، جایگاه خاصی در تاریخ این دو کشور داشته است. جادهٔ ابریشم نیز که ایران را به چین متصل می‌کند، موجب تبادلات گسترده‌ای در مسیر این جاده می‌شد. با توجه به اینکه فرش‌های قدیمی چینی کمتر توسط پژوهشگران مورد بررسی قرار گرفته، تأثیرات متقابل در طراحی فرش دست‌باف بین ایران و چین مورد توجه قرار نگرفته است. در پژوهش حاضر سعی شده تا با روش تطبیقی، تأثیرات متقابل فرش دست‌باف در ایران و چین در دورهٔ مذکور بررسی شود. به‌این‌ترتیب، با گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی، فرش‌های دست‌باف ایرانی و چینی با هم تطبیق داده شد تا اشتراکات آن‌ها مشخص شود. در این پژوهش، این سؤال مطرح می‌شود که طراحی و نقوش مشترک بین ایران و چین در فرش دست‌باف کدام است؟ با وجود اندک بودن نمونه‌های چینی که جزئی از محدودیت‌های پژوهش به شمار می‌رود، مشخص شد که فرش‌های دست‌باف ایرانی با تأثیر از چین به تولید فرش‌هایی با نخ‌های طلا و نقره پرداختند. فرش‌های چینی هم به استفاده از الگوهای باغی ایرانی و طراحی فرش‌هایی که توازن و تعادل داشتند اقدام کردند. تأثیراتی که از چین وارد ایران شده بود نیز با ذائقهٔ ایرانی‌ها بافته شد و دوباره به چین سفر کرد. همچنین، نقش‌مایه‌های گوناگونی مشخص شد که به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: (۱) نقوش مشترک ایران و چین؛ (۲) نقوش تأثیرگذار چین بر ایران؛ (۳) نقوش تأثیرگذار ایران بر چین.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: ایران، چین، صفویه، مینگ، فرش دست‌باف

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد گلسا اکبرزاده با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های ظاهری فرش‌های دست‌باف ایرانی و چینی در کانال‌های تبلیغاتی پربازدید اینستاگرام و وب‌سایت‌ها» به راهنمایی دکتر امیرحسین صالحی و استاد مشاور محمود حاجی نصیری در دانشگاه سمنان می‌باشد.

** کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان. golsaakbarzadeh@semnan.ac.ir
*** استادیار، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول). Amirhossein.Salehi@semnan.ac.ir
**** مربی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان. m_hajinasiri@semnan.ac.ir

مقدمه

فرش، دست‌بافته‌ای پرزدار است که تصور می‌شود خاستگاه آن فلات ایران است. کشور ایران و چین هر دو تمدنی باستانی و کهن دارند و از دیرباز بافت فرش در بین این دو تمدن باستانی متداول بوده است. مراودات تاریخی بین این دو تمدن کهن در زمان جادهٔ ابریشم و همچنین نفوذ مغول‌ها و دین اسلام در ایران و چین موجب انتقال فرهنگ و اندیشه بین مردمان این دو سرزمین شد. بااینکه شیوهٔ طراحی فرش در ایران و چین متفاوت بود، مؤلفه‌هایی مانند تأثیرات دینی، صادرات فرش‌های بافته‌شده و انتقال هنرمندان، موجب اشتراکاتی در شیوهٔ بافت و طراحی فرش‌ها شد. در ایران و چین، فرش‌ها تجسمی از بهشت بودند. در ایران تجسم بهشت با استفاده از اسلیمی‌ها و نقوش ایرانی به‌شکلی طراحی می‌شد که تعادل در چهار جهت فرش حفظ می‌شد. در چین طراحی فرش در ادامهٔ خوشنویسی چینی آمده است. این خطوط پیامی خاص را منتقل یا یک شیء کاربردی را ترسیم می‌کردند. در این پژوهش سعی شده تا با در نظر گرفتن پیشینهٔ فرش‌های دست‌باف در ایران و چین، تمام فرش‌های موجود مربوط به قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی بررسی و نکات مشترک آن‌ها در طراحی، شناسایی و تطبیق داده شود. باید توجه داشت، به‌دلیل کم بودن نمونه فرش‌های دست‌باف چینی، دسته‌بندی تأثیرات متقابل ایران و چین به‌صورت نقوش گیاهی، نقوش حیوانی و بافت و طراحی انجام شده است. بررسی فرش‌ها در این دورهٔ تاریخی بسیار حائز اهمیت است، زیرا نمود هنر ایرانی در طراحی فرش دورهٔ صفوی به اوج خود می‌رسد. در چین نیز در دورهٔ مینگ و چینگ فرش‌ها دارای بیشترین عناصر فرهنگی و هنری چینی هستند. به این علت، این دوره از تاریخ قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی را می‌توان زمان شکوه فرش‌بافی در ایران و چین دانست. با وجود حمایت پادشاهان چینی از فرش‌بافی در سلسلهٔ مینگ و چینگ، در دهه‌های گذشته نمونه‌های زیادی برای بررسی پژوهشگران به معرض نمایش گذاشته نشد و به این سبب، این حوزهٔ تاریخی ـ تجسمی دچار مشکلاتی بود. به همین دلیل، موزه‌های آنلاین متعددی بررسی شد که از بین آن‌ها، از فرش‌های موزه‌های میهو (ژاپن) و ویکتوریا و آلبرت (لندن) استفاده شده است. همچنین، با استناد به مجلات هالی و مطالعات جدیدتر در حوزهٔ فرش‌های دست‌باف چینی، سعی بر آن شده تا تاریخ دقیق‌تری از فرش‌بافی در چین مشخص شود و به پرسش زیر پاسخ داده شود: طراحی و نقوش مشترک بین ایران و چین در فرش دست‌باف کدام است؟ هدف پژوهش حاضر، مشخص کردن الگوها، طراحی‌ها و نقوشی است که در فرش‌های دست‌باف بین ایران و چین (قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی) مشترک هستند یا اینکه حاصل تأثیرات دو کشور بر یکدیگرند. ازجمله محدودیت‌های پژوهش پیش‌رو، کمبود نمونه فرش‌های دست‌باف چینی در مقایسه با نمونه‌های ایرانی است. کمبود فرش‌های باقی‌ماندهٔ چینی دلایل مختلفی دارد. گروهی از فرش‌های دست‌باف چینی در گذشته به‌دلیل آتش‌سوزی از بین رفته‌اند یا بسیاری از این فرش‌ها در کلکسیون‌های شخصی قرار دارند و تصویری از آن‌ها موجود نیست و نمونه‌های موجود در انبارهای موزه‌های چین هم چندان برای نمایش عموم استفاده نمی‌شوند. اهمیت و ضرورت پرداختن به این موضوع، یافتن اشتراکات تاریخی بین ایران و چین و تأثیرات متقابل آن‌ها روی فرش دست‌باف در یک حوزهٔ تاریخیِ مشخص است. بااینکه بسیاری از عناصر فرهنگی و هنری در این دو کشور زمینه‌های متفاوتی دارند، اما دین اسلام و انتقال فرهنگ، باعث شکل‌گیری مشترکاتی در طراحی فرش‌های دست‌باف شد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی در زمینهٔ تأثیرات متقابل طراحی فرش‌های چینی و ایرانی انجام نشده است. مطالعات دربارهٔ فرش‌های صفوی، بیشتر در ایران و درمورد فرش‌های چینی بیشتر در خارج از ایران انجام شده است. در بین منابع ایرانی، راضیه نایب‌زاده و صمد سامانیان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نقش و مفهوم اژدها در باورهای ایران و چین با تأکید بر دورهٔ صفوی ایران و اواخر دورهٔ مینگ و اوایل چینگ چین» با بررسی نقش‌مایهٔ اژدها در بافته‌های ایران و چین، شباهت و تفاوت‌های این نقش‌مایه را در بستر فرهنگی دو کشور برمی‌شمارند و تأکید می‌کنند که ترسیم اژدهای چینی در چین با نمونه‌های ایرانی متفاوت است. بیشتر پژوهش‌های تطبیقی انجام‌شده دربارهٔ ایران و چین در زمان صفویه و مینگ و چینگ، مربوط به فرش دست‌باف نیستند. احتمالاً دلیل این موضوع، در نظر نگرفتن بافت فرش پرزدار سلسلهٔ مینگ چین در منابع فارسی است. برای مثال، تورج ژوله (۱۳۹۰) در کتاب «پژوهشی در فرش ایران» می‌نویسد: «تاریخ شروع فرش‌بافی در چین به‌درستی معلوم نیست، اما احتمال داده می‌شود که پس از انقراض سلسلهٔ مینگ و تسلط امپراتوری منچو بافت فرش پرزدار در این کشور آغاز شده باشد» (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۱۵). به این دلیل، در پژوهش حاضر با تأکید بر تصاویر و منابع انگلیسی، این موضوع را اصلاح می‌کنیم که فرش‌بافی در چین، حتی پیش از دورهٔ مینگ شروع شده است. همچنین، فرش‌های مینگ و چینگ تأثیراتی روی طراحی فرش‌های صفوی گذاشتند و

متقابلاً نمونه‌های ایرانی هم از چینی‌ها تأثیراتی گرفتند. در بین منابع با موضوع فرش‌های چینی، پژوهش‌های مایکل فرانسیس (۲۰۱۲) بسیار حائز اهمیت هستند. او در مقالهٔ «فرش‌های فراموش‌شده در شهر ممنوعه» نمونه‌های جدیدتری از فرش‌های چینی را بررسی می‌کند و از تکه فرش چینی با طراحی ایرانی خبر می‌دهد. این مقاله اشارات مختصری به انتقال تأثیرات فرهنگی ایران و چین دارد، اما این تأثیرات به‌صورت مفصل و با تطبیق فرش‌های ایران و چین بررسی نشده‌اند. مایکل فرانسیس (۱۹۹۷) همچنین در مقالهٔ «پوشاننده‌های پرزدار از جنوب چین» ریشهٔ طراحی گل‌های صدتومانی را متعلق به چین می‌داند، اما اشارت مختصری کرده و دیگر نقوش را بررسی نکرده است. بل (۱۹۱۸) در مقالهٔ «فرش‌های چینی» از خصوصیات، کاربرد و تاریخ فرش‌های چینی صحبت می‌کند و اشاره می‌کند که هنر ایرانی تأثیراتی روی فرش‌های چینی گذاشته است، اما این تأثیرات را با ذکر نمونه به‌صورت تطبیقی مورد بررسی قرار نداده است.

روش پژوهش

گردآوری داده‌ها در این پژوهش شیوهٔ اسنادی دارد و روش نمونه‌گیری هدفمند بوده است. کتب، مقالات، تصاویر و کاتالوگ‌های موزه‌ای در یک دورهٔ تاریخی مشخص مصادف با صفویه در ایران و مینگ و چینگ در چین (قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی) بررسی شده‌اند، سپس با تطبیق فرش‌های دست‌باف ایرانی و چینی، نمونه‌هایی که در طراحی اشتراکاتی داشتند، استخراج و شیوهٔ تأثیرگذاری آن‌ها مشخص و تحلیل شد تا تأثیرات متقابل طراحی فرش ایرانی و چینی مشخص شود.

فرش‌بافی صفویه

اولین نشانه‌های فرش‌بافی در ایران مربوط به ابزار بافندگی پیداشده در گوری نزدیک کامفیروز، متعلق به عصر مفرغ (۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ سال ق.م.) است. پس از این دوره، کشفیات درهٔ پازیریک بود که آن را به هنر هخامنشیان (۵۵۰-۳۳۰ ق.م.) نسبت می‌دهند. تاریخ‌گذاری بعدی قالی‌های ایرانی، تکه فرش پرزداری مربوط به کاوش‌های سال ۱۹۶۷ میلادی در قومس است. در دورهٔ ساسانیان (۶۵۱-۲۲۴ م.) نیز معروف‌ترین نمونه، فرش سلطنتی و سفارشی بهارستان است (ژوله، ۱۳۹۰: ۱۱-۲). در قرون اولیهٔ اسلامی، تنها شواهد کتبی، فرش‌بافی را در ایران تأیید می‌کنند (Schimtz, 2012: 861-864). بااین‌حال، فرش‌های ایرانی در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۴۵۰ میلادی در نقاشی‌ها مشهود هستند. همچنین، منسوجات دورهٔ تیموری (۱۵۰۶-۱۳۷۰ م.) نیز گواه از فرش‌بافی در ایران می‌دهند، اما قدیمی‌ترین فرش موجود کامل ایرانی، احتمالاً مربوط به اواسط قرن ۱۵ میلادی است (Franses, 2008: 73). در زمان امپراتوری شاه عباس (۱۶۲۹-۱۵۸۸ م.) با افزایش تولید ابریشم، نمونه فرش‌های ابریشمی و زربفت بسیاری تولید شد. این فرش‌ها به دیگر مناطق صادر یا هدیه‌ای برای فرمانروایان کشورهای همسایه می‌شدند (تقوی، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۸). توجه شاهان صفوی به رشد هنر، موجب رونق این صنعت و گردآوری بهترین هنرمندان کشور در کارگاه‌های سلطنتی و بافت فرش شد، به‌طوری‌که بیشتر شهرهای ایران دارای مراکز بافندگی بودند (کمندلو، ۱۳۹۱: ۸-۶). به این دلایل، در دورهٔ صفویه (۱۵۰۱-۱۷۳۶ م.) فرش‌بافی احیا شد و قالی‌های پولونزی[1] اصفهان و گلدانی کرمان، ازجمله کالاهای مهم صادراتی بودند (Maktabi, 2018: 52). این در حالی است که مراودات دولت صفویه با مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸ م.) در چین وجود داشته است؛ ازجمله، اهدای ظروفی توسط شاه عباس به بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی که به‌احتمال‌زیاد در ابتدا هدیهٔ امپراتور وان‌لی از سلسلهٔ مینگ بوده است (Stead, 1974: 13). فرش‌های صفوی در نقاشی‌های اروپایی اواخر قرن ۱۶ دیده می‌شدند و این نشان‌دهندهٔ این است که در آن زمان مد روز بوده‌اند. بیشتر این فرش‌ها صادر می‌شدند. تنها دو نمونه فرش سجاده‌ای تبریز در ایران موجود است و بیشتر آن‌ها به ترکیه و ایتالیا و ازطریق بندر هرمز به پرتغال رفتند، به‌طوری‌که فرش‌های کلاسیک تبریزی در قرون ۱۶ و ۱۷ الگوی فرش‌های پرتغال بودند (Franses, 2008: 73 & 76). به‌این‌ترتیب، معروف‌ترین قالی‌های دنیا در قرن ۱۶ مربوط به دورهٔ صفویه هستند (Franses, 1997: 86).

فرش‌بافی در مینگ و چینگ

تکنیک گره زدن فرش که تکنیکی از خاور نزدیک است، از ترکستان شرقی در دوره‌های اولیهٔ تسلط چین بر این منطقه، وارد چین شد. قدیمی‌ترین قالی گره‌دار، در شهری متروکه در ترکستان شرقی در حدود ۳۳۰ پس از میلاد پیدا شد (Anderson, 1920: 4). مرکز قدیمی‌ترین فرش‌های بافته‌شدهٔ متعلق به چین، نینگشیا[2] است. این منطقهٔ خودمختار مرکز زندگی مسلمانان چینی با اقلیت هوئی[3] است (Eiland, 2003: 180). همیشه تاریخ‌گذاری قالی‌های چینی دچار حدس وگمان می‌شده است (Ibid: 179)، زیرا بیشترین نمونه‌های باقی‌مانده از فرش‌های دست‌باف چینی متعلق به قرن ۱۹ میلادی است. این تاریخ نسبت‌به پیدایش فرش‌های شرقی بسیار دیر در نظر گرفته شده و این امر موجب فراموش شدن نمونه‌های تاریخی فرش‌های دست‌باف چینی قبل از قرن ۱۹ شده است (Franses, 1982: 133). به‌این‌جهت، مجموعه‌داران و فروشندگان این قالی‌ها

معتقدند که فرش‌های مورداستفاده در کاخ امپراتوری پکن، محصولات سلسلهٔ مینگ بوده است(Eiland, 2003: 179). گرچه تعداد فرش‌های موجود چینی تا قبل از سلسلهٔ مینگ بسیار کم است، بااین‌حال تعدادی فرش در معبد تودای‌جی[۴] در کشور ژاپن قرار دارند که از نمونه‌های اولیه و اصیل چینی هستند (Bell, 1918: 3). شگفت‌انگیزترین فرش‌های چینی، فرش‌هایی بودند که برای کاخ‌های امپراتور ساخته می‌شدند. بیشتر این کاخ‌ها با آتش‌سوزی یا جنگ و انقلاب ویران شدند، اما هنوز نمونه‌های کاخ امپراتوری پکن (شهر ممنوعه)[۵] که در زمان امپراتوری مینگ بنا شد، وجود دارند:(Franses, 2005: 64). در سال ۱۳۶۸ میلادی با تأسیس حکومت مینگ در چین، صنعتگران و کارگران دیگر به‌عنوان زندانی ثبت نشدند و اجازهٔ کار به‌صورت مستقل را دریافت کردند. از پسامد این امر، رشد مراکز صنایع‌دستی و اقتصاد در هنر فرش‌بافی بود. با گذشت زمان و از بین رفتن تأثیرات مخرب حکومت مغول، هنر و مهارت فرش‌بافی گسترش یافت و کارخانه‌های خانوادگی صنایع‌دستی ایجاد شدند(Rostov et al, 1983: 65) . در دورهٔ چینگ (۱۹۱۱-۱۶۴۴ م.) مصادف با امپراتوری کانگشی (۱۷۲۲-۱۶۶۲ م.) فرش‌بافی به اوج خود رسید. فرش‌های این دوره زبانی برای بیان هنر توسط مردم بود :(Franses, 2005: 60)، زیرا بافندگان رنگ و ابزار بافت خود را انتخاب می‌کردند و با دقت فرش را می‌بافتند (Bell, 1918: 4). همچنین، تا نیمهٔ قرن ۱۸ میلادی در چین، فرش‌ها دارای بیشترین عناصر بومی بودند (Franses, 2005: 63).

مراودات تاریخی ایران و چین

روابط ایران و چین در زمان اشکانیان (۲۴۷ ق.م. تا ۲۲۴ م.) به‌واسطهٔ جادهٔ ابریشم برقرار شد. چینی‌ها این مسیر را در سال ۱۴۰ میلادی برای دستیابی به غرب احداث کردند (فاضلی، ۱۳۹۰: ۱۲۶). عنوان «جادهٔ ابریشم» به راهی که بعدها کاروان‌ها در قارهٔ آسیا از آن عبور می‌کردند، داده شد. این جاده از چانگ‌آن[۶] شروع می‌شد و تا سین‌کیانگ[۷] ادامه داشت (آذری، ۱۳۶۷: ۲۳). ازجمله کالاهای تجاری که در این مسیر انتقال می‌یافتند، زر و سیم، پارچه‌های ابریشمی و فرش بودند (فاضلی، ۱۳۹۰: ۱۲۷). در بین کشورهایی که در مسیر جادهٔ ابریشم قرار داشتند، علاوه بر تجارت، دوستی و تفاهم متقابل هم شکل می‌گرفت. به‌خصوص در ایرانِ مصادف با دورهٔ ساسانیان (۶۵۱-۲۲۴ م.) ایران و چین علاقهٔ زیادی به تجارت با یکدیگر داشتند. در این دوره، انتقال هنر بین این دو کشور به اوج خود رسید (آذری، ۱۳۶۷: ۳۴-۲۳) تا جایی که فرش‌های پرزدار باقی‌مانده از دورهٔ تانگ (۹۰۷-۶۱۸ م.) بافت چینی‌ها نیست، بلکه هدایای سلطنتی ایرانی‌ها و ترک‌ها به پایتخت تانگ، چانگ‌آن است (Franses et al, 1982: 143). با حملهٔ مغول‌ها به ایران و چین، نوادگان چنگیزخان در این دو کشور قدرت را به دست گرفتند که موجب روابط تجاری بیشتر بین ایران و چین شد. زبان و ادبیات ایرانی موردعلاقهٔ چینی‌ها و پارچه‌های زربفت چینی موردعلاقهٔ ایلخانان مغول در ایران قرار گرفت. در دورهٔ تیموریان (۱۵۰۶-۱۳۷۰ م.) روابط پادشاهان ایرانی با دولت مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸ م.) گسترش بیشتری یافت. گرچه در دورهٔ صفویه (۱۷۳۶-۱۵۰۱ م.) این روابط به گستردگی تیموریان نبود، همچنان بسیاری از مسلمانان ایرانی در چین زندگی می‌کردند (آذری، ۱۳۶۷: ۱۳۳-۸۲). همچنین، بیشتر فرش‌های چین در قرن‌های ۱۴ و ۱۵ میلادی، فرش‌های ارسالی ایران از بندر هرمز، هرات و کرمان بوده است (Franses et al, 1982: 143). این روابط تجاری برای هر دو کشور مثبت بود، زیرا هنر و فرهنگ ایران و چین به‌صورت متقابل شخصی‌سازی شده و با ذائقهٔ آن سرزمین تطابق یافت؛ گرچه ممکن است بعضی تأثیرات هنری تنها به‌دلیل دستیابی به موقعیت تجاری و اقتصادی باشد :(Abouali et al, 2018: 84-85)؛ مانند فرش‌هایی که در ایران بافته می‌شد و برای صادرات به اروپا و به‌خصوص کشور پرتغال فرستاده می‌شد. از شاخصهٔ این فرش‌ها، زمینهٔ لاکی، برگ‌های دندانه‌دار نخلی‌شکل با ابرهای چینی بود (URL: 1). به‌این‌ترتیب، ایرانی‌ها با تلفیق هنر ایرانی و چینی فرش‌هایی می‌بافتند که مقصد سومی داشت. در بین نمونه‌های بررسی‌شده توسط نگارندگان، یک فرش بافته‌شده در اصفهان با گل لوتوس و برگ‌های دندانه‌دار نخل و زمینهٔ لاکی (تصویر ۱) بسیار شبیه به یک فرش پیداشده در کاخ موزهٔ پکن (مینگ)، با طراحی گل لوتوس و برگ‌های دندانه‌دار نخل و زمینهٔ قرمز است (تصویر ۲). نویسندهٔ مقاله معتقد است، فرش پیداشده در چین، بافت اصفهان و ازطریق کشتی‌های پرتغالی به چین آورده شده است :(Franses, 2012: 86). به‌این‌ترتیب، مراودات تاریخی بین ایران و چین ازطریق کشور سوم هم انجام می‌شده است. به نظر نگارندگان مقاله، پیدا شدن این تکه فرش می‌تواند تأکید بیشتری بر تأثیرات متقابل فرهنگی ایران و چین داشته باشد.

تأثیرات متقابل نقوش در ایران و چین

نقوش گیاهی

اسلیمی ابری

نقش‌مایهٔ چینی تچیس[۸] از قرن ۱۳ روی پارچه‌های ایرانی تصویر می‌شد (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۳۶۳). به‌این‌ترتیب،

نوارهای چینی ابرمانند، طرحی بود که از چین به ایران سفر کرد (Franses, 2008: 83). در یک فرش ایرانی (تصویر ۳) دیگر عناصر چینی، مانند گل صدتومانی[۹]، در تلفیق با گل‌های شاه‌عباسی[۱۰] ایرانی نقش بسته است (Stead, 1974: 22). در بین نمونه‌های بررسی‌شده، این نمونه (تصویر ۳) با تلفیق طراحی ایرانی و اسلیمی‌های چینی در حاشیه[۱۱] نمونهٔ بارز طراحی چینی است. ترکیب اسلیمی ابری چینی با گل‌های ایرانی و چینی روی این فرش، ترکیب منحصربه‌فردی را به وجود آورده است. استفاده از اسلیمی‌های ابری روی فرش‌های ایرانی بسیار متداول است. در برخی از نمونه‌های مشاهده‌شده توسط نگارندگان، گویا این نقش به یک طرح ایرانی تبدیل شده است (تصویر ۴).

در حاشیهٔ فرش چلسی (تصویر ۵) یک الگوی قوری‌مانند رسم شده که خطوط از یک فرم باز به بسته می‌رسند. این نقش در نسخه‌های خطی قرآن (اوایل قرن ۱۳ م.) نیز وجود دارد و با ابر چینی تلفیق شده است (Ford, 2008: 42-43). همچنین، ترکیب ابرهای چینی با محراب‌های ایرانی ـ اسلامی (Ibid) نیز یک طرح تلفیقی است، زیرا نمونه‌هایی مشابه فرش‌های محرابی ایرانی در چین وجود ندارد. به‌این‌جهت، تلفیق ابر چینی با فرم محراب‌های ایرانی ـ اسلامی از تأثیرات متقابل هنر ایران و چین است (تصویر ۴).

طراحی فرش در دورهٔ صفوی متشکل از نمادهایی است که بر اندیشهٔ ایرانی ـ اسلامی استوار است. این نوع طراحی موجب خلق نقوش انتزاعی شد که مفهوم نقش درون فرم آن نهفته است (توکلی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۵-۱۳). به‌این‌ترتیب، هنرمند در بستر ایرانی ـ اسلامی با خلاقیت خود نقوشی را خلق می‌کند که با وحدت به یکدیگر می‌پیوندند یا تکثیر می‌شوند و معانی نمادین جدیدی را خلق می‌کنند (دریائی، ۱۳۸۶: ۵۱-۵۰)، اما در طراحی فرش‌های چینی، هنرمند چندان تمایلی به پر کردن زمینه و تکرار نقوش ندارد. او از خط به‌عنوان عامل اصلی حرکت استفاده می‌کند تا تقارنی آرام خلق کند (Young, 1982: 156). این یکی از بارزترین خصوصیاتی است که فرش‌های چینی را از ایرانی جدا می‌کند، زیرا برخلاف نمادگرایی و تصویر نقوش انتزاعی در ایران، در چین نقوش با سیر خطی بیان می‌شوند. گاهی‌اوقات یک شیء کاربردی خاص دارد یا نماد یک پیام ویژه هستند. نماد در فرش‌های چینی، از مذاهب دینی در چین نشئت می‌گیرد، مانند بودیسم.

گلدان گل

نقش یک گلدان کاربردی چینی[۱۲] در یک نمونه فرش صفوی وجود دارد. ازآنجایی‌که در هنر اسلامی گلدان مرکزی در فرش، با نمادپردازی درخت زندگی مرتبط است، این فرش از طراحی خالصانهٔ انتزاعی صفوی جدا شده است (تصویر ۶) (Ford, 2008: 118). در چین نیز در دورهٔ چینگ، امپراتور کانگ‌شی و چیان‌لونگ هنرمندان ایرانی را برای الهام بخشیدن به طراحی فرش از ایران به چین آوردند که موجب وارد شدن نمادهای ایرانی مانند درخت زندگی در هنر چین شد (Bell, 1918: 4). درنهایت، به‌دلیل تأثیرات متقابل فرهنگی ایران و چین، نقوش انتزاعی ایرانی وارد هنر چین و نقوش کاربردی چینی وارد هنر ایرانی شد. گلدان گل تنها نقش مشترک بین ایران و چین است، زیرا نمی‌توان دقیقاً گفت متعلق به کدام کشور است. این نقش در یک فرش ایرانی به‌صورت چینی (تصویر ۶) و صرفاً یک شیء کاربردی رسم شده است. متقابلاً در یک نمونه فرش چینی (تصویر ۹) تصویر یک گلدان ایرانی را با تقارن و توازن می‌بینیم.

تصویر ۱. صفوی، اواسط قرن ۱۷، در نوامبر سال ۱۹۲۵ در انجمن هنر آمریکا فروخته شد (Hali, 2012: 113)

تصویر ۲. تکه فرش صفوی، اواخر قرن ۱۶، پیداشده درکاخ موزهٔ پکن (Franses, 2012: 87)

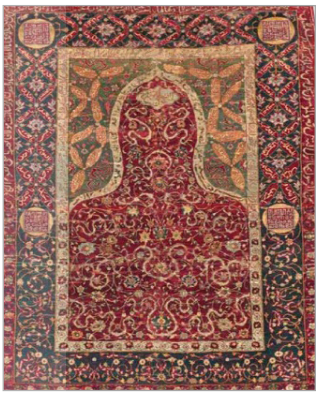
تصویر ۳. صفوی، حاشیهٔ فرش اردبیلی، قرن ۱۶، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن، شمارهٔ دسترسی: ۲۷۲-۱۸۹۳ (URL: 2)

گل صدتومانی

پژوهشگران در دهه‌های قبل معتقد بودند که گل‌های صدتومانی روی فرش‌های چینی، از سرامیک چینی گرفته شده است، اما تأثیرات طراحی گل‌های شاه‌عباسی ایرانی را هم در آن می‌توان دید. فرم پیچیدهٔ گل‌های شاه‌عباسی از ایران به چین رفته و طبق ذائقهٔ چینی‌ها ساده‌سازی شده است (Pop et al, 1917: 151)، اما در دهه‌های اخیر با انتشار مجموعه‌های ژاپنی و چینی، نمونه‌های صومعهٔ تبت و آرامگاه‌های تاریخ‌دار، تعداد بیشتری از فرش‌های سلسلهٔ مینگ مشاهده شد. این اطلاعات جدید ریشهٔ نقش گل صدتومانی را متعلق به چین و تأثیرات بعدی آن را متعلق به شرق می‌داند (تصویر ۷) (Franses, 1977: 90 & 91). گل‌های شاه‌عباسی سبک هرات شباهت زیادی به گل‌های منقوش در فرش‌های چینی قرن ۱۶ دارند. طبق نظرات نگارندگان، ایران غربی که از تأثیرات هنری اسلامی چینی دورتر بود، طراحی متفاوت نسبت‌به ایران شرقی و هرات داشت (Ford, 2008: 80). در تصویر ۸ نقش گل‌های موجود روی یک تکه فرش در کاخ موزهٔ پکن، بسیار شبیه به شاه‌عباسی‌های صفوی است. با احتمال اینکه این فرش بافت چینی‌ها باشد، تأثیرگذاری متقابل طراحی در فرش دست‌باف بین ایران و چین بسیار زیاد است، زیرا طرح گل صدتومانی از چین وارد ایران شده و بعد دوباره با تأثیرات ایرانی روی نمونه‌های چینی دیده می‌شود.

درخت انار

نگارندگان با بررسی نمونه‌ها مشاهده کردند که در بین نمونه فرش‌های چینی بافته‌شده در مسیر باستانی سمرقند، نشانه‌های ایرانی بیشتری به چشم می‌خورد. یکی از این نشانه‌ها، درخت انار[۱۳] است (تصویر ۹).



تصویر ۴. قالیچهٔ صفوی، دورهٔ شاه تهماسب، موزهٔ لوور، بخش هنرهای اسلامی، MAO، شمارهٔ دسترسی: ۲۲۳۴ (Makariou, 2012: 51)

تصویر ۵. صفوی، حاشیهٔ فرش چلسی، قرن ۱۶، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن(URL: 3)

تصویر ۶. صفوی، گلدان تزیینی در یک فرش گلدانی، ۱۶۰۰ تا ۱۷۰۰ کرمان، شمارهٔ دسترسی: ۷۱۹-۱۸۹۷، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL: 4)

تصویر ۷. تکه فرش چین، رومیزی با گل چینی (نماد بخت خوب، پادشاه گل‌ها)، اواخر قرن ۱۵، مجموعهٔ هرست، کالیفرنیا (Franses, 1997: 91)

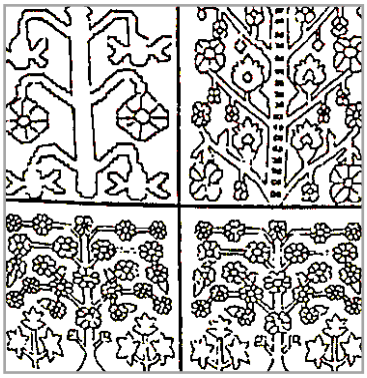
تصویر ۸. چین، کاشغر، نمونهٔ نادر فرش چینی، قرن ۱۸، الگوی گل‌های هراتی ـ ایرانی وارد کتاب‌های طراحی در کاشغر شده است (Franses, 2012: 86 & 87)

تصویر ۹. چین، یارکند، درخت انار قرمز روی زمینهٔ زرد، قرن ۱۸، مجموعهٔ تیسن بورنمیسا، لوگانو (Franses, 1997: 106)

این طرح در ختن، یارکند و کاشغر بافته می‌شده است. تنالیته‌های رنگی عموماً کم هستند. انار در ایران باستان نیز اهمیت داشته است (Ford, 2008: 108). درخت انار در این نمونه فرش‌های چینی بسیار شبیه به نقش درخت انار دوران اسلامی ـ ایرانی است (تصویر ۱۰). در نمونه‌های چینی بافته‌شده با نقش انار، درخت از یک گلدان کوچک سرچشمه می‌گیرد و به‌صورت متقارن تکثیر می‌شود. چنانچه گفته شد، وجود تقارن، توازن و تکثیر اشیاء، از شاخصه‌های هنر صفوی ایرانی است. تنها ویژگی موجود چینی در طراحی فرش (تصویر ۹)، استفاده از تنالیته‌های رنگی محدود است. به‌صورت متقابل، در یک نمونهٔ ایرانی شاهد تنالیته‌های رنگی کم و نقوش چینی هستیم (تصویر ۱۵).

نقوش حیوانی

طراحی فرش به‌صورت طبیعت‌گرایانه، یکی دیگر از طرح‌های رایج در زمان صفویه بوده است. در این طرح‌ها طبیعت به‌صورت واقعی بازنمایی می‌شود. طراحی فرش به‌صورت طبیعت‌گرایانه در زمان صفوی مرسوم شد و بعد از آن نیز ادامه پیدا کرد (توکلی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۵). در یک فرش متعلق به حرم شیخ صفی‌الدین اردبیلی، نقش نبرد شیر و ببر با گوزن نر سیاه چینی ترسیم شده است (تصویر ۱۱) (Franses, 2008: 76). تعداد زیادی از نقوش حیوانات چینی وارد هنر ایرانی شد که از مهم‌ترین آن‌ها نقش ققنوس و اژدهای چینی است. نقش ققنوس و اژدها در دورهٔ صفویه محبوبیت زیادی داشت و در ایران دوباره معناسازی شد. ققنوس مظهری از سیمرغ پیش از اسلام شد و درمقابل تاریکی اژدهای ایرانی که نمادی از شر بود قرار گرفت (Lassikova, 2010: 33). بررسی تطبیقی نقش اژدها در بافته‌های ایرانی و چینی دورهٔ صفویه مصادف با مینگ و چینگ نشان می‌دهد: عناصر ارتباطی فرمی این دو طرح بسیار کم است، به‌طوری‌که شباهت ظاهری اژدهای چینی با ایرانی تنها در بال و پاهای اژدها مشخص است. این نقش با معانی نمادین متفاوتی (در ایران و چین) رسم شده است و این عمل موجب شده شباهت مفهومی بین اژدهای ایرانی و چینی وجود نداشته باشد (نایب‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۸۰). فرش شکارگاه سنگشکو[۱۴] یک فرش متعلق به دورهٔ صفویه است که در زمینهٔ آن، نقوش چینی مانند اژدها، ققنوس و کیلین[۱۵] نقش بسته‌اند. معمولاً در طراحی فرش‌های چینی که تجسمی از بهشت است، چنین نبردهایی اتفاق نمی‌افتد، اما در فرش سنگشکو بهشت وعده‌داده‌شده به مؤمنان، با تجسم جانوران واقعی و نقوش چینی به تصویر کشیده می‌شود (URL: 5). فرم آهوهای شبیه به کیلین در فرش‌های چینی حالتی دوستانه دارند، اما در فرش‌های دورهٔ اسلامی شبیه به شیری ترسناک ترسیم شده‌اند. در سلسلهٔ یوان چین، نقش بی‌نهایت و ماهی‌های دوتایی[۱۶] تأثیرات بودیسم بودند. در فرشی در قرن ۱۶ در ایران تصویر ماهی‌های دوتایی روبه‌روی هم شبیه نمادپردازی بودا تصویر شده است. بااینکه در گذشته‌های دور آیین بودا از ایران رفت، قرن‌ها بعد این نقش در حاشیهٔ یک فرش ایرانی وجود دارد (تصویر ۱۳) (Day, 1989: 43-44). حصوری نقش دو ماهی و یک گل در ایران را برگرفته از آیین مهر و متعلق به ایران باستان می‌داند که در هرات شکل می‌گیرد (حصوری، ۱۳۸۵: ۴۳). با بررسی نگارندگان مشخص شد که تفاوت ماهی در ایران و چین در آن است که در ایران ماهی‌های چرخان به‌صورت مثبت و منفی دور یک گل می‌چرخند، اما در چین دو ماهی روبه‌روی یکدیگر قرار می‌گیرند، اما باید توجه داشت که در تصویر ۱۳ نقوش ماهی‌های دوتایی چینی، کاملاً به‌صورت ایرانی ترسیم شده‌اند. دلیل آن عبارت است از: (۱) نبردهای ترسناک گرفت‌وگیر با حیوانات، مختص هنر ایرانی است و در نمونه‌های چینی دیده نمی‌شود و (۲) وجود یک گل در بین



تصویر ۱۰. گیاهان و انار در دورهٔ اسلامی (افروغ، ۱۳۹۳: ۶۷)

تصویر ۱۱. صفوی، اواسط قرن ۱۶، مجموعهٔ خصوصی: MIAQ، نیویورک، شمارهٔ دسترسی: CA ۴۳ (Franses, 2008: 77)

تصویر ۱۲. صفوی، سنگشکو، قرن ۱۷-۱۶، موزهٔ میهو، کیوتو، شمارهٔ دسترسی: H-594.3 W-320 (URL: 5)

دو ماهی، به آیین مهر در ایران باستان اشاره دارد. تأثیرات هنر چینی روی فرش‌های ایرانی، علاوه بر نقوش، شامل رنگ هم می‌شود. استفاده از دو رنگ قرمز و مسی (تصویر ۱۵) و اسلیمی‌های ابری‌شکل، یادآور طراحی فرش‌های دست‌باف چینی است، زیرا رنگ‌بندی در فرش‌های چینی بسیار محدودتر از ایرانی‌ها است. تنها تفاوت آن، تلفیق طراحی چینی با صحنهٔ شکار ایرانی ـ صفوی است که با یک ترنج مرکزی نبردی برای بقا را روایت می‌کند.

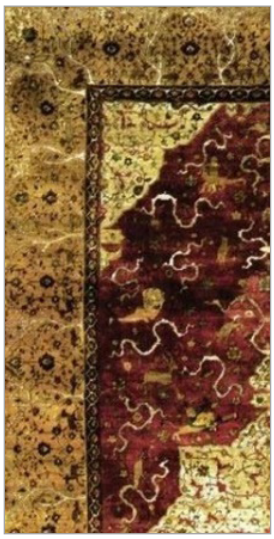
اسب و اژدها از نقوشی بودند که در هنر چینی استفاده می‌شدند و هر دو مفهومی الهی داشتند. اسب بالدار در هنر چینی با بال‌هایش به‌سمت جاودانگی پرواز می‌کرده است. نقاش ایتالیایی به نام جوزپه کاستیلیونه[۱۷] امپراتور چیان‌لونگ را در سال ۱۷۱۵ میلادی سوار بر اسبی با زینی که طرحی شبیه ابریشم‌های مغولی داشت به تصویر کشید؛ تصویری که همتای آن در دورهٔ صفوی در اصفهان دیده می‌شود (Scollay, 2006: 72-74)، اما در دورهٔ صفوی اسب در فرش‌های شکارگاه بیشتر به‌عنوان مرکب شکارچی ترسیم می‌شد و مفهوم اسطوره‌ای آن موردنظر نبوده است (رحیم‌پور، ۱۳۹۴: ۳۱). در فرش نینگشا از قرن ۱۸ (تصویر ۱۴) اسب‌های بالدار بهشتی چینی با عدم تقارن در زمینهٔ فرش ترسیم شده‌اند، اما یک اسب با زین مغولی دیده می‌شود. با توجه به اینکه اسب چینی منشأ الهی داشته است، اسب زین‌دار را می‌توان از تأثیرات هنر صفوی دانست. پیش‌تر گفته شد که طراحی فرش در ایران عمدتاً انتزاعی و در چین عمدتاً کاربردی بوده است، اما در این نمونه زین مغولی صفوی صرفاً یک شیء کاربردی است. به نظر می‌رسد که زین محل نشستن امپراتور است تا با اسب بالدار به‌سمت جاودانگی پرواز کند.

بافت و طراحی

برخی گزارش‌های تاریخی بافت طلا و نقره در فرش‌های ایرانی را به فرش بهارستان ساسانی (۲۲۴-۶۵۱ م.) نسبت می‌دهند، اما شواهد تاریخی هنری کافی برای استفاده از این نمونه در دسترس نبوده است. بااین‌حال، می‌دانیم که در زمان صفویه این‌گونه بافت بسیار متداول بوده است. بافت طلا و نقره روی فرش در چین از زمان سلسلهٔ مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸ م.) شروع شد. به نظر می‌رسد که این فرش‌های فلزی از چین به ایران رفته و این نمونه بافت در قالی‌های منسوب به لهستانی گسترش یافته است (Bell, 1918: 4). فرش‌های لهستانی در ایران با نخ‌های طلا و نقره بافته می‌شدند. این فرش‌ها با توجه به سلایق اروپایی‌ها طراحی و برای هدیه ارسال می‌شدند (زکی، ۱۳۶۳: ۱۶۶) در چین (کاشغر) رنگ‌بندی برخی از فرش‌های بافته‌شده با نخ‌های فلزی، شبیه به فرش‌های پولونزی اصفهان است، به‌طوری‌که می‌توان تأثیرات فرش‌های ایرانی (نیمهٔ دوم قرن ۱۷ م. و اوایل قرن ۱۸ م.) را روی نمونه‌های کاشغر مشاهده کرد (Franses, 1997: 103). می‌توان گفت که ایرانی‌ها بهترین نمونه فرش‌های لهستانی را می‌بافتند و آن را به نقاط مختلف، ازجمله اروپا ارسال می‌کردند. به‌این‌جهت، فرش‌های لهستانیِ بافت ایران دوباره مورد توجه چینی‌ها قرار گرفتند. درنتیجه، تأثیرات هنر چینی (بافت با نخ‌های

تصویر ۱۳. ماهی‌های دوتایی در فرش صفوی ترنج‌دار با حیوانات، اواخر قرن ۱۶، با حاشیه‌ای چینی، موزهٔ هنر اسلامی، برلین، شمارهٔ دسترسی: ۱،۷/۵۶ (Day, 1989: 44)

تصویر ۱۴. نینگشا، قرن ۱۸، هشت اسب امپراتور وو، گالری نساجی لندن (Scollay, 2006: 73)



تصویر ۱۵. یک‌چهارم، صفوی، کاشان، قرن ۱۷، مهم‌ترین نمایشگاه فرش کلاسیک جهان، مونیخ، ۱۹۱۰ (Hayward, 1983: 309)

طلا و نقره) در ایران (فرش‌های لهستانی) به بهترین شکل اجرا و دوباره وارد هنر چینی شده است.

تفاوت عمده بین فرش‌های چینی و دیگر مناطق، در گره‌های درشت، نقش و رنگ‌بندی متفاوت آن است (Franses, 1982: 133)، زیرا رنگ‌آمیزی در فرش‌های چینی محدودتر است، به‌طوری‌که در حدود قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ میلادی تعداد زیادی فرش با بیشتر از ۱۶ رنگ متفاوت در زمینه نداریم (Ibid: 90). همچنین، در نمایشگاه موزهٔ فرش ایران ویژگی‌های بارز فرش‌های پولونزی، طراحی با مفاهیم ساده‌ای، ازجمله ابرهای چینی و گل‌های لوتوس و رنگ‌های محدودتر است. در این فرش‌ها نقوش بزرگ‌تر ترسیم می‌شوند و فضای خالی زمینه بیشتر است (Maktabi, 2018: 52). بافت با نخ‌های طلا و نقره، نقش‌مایه‌های درشت و رنگ‌آمیزی محدود این فرش‌ها در ایران و چین مشترک است که می‌توان آن را از تأثیرات چینی‌ها دانست. به‌طورکلی تأثیرات متقابل هنر چین روی فرش‌های ایرانی مشخص‌تر از فرش‌های چینی است. می‌توان دلیل آن را بیشتر بودن نمونه‌های ایرانی در مقایسه با نمونه‌های چینی دانست که احتمالاً به‌دلیل صادرات بیشتر فرش‌ها و دلایل اقتصادی است. به‌این‌ترتیب، به‌دلیل کم بودن فرش‌های تاریخی چینی نمی‌توان نمونه فرشی با تنوع رنگی و نقوش بیشتر (مشابه نمونه‌های ایرانی) مثال زد. گرچه در یک منبع به‌صورت کتبی، نویسنده اشاره‌هایی به تأثیرات ایرانی روی فرش‌های چینی دارد: در بعضی از فرش‌های چینی با نقش‌مایه‌های ساده، کمی هم شیوهٔ طراحی ایرانی به چشم می‌خورد (Anderson, 1920: 3). در بین نمونه‌های بررسی‌شده، یک فرش پولونزی بافت اصفهان (تصویر ۱۷) یافت شد که در آن گل‌های شاه‌عباسی نقشی شبیه به خفاش دارد. ازآنجایی این گل‌ها را شبیه به خفاش می‌دانیم که یک فرش چینی دیگر (تصویر ۱۶) داریم که نویسنده منبع طرح آن را خفاش می‌خواند و ذکر کرده که خفاش به عنوان یک عنصر اشتراکی حتی در یک فرش کوچک صندلی سلسله مینگ، با عناصر تلفیقی ایرانی نیز دیده شده است (تصویر۱۶) (Franses, 1997: 101). در این فرش طراحی‌ای شبیه باغ‌های ایرانی[۱۸] را می‌بینیم. طراحی فرش چهار قاب است که در وسط، یک اژدها به‌صورت ساده‌شده نقش بسته و در اطراف آن چندین خفاش قرار دارند (تصویر ۱۶) (Ibid). درنتیجه، یک فرش چینی با خفاش چینی داریم که درون طراحی چهار باغ ایرانی قرار گرفته است (تصویر ۱۶). از سوی دیگر، یک فرش ایرانی با بافت طلا و نقره (پیش‌تر گفته شد که این شیوهٔ بافت از چین وارد ایران شده است) داریم که گل‌های آن شبیه به خفاش چینی است و رنگ‌های زیادی هم در آن استفاده نشده است (مشابه فرش‌های چینی). گل‌ها در این فرش (تصویر ۱۷) بدون معنا و مفهوم خاصی فقط در زمینه تکرار شده‌اند. تکرار شدن یک نقش را زمانی به هنر صفوی مربوط می‌دانیم که معنای نمادین اندیشهٔ ایرانی ـ اسلامی را منتقل کند، اما در اینجا بیشتر به نظر می‌رسد که گل‌ها مانند یک شیء کاربردی تکثیر شده‌اند. تأکید بر اشتراکات این دو نقش، زمانی بیشتر می‌شود که نویسندهٔ هر دو منبع (تصویر ۱۶ و ۱۷) تأکید کرده‌اند که طراحی این نقوش در ایران (صفویه) و چین (مینگ و چینگ) بسیار متداول بوده است. به‌این‌ترتیب، مؤلفه‌های تأثیرگذار در طراحی فرش ایران و چین در جدول ۲ ذکر شده است.

جدول ۱. بررسی نقوش تأثیرگذار در ایران و چین

–	نقش	موقعیت
نقوش مشترک بین ایران و چین	گلدان گل	ایران: با تقارن در مرکز تصویر چین: عدم تقارن به‌صورت شیء کاربردی
نقوش تأثیرگذار چین بر ایران	۱. اسلیمی‌های ابری	تزیینات: اسلیمی، خطوط و الگوی هراتی
	۲. گل صدتومانی	در سرتاسر فرش و در ترکیب با گل‌های دیگر
	۳. ماهی‌های دوتایی	ماهی‌های دوتایی به‌شکل ماهی درهم در فرش‌های صفوی
	۴. حیوانات چینی	۱. اژدها و سیمرغ: با مفاهیم عرفانی ایران ۲. خفاش چینی تکرار در زمینهٔ فرش ۳. دیگر حیوانات چینی: نمایش ایرانی گرفت‌وگیر در فرش‌های شکارگاه
نقوش تأثیرگذار ایران بر چین	۱. درخت انار	درخت انار با میوهٔ انار در مرکز تصویر
	۲. اسب	اسب بالدار بهشتی
	۳. معماری ایرانی	ترسیم فضایی شبیه به باغ‌های ایرانی روی فرش‌های چینی

(نگارندگان)

تصویر ۱۶. چین، احتمالاً کاشغر، قرن ۱۷، فرش روی صندلی، مجموعهٔ خصوصی سابق E.A (Franses, 1997: 101)

تصویر ۱۷. اصفهان، مشابه این نمونه در موزهٔ ملی آمستردام و چند مجموعهٔ خصوصی وجود دارد (Bennett, 1987: 46 & 47)

جدول ۲. بررسی مؤلفه‌های تأثیرگذار در طراحی فرش ایران و چین

مؤلفه‌های تأثیرگذار چینی روی فرش‌های ایرانی	۱. ترسیم فضاهای خالی نسبت‌به نمونه‌های اصیل ایرانی ۲. رنگ‌بندی کمتر نسبت‌به نمونه‌های اصیل ایرانی ۳. بافت با نخ‌های طلا و نقره (فرش لهستانی)
مؤلفه‌های تأثیرگذار ایرانی روی فرش‌های چینی	۱. نقوش بر مبنای طبیعت (الگوی باغی) ۲. تقارن ۳. خلاقیت ایرانی‌ها در طراحی فرش

(نگارندگان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه‌گیری

فرش‌بافی صفویه (ایران) و مینگ و چینگ (چین) در زمان شکوه خود بوده است. از علل آن می‌توان توجه پادشاهان ایرانی و چینی را به گسترش فرش‌بافی عنوان کرد. این امر موجب شد تا در این دوره از تاریخ (قرون ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی) در ایران و چین فرش‌هایی با بیشترین عناصر فرهنگی تولید شود. به‌دلیل وجود جادهٔ ابریشم، مراودات مختلفی بین ایران و چین انجام می‌شده است. این موضوع موجب شد تا فرهنگ ایرانی و چینی انتقال پیدا کند و احتمالاً در طراحی فرش دست‌باف تأثیرگذار باشد. نقوش تأثیرگذار روی طراحی فرش در ایران و چین با ذائقهٔ کشور هدف، در هم آمیخته و ترسیم می‌شده است. در ایران دورهٔ صفویه تأثیرات هنر چینی روی طراحی فرش به‌قدری بود که می‌توان گروهی از این فرش‌ها را از حیث نقوش و شیوهٔ طراحی جدا کرد. این تأثیرات روی نمونه‌های ایرانی سبب تولید فرش‌هایی با نخ‌های طلا و نقره شد که جزئیات و رنگ‌بندی کمتری داشتند و روی فرش‌های چینی هم موجب استفاده از الگوهای باغی ایرانی و طراحی فرش‌هایی شد که توازن و تعادل داشتند. همچنین، چینی‌ها از خلاقیت ایرانی‌ها در طراحی فرش‌های خود استفاده کردند، زیرا بعضی از تأثیراتی که از چین وارد ایران شده بود، با ذائقهٔ ایرانی‌ها بافته شد و دوباره به چین سفر کرد؛ مانند گل صدتومانی و بافت با نخ‌های طلا و نقره. به‌طورکلی نقش‌مایه‌های تأثیرگذار بر فرش‌بافی بین ایران و چین به سه دسته تقسیم می‌شوند: (۱) نقوش مشترک ایران و چین، مانند گلدان گل که در فرهنگ دو کشور وجود داشته و از هم تأثیر گرفته‌اند؛ (۲) نقوش تأثیرگذار چین بر

ایران، مانند اسلیمی ابری، گل صدتومانی، ماهی‌های دوتایی و حیوانات چینی؛ (۳) نقوش تأثیرگذار ایران بر چین، مانند درخت انار، اسب و ترسیم فضایی شبیه به معماری باغ‌های ایرانی. با توجه به اینکه درمورد فرش دست‌باف چینی منابع ترجمه‌شده بسیار اندک است، ترجمه و طبقه‌بندی این منابع می‌تواند در پژوهش‌های آتی مورد توجه باشد. همچنین، مؤلفه‌های تأثیرگذار هنر ایرانی و چینی بر یکدیگر، به‌جز فرش دست‌باف، در دیگر منسوجات هم قابل‌بررسی هستند.

پی نوشت

1. Polish or Polonaise Rug

فرش‌های براق لهستانی که با نخ‌های طلا و نقره در کاشان، اما به سفارش دربار لهستان، بافته می‌شدند (عصاره و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۸).

2. Ningxia
3. Hui

مسلمانان چینی که ازطریق جادهٔ ابریشم و ارتباط با مسلمانان ایرانی، فرهنگ، زبان و هنر ایرانی دارند(Daftari, 1999: 458-459).

4. Todaiji
5. The forbidden city

از قدیمی‌ترین کاخ‌های باستانی جهان که نماد امپراتوری آسمانی بوده است. گروهی از قدیمی‌ترین فرش‌های چینی متعلق به این مکان است (Franses, 2005: 64).

6. Chang’an
7. Xinjiang
8. T’chis

ابر چینی: فرم‌های حلزونی متداخل ابرمانند که متعلق به چین است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۶۳).

9. Peony

گل صدتومانی: طرح متداول در فرش‌های چینی و مغولی (عصاره و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۶).

10. Palmette

گل شاه‌عباسی: این گل که در طرح‌های ختائی نقش اصلی را دارد، منسوب به طراحان دورهٔ صفویه بوده و عده‌ای آن را شبیه به نیلوفر آبی می‌دانند. این گل به‌صورت پنج‌پر، هشت‌پر و دوازده‌پر به‌همراه برگ‌ها و گلبرگ‌ها در طرح‌های متنوعی ارائه می‌شود (همان، ۷۳).

11. Could band border

حاشیهٔ ترکیبی از شکل نعل اسب و ابر آسمان به‌صورت امواج و شکل S لاتین که کل فضای حاشیه را پر می‌کنند. این طرح در قالی‌های بافته‌شده در قرن ۱۶ میلادی در ایران نیز مشاهده شده است (همان: ۲۱).

12. Vase

گلدان: در چین یکی از نمادهای هشت‌گانهٔ بودا است (همان: ۱۰۷).

13. Pomegranate Design

گل اناری: در ایران در گل‌های شاه‌عباسی و در چین به‌صورت درخت انار می‌آید (همان: ۷۸).

14. Sanguzko

ده الی دوازده قالی بافته‌شده در دورهٔ صفویه که تعدادی از این فرش‌ها در اولین نمایشگاه هنر ایران در سال ۱۹۳۱ در لندن موجود بود. به‌دلیل آنکه نفیس‌ترین قالی موجود در نمایشگاه لندن متعلق به شاهزاده سنگشکو بود، این گروه قالی‌ها سنگشکو نام‌گذاری شدند (افروغ، ۱۳۹۸: ۲۷).

15. Qilin

موجود اسطوره‌ای چینی با تجسمی افسانه‌ای که تلفیقی از حیوانات دیگر است. این موجود با سری شبیه به شیر، بدن و شاخ‌هایی شبیه به گوزن، پولک‌های اژدها و سم‌های گاو ترسیم می‌شود و به‌دلیل هم‌نشینی با کنفسیوس، مقدس و دانا است. این موجود افسانه‌ای مهربان هیچ‌گاه به موجود دیگری حمله نمی‌کند (URL: 6).

16. Fish Design

طرح ماهی درهم یا هراتی: این طرح به گونه‌های مختلف در فرش ایران و چین به کار گرفته می‌شود (عصاره و همکاران، ۱۳۸۱: ۳۴).

17. Giuseppe Castiglione
18. Garden Design

طرحی که براساس حیاط خانه‌های ایرانی ترسیم می‌شده است. به این‌صورت که حوض در وسط و چهار باغ در اطراف قرار داشته است (همان: ۳۸-۳۷).

منابع و مآخذ

- آذری، علاءالدین (۱۳۶۷). **تاریخ روابط ایران و چین**. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- افروغ، محمد (۱۳۹۳). **نماد و نمادشناسی در فرش ایران**. چاپ اول، تهران: میردشتی.
- افروغ، محمد (۱۳۹۸). بررسی نظام گفتمانی طرح‌وارهٔ تنشی در قالی سنگشکو موزهٔ میهو. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ ششم (۱۷)، ۳۳-۲۳.
- اسپنانی، محمدعلی (۱۳۷۸). فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش. *گلجام*، (۹)، ۳۳-۹.
- پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**. جلد پنجم، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- تقوی، عادل (۱۳۸۸). بازخوانی تحولات تجاری صنعت فرش در عصر صفوی. *گلجام*، (۱۲)، ۶۷-۵۵.
- توکلی، شیوا؛ چیت‌سازیان، امیرحسین و نیک‌اندیش، بهزاد (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی و نمادگرایی نقش پرندگان در فرش دورهٔ صفویه. پیکره، دورهٔ چهارم (۸)، ۱۵-۱۳.
- حصوری، علی (۱۳۸۵). **مبانی طراحی سنتی در ایران**. چاپ سوم، تهران: چشمه.
- دریائی، نازیلا (۱۳۸۶). **زیبایی‌شناسی در فرش دست‌بافت ایران**. چاپ اول، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- رحیم‌پور، شهدخت (۱۳۹۴). بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش. *نگارینهٔ هنر اسلامی*. دورهٔ دوم (۶)، ۳۶-۲۱.
- زکی، محمدحسن (۱۳۶۳). **تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام**. ترجمهٔ محمدحسن خلیلی، چاپ دوم، تهران: اقبال.
- ژوله، تورج (۱۳۹۰). **پژوهشی در فرش ایران**. چاپ دوم، تهران: یساولی.
- عصاره، امیرحسین و کابلی، سید علی‌آقا (۱۳۸۱). **واژگان فرش**. چاپ اول، اصفهان: گلدسته.
- فاضلی، محمدتقی (۱۳۹۰). جادهٔ ابریشم و نقش ایران به‌عنوان عامل ارتباط غرب و شرق در دوران باستان. *پژوهش‌نامهٔ تاریخ*، سال هفتم (۲۵)، ۱۲۹-۱۱۶.
- کمندلو، حسین (۱۳۹۱). قالی‌های افشان شاه‌عباسی (هراتی) خراسان در دورهٔ صفویه. *آستان هنر*، (۱)، ۱۵-۶.
- نایب‌زاده، راضیه و سامانیان، صمد (۱۳۹۵). نقش و مفهوم اژدها در باورهای ایران و چین با تأکید بر دورهٔ صفوی ایران و اواخر دورهٔ مینگ و اوایل چینگ چین. *مطالعات تطبیقی هنر*، سال ششم (۱۱)، ۸۴-۶۹.

- Abouali, L.; Wu, Z. & Kaner, J. (2018). Chinese Visual Traditions Encountered on Safavid Furniture. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series II*, 11 (2), 81-94.
- *Anderson Galleries* (2016). 150 Rugs from Chinese Turkestan and from China Proper, in Small, Medium and Large Sizes. New York: *The Anderson Galleries*, 3-4.
- Bell, H. (1918). A Chinese Carpet. Lent by a Friend of the Museum. *Philadelphia Museum of Art*, 16 (60), 3-7.
- Bennett, I. (1987). Safavid Carpets Splendours in the City of Silk. *Hali*, April-May-June, 2 (9), 42-50.
- Daftari, M. (1999). The Main Commonalities in the Islamic Culture of the Muslims of Iran and the Hui Nationality of China, *Sage Publication New Delhi Thousand London*, 35 (4), 403-437.
- Day, S. (1989). Chinoiserie in Islamic Carpet Design. *Hali*, December, 48, 38-45.
- Dimand, M. S. (1930). **A Handbook of Mohammedan Decorative Arts**. New York: Metropolitan Museum of Arts.
- Eiland, M. L. (2003). Carpets of the Ming Dynasty? *Est and west journal, 53(1/4)*, 179-208.
- Ford, P. R. J. (2008). **Oriental Carpet Design a Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols**. London: Thames & Hudson.
- Franses, M. (1982). Early Ninghsia Carpets. *Hali*, Summer, 5 (2), 132-140.

- Franses, M. & Pinner. R. (1982). The Chinese Carpet Collection. *Hali*, Summer, 5 (2), 142-148.
- Franses, M. (1997). Fengruan Rutan: Silk *Pile Covers from Western China. Hali Annual*, 84- 107.
- Franses, M. (2005). Classical Chinese Carpets 1400-1750. *Museum of East Asian Art in Cologne*, 60-71.
- Franses, M. (2008). A Museum of Masterpieces: Safavid Carpet in The Museum of Islamic Art, Qatar**.** *Hali*, Spring, 155, 73-89.
- Franses, M. (2008). A Museum of Masterpieces. 2: Iberian and East Mediterranean Carpets in the Museum of Islamic Art, Doha. *Hali*, Autumn, 157, 69-95.
- Franses, M. (2012). Forgotten Carpet in Forbidden City. *Hali*, Autumn, 173, 47-87.
- Hali. (2012). Auction Price Guide. *Hali*, Autumn, 107-119.
- Hayward Gallery (1983). The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to 17th Century. *Hali*, Autumn, 5 (3), 309.
- Lassikova. G. (2010). Hushang the Dragon-slayer: Fire and Firearms in Safavid Art and Diplomacy. *Iranian Studies*. 43(1), 29-50.
- Makariou, S. (2012). From Revolution to Revelation. *Hali*, Autumn, 173, 48-51.
- Maktabi, H. (2018). Tehran's Treasure Trove. *Hali*, Spring. 195, 48-58.
- Pop, A; Riefstahl, R & Ackerman, PH (1917). **Catalogue Mrs. Phoebe A. Hearst Loan collection**. San Francisco: The San Francisco Art Association, 1-253.
- Rostov, C. I; Guanyan, J. (1983). **Chinese Carpets**. New York: Abrams.
- Schimtz, B. (2012). Carpets vii Islamic Persia to the Mongols. *Iranica*, 861-864.
- Scollay, S. (2006). A Good Meaning, The Powerhouse Museum Ningxia Rug: A Study in Cultural Exchange. *Hali*, May-June, 146, 70-75.
- Stead, R. (1974). Ardabil Carpets. California. Malibu: *The J. Paul Getty Museum*, 1-50.
- Young, L. (1982). The Calligraphic Tradition in Chinese Carpets. *Hali*, Summer, 5 (2), 156-158.
- URL1: https://asia.si.edu/exhibition/for-europe/(access date: 2021/10/20).
- URL2: https://collections.vam.ac.uk/item/O54307/the-ardabil-carpet-carpet-unknown/(access date: 2021/10/20).
- URL3: https://collections.vam.ac.uk/item/O85144/the-chelsea-carpet-carpet-unknown/?carousel-image=2006AF8442 (access date: 2021/10/20).
- URL4: https://collections.vam.ac.uk/item/O98834/carpet-unknown/ (access date: 2021/10/20).
- URL5: https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001357e.htm (access date: 2021/5/1).
- URL6: https://www.chinafetching.com/qilin (access date: 2021/12/10).

Received: 2023/06/17
Accepted: 2023/09/19

The Effect of Cultural Relations between Iran and China on the Design of Hand-woven Carpets of the Safavid Era in Iran and Ming and Qing in China

Golsa Akbarzadeh[*] Amirhossein Salehi[**] Mahmod Hajinasiri[***]

Abstract

Safavid era in Iran coincides with Ming and Qing (16th, 17th, and 18th centuries) in China. During that period hand-woven carpets had a special place in the history of these two countries in terms of design and production. The Silk Road that connected Iran to China, caused the transfer of carpet, culture, and trade along this road. Considering that antique Chinese carpets have not been investigated to a great extent by researchers, reciprocal influences in hand-woven carpets designed between Iran and China have not been considered. This research is an attempt to study the reciprocal influences of hand-woven carpets in Iran and China adopting a comparative-historical method. Therefore, by collecting data through documents and by adopting an analytic-descriptive approach, Iranian and Chinese hand-woven carpets were compared to determine their commonalities. In this research, without considering the progress and evolution of motifs in history, this question arises as to what effects did historical relations between Iran and China have on the design of hand-woven carpets? What are the common and influential motifs in Iranian and Chinese carpets? By investigating the samples, it was determined that historical relations on Iranian samples have led to the production of carpets with gold and silver strings. Designs with Iranian gardens and balance were also used in the Chinese carpets. The influences that arrived in Iran from China were also woven with the taste of Iranians and traveled to China again such as peony, woven with gold and silver strings. Furthermore, different motifs arising from historical relations were identified, which were divided into three main categories: 1) Common motifs of Iran and China, 2) Chinese influential motifs on Iranian carpets, and 3) Iranian influential motifs affecting Chinese carpets.

Keywords: Iran, China, Hand woven carpet, Safavid, Ming

[*] M.A. in Research in Art, Faculty of Art, Semnan University, Iran. *golsaakbarzadeh@semnan.ac.ir*

[**] Assistant Professor, Faculty of Art, Semnan University, Iran (Corresponding Author). *Amirhossein.Salehi@semnan.ac.ir*

[***] Instructor, Faculty of Art, Semnan University, Iran. *m_hajinasiri@semnan.ac.ir*