University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

Explanation of the Mehrabi Carpets' Structural Formulation during Indian Mughals Era

Rezvan Ahmadipayam

Assistant Professor, Department of Art, Semnan University, Semnan, Iran. Email: Rezvan.a.p@semnan.ac.ir

Article history: Received 15 July 2023; Received in revised form 20 December 2023; Accepted 25 December 2023 Published 30 March 2025

Abstract

Islamic art in Mughal India flourished through royal workshops under the supervision and patronage of the court. During this era, carpet weaving developed by the attention of the kings in the royal states of India. Some productions of Mehrabi carpets have remarkable visual differences with their counterparts in other Islamic countries. The purpose of presenting this research is to introduce different types of Mehrabi carpets produced during the Mughal rule in India. This article hires a descriptive-analytical method based on written and visual library sources to answer the following question: Which axes exist in visual aspects evidents of the Indian Mughal Mehrabi carpets? The results of the research process introduced two different forms of Mehrab in the study samples. Also, the dominance of plant (Khatai) and geometric motifs as decorative arrays was confirmed. The two principles of symmetry and cornering in the margins were also analyzed. The proportions of the main part and the border were evaluated in cases that could be investigated. It was also confirmed that the Indian samples mainly had a decorative function due to the use of motifs, and the religious purposes of their production, except for multiple Mihrabs (Saf), were less important.

Keywords: Mughal period of India, Mehrabi Carpets, Pattern and Design Structure.

1. Introduction

The most stable rule of Muslim sultans in India belongs to the Mongols (1526-1858 AD). Some of their sultans were effective in the advancement of culture and art during their long reign. The foundation of carpet weaving in India as a court product took place from the end of the 16th century (10th A.H.) under the influence of Iranian products with the presence of Humayun, Baber's son, in the Safavid Shah Tahmasab's court. In this period, numerous carpets with high diversity in patterns and designs were produced. One of the interesting types among them is Mehrabi carpets, which are attributed to this group due to their semi-directional design and Mehrab structure. According to the formation of the first carpet weaving workshops in India under the influence of the Iranian school, in these carpets the type of motifs and visual compositions and design principles can be examined. This research answers the question, what are the visible aspects of the Mehrabi carpets of the Indian Mughals? The main goal of this research is to introduce the types of Indian Mughal carpets. Considering the production of different types of carpet design in different weaving centers with native and local characteristics, it is necessary to provide an opportunity to compare samples of the same design by searching for different types.

1.1. Detailed Research Method

This research is qualitative and has been done in a descriptive-analytical method. Collecting of research data has been done by library method, which is based on reading written sources and observing preserved samples in different museums. The sampling in this article is purposeful; the goal is to select items that benefit from special visual coordinates (having Mehrab design) among a group

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 17, No. 48, 2025, pp. 9-30.
DOI: 10.22111/jsr.2023.46157.2367

© Ahmadipayam, R. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

of samples belonging to a specific time and place. In this way, seven examples of Mehrabi carpets having a valid museum ID were selected. The method of analysis is based on thematic analysis; in this regard, analyzing information to achieve classification and summarizing the findings in order to present concepts governing the data is the main task of the researcher.

2. Discussion

In the beginning, the Mughals of India were mainly focused on the excellence of architectural arts and book design. However, in the middle of the 17th century, interest in luxury goods such as jewelry, weapons, textiles and carpets, precious stones, and woven silk became widespread. It is a certain historical fact that India lacked a carpet weaving industry until the end of the 10th century AH, and the production of that region started due to the presence of Iranian carpet weavers and products in the court of Humayun Shah and expanded during the reign of Akbar Shah. What has penetrated from the architecture in the design of the carpet is the altar of sacred spaces, which has a remarkable background in religious culture. Hosoori states that the altars belonged to the followers of the Mehr religion in the beginning. With the arrival of Islam, figurative motifs were removed from the decoration of the altars and the decoration of this space was replaced with flowers and decorative lines.

A small part of the Indian floral carpets that were produced during the reign of the Mughal kings is dedicated to Mehrabi carpets. The largest number of Indian Mughal Mehrabi carpets includes a main altar with a plant species in the middle and is called a tree Mehrabi. In these Mehrabi designs, the space under the arch of the altar (Mehrab) is decorated with one or more species of trees. Another group of single-arched Mehrabi carpets produced during the Mughal dynasty of India are attributed to a region in northern India (Kashmir or Lahore) and are called Hazargol (thousand flowers). The Hazargol pattern in Indian products has a directional structure consisting of an arch full of small and abundant flowers rising from small stacks or vases at the bottom of the background. Some examples of multi-arched altars are large pieces of carpet with several consecutive altars next to each other, which use is explained mainly in mosques, and they are called Saf (rows). During the Mughal era of India, a few parts of the examples of various museums were dedicated to poly-Mehrab carpets. In addition to the shape of the altar and the type of motifs, it is also possible to refer to how to apply the rules of carpet design (combination of main and secondary borders, methods of applying symmetry and cornering in the border of Mehrabi carpets, cornering of borders) and the proportions between main design and border in Indian Mehrabi carpets.

3. Conclusion

In connection with the axis of the research based on the explanation of the structural features of the Indian Mongolian Mehrabi carpets, seven Mehrabi carpet samples with valid ID and attributed to the mentioned period were selected. In order to answer the main question of the research and to get the visual aspects evident in Mehrabi carpets, the following axes were considered as verifiable indicators; the shape of the altars, the motifs used in the different spaces of the carpets, the composition of the border strips and the rules governing the design of the carpet and its aesthetics (symmetry, cornering and proportions between the text and the border).

The shape of the altars in the examples follows two major and common structures (single altar and multiple altars in the form of a row) in all the altar productions of Islamic countries. Patterns are generally plants that decorate the background and border of the carpet in some flower beds and in some collections of flowers and blossoms. Naturalism, movement, and struggle were evident in these carpets through the tricks of illustration which are native coordinates of Indian works of art. It seems that the variable number of border strips in the studied carpets follows the dimensions of the carpets, and due to the variety included in their arrangement, it is unlikely that the composition of the border striping follows the local index. Symmetry and cornering in the margins have been executed precisely and it seems that the presentation of a beautiful and symmetrical structure by the artist in the margin as a frame around the main field has been very important and they put their best efforts in showing it. Proportions in most samples had a variable trend, just like the productions of other regions. But among the samples under study (four samples), proportional structures had a more obvious situation.

Considering the results obtained from the examination of each of the above axes, it is clear that items such as decorative motifs, symmetry and proportion, which had a deeper connection with the

beauty of the structure of the work, have been displayed with more precision and effort by the Indian artist. The artist has used the arch or Mehrab in order to show a landscape full of visible and tangible motifs in their native nature and surroundings. Symmetry and proportions have also been considered as visual indicators to create a magnificent work without any defects. Thus, the creation of beauty and visual pleasure can be considered the main goal of the artist in the design of Mehrabi carpets, and it seems that the religious function of these examples seems unlikely except for multiple Mehrabi carpets.

4. References

Abul Fazl. (1977). **The Aien Akbari**, Calcutta, Royal Asiatic Society of Bengal.

Ahmadipayam, R. and Marasi, M. (2017). Identification and classification of the existing animal motifs in Indian Timurids' carpets, **Journal of Subcontinent Researches**, 8(29), 7-28.

Bassam, S.J. (2013). **Farhang Do Zbaneh Farsh Dastbaf**, Tehran, Iran Encyclopedia Compiling Foundation.

Beattie, M.H. (1972). The Paravicini Prayer Rug; In Art of the Mughal Carpet, **Hali**, 4(3), 220-237.

Bennett, I. (2004). **Rugs & Carpets of The World**, London: Greenwich.

Biadar, H. and Toufighi, P. (2014). Symbology of altar (mihrab) in mysticism and Islamic Art, **Motaleat-E-Manavi Journal**, 3(11-12), 153-173.

Black, D. (2015). **The Atlas of Rugs and Carpets**, Tehran, Iranian Institute for Encyclopedia Research.

Blair, Sh. & Bloom, J.M. (2006). **The art and architecture of Islam**, Tehran, Soroush.

Bolkhari Ghahi, H. (2017). **Hekmat Honar Hend**, Tehran, Soreh Mehr.

Cohen, S.J. (1986). **Textiles "Islamic Heritage of the Deccan**, Bombay, 1986.

Coomaraswamy, A.K. (2003). **Introduction to Indian art**, Tehran, Rozaneh and Farhangestan honar.

Daneshgar, A. (1993). **Farhang Jame Farsh**, Tehran, Dey.

Dehkhoda, A. (1998). **Loghat nameh**, Vol 6 and 13, Tehran, Tehran University.

Dimand, M.S. (1986). **A handbook of Muhammadan art**, Tehran, Elmi-Farhangi.

Ellis, C.G. (1988). **Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art**, Philadelphia.

Ettinghausen, R. and Grabar, O. (2012). **The art and architecture of Islam 1**, Tehran, SAMT.

Ford, P.R.J. (2002). **Oriental Carpet Design**, London, Thames & Hudson.

Forooghinia, M (2016). Comparative study of sanctuary designs in the traditional textiles of Iran and India, **Journal of Subcontinent Researches**, 7(25), 69-92.

Guy, J. and Swallow, D. (1990). **Arts of India 1550-1900**, London, Victoria and Albert Museum, 1990.

Hann, M. (2003). Conceptual Developments in the Analysis of Patterns Part One: The Identification of Fundamental Geometrical Elements, **The Nordic Textile Journal**, 32-43.

Hann, M. (2013). Symbol Pattern & Symmetry, The Cultural Significance of Structure, NewYork, Bloomsbury.

Harris, H.T. (1908). **Monograph on the Carpet Weaving Industry of Southern India**, Madras.

Hassouri, A. (2006). **Mabani Tarahi Sonati dar Iran**, Tehran, Cheshmeh.

Kendrick, A.F. and Tattersall, C.E.C. (2019). **Hand-woven carpets, Oriental & European**, Tehran, Mirdashti.

Makinejad, M. (2014). Centralism, Symmetry, and Repetition in Persian Traditional Arts, **kimiahonar**, 3(10), 99-108.

Mojabi, A. and Fanaei, Z. (2009). **Moghadamei bar Tarikh Farsh Jahan**, Najaf Abad: Najaf Abad Azad University.

Osareh, A.H. and Aghakaboli, A. (2002). **Farhang Do Zabaneh Karbordi Takhasosi Vajheghan Farsh**, Isfahan, Goldasterh.

Parham, S. (1985). **Dastbaftehhaye Ashayeri va Rostaei Fars**, Vol 1 and 2, Tehran, Amirkabir.

Pelsaert, F. (1925). **Jahangir s India**, trans by William h. Moreland and Pieter Geyl, Cambridge.

Ravandi, M. (2008). **Tarikh Ejtemaei Iran**, Vol 5. Tehran, Neghah.

Taghizade Borujeni, R. and Neamat Shahr babaki, A. (2021). An Overview of Gurkanid Carpets in India (Case Study of the Metropolitan Museum of Art in New York), **Journal of Subcontinent Researches**, 13(41), 27-46.

Talebpor, F. (2012). **Mansojat Sonati Hend**, Tehran, Alzahra University.

Tanavoli, P. (1989). **Farshhaye Tasviri Iran**, Tehran, Soroush.
Tuzuk-i-Jahangiri, translated Alexander Rogers and ed. Vol 2, Lahore, 1974.
Vakili, A. (2003). **Shenakht Tarhha Va Naghshehayeh Farsh Iran va Jahan**, Tehran, Naghsh Hasti.
Vakili, A. and Esmaeili Jaghargh, M. (2004). **Tarahi Naghsheh ghali**, Tehran, Naghsh Hasti, 2004.
Walker, D. (1997). **Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era**, NewYork, Metropolitan Museum of Art.
URL 1: https:// www.metmuseum.org/art/collection/search/452554
URL 2: https://recherche.smb.museum/detail/1525405/kaiser-dschahangir-und-der-thronfolger-prinz-khurram-bei-der-vers

Cite this article Ahmadipayam, R. (2025). Explanation of the Mehrabi Carpets' Structural Formulation during Indian Mughals Era. *Journal of Subcontinent Researches*, 17(48), 9-30. DOI: 10.22111/jsr.2023.46157.2367

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات شبه قاره

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۱۰
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۶۲

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

تبیین صورت‌بندی ساختاری قالی‌های محرابی مغولان هند

رضوان احمدی پیام

استادیار گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، ایمیل: rezvan.a.p@semnan.ac.ir

چکیده

هنر اسلامی در هندوستانِ عهد مغول به‌واسطهٔ کارگاه‌های منسجم سلطنتی و با نظارت و حمایت دربار تعالی یافت. فرش‌بافی در این عهد با حُسن‌توجه پادشاهان، در ایالت‌های سلطنتی هند رونق گرفت. ازاین‌رو برخی تولیدات کارگاه‌های بافندگی فرشِ مبتنی‌بر ساختار قالی‌های محرابی، نسبت‌به نظایر خود در دیگر ممالک اسلامی (ایران و ترکیه)، از تمایزات بصری قابل‌تأمل برخوردار هستند. هدف از ارائهٔ این پژوهش، معرفی انواع قالی‌های محرابی تولیدشده در دورهٔ حاکمیت مغولان هندوستان است. این مقاله به‌روش توصیفی-تحلیلیِ مبتنی‌بر منابع مکتوب و تصویری کتابخانه‌ای و با شیوهٔ تحلیل مضمون، به این پرسش پاسخ می‌دهد که وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی مغولان هند شامل چه محورهایی است. نتایج حاصل از روند پژوهش، معرفی دو شکل متفاوت از محراب در نمونه‌های مطالعاتی بود. همچنین حاکمیت نقوش گیاهی (ختایی) و هندسی به‌صورت آرایه‌های تزیینی در فضاهای مختلف قالی‌ها مسجل شد. به‌علاوه دو اصل تقارن و گوشه‌سازی در حاشیه‌ها برپایهٔ شیوه‌های متقارن‌سازی تحلیل شد. افزون‌برآن، تناسبات متن و حاشیهٔ مبتنی‌بر عرض حاشیهٔ هر فرش، در موارد قابل‌بررسی ارزیابی شد. با بررسی محورهای یادشده محرز شد که نمونه‌های هندی به‌واسطهٔ کاربست نوع نقش‌مایه‌ها، عمدتاً کارکرد تزیینی داشته‌اند و اهداف مذهبی از تولید آن‌ها، به‌استثنای محرابی‌های چندگانه (صف‌ها)، کمتر مورد توجه بوده است.

واژه‌های کلیدی: دورهٔ مغول هندوستان، قالی‌های محرابی، ساختار طرح و نقش

۱- مقدمه

پایدارترین حاکمیت سلاطین مسلمان در هند به مغولان (۱۵۲۶-۱۸۵۸ میلادی) تعلق دارد. سرسلسلهٔ این خاندان به ظهیرالدین بابر معروف است که بنیان‌گذار دودمان سلاطین مسلمان هند قلمداد شده است. در دوران حاکمیت طولانی‌مدت سلسلهٔ تیموریان (مغولان) در هندوستان، برخی سلاطین، در تعالی فرهنگ و هنر مؤثر واقع شدند. این تأثیر یا به‌واسطهٔ مواجههٔ آن‌ها با هنر صورت پذیرفت یا حاصل طبع هنردوست و هنرپرور آنان بود که زمینهٔ شکوفایی هنرهای گوناگون را به بهترین صورت فراهم آورد. بنیان بافت قالی در هندوستان به‌شکل کالایی درباری، از اواخر قرن شانزدهم (دهم ه.ق)، تحت‌تأثیر تولیدات ایرانی و با حضور همایون، فرزند بابر، در دربار شاه‌طهماسب صفوی صورت پذیرفت. اگرچه براساس منابع مکتوب و شواهد، اولین نسل از قالی‌های دربار هندوستان، در سایهٔ حمایت و حُسن‌تدبیر دو حکمران مغول، اکبر (۱۶۰۵- ۱۵۵۶) و جهانگیر (۱۶۰۵-۱۶۲۷)، تولید شدند (Walker, 1997: 29). تعداد پرشماری از فرش‌های گره‌خوردهٔ پرزدار در این دوره با تنوع

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۴۸، ۱۴۰۴، صص ۹-۳۰.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۴ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۱/۱۰

استناد: احمدی پیام، رضوان. (۱۴۰۴). تبیین صورت‌بندی ساختاری قالی‌های محرابی مغولان هند. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۷(۴۸)، ۹-۳۰.

DOI: 10.22111/jsr.2023.46157.2367

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© احمدی پیام، رضوان.

بالای نقش و طرح تولید شدند. یکی از گونه‌های قابل‌تأمل در میان آن‌ها، قالی‌های محرابی است که به‌واسطهٔ برخورداری از طرح نیمه‌جهت‌دار و ساختار محراب، به این نام و گروه منتسب شده‌اند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

قالی‌های محرابی بافته‌شده در هندوستانِ عصر مغول به‌عنوان تولیدات درباری شمال هند، از مختصات بصری قابل‌تأملی نسبت‌به نظایر خود در دیگر قلمروهای اسلامی به‌ویژه ایران برخوردار هستند. باتوجه‌به شکل‌گیری نخستین کارگاه‌های قالی‌بافی هندوستان، تحت‌تأثیر مکتب ایرانی، در این قالی‌ها نوع نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی‌های بصری و اصول طراحی می‌تواند مورد بررسی قرار گرفته تا وجوه تمایز این نمونه‌ها به‌عنوان قالی‌های درباری هند تبیین یابد. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی مغولان هند چه محورهایی را شامل می‌شود.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

معرفی انواع قالی‌های محرابی دورهٔ حاکمیت مغولان هندوستان، هدف اصلی این پژوهش است. باتوجه‌به تولید گونه‌های مختلفِ طرح قالی در مراکز مختلف بافندگی با خصایص بومی و محلی، ضروری است که با پژوهش و جست‌وجوی گونه‌های متمایز، فرصت مقایسهٔ نمونه‌ها نسبت‌به یک طرح مهیا شود. بدین‌ترتیب وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها با نظایر خود در مکانی دیگر، اما هم‌عصر، بر مخاطب آشکار می‌شود.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

مقالهٔ حاضر، پژوهشی کیفی است که به‌روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است. گردآوری داده‌های پژوهش به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای بوده و ازطریق خوانش منابع مکتوب و مشاهدهٔ نمونه‌های محفوظ در موزه‌های مختلف انجام شده است. نمونه‌گیری در این مقاله، هدفمند (غیرتصادفی) و به‌منظور انتخاب موارد خاص انجام شده است؛ یعنی هدف، گزینش مواردی بوده است که از یک مختصات بصری ویژه (داشتن محراب)، در میان گروهی از نمونه‌های متعلق به مکان و زمان ثابت و مشخص، بهره‌مند بوده‌اند. بدین‌ترتیب از میان تعداد بی‌شمار قالی‌های مغولی هند، تعداد هفت نمونه قالی محرابی با شناسهٔ معتبر موزه‌ای و تصاویر دردسترس، انتخاب شدند. شیوهٔ تحلیل در این مطالعه برپایهٔ تحلیل مضمون است؛ دراین‌راستا تحلیل اطلاعات پژوهشی تا دستیابی به طبقه‌بندی و تلخیص یافته‌ها و به‌منظور ارائهٔ مفاهیم حاکم بر داده‌ها، سرلوحهٔ کار محقق است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با قالی‌های هندوستان، پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته که اجمالاً به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. شهربابکی و تقی‌زاده‌بروجنی (۱٤۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «مروری اجمالی بر قالی‌های گورکانی هند (مطالعهٔ موردی: موزهٔ متروپولیتن نیویورک)» با روش توصیفی-تحلیلی به امکان تأثیرپذیری نقوش قالی‌های هند گورکانی از الگوهای طراحی قالی ایرانی پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که نقوش قالی هندی- مغولی در آغاز از قالی‌های صفوی بهره‌برداری کردند؛ اما به‌تدریج طبیعت‌گرایی و کاربست رنگ‌های درخشان در نمونه‌های فرش‌های گورکانی ظاهر شد. احمدی‌پیام و مراثی (۱۳۹۵) در مطالعه‌ای با عنوان «شناسایی و طبقه‌بندی نقوش حیوانی موجود در قالی‌های تیموریان هند»، تحلیل گونه‌های نقوش حیوانی در قالی‌های تیموریانِ هند و طبقه‌بندی آن‌ها براساس چگونگی کاربست را مدنظر قرار دادند. نویسندگان با روش توصیفی-تحلیلی، نقوش حیوانی قالی‌های هندی را براساس کاربرد در متن و حاشیه طبقه‌بندی کرده و تمایل فرهنگ بومی آفرینشگران نسبت‌به انتخاب گونه‌های طبیعی و اساطیری حیوانات در فرش‌ها را مؤثر دانستند. فروغی‌نیا (۱۳۹٤) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی نقشهٔ محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند» به تأثیر و تأثرات نقش محراب در منسوجات ایران و

هندوستان، با شیوهٔ توصیفی و تحلیلی پرداخته است. نتایج، حاکی از آن است که نقش مذکور در عهد صفویه به هندوستان انتقال یافته و علی‌رغم تداوم برخی مختصات بصری آن در تولیدات هندی سه قرن اخیر، بومی‌سازی به‌شیوهٔ هندی در نمونه‌های معاصر صورت پذیرفته است. بیادار و توفیقی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی»، ارتباط بین عرفان و هنر اسلامی و تظاهرات معنایی محراب را مورد بررسی قرار دادند. مسجل شد که خلق اثر هنری، مستلزمِ گذار از ظاهر به باطن است و در آفرینش آثار هنریِ با طرح محراب نیز هدف، نمایش مضمونی عرفانی بوده است. نتایج حاکی از آن بود که نقش‌مایهٔ درخت در دو حوزهٔ تمدنی از ریشه‌های مشترک در مفاهیم برخوردار است؛ اما علی‌رغم تأثیرگرفتن کاربست نقش‌مایهٔ درخت در قالی‌های هند از نظایر ایرانی، مختصات تصویری نقش مذکور در قالی‌های هندوستان با اعتقادات مذهبی هندوان مرتبط بوده است. در پژوهش‌های یادشده دو مطالعهٔ مرتبط با قالی‌های هندی به‌عنوان زمینهٔ مطالعاتی مستقل لحاظ شده‌اند. در یک نمونه نیز چگونگی محراب در منسوجات هند و ایران مورد توجه قرار گرفته است. در یک مطالعه نیز به نمادشناسی نقش محراب در هنر اسلامی توجه شده است. بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد بررسی قالی‌های محرابی هندوستانِ عصر مغول و تحلیل وجوه بصری آن‌ها کمتر مورد توجه پژوهشگران واقع شده است.

۲- پیشینهٔ فرش‌بافی هندوستان

شکل‌گیری هنر اسلامی در هندوستان با حاکمیت دو جریان متفاوت صورت گرفت. نخستین حضور اسلام در هندوستان با حکومت قطب‌الدین ایبک در سال ۱۱۹۳ میلادی آغاز و منجربه شکل‌گیری سلسله‌های گوناگون در شمال و مرکز هند شد (بلخاری، ۱۳۹٦: ۲۳). با استیلای مسلمانان ایرانی‌الاصل و مهاجرت پیروان آیین اسلام از آسیای میانه به هند، چگونگی هنر هند دستخوش تحولات بنیادین شد و هنر اسلامی ابعاد ملموس و ارزشمندی را به آن افزود (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۸۹). دورهٔ دوم حضور اسلام در قلمروی هند به‌نوعی دورهٔ تعالی هنر و معماری اسلامی در هندوستان بود که با حکومت ظهیرالدین بابر در سال ۱۵۲۵ میلادی آغاز شد و تا ۱۸۵۸ تداوم یافت (بلخاری، ۱۳۹٦: ۲۳). تعالی ارزش‌های اسلامی در قرون شانزدهم و هفدهم میلادی با سلطنت مغولان هند نمایان شد و نوعی بیان فاخر هنری در قالب رشته‌های هنری گوناگون آن زمان شکل گرفت (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

دوران امپراتوری مغولان در هند از سال ۱۵۲٦ میلادی، با حملهٔ بابر، شاهزادهٔ مسلمان، از مُوطِن خود، آسیای میانه، به هندوستان آغاز شد. وی از نژاد ترکی جغتایی (منسوب به ناحیه و قبیلهٔ جغتای و شاخه‌ای از زبان‌های ترکی-مغولی تحت عنوان ترکی جغتایی) و مغولی، با تباری نشئت‌گرفته از تیمور و چنگیزخان بود. برخی بر این اعتقادند که هنر اسلامی هند در بازهٔ زمانی قرون شانزدهم تا هجدهم میلادی علاوه‌بر رواج تجمل‌گرایی، عمدتاً وجه پُرقوّت غیرمذهبی را نیز از خود به‌نمایش گذارده است و اغلبِ فاخرترین آثار در کارگاه‌های هنری دربار با نظارت و حمایت مستقیم سلاطین گورکانی تولید شدند. مغولان هند در ابتدای حاکمیت عمدتاً بر تعالی معماری و تصویرسازی کتب متمرکز بودند؛ اما در نیمهٔ قرن هفدهم میلادی، علاقه‌مندی به کالاهای تجملی، نظیر جواهرات، سلاح، منسوجات و قالیچه‌های مزین به فلزات قیمتی، سنگ‌های گران‌بها و ابریشم به‌طور استادانه‌ای رواج یافت (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۲۵).

پیشینهٔ تاریخی بافت قالی‌های پُرزدار در هندوستان نامعلوم است و نسبت‌به پیشینهٔ غنی دیگر هنرهای هند، فرش‌بافی در طرازی پایین‌تر قرار دارد. دیرینگی محدود هنر-صنعت بافت فرش در هندوستان می‌تواند با شرایط اقلیمی آن قلمرو مرتبط باشد. قالی‌های پُرزدار، تدبیر قابل‌قبول اقلیم سردسیری هستند و دستیابی به پشم مناسبِ تولید فرش در آن مناطق، سهل‌الوصول‌تر است. هندوستان به‌واسطه آب‌وهوای گرمسیری گزینهٔ مناسبی نبود و تا پیش از رواج صنعت فرش‌بافی، کف‌پوش‌های هندی بیشتر از پنبه یا حصیر بودند (کندریک و تاترسال، ۱۳۹۹: ۵۳). این هنر عمدتاً در ایران و آسیای مرکزی با

اقبال فراوان روبه‌رو بوده است؛ اما در زمان مغولان هند، تولید گستردهٔ این محصول در قلمروی هندوستان رواج یافت (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۱).

این حقیقت تاریخی مسلّم است که هند تا اواخر سدهٔ دهم ه.ق فاقد صنعت قالی‌بافی بوده است و تولیدات آن منطقه به‌واسطهٔ حضور فرش‌بافان و تولیدات ایرانی در دربار همایون‌شاه در ربع سوم قرن دهم ه.ق (با پناهندگی او به دربار شاه‌طهماسب و بازگشت مجدد وی به هندوستان در سال ۹٦۲ ه.ق) آغاز شد و در روزگار اکبرشاه گسترش یافت (پرهام، ۱۳٦٤: ۱٤٦). نقل شده است که در سال ۹۵۱ ه.ق همایون، پادشاه مغولان، در بازگشت به هند، برخی از استادان طراح و بافندهٔ قالی را از مناطقی همچون اردبیل، جوشقان، کاشان و خراسان به قلمروی خود منتقل کرده و قالی‌بافی هندوستان را مبتنی‌بر مکتب ایرانی برپا کرد (راوندی، ۱۳۸۷، ج۵: ۳۹٦). اگرچه الیس معتقد است که این صنعت در دوران مغولان با تمرکز بر عهد حاکمیت اکبرشاه (۱۵۵٦–۱٦۰۵ میلادی) بنیان‌گذاری شده است (Ellis, 1988: 211). شاید بتوان اینگونه تحلیل کرد که بافت فرش پُرزدار در هندوستان با اکبرشاه آغاز نشد، اما ایجاد هنر فرش‌بافی در چارچوب کارگاه‌های درباری، با الگوهای ایرانی، اولین‌بار از سوی وی انجام پذیرفت و حاکمیت اکبرشاه گورکانی به‌لحاظ صورت‌بندی هنرها، از جایگاه شایسته‌ای برخوردار است.

اولین شواهد مستند و ثبت‌شده درارتباط‌با تولید فرش از دوران حکومت اکبرشاه به گزارشات ابوالفضل (۱۵۵۱–۱٦۰۲ میلادی)، دوست، مشاور نزدیک و شرح‌حال‌نویس وی بازمی‌گردد. روایت رسمی پادشاهی اکبر توسط ابوالفضل و در نسخه‌ای با عنوان اکبرنامه (کتاب اکبر) ثبت شد. دو جلد اول این کتاب، گاه‌شماری حوادث دوران سلطنت اکبرشاه است که تا زمان مرگ ابوالفضل (۱٦۰۲ م.) ادامه یافت. جلد سوم آن به‌نام آئین اکبری (نظام اکبری)، به‌تفصیل، ساختار سازمانی و سیاست‌های اجرایی و قوانین دوران سلطنت او را دربر می‌گیرد (Walker, 1997:6). بدین‌ترتیب ابوالفضل در این اثر، تاریخ رسمی حکومت خداوندگار خویش را تحت عنوان آئین اکبری، به رشتهٔ تحریر درآورد و اشاره به صنعت پررونق فرش‌بافی در هندوستان برای نخستین‌بار توسط او به‌میان آمد (Bennet, 2004: 125). اکبر پس از آنکه به سلطنت رسید، ترتیبی فراهم آورد که ارتباط کارگاه‌های بافندگی فرش با دربار مغول تحکیم یابد. او همچنین احداث آن‌ها در هر شهر به‌ویژه ایالت‌های درباری نظیر آگرا، فاتح‌پور سیکری و لاهور و نیز گرداندن آن‌ها با حضور استادکاران بافنده را مهیا ساخت (بلک، ۱۳۹٤: ۹۱).

به‌نظر می‌رسد که در آن زمان قالی‌ها نه به‌صورت گنجینه‌ای ذی‌قیمت و نه در جایی مخصوصِ نگهداری اموال ارزشمند، اما جزئی از اثاثیهٔ دربار بودند. برای بافته‌های برگزیده، انبار اختصاصی با عنوان فرشخانه (خانه‌فرش) و مورد علاقهٔ پادشاه تعبیه شده بود که در سال ۱۵۷۹ میلادی در آتش‌سوزی از میان رفت (Walker, 1997: 6-7). مؤلف کتاب آئین اکبری در توصیف فرشخانه بیان داشته است که عالی‌جناب (اکبر) زمینهٔ تولیدات متنوع را فراهم آورد و به‌منظور خلق قالی‌های زیبا، استادکاران مجربی را استخدام کرد. واردات قالی از کوشان، خوزستان، کرمان و سبزوار ادامه داشت. قالی‌بافان ساکن شدند و کار پُررونقی داشتند. آن‌ها را می‌شد در شهرهایی همچون آگرا، فاتح‌پور و لاهور یافت. هر شهری بافندگان خود را داشت؛ اما در ایالت‌های یادشده جمعیت بافندگان غالب بود (Abul-Fazl, 1977, vol 1: 57).

بدین‌ترتیب می‌توان دو نکتهٔ اساسی را استنباط کرد. نخست آنکه کارگاه‌های امپراتوری برای بافت قالی برپا شدند. دوم آنکه رونق قالی‌بافی در این عهد چشمگیر بوده است و حضور گستردهٔ بافندگان از دیگر سرزمین‌ها، همچون ایران و آسیای میانه، استخدام کارگران مجرّب از سوی امپراتور و تمایل اکبر به تولید فرش‌هایی از نوع خاص، دلایل سه‌گانهٔ این شکوفایی برشمرده شده است (Walker, 1997: 7).

در سال ۱٦۰۵ میلادی، فرزند اکبر، شاهزاده سلیم (جهانگیر) به سلطنت رسید و تا سال ۱٦۲۷ میلادی حکومت کرد. او حاکمی صلح‌طلب و حامی هنر بود. اَسناد و شواهدی از کارگاه‌های سلطنتی و بافندگان قالی در زمان او موجود نیست. در

زمان جهانگیر، فراشخانه‌های در دستگاه سلطنتی، دقیقاً نظیر آنچه که تحت نظارت اکبر بود، وجـود داشـت (Tuzuk, 1974, vol 1: 50, 141). بدون تأکید مشخص به کارگاه‌های سـلطنتی، اشـارات زیـادی بـه قالی‌هـای هنـدی و مراکـز بافـتِ دوران جهانگیر شده است. در کتاب هندوستان عهد جهانگیر، تألیف فرانسیس پلزائرت (Francisco Pelsaert) که از سال ۱۶۲۰ تـا ۱۶۲۷ میلادی در آگرا نمایندهٔ شرکت هند شرقی هلند در هندوستان بوده اسـت، اشـاره شـده کـه قالی‌هـا بنابـه سـفارش، در شمارگان متوسط در آگرا و فاتح‌پور بافته می‌شـدند. قالی‌هـا تنهـا محصـولات بـومی‌ای بودنـد کـه وی در آگـرا یافتـه اسـت (Pelsaert, 1925: 9). همچنین لاهور و جونپور نیز از مراکز بافندگی فرش بودند و تولیدات لاهور بـه‌طور چشـمگیر مـورد توجه انگلیسی‌ها قرار داشت (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۶۷). پس از جهانگیر، شـاه‌جهان به‌مـدت سـی سـال (۱۶۲۸– ۱۶۵۸ م) سلطنت کرد. اشارات و ارجاعات تاریخی به قالی‌بافی زمان شـاه‌جهان بسـیار نـادر اسـت؛ امـا نامـه‌ای در سـال ۱۶۴۰ توسـط اسلام‌خان، وزیر امپراتوری مغول، به صدراعظم امپراتوری عثمانی نوشته شـده و در آن مشـروح اسـت کـه پیکـی بـا یکـی از کشتی‌های درباری همراه با جعبه‌ای از عطر جهانگیری (مخصوص سرزمین هنـد) و دو سـجاده بـا کیفیتـی کمیـاب بـا بافـت کارگاه‌های سلطنتی لاهور و کشمیر روانه ساخته تا این هدایا تقدیم سلطان جدید عثمانی شوند. بـدین‌ترتیب مسـجل می‌شـود که کارگاه‌های قالی‌بافی در لاهور و کشمیر وجود داشته است. تاریخ سلطنت شاه‌جهان به قالی محرابـی‌ای اشـاره دارد کـه بـه کارگاه قالی‌بافی در مولتانِ پنجاب سفارش داده شده تا هدیه‌ای به مسجد مدینه باشد. مستندات بسیار ارزشـمندی از قالی‌بـافی عهد شاه‌جهان، به‌صورت فهرستی از فرش‌هایی که درحالِ‌حاضر یا سابقاً در مجموعهٔ مهاراجهٔ جیپور بودند یا هسـتند، برجـای مانده است. اسناد مکشوفه بر وجود تعدادی از قالی‌ها صحه می‌گذارند که شامل ۲۶۶ قالی است (Walker,1997: 12).

در سال ۱۶۵۸ میلادی اورنگ‌زیب، فرزند شاه‌جهان، به تاج‌وتخت رسید. اشارات به قالی‌بـافی در زمـان وی بسـیار انـدک است و گویا تولیدات پراکنده بدون مشارکت دربار مغول صورت می‌پذیرفته است. همچنین محقق است که حضور قالی‌بافـان ایرانی و محصولات‌شان در قالب تُحفه، کالا یا هدیه تا اواخر قرن یازدهم ه.ق و سلطنت اورنگ‌زیب تداوم یافته است (پرهـام، ۱۳۶۴: ۱۵۳). با کاهش قدرت مغولان درپـی مـرگ اورنگ‌زیـب (۱۷۰۷ م)، تغییـرات سیاسـی و فرهنگـی بسـیاری رخ داد و استقلال و قدرت‌گرفتن حکمرانان محلی سبب شد که هند تحت تأثیر و سُلطهٔ کشورهای غربی نظیر انگلستان و فرانسـه قـرار گیرد (طالب‌پور، ۱۳۹۱: ۳۱). پس از اورنگ‌زیب، سلسله‌ای طویل از پادشاهان پانزده‌گانه، بیش از یک‌صـد سـال امپراتـوری را اداره کردند. به‌طور رسمی حکومت مغول‌ها در سال ۱۸۵۸ میلادی، زمانی که آخرین امپراتـور سـرنگون شـد، خاتمـه یافـت. حمایت هنری در این زمان از سوی دربارهای محلی صورت پذیرفت. تولید فرش نیز براسـاس الگـوی دوران اورنگ‌زیـب در شمال و دکن بود و بافت آن به خواست و سفارشات محلی و خارجی انجام می‌شد (Walker, 1997: 14).

۳- تبیین محراب در قالی‌ها

آنچه از معماری در طرح فرش رسوخ یافته، محـراب فضـاهای مقـدس اسـت کـه از پیشـینهٔ قابل‌تـأملی در فرهنـگ مـذهبی برخوردار است. بیان شده است که محراب در معابد مذهبی گذشتگان باستانی احداث شده و مکانی بوده که پیشـوای مـذهبی در آن به انجام مناسک آیینی خود می‌پرداخته است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۱۹). حصوری بیان می‌کند که محراب‌ها در آغاز متعلق بـه پیروان آیین مهر بوده‌اند؛ این فضا دارای گنبدی با نمادهایی از اوج و حضیض خورشید در طرفین بود. در فضای محـراب نیـز قربانی گاو توسط ایزد مهر تصویر می‌شده است. همچنین ریشهٔ واژهٔ محراب از آب، آبه، آو یا آوه به‌معنای خانه دانسته شده و محراب، خانهٔ مهر یا پرستشگاه مهر قلمداد شده است (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۵). رواج نقش محراب در فـرش ایـران و گسـترش آن به دیگر نقاط جهان شاید با اعتقادات آیین مهـر مـرتبط باشـد. براین‌اسـاس واژهٔ محـراب بـه جایگـاه پرسـتش، نیـایش و فعالیت‌های مرتبط با آیین و مذهب بازمی‌گردد.

فورد معتقد است که در مساجد نخستین، همواره یک سنگ به‌نشان قبله بر دیوار قرار می‌دادند تا جهت شهر مقدس مکه مشهود باشد و بعدها این مکان با قوسی تحت عنوان محراب تزئین شد. اگرچه خود ساختار قوس، دامنهٔ وسیعی از درگاه‌هایی است که از گذشته‌های دور در شرق وجود داشته است؛ نظیر دروازهٔ خدایان در بابل و محراب در جهان اسلام که می‌تواند دقیقاً به دروازهٔ بهشت اشاره داشته باشد. فورد، محراب مساجد را ساختاری می‌داند که در طراحی قالی محرابی بر سر آن توافق بصری فراگیر شکل گرفته است (Ford, 2002: 126). با ورود اسلام، محراب‌ها دچار تغییراتی شدند و بنابر اعتقادات مسلمانان، نقوش پیکره‌نگارانه از تزیینات محراب‌ها حذف شده و آرایش این فضا با گل و برگ و خطوط تزیینی جایگزین شد. هنرمندان ایرانی با ورود اسلام، الگوهای فرهنگی–هنری خود را با قوانین اسلام منطبق ساختند و الگوهای اسلامی در صورت‌بندی هنرها مورد توجه قرار گرفت (تناولی، ۱۳٦۸: ۱۰).

به‌تدریج در ادوار مختلف و به اشکال گوناگون، تحولاتی در طرح محراب صورت پذیرفت. بصام بیان داشته است که به قالیچه‌های برخوردار از طرح محراب یا به‌اصطلاح، دروازهٔ بهشت، عنوان سجاده‌ای اختصاص داده شده است. همچنین عناصر بصری دیگری نظیر ستون‌های زیر محراب یا چراغ مرکزی، تحت عنوان قندیل، از زیر قوس آویخته شد. این نقشه در بیشتر کشورهای اسلامی همچون ترکیه، ترکستان و هند گسترش یافت (بصام، ۱۳۹۲: ۲۳۱). رواج طرح محراب در فرش‌ها، نشانهٔ علاقهٔ قابل‌توجه ایرانیان به آیین‌های گذشته بود (حصوری، ۱۳۸۵: ٥٦). فرش‌های محرابی در ساختار نقشهٔ یک‌دوم طراحی می‌شوند؛ فورد ضرورت استفاده از آن‌ها را کاملاً مذهبی می‌داند و معتقد است که مؤمنان مسلمان، پنج مرتبه در روز نماز می‌خوانند و انجام آن در یک مکان تمیز توصیه شده است؛ این امر در مساجد، خانه و فضاهای باز با استفاده از قالی‌های سجاده‌ای میسر می‌شود (Ford, 2002: 126). در قالی‌های ایرانی نیز همچون محراب‌های به‌کاررفته در معماری مساجد، طرح محراب با نمایش مضامین مذهبی و اسماء متبرکه به‌واسطهٔ خطوط نوشتاری به نمایش درآمدند و این ساختار در عهد صفویه به تکامل رسید (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۱). این چیدمان و ترکیب‌بندی به‌منظور خلق گونه‌های استادانه‌ای از تزیینات ناب طبیعی برای قرن‌ها الهام‌بخش طراحان شد و فرصتی بود برای بیان هنرمندانه و تزیین استادانه درراستای برتری‌دادن و آزمودن مهارت‌های فنّی براساس تمایلات ناب و خالصانه (Ford, 2002: 127). این سبک از تحول و تنوع در به‌کارگیری نوع نقش‌مایه به‌واسطهٔ کاربرد سبب شد که حامیان حکومتی هنر به این مقوله توجه کنند (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۲).

٤- معرفی قالی‌های محرابی هندوستان عهد مغول براساس ساختار محراب

بخش معدودی از قالی‌های گل‌دار هندی که در بازهٔ زمانی سلطنت پادشاهان مغول تولید شده‌اند، به قالی‌های محرابی اختصاص یافته است. این تولیدات به‌واسطهٔ شکل محراب از قابلیت بررسی و تحلیل بصری برخوردار هستند.

٤-۱- تک‌محرابی

بیشترین تعداد قالی‌های محرابی مغولان هند شامل یک محراب اصلی است که در میانهٔ آن یک گونهٔ گیاهی قرار دارد و تحت عنوان محرابیِ درختی نام گرفته است. در این گروه از نقشه‌های محرابی، فضای زیرطاق محراب با یک یا چند گونه درخت مزین شده است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۳).

در دههٔ ۱٦۲۰، علاقهٔ زیاد به استفاده از گل‌ها سرلوحهٔ کار هنرمندان دربار مغول واقع شد. تمایل پادشاهان هند (به‌ویژه جهانگیر) به طبیعت‌گردی در فصل بهار در مناطق مصفّایی همچون کشمیر، هنرمندانی نظیر منصور نقاش را برآن می‌داشت تا صدها گونهٔ گیاهی را بررسی و مصوّر کرده و خوی طبیعت‌دوستانهٔ پادشاه را تأمین کنند. این اَسناد تصویری در زمان خود مورد توجه هنرمندان عرصه‌های مختلف واقع شد و در دوران حکمرانی شاه‌جهان (۱٦۲۸–۱٦٥۸ میلادی)، گیاهان گل‌دار تبدیل به طرح فراگیر تزیینات معماری، تذهیب و کتاب‌آرایی و دیگر هنرهای تزیینی شدند (بلک، ۱۳۹٤: ۹٥). طبیعت‌گرایی

پادشاهان (به‌ویژه جهانگیر) سبب شد که استفاده از آرایه‌های گل‌دار در قالی‌های هندوستان رواج یابد. درعین‌حال استفاده از نقوش گیاهی، انسان‌ها و حیوانات به‌گونه‌ای طبیعت‌گرایانه صورت پذیرفت و هنرمندان تلاش کردند تا انعکاسی موشکافانه از طبیعت و واقعیت را عرضه کنند (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳٦۷). آنچه ازنظر بصری قابل‌تأمل است اینکه در قالیچه‌های هندی درختی، درخت یا درختچهٔ میانی از زمین روییده است و از جایگاه مشخص یا یک گلدان مرکزی خارج نشده است (پرهام، ۱۳٦٤: ۱۸۰). شاید بتوان اینگونه از ساختار را با فضای دل‌انگیزی که تداعی‌کنندهٔ بهشت است، توجیه کرد. بدین‌ترتیب در ربع دوم قرن هفدهم میلادی برخی از قالی‌های هندی، طرح ساده و فاقد تزیین فاخر از یک گیاه گل‌دار را به نمایش درآوردند و در همهٔ آن‌ها گیاهی منفرد با چندین شکوفه در فضای قوسی‌شکل با گل‌های کوچک در طرفین به نمایش درآمدند (بلک، ۱۳۹٤: ۹۵).

الگوی زمینهٔ برخی از قالی‌های محرابی هند شامل یک بوته گل بزرگ در داخل طاق میانی است. این فرش‌ها به‌دلیل ماهیت تصویری خود، چشمگیرترین فرش‌های طرح گل‌دار هستند. در اینجا گیاه گل‌دار بیشتر به‌صورت یک تک‌نگاری نمایش داده می‌شود تا اینکه بخشی باشد از یک الگوی تکراری نظیر آنچه که در دیگر سبک‌ها بود. نمونه‌ای باشکوه از این الگو در موزهٔ خصوصی بلژیک موجود است (تصویر ۱). گیاه خشخاش بزرگ با پنج شکوفهٔ مشتمل‌بر گلبرگ‌های کوچک و ساقهٔ برگ‌دار، در میان دو لالهٔ کوچک قرار گرفته است. این ساختار از تقارن برخوردار نیست و پویایی، از جنبش نوسانیِ محسوس در ساقه و برگ‌ها استنباط می‌شود. خروج این گیاهان از میان منظرهٔ کوچک، جنبهٔ تصویری بازنمایی را دوچندان کرده است. طاق فوقانی زمینهٔ قالی از ساختاری متقارن مشتمل‌بر ختایی‌ها، برگ‌ها و شکوفه‌های خشخاش بهره دارد. حاشیهٔ اصلی نیز دارای شاخه‌های منحنی ظریفی است که یک‌درمیان معکوس می‌شوند.

تصویر ۱- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱٦۳۰-۱٦٤۰ میلادی، مجموعهٔ خصوصی (Walker, 1997: 91)

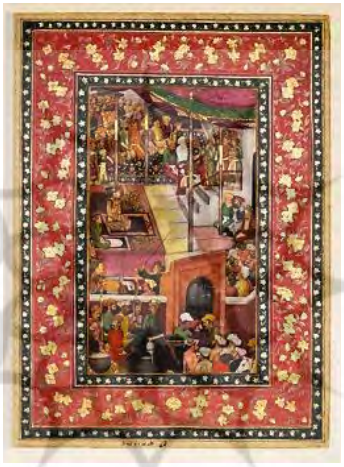
موزهٔ متروپولیتن، مالک یک نمونهٔ کامل (تصویر ۲) برخوردار از نقشه‌ای مرتبط با نمونهٔ قبل است. شباهت‌های مشهود در الگو و طراحی، امکان تولید آن‌ها در یک کارگاه بافندگی هم‌عصر را قوّت می‌بخشد. نوع نقش‌مایه‌ها و چگونگی کاربست آن‌ها ازمنظر مَبادی بصری، ساختار مشابهی را نمایان می‌سازد. این نظر، مطرح شده است که چنین سبک از تزیینات فرش‌های محرابی، محبوب‌ترین نوع تزیین در دوران حاکمیت شاه‌جهان بوده است. همچنین جهت‌داربودن و تقویت بُعد تزیینی تولیدات مذکور این احتمال را قوّت می‌بخشد که شاید این قالی‌ها مؤلفه‌های تزیینی آویختنی بر دیوارها بوده‌اند و در مفروش‌کردن زمین نقشی نداشته‌اند (URL 1).

تصویر ۲- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱۶۳۰-۱۶٤۰ میلادی، اهدایی جوزف مک‌مولان، موزهٔ متروپولیتن (URL 1)

نمونهٔ دیگری با طرح گل و طاق، تحت عنوان فرش آینارد شهرت یافته است (تصویر ۳). علت این نام‌گذاری، نام مالک قبلی آن بوده و درحال‌حاضر به مجموعهٔ کارمن تیسن-بورنمیسا تعلق دارد (Walker, 1997: 95). الگوی زمینهٔ این قالی نسبت‌به نمونه‌های دیگر پویاتر است، آن‌هم به‌واسطهٔ انشعاب شکوفه‌های گیاه اصلی، تابیدگی برگ‌ها و چرخش توده‌ای از ابرک‌های چینی در فضای خالی. گل‌های تاج‌خروسی، لاله‌ها و خشخاش، از سطحی چندلایه روییده‌اند و نیم‌درختان سرو در طرفین زمینه مانند ستون‌هایی، طاق محراب را در بالا نگه داشته‌اند. به‌طور کلی این قالی تولید باشکوهی از کارگاه‌های بافندگی لاهور است که مطابق با سنّت پایدار فرش‌های مغولی هندوستان، از رنگ‌های پُرمایه و نقش گیاهی گل‌دار بزرگ در محراب، با ساختار دالبُری‌شکل، بهره‌مند است (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸). نبود حاشیه در طرفین و تنها وجود دو حاشیه در بالا و پایین، این احتمال را تقویت می‌کند که قالیچه نسبت‌به مقیاس اصلی خود کوچک شده باشد. حاشیهٔ قالی، بسیار باریک به‌نظر می‌رسد؛ اما به‌عنوان حاشیهٔ باریک نیز عرض زیادی دارد. شواهد عینیت‌یافتهٔ مذکور، نظرات مختلفی را رقم زده است. بنا‌ئی برپایهٔ موارد مذکور و وجود وصله‌هایی در گل‌های کوچک‌تر در ساقهٔ مرکزیِ یک قالی بسیار مشابه، مطرح کرده است که قالی آینارد می‌تواند بخشی از یک اثر چندطاقی باشد که با زمینه‌ای از طرح‌های مختلف، تهیه شده و توسط حاشیهٔ بزرگ‌تری که هم‌اکنون مفقودشده، تبدیل به یک کل واحد می‌شده است (Beattie, 1972: 67-68). بلک نیز به حاشیهٔ باریک و خارج از تناسب این فرش توجه داشته و این احتمال را قوی می‌داند که این قطعه یک محراب از چندین محراب در یک قالی باشد (بلک، ۱۳۹٤: ۹٦). دیگر صاحب‌نظران نیز با تأکید بر احتمال وجود محراب‌های مضاعف در این نمونه و توجه به بخش‌هایی مرمت‌شده، عرض و نقش حاشیه‌ها را با ابعاد قالیچه‌ای چندبرابر بزرگ‌تر مرتبط دانسته‌اند (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸).

تصویر ۳- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱۶۳۰-۱۶٤۰ میلادی، موزهٔ تیسن-بورنمیسا (Walker, 1997: 94)

بئاتی عقیده دارد که قالیچه‌های محرابیِ هندیِ متشکل از طرح‌های گل‌دار و طاق قوسی‌شکل را نمی‌توان قالی‌های سجاده‌ای (نمازی) نامید (Beattie, 1972; 68). اول آنکه تصاویر معدودی که از قالی‌های سجاده‌ای در نقاشی‌های مغول وجود دارد، آن‌ها را دارای زمینه‌های ساده و بدون طرح‌های پیچیدهٔ گل‌دار جهت‌دار نشان می‌دهد (تصویر ٤). دوم آنکه گواه بسنده‌ای موجود است که قاب‌بندی‌هایی محرابی با طرح گل‌ها، به‌صورت عمودی در آثار هنری گوناگون –که هم قابل‌حمل و هم ثابت بودند– به‌عنوان تزیینات استفاده شده و هیچ‌کدام به نماز و عبادت ربطی نداشته‌اند؛ نظیر تولیداتی به‌نام پرده‌های قانات که فضای نشیمن امپراتور را احاطه کرده و در هنگام سفر یا لشکرکشی برپا می‌شدند و در منابع ادبی و نقاشی‌ها، آن‌ها را با طرح‌های گل‌دار توصیف و ترسیم کرده‌اند (Guy & Swallow, 1990: 73). این پرده‌ها عموماً از کتان‌های رنگ‌شده تهیه می‌شدند؛ اما گفته‌شده که اکبرشاه برای نخستین‌بار از فرش به‌جای آن‌ها استفاده کرده است (Abul-Fazl, 1977, vol 1: 57). به‌هرحال قالی‌های گل‌دار محرابی در کیفیت‌های تصویری و نیز طبیعت‌گرایانگی، قرابت چشمگیری با گل‌های مصوّر هنرمندان نقاشی همچون منصور دارند. در دیگر قالی‌های گل‌دار هندی، کیفیت تصویری کمتر مورد توجه بوده و عمدتاً گل‌ها صرفاً به‌عنوان عناصری در ترازهای تکراری به خدمت گرفته شده‌اند (Walker, 1997: 95).



تصویر ٤– امپراتور جهانگیر در گردهمایی عید فطر. ١٦١٥–١٦٢٥ میلادی، موزهٔ برلین (URL 2)

گروه دیگری از فرش‌های محرابیِ تک‌قوسیِ تولیدشده در نیمهٔ دوم قرن هفدهم و هجدهم میلادی و در دورهٔ سلطنت مغولان هند، به منطقه‌ای در شمال هند (کشمیر یا لاهور) منتسب هستند و قالی‌های هزارگل خوانده می‌شوند. در ایران به اینگونه ساختار محرابی، طرح ناظم می‌گویند. پرهام بر این عقیده است که ناظم، طرحی قدیمی بوده و از عهد صفویه تحت عنوان طرح گلدانی در همهٔ شهرهای ایران و البته هندوستان با شیوه‌های متفاوت بافته می‌شده است (پرهام، ١٣٦٤: ١٤٦). بصام این طرح را ساختاری سجاده‌ای با بی‌شمار گل و شکوفه در زمینهٔ قالی تبیین کرده و اظهار داشته است که این طرح علاوه‌بر هندوستان عهد مغول، در جنوب‌شرقی ایران نیز بافته می‌شده است (بصام، ١٣٩٢: ١٩٧). الگوی هزارگل در تولیدات هندی، دارای ساختاری است جهت‌دار مشتمل‌بر طاقی مملو از شکوفه‌های کوچک و فراوان برآمده از پشته‌های کوچک یا گلدانی در پائین زمینه. واکر بیان داشته که از این الگو حدود دوازده قالی شناسایی شده است و گونه‌های محرابی هزارگل را می‌توان به نیمهٔ دوم قرن هجدهم میلادی نسبت داد. او همچنین کارکرد احتمالی قالی‌های محرابی هزارگل به‌جای سجاده را کاربرد تزیینی بر روی پله یا دیوار بیان کرده و تأکید داشته است که این تولیدات همانند منسوجات کشمیری هم‌عصر خود برای سجاده مناسب نبوده‌اند (Walker, 1997: 128).

دو قالیچهٔ محرابی هزارگل منتسب به مغولان هند در موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش واقع در وین (تصویر ۵) و در موزهٔ آرتور ساکلر دانشگاه هاروارد (تصویر ٦) نگهداری می‌شوند. علی‌رغم تبدیل شکوفه‌های زمینه به دسته گل‌های متنوعِ رشدکرده از یک ساقه یا پایه، قالیچهٔ محفوظ در موزهٔ وین، درجه‌ای از طبیعت‌گرایی با نظام شاخه‌های واضح در خود دارد. درختان سرو قرارگرفته در زمینه نیز طبیعت‌گرایانه هستند. گیاهان گل‌دار بر یک برآمدگی کنگره‌دار رشد یافته‌اند که روی آن‌ها ردیفی از گل‌ها نمایش داده شده است. اما قالیچهٔ هاروارد، ترکیبی است از ساقه‌های منتظم گل‌دار که از گلدانی کم‌عمق و پایه‌دار برآمده‌اند. طرح‌وارگی و نبود تأثیرات طبیعت‌گرایانه به‌وضوح در آن مشهود است. همچنین تقارن و انتظام در جای‌گیری نقوش تزیینی آشکار است. تاریخ نیمهٔ اول قرن هجدهم میلادی به قالی وین و اواسط همان قرن به فرش محفوظ در موزهٔ هاروارد منتسب شده است.

تصویر ۵- فرش محرابی هزارگل، شمال هند (کشمیر)، نیمهٔ اول قرن هجدهم، موزهٔ هنر و صنعت وین (waker,1997: 131)

تصویر ٦- فرش محرابی هزارگل، شمال هند (کشمیر)، نیمهٔ دوم قرن هجدهم، اهدایی جوزف مک‌مولان، موزهٔ متروپولیتن، (Walker, 1997: 132)

٤-۲- محرابی چندقوسی (صفّ)

برخی نمونه‌های محرابی، قطعه فرش بزرگی با تعدادی محراب متوالی در کنار یکدیگر هستند که کاربرد آن‌ها عمدتاً در مساجد تبیین شده است و به صف نام گرفته‌اند (حصوری، ۱۳۸۵: ٥٦). دانشگر، بر وجه کاربرد مذهبی این تولیدات تأکید کرده و بیان داشته است که در برخی از قالی‌های سجاده‌ای، به‌ویژه تولیدات آناتولی، چند محراب در کنار هم بافته شده که احتمالاً برای نماز جماعت در مسجدها و به‌عنوان زیرانداز نمازگزاران استفاده می‌شده است (دانشگر، ۱۳۷٦، ۳٤۱). علاوه‌براین برخی عناوین، همچون سجادهٔ چندمحرابی، چندطاقی یا قالی محرابی خانوادگی را برای این الگوها مطرح کرده‌اند (عصاره و آقاکابلی، ۱۳۸۱: ۳۳). بصام نیز این ساختار را دارای چند محراب در یک ردیف معرفی کرده است که گاهی

سجادهٔ خانوادگی نیز خوانده می‌شود (بصام، ۱۳۹۲: ۲۵۳). در این الگو علاوه‌بر تنوع در چگونگی محراب، آن‌هایی که می‌توانند همسان یا غیرهمسان باشند، برخی از تنوع رنگی چشمگیری برخوردارند. حصوری دراین‌ارتباط بیان داشته است که در مواردی نقشه‌های صف در رنگ‌بندی محراب‌ها متفاوت از یکدیگر طراحی شده‌اند (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۷).

در عهد مغولان هندوستان، بخش معدودی از نمونه‌های موزه‌های مختلف، به قالی‌های چندمحرابی اختصاص یافته است. درارتباط‌با مکان بافته‌شدن این تولیدات، نظریهٔ واکر قابل‌تأمل است. او اظهار داشته که گویا فعالیت دو منطقهٔ عمدهٔ بافتن قالی در هندوستان اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی محرز بوده است: یکی شمال هند (کشمیر و لاهور) و منطقهٔ دیگر، دکن که ایالتی وسیع در جنوب و موطن سلاطین مسلمان بوده است. دکن برای مدت‌زمان طولانی به‌دلیل ثروت افسانه‌ای که داشت، دغدغهٔ ذهنی امپراتوران مغول بود (Walker, 1997: 129). این منطقه در زمینهٔ بافندگی، قدمتی طولانی دارد. در دکن بافت‌های پنبه‌ای (زیلوها) به‌شکل فرش‌های صف به‌منظور استفاده در مساجد تولید می‌شدند (Harris, 1908: 7-8). همان‌طور که زیلوهای صف وجود داشتند، فرش‌های پُرزدار با ترکیب چندقوسی نیز برای مساجد دکن تولید شده و در دو گونه برجای مانده‌اند.

در گروه نخست از قالی‌های صف هندی، رنگ قرمز تیره در زمینهٔ قوس‌ها و لچک‌ها و رنگ زرد در حاشیهٔ اصلی، عمومیت دارد (تصویر ۷). این صف‌ها مشتمل‌بر ردیفی ممتد از قوس‌های قراریافته بر ستون‌هایی با سرستون‌های جام‌مانند هستند. بهره‌گیری از نقوش گیاهی همچون درخت انار، در میانهٔ قوس‌های کنگره‌دار عمیق به‌طور متناوب نمایان است. رأس قوس‌ها نیز با نیلوفرهای آبی کوچک تزیین شده است. در لچکی‌های بالای هر ستون، یک قسمت محافظ‌مانند قرار گرفته که به گل‌دسته‌ها یا عَلَم‌های مراسم آیینی شیعه شبیه است (Walker, 1997: 133). اما محتمل‌ترین پیشینهٔ آن، نیلوفرهای آبی یا شاه‌عباسی هستند که نقشی مشابه در قالی‌های هندو-ایرانی است. اغلب طراحی شاخه‌های ختایی در قسمت حاشیه زاویه‌دار هستند. حاشیه‌های باریک شاخه‌های ختایی و بخش‌های قلبی‌شکل در ساختار مداخل دارند. شایع‌ترین نقش تزیینی از حاشیهٔ باریک این تولیدات، ساختار نقش قلاب (S-Border) است. منابع این نقش حاشیه را عموماً تکرار متوالی حروف S و Z دانسته‌اند (بصام، ۱۳۹۲: ۲۶۱).

تصویر ۷- فرش چندمحرابی (صف)، دکن، قرن هجدهم، مجموعهٔ خصوصی (Walker, 1997: 134-135)

گروه دوم از قالی‌های صفّی دکن شامل قطعاتی با گوناگونی مشهود در طرح، رنگ و مواد است. یک قطعهٔ بزرگ از این گروه، ردیفی از شش قوس (طاقچه) دارد که به مجموعهٔ ولف نیویورک (تصویر ۸) متعلق است. هر محراب در یک قاب مستطیل‌شکل با حاشیهٔ پیوستهٔ باریکی مشتمل‌بر شاخه‌های ختایی، شکوفه‌ها و برگ‌ها، درتقابل با زمینهٔ سفید جای گرفته است. این حاشیه با زنجیره‌هایی مشتمل‌بر نقش قلاب بافته شده است. ستون‌هایی در دو طرف بیرونی زمینه، این قوس‌ها را حمایت می‌کنند و سر هر قوسی بدون هیچ‌گونه کنگره‌ای به یک نقطهٔ تیزی ختم شده و در انتهای آن یک گل نیلوفر آبی جای گرفته است. لچکی‌ها نیز شامل یک جفت گل‌های سرخ بزرگ هستند. از یکنواختی پرهیز شده و این کار ازطریق تنوع طرح و رنگ لچکی‌ها با زمینهٔ اصلی انجام گرفته است. طرح‌های پس‌زمینه در فضاهای مختلف، شامل ختایی‌ها، شبکهٔ شکوفه‌های کوچک و هندسی، طرح‌های مواج آب، طرح‌های مشبّک و حتی ردیف‌هایی از گل‌ها هستند.

تصویر ۸- فرش چندمحرابی (صف)، دکن، قرن هجدهم، مجموعهٔ مارشال و مریلین ولف (Walker,1997: 136-137)

احتمال اینکه قالی‌های محرابی صف از دکن، جزء سجاده‌ها با کاربرد مذهبی به‌شمار آیند، زیاد است. حداقل در یکی از قطعات دکنی، فرسودگی قابل‌توجه در پایین‌ترین بخش محراب‌ها، جایی‌که نمازگزار زانو می‌زند، نمایان است. کوهن معتقد است احتمالاً اغلب مساجد در دکن می‌بایست با صفّ‌ها پوشیده می‌شدند و این براساس گونه‌های پنبه‌ای تخت‌بافت برجای‌مانده‌ای است که به‌صورت محلی تهیه شده‌اند (Cohen, 1986: 126-127). پس منطقی است که گونه‌های پُرزدار از این طرح نیز بافته شده باشد.

۵- محورهای بصری موجود در ساختار قالی‌های محرابی هندوستان عهد مغول

علاوه‌بر شکل محراب و نوع نقش‌مایه‌ها که پیش‌تر ذکر آن‌ها رفت، می‌توان به چگونگی کاربست قواعد طراحی قالی و تناسبات در نمونه‌ها نیز اشاره کرد. از این حیث، اصول مورد توجه طراحان در طراحی حاشیه‌ها و هماهنگی آن‌ها با متن، قابل‌بررسی است.

۵-۱- ترکیب‌بندی حاشیه‌های اصلی و فرعی

بخش مهمی از طراحی حاشیهٔ قالی، تعیین تعداد نوارهای حاشیه است که عموماً حاشیهٔ اصلی و فرعی (داخلی و خارجی) و زنجیره را شامل می‌شود. وجود هریک از موارد یادشده، ارتباط مستقیم با ابعاد قالی در طول و عرض دارد. دانشگر، رایج‌ترین الگوی حاشیه را سه نوار حاشیهٔ اصلی و حاشیه‌های فرعی داخلی و خارجی بیان کرده است. این الگو ساده‌ترین حاشیهٔ فرش است و حاشیهٔ میانی، پهن‌تر از دو حاشیهٔ طرفین فرعی است (دانشگر، ۱۳۷٦: ۱۹۵). زنجیره نیز در تولیدات ادوار مختلف مورد توجه طراحان بوده است. فورد، زنجیره‌ها را نوارهای فرعی نوآورانهٔ هندسی معرفی می‌کند که به‌صورت زیگزاگ، لوزی‌های مکرر و مثلث‌های درهم‌تنیده یا متقابل، در حاشیهٔ قالی‌ها جای می‌گیرند (Ford, 2002: 42). الگوهای متنوعی از حاشیه براساس تعداد نوارهای آن در نمونه‌های مطالعاتی مشاهده شد. حاشیهٔ اصلی در اغلب نمونه‌ها از پایداری برخوردار است. اما آنچه موجبات تنوع در الگوها را فراهم آورده، متغیربودن حاشیه‌های فرعی داخلی و خارجی و زنجیره در آن‌ها است. در جدول ۱ چگونگی ترکیب‌بندی حاشیه‌ها به‌تفکیک ارائه شده است.

جدول ۱- تعداد و چگونگی ترکیب حاشیه‌های اصلی، فرعی و زنجیرهٔ قالی‌های محرابی هندی مغول

تصویر	تعداد حاشیه	حاشیهٔ اصلی	حاشیهٔ فرعی داخلی	حاشیهٔ فرعی خارجی	زنجیره
۱	سه	یک	یک	یک	–
۲	سه	یک	یک	یک	–
۳	دو	یک	یک	–	–
۵	هفت	یک	یک	یک	چهار
٦	هفت	یک	یک	یک	چهار
۷	سه	یک	یک	–	یک
۸	سه	یک	–	–	دو

مأخذ: نگارنده

۵-۲- شیوه‌های کاربست تقارن و گوشه‌سازی در حاشیهٔ قالی‌های محرابی

مؤلفه‌های تقارن و گوشه‌سازی می‌توانند به‌عنوان دومین اصل بصری تأثیرگذار در طراحی قالی، مورد توجه باشند. متقارن‌بودن با معانی پیوستگی، اتحاد و یاوربودن تعبیر شده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۳: مدخل متقارن). در هنر، نمایش خواص ظاهری، نظیر تقارن و گوشه‌سازی و ارتباط برخاسته از این دو، با مفهوم عام تقارن هم‌راستا است و هنرمندان از قرینه‌سازی با هدف انتقال تعادل و ایستایی به مخاطب بهره گرفته‌اند. برخی معتقدند که باتوجه‌به وسعت کاربرد تقارن، می‌توان از آن در ارزیابی بصری ساختارهای تزیینی تولیدشده در جوامع و فرهنگ‌های سازندهٔ آثار، بهره برد (Hann, 2003: 47)؛ بنابراین با مطالعهٔ چگونگی تقارن در محصولات هنری ادوار مختلف، می‌توان به اندیشهٔ آفرینشگر و تحولات فرهنگ‌های مولد آن تولیدات دست یافت. پُرکاربردترین گونه‌های تقارن در هنرهای سنّتی، انتقالی و انعکاسی (تصویر ۹) است. در تقارن انتقالی، نقش‌مایه با فواصل منظم در یک مسیر عمودی، افقی یا مورب، با جهت و اندازهٔ ثابت تکرار می‌شود. درصورتی‌که تکرار نقش‌مایهٔ مورد نظر، مبتنی‌بر یک خط مستقیم فرضی هم‌اندازه با جهت معکوس دیده شود، تقارن انعکاسی است؛ بدین‌ترتیب ترکیب بصری در طرفین محور از برابری و شباهت برخوردار بوده، اما قابلیت تطبیق‌یافتن بر یکدیگر را ندارند (مکی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

تکرار ساختارهای بصری در یک جهت و محصور در میان دو خط، الگوهای خطی را خلق می‌کند و عباراتی همچون نوار، حاشیه یا ساختارهای یک‌بُعدی (Hann, 2013: 35) به این الگوها مرتبط است.

تصویر ۹- تقارن انعکاسی (راست) و تقارن انتقالی (چپ) در واگیرهٔ حاشیه (نگارنده)

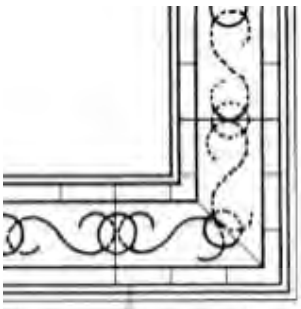
در قالی‌های مورد بررسی، سهم نسبتاً برابری از انواع شیوه‌های تقارن ساختارهای تزیینی قابل‌مشاهده است؛ اما در حاشیه‌های اصلی، عمدتاً تقارن انتقالی به چشم می‌خورد. جدول ۲ چگونگی برخورداری از شیوه‌های متقارن‌سازی در انواع حاشیه‌های قالی‌های محرابی هندی را ارائه می‌کند.

جدول ۲- چگونگی تقارن در حاشیه‌های اصلی، فرعی و زنجیرهٔ قالی‌های محرابی هندی مغول

تصویر	تقارن حاشیهٔ اصلی	تقارن حاشیهٔ فرعی داخلی	تقارن حاشیهٔ فرعی خارجی	تقارن زنجیره
۱	انتقالی	انعکاسی	انعکاسی	–
۲	انتقالی	انعکاسی	انعکاسی	–
۳	انتقالی	انتقالی	–	–
۵	انعکاسی	انتقالی	انتقالی	انعکاسی
٦	انعکاسی	انتقالی	انتقالی	انعکاسی
۷	انعکاسی	انعکاسی	–	انتقالی
۸	انتقالی	–	–	انتقالی

مأخذ: نگارنده

گوشه‌سازی، دیگر مؤلفهٔ بصری است که می‌توان در ساختار محرابی قالی‌ها بدان توجه داشت. گوشه (شکنج یـا گوشـواره) در چهار جهت حاشیهٔ قالی‌ها و با عبور متقاطع حاشیهٔ طولی و عرضی بر هم پدید می‌آید. طراحـی ایـن بخـش از قـالی بـا درنظـرآوردن ساختارهای تزیینی حاکم بر واحد طرح (واگیره) حاشـیه‌ها انجـام می‌پـذیرد (تصـویر ۱۰) تـا حـداکثر شـباهت میـان طـرح گوشـه بـا ساختارهای تزیینی حاشـیه‌های اصـلی و فرعـی برقـرار شـود (وکیلـی و اسـماعیلی‌جاغرق، ۱۳۸۳: ۱۱٦). ایـن رَویـه در طراحـی قـالی، سامان‌بندی حاشیهٔ فرش است که مبتنی‌بر تقارن و تکرار در کل حاشـیه (طـول، عـرض و گوشـه‌ها) برقـرار می‌شـود (حصـوری، ۱۳۸۵: ۱۲۳). باتوجه‌به آنچه مطرح شد، می‌بایست تأکید کرد که در این بخش حاشیه، تقارن صـرفاً برپایـهٔ قرینـهٔ انعکاسـی قابـل‌اجرا است.



تصویر ۱۰- الگوی گوشه‌سازی در حاشیهٔ قالی‌ها (وکیلی و اسماعیلی‌جاغرق، ۱۳۸۳: ۱۱٦)

در گوشه‌سازی قالی‌های تک‌محرابی درختی و هزارگل، نهایت دقت و قرینه‌سازی از سوی طراح و بافنده صورت پذیرفتـه است و هیچ‌گونه اِعوَجاجی در مجموعهٔ نوارهای حاشیه مشاهده نمی‌شود. تنها در یک نمونه (تصویر ۳) که حاشیه از سـاختار استانداردی برخوردار نبود، امکان بررسی کیفیت گوشه‌سازی میسر نشد. در محرابی‌های چندگانه، یک نمونه (تصویر ۷) فاقـد تقارن بود و یک نمونه (تصویر ۸) هم به‌دلیل آسیب‌دیدگی در گوشه‌ها، قابلیت ارزیابی نداشت؛ اما به احتمال قریب بـه یقـین، در این نمونه نیز گوشه‌سازی متقارن لحاظ نشده است.

۵-۳- تناسبات میان متن و حاشیه

در جست‌وجوی تناسبات میان حاشیه و متن قالی‌های محرابی هندوستان، می‌توان از قاعدهٔ نسـبت عـرض حاشـیه بـه عـرض فرش بهره گرفت؛ یعنی سهم کل فضای حاشیه از عرض قالی در تولیدات ارزیابی می‌شـود. قاعـدهٔ متناسـب محاسـبهٔ عـرض حاشیه نسبت‌به عرض قالی که در طراحی معاصر نیز مورد استفاده است، تقسیم کل عرض قـالی بـه پـنج یـا شـش قسـمت و اختصاص دو سهم از این تعداد به حاشیه‌های طرفین است. ازنظر حصوری، دو مکتب شرق (خراسان) و غـرب (بـاختر)، تناسـبات مذکور درارتباط‌با قالی‌ها در ایران، از گذشته تا اکنون را پوشش می‌دهند.

مکتب شرق، حاکم بر فرش‌های هراتی دورهٔ صفوی و با اختصاص مساحت کمتر متن نسبت‌به مساحت حاشیه بـوده اسـت. در ایـن سامان‌بندی، طراح، عرض متن را به پنج قسمت تقسیم می‌کرده و دو سهم را به متن و سه سهم را به حاشیه‌ها اختصـاص مـی‌داده اسـت. مکتب غرب عمدتاً در اغلب قالی‌ها به‌استثنای نمونه‌های هراتی صفویه مورد استفاده بود. در این مکتب، نسبت مسـاحت مـتن بـه حاشـیه از یک‌دوم به بالا بوده و گاهی حتی به سه‌پنجم یا هفت‌دهم نیز می‌رسد؛ اما عموماً نسبت یک‌دوم حفظ می‌شـود (حصـوری، ۱۳۸۵: ٦۹). در نمونه‌های مطالعاتی پژوهش حاضر، حالات مختلفی از تقسیمات حاشیه نسبت‌به عـرض قـالی به‌دسـت آمـد. حالـت اول، رعایت تقریبی تناسبات میان زمینهٔ قالی و حاشیه‌ها است که در آن، سهم حاشیه (عدد دو) از کل عرض قالی با تقسیمات پـنج یا شش‌گانه است (تصاویر ۱و ۵). حالت دوم، غلبهٔ حاشیه بر زمینهٔ قالی است و بیشترین سهم از عـرض قـالی بـه حاشـیه‌های طرفین اختصاص یافته است (تصویر ۲). در حالت سوم نیز حاشیه‌ها مغلوب فضای وسعت‌یافتهٔ زمینهٔ قـالی شـدند و کمتـرین

سهم از عرض قالی به حاشیه‌ها تعلق یافته است (تصویر ٦). در قالی‌های محرابی چندگانه (صف‌ها)، این تناسبات قابل‌بررسی نبود؛ زیرا عرض قالی به‌واسطهٔ تکرار محراب‌ها، در قیاس با دیگر نمونه‌ها، از حالت استاندارد خارج شده است. در نمونهٔ سوم که به قالی آینارد مشهور است نیز این مؤلفه به‌دلیل نبود عرض حاشیه در قسمت طول قالی، قابل‌بررسی نبود. به‌منظور سهولت در تحلیل حالات یادشده، جدول ۳ ارائه شده است. باتوجه‌به دردسترس‌نبودن ابعاد نمونه‌ها، با ملاک قرار دادن بردار واحد مبتنی‌بر عرض حاشیهٔ طولی در هر فرش، تناسبات تقریبی آورده شده است.

جدول ۳- چگونگی تناسبات میان متن و حاشیهٔ قالی‌های محرابی هندی مغول

شماره	۱	۲	۵	٦
تصاویر				
تناسب متن و حاشیه	متناسب	کمتر از حد تناسب	متناسب	بیش‌از حد تناسب
تفسیر تناسبات	۲ سهم حاشیه و بیش‌از ۳ سهم متن	۲ سهم حاشیه و کمتر از ۳ سهم متن	۲ سهم حاشیه و بیش‌از ۳ سهم متن	۲ سهم حاشیه و بیش‌از ٤ سهم متن

مأخذ: نگارنده

باتوجه‌به آنچه از مشاهدات به‌دست آمد، آشکار است که علی‌رغم سهل‌الوصول‌کردن منابع هنری ارزشمند ایرانی، مَبادی بصری هنر هند به‌ویژه در طراحی قالی‌ها، به‌تدریج به نقوش گیاهی با ساختار طبیعی متحول شد و در این تولیدات، بیش‌از نمونه‌های ایرانی، آزادی عمل هنرمند به نمایش درآمد (دیماند، ۱۳۸۹: ۲۷۳). برخی صاحب‌نظران نیز این احتمال را پُرقوّت می‌دانند که این گیاهان، اقتباسی از منابع تصویرگری اروپایی باشند که در اوایل قرن هفدهم میلادی (۱۱ ه.ق) در هنر گورکانی تظاهر کرد. در این زمان، گیاهان گل‌دار به شاخصه‌ای تزیینی در هنر هند درآمده و قلمروی کاربست و نمایش آن را می‌توان از معماری (نظیر تاج‌محل) تا فرش‌ها و منسوجات مشاهده کرد (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸).

بدین‌ترتیب می‌توان گفت باتوجه‌به اینکه امکانات لازم بصری برای هنرمند هندی در اقتباس و بهره‌مندی از اصول و قواعد هنری در قلمروهای دیگر اسلامی مهیا بوده است، تولیدات ارائه‌شده کاملاً از اصول تصویرپردازی بومی هندوستان بهره‌مند هستند. اتینگهاوزن و گرابر معتقدند که فرهنگ اسلامی در هر منطقه‌ای نفوذ یافت، سنّت‌های محلی را اخذ کرد و آن‌ها را با رفتارها و کردارهای صوری و عقیدتی خویش تطبیق داد. الفبای رفتاری و کرداری اسلامی هندوستان در ایران ریشه داشت؛ اما فنون و تزیینات، محلی و بومی بود (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۱: ٤۰۳). براین‌اساس قالی‌های محرابی هندوستان با محصولات هم‌عصر خویش در ایران و ترکیه همخوانی ندارد و تولیداتی است کاملاً تزئینی و برپایهٔ اسلوب تصویرپردازی

هندی ازجمله عشق و احترام به جهان طبیعت، علاقه به ثبت و ضبط تاریخ و پافشاری بر پویایی در بالاترین میزان مطلوب، اگرچه در اقتباس قواعد بصری، سعی داشته که به منابع الهام خویش وفادار باقی بماند.

٦- نتیجه

درارتباط‌با محور پژوهش مبتنی‌بر تبیین ویژگی‌های ساختاری قالی‌های محرابی مغولی هند، هفت نمونه قالی محرابی با شناسنامهٔ متقن و منتسب‌به دورهٔ مذکور انتخاب شد. به‌منظور پاسخ‌گویی به پرسش اصلی تحقیق و دریافت وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی، محورهای ذیل به‌عنوان شاخص‌های قابل‌بررسی مورد توجه قرار گرفت: شکل محراب‌ها، نقوش به‌کاررفته در فضاهای مختلف قالی‌ها، ترکیب‌بندی نوارهای حاشیه‌ها و قواعد حاکم بر طراحی قالی و زیبایی‌شناسی آن (تقارن، گوشه‌سازی و تناسبات میان متن و حاشیه).

شکل محراب‌ها در نمونه‌ها از دو ساختار عمده و رایج (تک‌محراب و چندمحراب در قالب صف) در تمامی تولیدات محرابی ممالک اسلامی تبعیت داشته است. نقش‌مایه‌ها عموماً گیاهی هستند که در برخی، بته‌های گل و در برخی، مجموعهٔ گل‌ها و شکوفه‌ها، تزیین زمینه و حاشیهٔ فرش را به‌عهده داشته‌اند. عناصری نظیر طبیعت‌گرایانگی، جنبش و تکاپو به‌واسطه ترفندهای تصویرسازی که از مختصات بومی آثار هنری هند است، در این قالی‌ها مشهود بوده است. به‌نظر می‌رسد تعداد متغیر نوارهای حاشیه در قالی‌های مورد مطالعه از ابعاد قالی‌ها تبعیت داشته است و به‌واسطهٔ تنوعی که در چیدمان آن‌ها لحاظ شده، احتمال آنکه ترکیب نواربندی حاشیه از شاخص بومی پیروی داشته باشد، بعید می‌نماید. تقارن و گوشه‌سازی در حاشیه‌ها به‌طور دقیق اجرا شده‌اند و گویا ارائهٔ یک ساختار زیبا و متقارن از سوی هنرمند در حاشیه به‌عنوان قاب پیرامون زمینهٔ اصلی، بسیار مهم بوده است و هنرمند در نمایش آن نهایت تلاش خود را به‌کار بسته است. تناسبات در اغلب نمونه‌ها همچون تولیدات دیگر مناطق، از روندی متغیر برخوردار بوده است؛ اما در میان نمونه‌های قابل‌بررسی (چهار نمونه)، ساختارهای متناسب از وضعیت آشکارتری برخوردار بودند.

با درنظرآوردن نتایج به‌دست آمده از بررسی هریک از محورهای مذکور، این اصل مسلّم می‌شود که محورهایی همچون نقوش تزیینی، تقارن و تناسب که با زیبایی ساختار اثر ارتباط عمیق‌تری داشتند، از سوی هنرمند هندی با دقت و تلاش بیشتری نمایش داده شده‌اند. او از طاق یا محراب به‌منظور نمایش منظره‌ای مملو از نقوش مشهود و ملموس در طبیعت بومی و پیرامون خود بهره برده است؛ همچنین تقارن و تناسبات را شاخص بصری درنظر آورده تا درراستای آفرینش اثری فاخر و به‌دور از هرگونه نقص گام بردارد. بدین‌ترتیب می‌توان خلق زیبایی و لذت بصری را هدف اصلی هنرمند در طراحی قالی‌های محرابی تلقی کرد و گویا کارکرد مذهبی این نمونه‌ها به‌استثنای محرابی‌های چندگانه، دور از ذهن می‌نماید.

۷- منابع

اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ. (۱۳۹۱). **هنر و معماری اسلامی ۱**، تهران: سمت.

احمدی‌پیام، رضوان؛ مرآتی، محسن. (۱۳۹۵). شناسایی و طبقه بندی نقوش حیوانی موجود در قالی های تیموریان هند، **مطالعات شبه قاره**، ۸(۲۹)، ۷-۲۸.

بصام، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). **فرهنگ دوزبانهٔ فرش دستباف**، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹٦). **حکمت هنر هند**، تهران: سورهٔ مهر.

بلر، شیلا؛ ام. بلوم، جاناتان. (۱۳۸۵). **هنر و معماری اسلامی**، تهران: سروش.

بلک، دیوید. (۱۳۹٤). **اطلس قالی و فرش**، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

بیادار، هنگامه؛ توفیقی، پیوند. (۱۳۹۳). نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی، **مطالعات معنوی**، ۳(۱۱-۱۲)، ۱۵۳-۱۷۳.

پرهام، سیروس. (۱۳٦٤). **دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس**، ج ۱ و ۲، تهران: امیرکبیر.

تقی‌زاده‌بروجنی، ربابه؛ نعمت‌شهربابکی، ابوالقاسم. (۱٤۰۰). مروری اجمالی بر قالی‌های گورکانی هند، **مطالعات شبه قاره**، ۱۳(٤۱)، ۲۷-٤٦.

تناولی، پرویز. (۱۳٦۸). **قالیچه‌های تصویری ایران**، تهران: سروش.

حصوری، علی. (۱۳۸۵). **مبانی طراحی سنتی در ایران**، تهران: چشمه.

دانشگر، احمد. (۱۳۷٦). **فرهنگ جامع فرش**، تهران: یادواره اسدی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **فرهنگ لغات**، ج ٦و۱۳. تهران: دانشگاه تهران.

دیماند، موریس‌اسون. (۱۳۸۹). **راهنمای صنایع اسلامی**، تهران: علمی‌فرهنگی.

راوندی، مرتضی. (۱۳۸۷). **تاریخ اجتماعی ایران**، ج ۵، تهران: نگاه.

طالب‌پور، فریده. (۱۳۹۱). **منسوجات سنتی هند**، تهران: دانشگاه الزهرا.

عصاره، امیرحسین؛ آقاکابلی، سید علی. (۱۳۸۱). **فرهنگ دوزبانه کاربردی تخصصی واژگان فرش**، گلدسته، اصفهان: گلدسته.

فروغی‌نیا، مریم. (۱۳۹٤). بررسی تطبیقی نقشه محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند، **مطالعات شبه قاره**، ۷(۲۵)، ٦۹-۹۲.

کندریک، ا.اف؛ تاترسال، سی.ای.سی. (۱۳۹۹). **قالی‌های دستبافت شرقی و اروپایی**، تهران: میردشتی.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۲). **مقدمه‌ای بر هنر هند**، تهران: روزنه و فرهنگستان هنر.

مجابی، علی؛ فنایی، زهرا. (۱۳۸۸). **پیش‌درآمدی بر تاریخ فرش جهان**، نجف‌آباد: دانشگاه آزاد نجف‌آباد.

مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران، **کیمیای هنر**، ۳(۱۰)، ۹۹-۱۰۸.

وکیلی، ابوالفضل. (۱۳۸۲). **شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان**، تهران: نقش هستی.

وکیلی، ابوالفضل؛ اسماعیلی‌جاغرق، مرضیه. (۱۳۸۳). **طراحی نقشه قالی**، تهران: نقش هستی.

Abul Fazl. (1977). **The Aien Akbari**, Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal.

Beattie, M.H. (1972). The Paravicini Prayer Rug; In Art of the Mughal Carpet, **Hali**, 4(3), 220-237.

Bennett, I. (2004). **Rugs & Carpets of The World**. London: Greenwich.

Cohen, S.J. (1986). **Textiles "Islamic Heritage of the Deccan**, Bombay.

Ellis, C.G. (1988). **Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art**, Philadelphia.

Ford, P.R.J. (2002). **Oriental Carpet Design**, London: Thames & Hudson.

Guy, J. and Swallow, D. (1990). **Arts of India 1550-1900**, London: Victoria and Albert Museum.

Hann, M. (2013). **Symbol Pattern & Symmetry, The Cultural Significance of Structure**. NewYork: Bloomsbury.

Hann, M.A. (2003). Conceptual Developments in the Analysis of Patterns Part One: The Identification of Fundamental Geometrical Elements, **The Nordic Textile Journal**, 32-43.

Harris, H.T. (1908). **Monograph on the Carpet Weaving Industry of Southern India**, Madras.

Pelsaert, F. (1925). **Jahangir s India**, trans by William h. Moreland and Pieter Geyl, Cambridge.

Tuzuk-i-Jahangiri, translated Alexander Rogers and ed. Vol 2, Lahore, 1974.

Walker, D. (1977). **Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era**, NewYork Metropolitan Museum of Art.

URL 1: https:// www.metmuseum.org/art/collection/search/452554

URL 2: https://recherche.smb.museum/detail/1525405/kaiser-dschahangir-und-der-thronfolger-prinz-khurram-bei-der-versammlung-zum-fastenbrechens--oder-opfer

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی