هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۱-۱۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۷

بررسی صوری و معنایی سوزن‌دوزی‌های شمال خراسان (مطالعه موردی شهرستان‌های بجنورد، شیروان، فاروج و قوچان)

➢ **علیرضا شیخی**: استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران a.sheikhi@art.ac.ir
➢ **میترا شجاعی مقدم***: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، شهر بجنورد، ایران
➢ **ندا گودرزی**: دانشجوی کارشناسی ارشد هنرهای اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس، شهر مشهد، ایران goodarzi.ned@gmail.com

چکیده

سوزن‌دوزی ازجمله هنرهای سنتی است که از دیرباز در ایران با توجه به اقلیم، فرهنگ، رسوم و باورها گستردگی قابل‌ملاحظه‌ای دارد. از مناطق کمتر شناخته‌شده در این حوزه، سوزن‌دوزی شمال خراسان شامل شهرستان‌های بجنورد، شیروان، فاروج، قوچان و روستاهای تابع است. این آثار با سادگی و خلوتی دارای مفاهیم و مضامین متنوعی هستند. هدف این مقاله مطالعه، دسته‌بندی و تحلیل نقوش سوزن‌دوزی شهرستان‌های مذکور است. بنابراین در پی پاسخ به این سؤال است که نقوش به‌کار رفته در سوزن‌دوزی مناطق مذکور چیست و چه معنا و مضمونی از منظر انسان‌شناسی هنر دارند؟ روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی از منظر انسان‌شناسی هنر است. اطلاعات بر مبنای مستندات تصویری، به‌صورت میدانی توسط نگارندگان، اسناد کتابخانه‌ای و سایت‌های اینترنتی فراهم شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که نقوش، بازتاب دغدغه‌های ذهنی و محیط زندگی بوده و از اصالت برخوردار هستند و ایجازگونگی این آثار قابل‌توجه است. سوزن‌دوزی‌ها را می‌توان در قالب‌های انسانی، گیاهی، حیوانی و کتیبه دسته‌بندی نمود. آنچه زینت‌بخش خانه‌ها می‌باشد، روابط بین فردی، دوستی با طبیعت پیرامونی، انتظار و یا آرزوهای فردی، اعتقادات و داستان‌ها را حکایت دارد. بسیاری از نقوش دربردارنده خواست برکت، قناعت و امید به‌حق هستند. این پرده‌ها با غنای رنگی به‌عنوان بقچه، دستمال، پرده و رو طاقچه‌ای کاربری داشته و به‌نوعی، تعامل و همنشینی با محیط زندگی مردم این خطه را روایت می‌کند.

واژگان کلیدی: خراسان، سوزن‌دوزی، نقوش و معنا، انسان‌شناسی هنر

Abstract

Embroidered Needle is a traditional art that has long been used in Iran with respect to climate, culture, tradition and beliefs. Among the less known regions in this area is the Embroidered Needle of north of khorasan, including Bojnourd, Shirvan, Faruj, Quchan, and their villages. These works associated with simplicity have a variety of concepts and themes. The purpose of this paper is to study, classify, and analyze of the motifs of Embroidered Needle in the mentioned cities. Therefore, the aim of this study is to answer the following question: "what are the motifs used in the Embroidered Needle of the mentioned regions and what do they mean in the context of art anthropology?" The research method is descriptive and analytic from the perspective of art anthropology. The required information based on visual documents is provided by the authors of the present study, library documents, and internet sites. The findings show that the motifs reflect the concerns of the mind and the context of life and enjoy originality. The brevity of these works is notable. Embroidered Needle can be categorized in the form of human, plant, animal, and inscription. The thing that decorates our houses tells us about the interpersonal relationships, friendship with nature, expectations, dreams, beliefs, and stories. Many of the motifs contain grace, contentment and hope in God. These canvases, with the richness of color were used as bundles, napkins, curtains and shelf covers and narrate some kind of interaction and companionship with the life context of the people of this region.

Keywords: Khorasan, Embroidered Needle, motifs, art anthropology.

*نویسنده مسئول مکاتبات: میترا شجاعی مقدم (mitra664.shojaee.m.1350@gmail.com)

مقدمه

رودوزی‌ها از موارد مختلفی چون الهام یا الگوپذیری از طبیعت، آرایش هندسی منظم، فرهنگ و جغرافیا، آداب و رسوم، احساسات و غیره تأثیر پذیرفته‌اند. زنان و دختران نقش مؤثری در این امر دارند و انجام این فعالیت‌ها یکی از دلایل مستحکم‌شدن روابط انسانی است. اهداف این پژوهش، دسته‌بندی نقوش سوزن‌دوزی شهرستان‌های بجنورد، شیروان، فاروج و قوچان و تحلیل آن بر مبنای انسان‌شناسی هنر می‌باشد. از این حیث «اشیای هنری» از سه دیدگاه اصلی تحلیل می‌شوند: شمایل‌نگارانه[1]، زیبایی‌شناسانه و کارکردی. سوزن‌دوزی‌ها باوجود اینکه کارکردها و معانی مشترکی دارند، گاه در برخی مناطق با توجه به سبک زندگی، افتراقاتی نیز دارند. برخی از آثار دارای نوشته و یادگاری است که میل به ماندگاری و حفظ خاطرات را نشان می‌دهد و گاه برای نشان دادن اندوه، شادی و یا اتفاقی است که در پیش است، مانند ازدواج یکی از فرزندان و جدا شدنش از اعضای خانواده و غیره. این مقاله می‌کوشد با سود جستن از رویکرد انسان‌شناسی هنر، به شناخت عمیق سوزن‌دوزی‌های این منطقه بپردازد. شیوه گردآوری اطلاعات با تمرکز بر مشاهدات و یافته‌های میدانی است و در پی پاسخگویی به این سؤالات است که چه نقش‌هایی در سوزن‌دوزی‌های منطقه شمال خراسان استفاده شده، مفاهیم نقوش سوزن‌دوزی‌ها چیست و میزان تعلق نقوش به اقلیم و جغرافیای منطقه چگونه است؟ تصاویر، باوجود اینکه شاخص‌های آکادمیک هنری ندارند، اما به‌طور واضح و آشکاری، به‌عنوان یک رسانه و اثر، دارای جوهر هنری هستند و از هارمونی، تعادل، ریتم، توازن، قرینه‌سازی، استفاده دقیق و درست از رنگ‌ها، ترکیب‌بندی، فرم و غیره برخوردارند و دارای نوعی نظم غریزی می‌باشند که بازتاب اندیشه و احساسات خالق اثر است. حفظ میراث هنری پیشینیان در خصوص رودوزی‌های این منطقه، نیز عدم انجام کار پژوهشی خاص و تصاویر در منابع مکتوب، ضرورت پژوهش است.

پیشینه پژوهش

نساجی، تاریخ لباس و انواع دوخت‌ها موضوعاتی کاملاً مرتبط باهم هستند. اسفندیاری در کتاب نگرشی بر رَوَند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران چنین آورده است: در کتاب مقدمه ابن‌خلدون، در فصل مربوط به دست‌بافی آمده است که این دو حرفه (نساجی و دوخت) در میان مردم از روزگارهای کهن رواج داشته است. در کتاب تاریخ طبری نوشته محمد بن جریر طبری، کرباس‌بافی، ابریشم‌بافی، ریسیدن نخ، بافتن پارچه‌های الوان و رودوزی‌ها به روزگار جمشید شاه پیشدادی نسبت داده شده است. از دیگر اسناد بیانگر رواج سوزن‌دوزی در ایران، لباس‌های درباریان و محافظین بقایای کاخ تخت جمشید و کاشی‌های مکشوفه در شوش را دانسته‌اند. کتاب سیری در صنایع‌دستی ایران تألیف جی گلاگ و سومی هیراموتو گلاگ با تأکید بر اینکه در قرن‌های بعد سوزن‌دوزی‌های بیزانس، تقلیدی از فرآورده‌های ایران بود بر اهمیت و رونق سوزن‌دوزی در دوره ساسانیان صحه گذاشته‌اند (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۸-۲).

با توجّه به بررسی‌های انجام شده، پژوهشی مشابه به‌خصوص در حوزه جغرافیایی شهرهای مورد پژوهش مشاهده نشد. امّا در خصوص سوزن‌دوزی اقوام ایرانی می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره نمود: وجیهه دلاور نقابی و علیرضا شیخی، در مقاله *تحلیل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دوره معاصر (بررسی موردی در شهرستان‌های کاشمر و تربت‌حیدریه)* به دسته‌بندی و تحلیل محتوایی این هنر در دو شهر مذکور همت گمارده‌اند. شهین پزشکی، در کتاب *ابریشم‌دوزی‌های ایرانی* در شش فصل به تاریخچه و ابزار و موارد مورد نیاز سوزن‌دوزی، انواع دوخت، روش‌های طرح اندازی، معرفی ابریشم‌دوزی مناطق مختلف و چگونگی شست‌وشو و نگه‌داری سوزن‌دوزی‌ها پرداخته است. رویا هنرمند، در کتاب *سوزن‌دوزی‌های سنتی رایج در خراسان جنوبی*، به معرفی سوزن‌دوزی‌های رایج در این استان همچون: آجیده‌دوزی، بلوچ‌دوزی، چشمه‌دوزی، شبکه، نقده‌دوزی و غیره همراه با تصاویر مربوطه پرداخته است. صبا اسفندیاری، در کتاب *خودآموز ابریشم‌دوزی و انواع*

1. iconographic

سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران و جهان دوخت‌های تزئینی شامل: سنگ، پولک، ملیله، مروارید، منجوق، سرمه، دوخت‌های تزیینی را معرفی و باهدف احیا، آموزش داده است. فرخنده نیک‌کار، در کتاب *دریچه‌ای به گلستان هنر سوزن‌دوزی*، در آموزش انواع رودوزی‌ها کوشیده است. صبا اسفندیاری، در کتاب *نگرشی بر رَوَند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران*، موضوعات مختلفی چون تاریخچه، مواد و مصالح، طرح و رنگ سوزن‌دوزی‌ها و انواع رودوزی اشاره داشته است. سید حسین مژگانی، در کتاب *گل‌های ابریشمی*، به ارائه فنون، روش‌ها و احیای دوباره هنر ظریف زری‌بافی پرداخته است. زهرا اردیبهشتی، در کتاب *طراحی و دوخت لباس‌های سنتی ایران*، سوزن‌دوزی‌های رایجی چون وحیده‌دوزی، بلوچ‌دوزی، چشمه‌دوزی، شبکه، نقده‌دوزی و غیره را در خراسان جنوبی معرفی می‌کند. زهرا خاموشی، در مقاله *تحول کاربرد تزیین در سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی*، به تزیینات به‌کاررفته در سوزن‌دوزی‌های اقوام ترکمن و بلوچ و تحولات اجتماعی پرداخته است و مرضیه قاسمی و سکینه محمودی، در مقاله *بررسی ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (شهرستان سراوان)*، به شناخت پوشاک محلی و محصولات سوزن‌دوزی دست یازیده‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی و از منظر انسان‌شناسی هنر به تجزیه و تحلیل اطلاعات پرداخته است. اطلاعات بر مبنای مستندات تصویری، به‌صورت میدانی توسط نگارندگان، نیز اسناد کتابخانه‌ای و سایت‌های اینترنتی فراهم شده است. جامعه مورد مطالعه این پژوهش در حوزه جغرافیایی شمال خراسان شامل: شهرهای قوچان[1]، فاروج[2]، شیروان[3]، بجنورد[4] و روستاهای تابع آن‌ها است. روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند اجرا و مطالعه شده است. بدین معنا که برای دست یافتن به بیشترین داده‌ها، دست به انتخاب با حداکثر تفاوت زده شده است. از دیدگاه اول، اشیاء معنا را به رمز درمی‌آورند یا چیزی را بازمی‌نمایانند یا معنای خاصی خلق می‌کنند. از منظر دوم، اشیاء به لحاظ تأثیر زیبایی‌شناختی یا کیفیات بیانی‌شان تحلیل می‌شوند. از دیدگاه سوم یا کارکردی؛ بحث، سه وجه غالب می‌یابد: کارکردهای اشیا در آیین و مذهب، در نشان دادن ارزش، در دل‌پذیر ساختن چیزی (مورفی، ۱۳۸۵: ۳۰). سودمندترین رویکرد اولیه برای تبیین صورت (فرم) توجه به کارکرد است: شیء برای چه استفاده می‌شود؟ چه‌کار می‌کند؟ آثار آن چیست؟ بسیاری از اشیاء را می‌توان نه‌تنها شیء هنری که در وجوه فراوان دیگر در نظر گرفت (همان: ۳۹). در مورد فرهنگ مادی، «زیبایی‌شناسی» به تأثیر ویژگی‌های اشیاء بر حواس و نیز بُعد کیفی مشاهده اشیاء اشاره دارد. درک و دریافت بسیاری از ویژگی‌های مادی به‌صورت میان فرهنگی است. ویژگی‌های شیء از طریق درآمیختن با نظام‌های ارزشی و معنایی که آن‌ها را در فرایندهای فرهنگی ادغام می‌کنند، وجه زیبایی‌شناختی می‌یابند (همان: ۵۱).

۱. قوچان: قدمت قوچان به حدود ۲۵۰ سال پیش از میلاد برمی‌گردد. اولین پایتخت سلسله اشکانی در حدود سال ۲۵۰ قبل میلاد حوالی قوچان امروز بوده است (شاکری، ۱۳۶۵: ۲۰). روستاهای مورد مطالعه در این شهر داغیان و سالانقوچ است. مهم‌ترین صنایع‌دستی مردم قوچان، عبارت‌اند از: پوستین‌دوزی، نمدمالی، گلیم‌بافی، دوختن چاروق (گونه‌ای کفش)، ساغری، گیوه و کفش کیمخت، فرش و قالیچه بافی، جاجیم‌بافی، عرقچین دوزی، جوراب‌بافی، دستکش پشمی، آله‌جه‌دوزی و غیره (همان: ۲۰۱).

۲. فاروج: شهر فاروج در ۳۰ کیلومتری غرب قوچان قرار دارد. فاصله این شهر تا شهر شیروان نیز به همین مقدار است (رضازاده خسرویه، ۱۳۸٤: ۱۰۰). آبادانی این شهر مربوط به زمان پارت‌ها و ساسانیان بوده است (شیخ، ۱۳۸۹: ۱٦۹). تعدادی از روستاهای تابع این شهر که مطالعه موردی در آنجا انجام‌شده چوکانلو، خسرویه، مَفرَنقاه است.

۳. شیروان: با پهنه‌ای حدود ۹٤۰ هکتار در شمال خراسان، در مسیر اصلی مشهد-گرگان قرار دارد (افشار، ۱۳۷۸: ۲۵۵). مهم‌ترین صنایع‌دستی مردم شیروان عبارت‌اند از: فرش، خرسک، قالیچه، گلیم، جاجیم، نمد، پوستین، دستکش، جوراب، شال‌گردن، کلاه، پایتابه، چوخه/چوخا، کیسه حمام، خورجین، جوال (همان: ۲٦۳-۲٦۲). روستای مورد مطالعه در این شهر گلیان است.

٤. بجنورد: این شهرستان از شمال به کشور ترکمنستان، از خاور به شهرستان‌های شیروان و اسفراین، از جنوب به شهرستان‌های اسفراین و سبزوار و استان سمنان و از باختر به شهرستان‌های گنبدکاووس استان گلستان و شاهرود استان سمنان محدود است (افشار، ۱۳۷۸: ۱۵۷). در این منطقه، صنایع‌دستی فرش و قالیچه بافی با طرح‌های کردی و ترکمنی، گلیم و جاجیم‌بافی، پالاس بافی (فرش‌های محلی) و غیره رایج است (همان: ۱٦۱).

سوزن‌دوزی در شمال خراسان

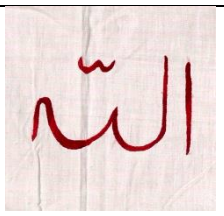
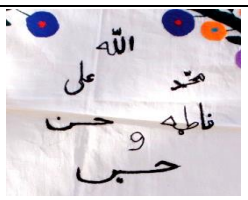
اسفندیاری رودوزی‌های ایرانی را به شش دسته تقسیم می‌کند. رودوزی‌های شمال خراسان در دسته دوم قرار می گیرند که قسمتی از زمینهٔ آن‌ها را دوخت پُر می‌کند و زمینه به رنگ اصلی خود باقی می‌ماند، مانند ابریشم‌دوزی، خامه‌دوزی، قیطان‌دوزی و مضاعف‌دوزی (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ٤٦). در اکثر نقاط خراسان انواع و اقسام سوزن‌دوزی‌ها رایج است. سوزن‌دوزی‌هایی که هم‌اکنون در این استان رایج است عبارت‌اند از: ۱. گل‌دوزی روی پوستین، ۲. گل‌دوزی روی چارق، ۳. ملیله‌دوزی و منگوله بافی، ۴. سوزن‌دوزی و گل‌دوزی، ۵. یراق‌دوزی و ابریشم‌دوزی، ٦. زنجیر دوزی، ۷. سوزن‌دوزی‌های پوشاک کردهای ساکن شمال خراسان (قوچان)، ۸. سوزن‌دوزی‌های پوشاک مردم شرق خراسان (سید صدر: ۱۳۸٦: ۲۲۵).

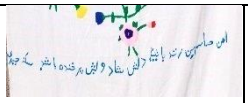
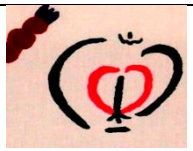
اگرچه تصاویر اغلب واقع‌گرایانه و برگرفته از محیط پیرامون هستند، اما می‌توان برای برخی از آن‌ها مفهومی نمادین در نظر گرفت و به ارزش و معنای هر اثر پی برد. در واقع با درک مفاهیم، خوانش آثار درست و به‌دور از حدس و گمان انجام می‌شود. برخی از آثار دارای روایتی تصویری هستند که برگرفته از زندگی و اجتماع است و برخی فاقد روایت و فرم محض هستند. آشنایی با تعاریف و مفهوم هر عنصر تصویری، اهمیت و نقش آن را در زندگی واقعی به‌خوبی نشان داده است. نقوش و مفهوم آن، انعکاسی است از «تفسیر ذهنی» دوزنده از جهان و گاه بیان‌کننده مناسبات فی‌مابین. اگرچه دوزندگان در این مواجهه، بخش اعظمی از پیچیدگی‌های جهان اطراف خویش را از دست می‌دهند، امّا با ترکیب مناسب و قاعده‌مند غریزی آنچه می‌بینند، به خلق طرح‌واره‌هایی پرداخته که در جان و روحشان دمیده و با آن عجین شده‌اند. انتخاب نقش، فرم و رنگ، مؤلفه‌ای است که خلاقیت و تخیّل را بارور می‌کند و باعث فردیت بخشیدن به اثر می‌شود. بنا به دلایل فوق به‌نظر می‌رسد، آشنایی با مفاهیم نقوش، حلقه اتصال مخاطب با اثر و درک صحیح‌تر آن باشد. در جهان پر رمز و راز این مردم، صنایع‌دستی جنبه تفننی ندارد. هر اثر، هدف و کاربرد جدی دارد. هنرمندان جوامع عشایری و روستایی کار دست را در خدمت شناخت و شیوه زندگی، تاریخ، جهان‌شناسی و رفتار اجتماعی به‌کار گرفته‌اند. به‌راستی صنایع‌دستی امانت‌دار و نگه‌دارنده پیام قوم است و زوالش، زوال فرهنگ قومی را به‌دنبال دارد (عناصری، ۱۳۸۰: ۸۳).

دسته‌بندی نقوش سوزن‌دوزی در شمال خراسان کتیبه

کتیبه‌ها شامل: آرم، اسماء مقدس و اهل‌بیت(ع)، ادبی و یادگاری هستند و در پی بیان نمودن معنایی خاص. برخی از این معانی برگرفته از اعتقادات مذهبی و باورهای مذهبی است و برخی دیگر، نشان‌دهنده حالات درونی و روحی افراد که در مسیر فصل جدیدی از زندگی قرا دارد، مانند ازدواج، تولد (مرسوم بوده است که به مناسبت‌های مختلفی مادران و یا نوعروسان و دختران دمِ بخت به دوختن چنین دست‌دوزهایی دست یازیده‌اند) (جدول ۱).

جدول ۱. کتیبه‌ها در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

۱	۲	۳	۴
			
کارکرد: رو لباسی	رو لباسی	رو لباسی	رو لباسی
مضمون: اسماء مقدس	یادگاری (اسم و تاریخ)	اسماء مقدس (پنج‌تن آل عبا)	یادگاری (شعر) چون عمر من برود و جان پایدار نیست/ نزد دوست بهتر از این یادگار چیست؟
شهر: شیروان/ روستا: گلیان	شهر: قوچان	شهر: بجنورد	شهر: قوچان/ روستا: داغیان

۵		٦		۷		۸	
کارکرد: رو لباسی/ پرده		پرده جلو طاقی		روبالشی/ جاپشتی		رو پشتی	
مضمون: یادگاری (شعر، اسم، تاریخ) الهی صاحب این زنده باشد/ دلش شاد و لبش پر خنده باشد)		آرم		یادگاری (شعر) حقیقت تلخ است نه به تلخی جدایی، جدایی سخت است نه به‌سختی تنهایی		یادگاری/ تبریک عروسی/ تاریخ	
شهر: بجنورد		شهر: فاروج/ روستا: چوکانلو		شهر: فاروج/ روستا: چوکانلو		شهر: فاروج/ روستا: چوکانلو	

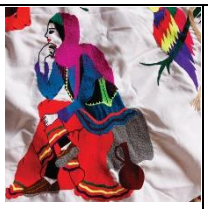
منبع: نگارندگان

نقوش انسانی

انسان مرکز دنیاي نمادها است (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱/۲٦۱). در تحلیل یونگ، آدم نماد انسان کیهاني است؛ خاستگاه تمام نیروهاي رواني که اغلب در قالب یک حکیم پیر، با نمونه ي ازلي پدر یا نیا پیوند مي‌شود (همان: ۹۱). بی‌بی‌بیگم حسینی امام وردی خان از قوچان (بهمن ۱۳۹۷) درباره نقوش انسانی چنین می‌گوید: اغلب افرادی که سوزن‌دوزی می‌کردند تمایلی نداشتند که تصاویر زشت و بد روی پارچه‌هایشان کشیده شود. حتی از کشیدن شمایل و صورت زنانه نیز پرهیز می‌کردند. اما نگارندگان طی بررسی‌های انجام‌شده نقوش زیادی از تصاویر زنانه را در سوزن‌دوزی‌ها مشاهده کردند. قابل‌ذکر است، این نقوش بیشتر مربوط به منطقه بجنورد است. هانری رنه دالمانی در سفرنامهٔ خود از خراسان تا بختیاری این نکته را مورد توجه قرار داده و نوشته است نقاشان چون از کشیدن شکل انسان ممنوع بوده‌اند به ترسیم نقشه‌های منظم هندسی پرداختند و بافندگان و دوزندگان در کارهای خود از این طرح‌ها استفاده می‌کردند (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۴۸) (جدول ۲).

جدول ۲. نقوش انسانی در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

۱		۲		۳		۴	
کارکرد: رو لباسی		رو لباسی		رو لباسی		پرده	
شهر و نقش: بجنورد، زن نوازنده		بجنورد، پرتره زن		بجنورد، مرد سواره‌نظام		بجنورد، دختر سواره	
۵		٦		۷		۸	
کارکرد: پیشانی‌بند اسب		رو لباسی		خُنچه		تابلو	
شهر و نقش: قوچان، روستای داغیان، دختر		بجنورد، زن شاهزاده		فاروج، روستای چوکانلو، مرد نوازنده		فاروج، روستای چوکانلو، عروس و داماد	

۹	۱۰	۱۱	۱۲
			
کارکرد: خُنچه	خُنچه	خُنچه	رو لباسی
شهر و نقش: فاروج، روستای چوکانلو دختر کوزه دار، برگرفته از نگارگری	فاروج، روستای چوکانلو، لیلی و مجنون، برگرفته از نگارگری	فاروج، روستای چوکانلو، چوپان یا مرد نی نواز	بجنورد، زن رقصنده، برگرفته از نگارگری

ماخذ:نگارندگان

نقوش انسانی، به‌شیوه واقع‌گرایانه کار شده است که البته بازتاب فرهنگ است. مردی در حال نواختن نی است، زنی می‌رقصد، دختری با وسایل مورد علاقه‌اش حضور دارد، دختری در مسیر چشمه با کوزه‌اش در حال استراحت است و پیوندهای انسانی مثل زوجین که تصاویرشان بسیار نزدیک به نگارگری ایرانی است و مواردی دیگر، همه و همه حضور انکارناپذیر انسان را در طبیعت، محیط پیرامون و غیره را نشان داده است. از نقوش انسانی به‌راحتی می‌توان به پوشش، زیورآلات، رنگ‌های رایج منطقه پی‌برد. زنان و دختران در پیوند با طبیعت، شادی، کار، زمین و غیره نشان داده‌شده‌اند. همچنین در اغلب این دست‌دوزها انسان کانون توجه است و همه‌چیز در پیرامون او هویت یافته و شکل می‌گیرد. هر جا نقش انسانی به‌چشم می‌خورد، عناصر زیبایی‌شناسانه‌ای چون فرم، تقارن، حرکت، کادربندی و غیره وجود دارد. آنچه در این دست‌دوزها برجسته شده، فراوانی بالای تصویر جنس مؤنث است. یکی از دلایل آن می‌تواند نقش تأثیرگذار زنان در جوامع باشد و یا چون اغلب رودوزی‌ها توسط زنان و دختران دوخته شده است، به همان نسبت نیز تصاویر جنس مؤنث، بیشتر به نقوش راه‌یافته است.

حیوانات

در جوامع روستایی حیوانات نقش بسیار مهمی دارند، زیرا زندگی روستاییان به‌طور مستقیم به کشاورزی و دامپروری وابسته است. آن‌ها برای ادامه حیات به زمین و حیوان نیاز دارند. از این رو است که حیوانات در کنار گونه‌های مختلف گیاهی به‌وفور در رودوزی‌ها به‌چشم می‌خورد. گوناگونی حیوانات و پرندگان که باذوق و سلیقه و دقت بی‌مانندی، نقشی خیال گونه و زیبا دارند، نشان‌دهنده طبیعت و جغرافیای غنی منطقه است. آنچه دوزندگان در پیرامونشان دیده‌اند، همان را خلق کرده‌اند. پرندگانی که بر شاخساران می‌خوانند یا در حال پروازند، حیوانات با فرم‌ها و رنگ‌های مختلف، گویی زنان و دختران روستایی خواسته‌اند طبیعت را به خانه‌هایشان آورند و آن را جاودانه کنند. همانند کردن محیط و درون خانه، علاوه بر زیباسازی و تزیین، اشاره به الفت روان زنان و دختران روستایی با طبیعت دارد. گویی می‌خواهد صبح که از خواب برمی‌خیزد نگاهش به درخت و پرنده و حیوانات باشد و شب که پلک می‌نهد در عطر دلاویز و سکوت طبیعت آرام یابد. این حیوانات شامل آهو، اسب، اسب‌سوار، بز ماده، بزغاله، بلبل، پرنده، پروانه، خروس، روباه، شتر، طاووس، قوچ، کبوتر، گاو ماده، گوزن و هُدهُد (شانه‌به‌سر) هستند. برخی مانند شتر، طوطی، طاووس، گوزن و نخل مربوط به جغرافیای شمال خراسان نیستند و از جاهای دیگر وام گرفته‌شده‌اند. علی‌اکبر جاوید پناه از بجنورد (آبان ۱۳۹۶) معتقد است برخی از این حیوانات مانند گوزن، از طریق فیلم‌ها و مستندهای آمریکایی تلویزیونی به این آثار راه‌یافته‌اند. آمنه دانایی از طراحان نقوش داغیان (فروردین ۱۳۹۷)، می‌گوید بسیاری از نقوش را از کتاب‌ها استخراج و ترسیم نموده است که گاه، ارتباطی با طبیعت منطقه ندارد. روضه‌گل ایزانلو از بجنورد (آبان ۱۳۹۶) در این باره چنین می‌گوید: «در روستای کلاته سهراب از توابع بجنورد، نقشه‌کش از اسپیدان به روستاهای مجاور می‌رفته است و با خود، کارهای دوخته‌شده و آماده را می‌برده تا دوزندگان

نقوشی را که دوست دارند انتخاب کنند. همچنین در روستای باغچق و جاجرم نیز این هنر رواج داشته است».

آهو، اساساً نماد زنانگی است. در ارتباط با کودکان معصوم نقش مادر-تایه را بر عهده دارد (شوالیه، ۱۳۸۷: ۳۱۲/۱). در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها، اسب مقامی شامخ دارد. در وهله اول، نماد خورشید بود و گردونه او را می‌کشید و برای خدایان خورشید، قربانی می‌شد (هال، ۱۳۹۰: ۲۴). اسب‌سوار نماد پیروزی و شوکت است. سوار همان‌گونه که بر موکب خود مسلط است بر نیروی دشمن نیز غالب است (شوالیه، ۱۳۸۷: ۱٦٦/۱). طراح با توجه به خواسته صاحب پارچه نقوش را می‌کشید. تصویر حیوانات منطقه مثل اسب و پلنگ بیشتر رسم می‌شده است (بی‌بی‌بیگم حسینی، بهمن ۱۳۹۷). بز چه از نظر جسمانی و چه از نظر معنوی نماد تایه و معلم معنوی بود، اما توارد ذهنی دمدمی بودن بز نیز نشانه برکت و نعمتی نامنتظر از طرف خداوند است (شوالیه، ۱۳۸۸: ۹٤/۲). بلبل، در سراسر جهان به‌خاطر زیبایی آوازش مشهور است. این پرنده که تمام شاعران آن را رامشگر عشق می‌خوانند، تمامی احساساتی را جان می‌بخشد که در ارتباط نزدیک با عشق و مرگ باشد. در اسلام پرندگان به‌طور خاص نماد فرشتگان هستند. پرنده به‌عنوان نماد جاودانگی روح در قرآن و در شعر آمده است (٦٧:١٩)[1] خروس، در سراسر جهان نماد خورشید است؛ زیرا بانگ خروس طلوع خورشید را بشارت داده و نور و رستاخیز است (شوالیه، ۱۳۸۸: ۹٤/۳-۹۱). روباه تضادهای درونی طبیعت بشری را تجسم می‌بخشد (همان: ۳٦٥). شتر مظهر قناعت و برکت است. طاووس با پرستش درخت و خورشید تداعی می‌شود. مظهر بی‌مرگی، طول عمر، عشق نماد طبیعی ستارگان آسمان است. دنیادوستی و تکبر و بطالت نشانه‌های جدید او هستند (کوپر: ۱۳۸٦: ۲۵۲). قوچ، تند و تیز، مذکر، غریزی و قدرتمند، نماد نیروی توالد و تناسل که انسان و مردم دنیا را بیدار می‌کند. تجدید مدار زندگی را در بهار زندگی و همچنین در بهار و فصل‌ها ضمانت می‌کند (شوالیه، ۱۳۸۵: ٤٦٨/٤). کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره بر ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأکید شده است (همان: ٥۲۷). گاو نماد زمین روزی‌بخش است (همان: ٦۷۰). گوزن، به دلیل شاخ‌های بلندش که مرتباً تجدید می‌شوند، اغلب با درخت زندگی مقایسه شده است. گوزن نماد باروری، ضرب‌آهنگ (ریتم) رشد و تولد دوباره است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۷٦۹/٤). هدهد (شانه‌به‌سر) در قرآن مجید (۲۷:۲۰)[2] به‌عنوان قاصد میان سلیمان و ملکه سبا است. (جدول ۳)

۱. «آیا به پرندگان بر فراز سرشان ننگریسته‌اند که بال گشاده‌اند و فرو ببندند [آن را]، هیچ‌کس جز خداوند رحمان آن‌ها را نگه نمی‌دارد که او به هر چیزی بیناست».

۲. «و سپس از [حال] مرغان را باز جست و گفت مرا چه می‌شود که هدهد را نمی‌بینم، یا شاید از غایبان است؟»

جدول ۳. نقوش حیوانی در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

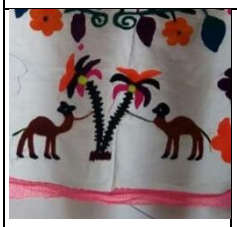
۱		۲		۳		۴	
کارکرد: پرده		پرده جلو طاقی		رو رختخوابی		رو لباسی	
شهر و نقش: بجنورد، طاووس		فاروج، روستای چوکانلو، طاووس		قوچان، روستای داغیان، خروس		قوچان، بلبل	
۵		٦		۷		۸	
کارکرد: پرده جلو طاقی		رو لباسی		رو لباسی		پرده	
قوچان، روستای سالانقوچ، هدهد		قوچان، کبوتر		شیروان، روستای گلیان، طوطی		بجنورد، پروانه	
۹		۱۰		۱۱		۱۲	
کارکرد: رو لباسی		رو لباسی/ پرده جلو طاقی		پرده		پرده	
قوچان، روستای داغیان، روباه		بجنورد، گوزن		بجنورد، شتر		بجنورد، قوچ	
۱۳		۱۴		۱۵		۱۶	
کارکرد: پرده		رو لباسی		رو لباسی		رو لباسی	
شهر و نقش: بجنورد، گاو/ گوساله		قوچان، گوزن		بجنورد، بزغاله		بجنورد، آهو	

ماخذ:نگارندگان

گیاهان

گیاهان سرشار از رنگ‌های گوناگون، نقوش مختلف، ریتم، تکرار، تقارن و غیره نشان‌دهنده اقلیم منطقه است. درخت زندگی، گل‌های سه پر، پنج پر، هفت پر و نه پر، طرح درختی به‌صورت شمسه و غیره، طبق نظر مصاحبه‌شونده‌ها برگرفته از نوع پوشش گیاهی و کشاورزی منطقه است و حتی برخی درخت‌ها و میوه‌ها در وضعیت معیشتی مردم مؤثر است. گل‌های موجود در سوزن‌دوزی‌ها اغلب با توجه به درخت‌ها و گیاهانی که در منطقه بوده است رسم گردیده، همچون گل آلبالو، گل گیلاس، گل سیب و پیچک. وجود گلدان در نقوش هم مورد تأکید بوده است (بی‌بی بیگم حسینی، بهمن ۱۳۹۷) درخت را بسیاری از اقوام باستانی به‌عنوان جایگاه خدا می‌پرستیدند و نماد کیهان، منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی بود (هال، ۱۳۸۵: ۲۸۵). در افسانه‌هاي مردمي نشانه‌هاي بسياري از پدر-درخت يا مادر-درخت در دست است كه سرانجام به درخت-نياكان انجاميده و تصوير آن به‌تدريج از محتواي اساطيري‌اش جدا شده است (همان: ۲۰۰). در شرق هم مثل غرب، درخت زندگي اغلب به‌صورت واژگون است. اين واژگوني، بنا بر متن‌هاي ودايي، مفهومي از نقش خورشيد و نور را در رشد موجودات القا مي‌كند: در آن بالاست كه آن‌ها زندگي را به عاريت مي‌گيرند و در اين پايين است كه كوشش مي‌كنند آن را نفوذ دهند. به اين ترتيب، در اين تصوير واژگون، شاخه‌ها نقش ريشه و ريشه‌ها نقش شاخه را بر عهده‌دارند؛ يعني زندگي از آسمان مي‌آيد و در زمين فرو مي‌رود (همان: ۱۹۳). گل، نماد عشق و هماهنگی است و به طبیعت نخستین شکل می‌دهد. گل همسان با نمادگرایی کودکی و به ترتیبی همسان با مرحله عدنی است (شوالیه، ۱۳۸۵: ٤/۷۳۷) (جدول ۴).

جدول ۴. نقوش گیاهی در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

۱		۲		۳		۴	
کارکرد: رو لباسی		رو رختخوابی		رو لباسی		پرده جلو طاقی	
شهر و نقش: فاروج، روستای خسرویه، دسته‌گل		فاروج، روستای خسرویه، طرح درختی/ گل سه پر		فاروج، روستای چوکانلو، طرح درختی/ ده پر، هفت پر و سه پر		قوچان، روستای سالانقوچ، طرح درختی/ هشت پر و لاله	
۵		٦		۷		۸	
کارکرد: پرده جلو طاقی		سفره		کیسه وسایل حمام عروس و داماد		رو لباسی	
شهر و نقش: فاروج، روستای چوکانلو، طرح درختی به‌صورت شمسه		فاروج، روستای مَفرَنقاه، طرح درختی، نه پر و هشت پر		قوچان، روستای داغیان، دسته‌گل، لاله وحشی		بجنورد، نخل	

ماخذ: نگارندگان

درختان میوه: بیشتر تصاویر این جدول، اشاره مستقیمی به اقلیم و جغرافیای منطقه دارد (جدول ۵).

جدول ۵. نقوش درختان میوه در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

۱		۲		۳		۴	
کارکرد: رو لباسی/ پرده		رو لباسی		جا پشتی		پرده	
شهر و نقش: بجنورد، انگور		قوچان، آلبالو		قوچان، روستای داغیان، پرتقال		بجنورد، آلبالو	

ماخذ: نگارندگان

اشیاء

اشیاء منقوش بر پرده‌ها وجهه شمایل نگارانه دارند و در واقع به رمز درآمده‌اند. شمشیر، رمز قدرت و حکومت است، پرچم، رمز ملیّت و اتحاد است. تاج، رمز سلطنت و پادشاهی است و نشان می‌دهد زمانی که این رودوزی‌ها دوخته‌شده‌اند در برهه‌ای از تاریخ حکومت سلطنتی بوده است. برخی دیگر از اشیاء نیز از محیط زندگی دوزندگان وام گرفته و کاربردی هستند، مانند کوزه، کتری، آبپاش، کیف، میز و گلدان.

هر قومی هنر خاص خود را دارد که از دیدگاه و جهان‌بینی خاصي که دربرگیرنده باورهایشان است، شکل می‌گیرد. هنرمند ارزش‌ها و باورها را نه‌تنها با مردم بلکه با تمام جامعه در میان می‌گذارد. وجود اشتراک میان افراد جامعه و تجلي آن در هنر باعث درک و شناخت آن توسط افراد جامعه می‌شود. هنر برای هنر در مورد هنر بومي بی‌معنا است. از دیدگاه انسان‌شناسی، هنر شامل اشیایي با ویژگي‌هایی است که براي نمایاندن و یا زیبایی‌شناختی و معناشناختي بازنمایي به کار گرفته می‌شود (مورفي، ۱۳۸۵:۳۱). برخی از رودوزی‌ها، آن‌گونه که علی‌اکبر جاوید پناه از بجنورد (آبان ۱۳۹۶) می‌گوید: شامل اشکالی چون تاج، شمشیر، پرچم و سواره‌نظام هستند که بازتاب دوره‌ی تاریخی خاصی هستند و اعتقاد و وفاداری افراد به‌خاک و سرزمین را نشان می‌دهد؛ همچنین به‌نوع حاکمیت آن دوران اشاره دارند و تحت تأثیر جریانات روز خلق‌شده‌اند.

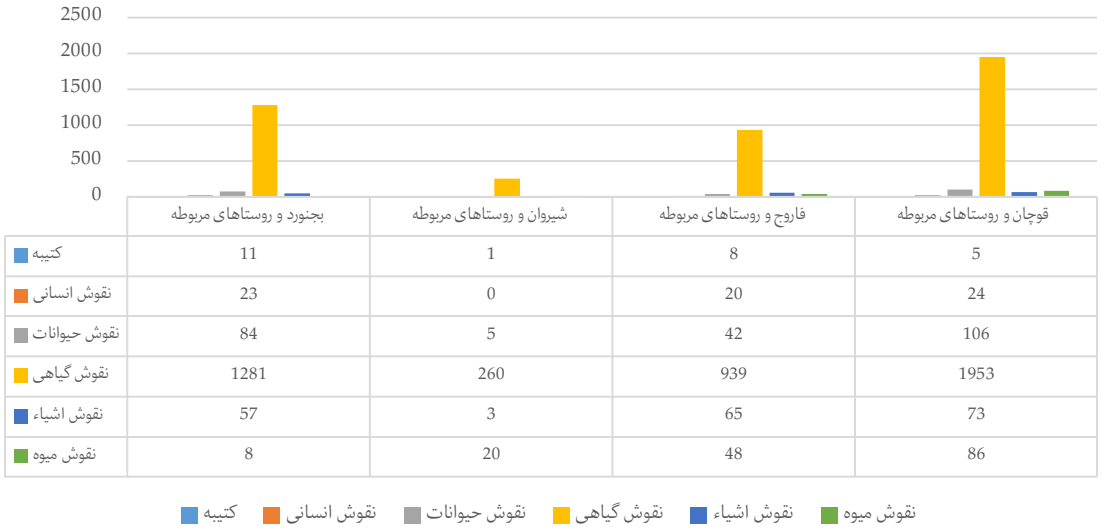
هر جامعه سازمان‌یافته‌ای دارای علائم و نشانه‌های خاص خود است: توتم‌ها، علم‌ها، کُتل‌ها، پرچم‌ها که همیشه بر نوک یا قله‌ای جای می‌گیرد. پرچم به ترتیبی کلی نشانهٔ اعلان‌جنگ است و گاهی علامت فرماندهی، اتحاد و مقام ریاست. پرچم نماد حمایتی است که ارزانی شده یا درخواست شده (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۸۶/۲). تاج سه عامل اصلی را در برمی‌گیرد. جاگیری آن بر تارک سر که به آن مفهومی از ارتفاع می‌دهد. عطیه‌ای محسوب می‌گردد از عالم بالا. تاج، نماد سلطنت، قدرت، پیروز و نیل به افتخارات است (هال، ۱۳۹۰: ۲۳۳). شمشیر، بیش از هر چیز نماد وضعیت نظامی است. فضیلت آن رشادت است و کاربرد آن، قدرت (شوالیه، ۱۳۸۵: ۸٤/٤) (جدول ٦ و نمودار).

جدول ٦. نقوش اشیاء در آثار سوزن‌دوزی شمال خراسان

١		٢		٣		٤	
کارکرد: رو لباسی		رو لباسی		پرده		رو لباسی	
شهر و مضمون: قوچان، نشانه ملی و تاریخی، پرچم و تاج پادشاهی		بجنورد، نشانه ملی و تاریخی، پرچم و تاج پادشاهی		بجنورد، شمشیر		بجنورد، نشانه ملی و تاریخی، تاج پادشاهی	
٥		٦		٧		٨	
کارکرد: پرده جلو طاقی		خُنچه		خُنچه		دستمال	
شهر و نقش: فاروج روستای چوکانلو، گلاب‌پاش		فاروج روستای چوکانلو، کوزه		فاروج روستای چوکانلو، کتری		فاروج روستای خسرویه، آب‌پاش	
٩		١٠		١١		١٢	
کارکرد: رو لباسی		رو لباسی/ رو رختخوابی		پیشانی‌بند اسب		رو لباسی	
شیروان روستای گلیان، میز و گلدان		قوچان، کیف		قوچان روستای داغیان، کیف		قوچان روستای داغیان، گلدان	

ماخذ: نگارندگان

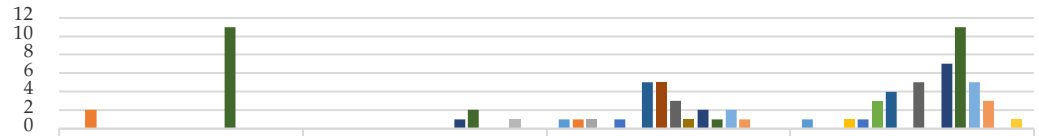
نمودار 1. فراوانی نقوش سوزن دوزی شده در مناطق مختلف مورد مطالعه شمال خراسان



	بجنورد و روستاهای مربوطه	شیروان و روستاهای مربوطه	فاروج و روستاهای مربوطه	قوچان و روستاهای مربوطه
کتیبه	11	1	8	5
نقوش انسانی	23	0	20	24
نقوش حیوانات	84	5	42	106
نقوش گیاهی	1281	260	939	1953
نقوش اشیاء	57	3	65	73
نقوش میوه	8	20	48	86

منبع: نگارندگان

نمودار 2. فراوانی آثار کاربردی مورد مطالعه در سوزن دوزی های شمال خراسان (83 اثر)



	بجنورد و روستاهای مربوطه	شیروان و روستاهای مربوطه	فاروج و روستاهای مربوطه	قوچان وروستاهای مربوطه
بقچه			1	1
پرده	2		1	
پیشبند			1	
پیشانی‌بند اسب				1
تابلو			1	1
جا پشتی				3
جلوطاقی			5	4
خَنچه			5	
روبالشی			3	5
روپشتی			1	
رو رختخوابی		1	2	7
رولباسی	11	2	1	11
رو طاقی			2	5
دستمال			1	3
سفره		1		
کیسه وسایل حمام				1

ماخذ: نگارندگان

نتیجه‌گیری

یافته‌ها حاکی از آن است که سوزن‌دوزی در منطقه شمال خراسان از قدیم تاکنون رواج داشته و دارد؛ اگرچه این هنر در معرض نابودی است و مانند گذشته به آن پرداخته نمی‌شود. با توجه به مطالعه و بررسی‌های میدانی، طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی بسیار مورد توجّه دوزندگان است. اغلب آن‌ها از مواد و ابزارهای مشترک استفاده کرده‌اند و محیط زندگی و اقلیم، بر خلق آثار تأثیر گذاشته است. همچنین نقوش در مناطق مختلف تکرار شده که معلول طراحان در حال سفر است و یا نمونه‌های دوخته‌شده، بین دوزندگان، دست‌به‌دست شده و دوزندگان الگوبرداری کرده‌اند.کاربرد رودوزی‌ها نیز در مناطق مختلف با یکدیگر شباهت دارند که نشان‌دهنده سبک مشترک زندگی و فرهنگ حاکم بر منطقه است. ابعاد پارچه‌ها و رنگ‌های استفاده شده که اغلب رنگ‌های تند و اصلی هستند نیز در مناطق یادشده مشترک است. صراحت فرم، عدم پیچیدگی، تخت بودن تصاویر، استفاده از رنگ‌های شاد، حاشیه‌گذاری، تکرار، ریتم، قرینه‌سازی، توجّه به آیین‌ها (ازدواج، تولد، رقص)، اهمیت اشیاء و کاربردشان، نظم، تنوع محدود، بازنمایی طبیعت، استفاده از اشعار، اعتقادات دینی و مذهبی (اسماء مقدس و ائمه)، استفاده از تور برای تزئین، زمینه سفید برای خلق اثر، انطباق اثر با محیط زندگی، اقلیم، جغرافیا و غیره از ویژگی‌های این آثار هستند. این آثار، نشان‌دهندهٔ ماهیتِ پوشش، باورها و اعتقادات و منزلت هنری هنرمند است. می‌توان از آن‌ها برای مطالعات هنری، اجتماعی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی سود جست. نکته قابل توجه آن‌که دوزندگان اغلب زن‌ها و دختران جوان بوده و به‌عنوان یک حرفه بدان ننگریسته، بلکه برای گریز از دردها، آلام و یا نشان دادن درونیات خویش، گاه بهانه‌ای برای تشکیل اجتماعی کوچک و جلب حامیان معنوی و عاطفی به خلق آن پرداخته‌اند. آثار سنتی از طریق تعاملات فرهنگی و اجتماعی شکل‌گرفته و نظام‌مند شده است و نشان‌دهندهٔ تأثیر متقابل احساسات، اندیشه و شکل ملموس و سیّال است و از هر فرد به فرد دیگر در جزئیات متفاوت؛ اگرچه در ساختار و چهارچوب اصلی تابع یک قانون مشترک می‌باشد.

فهرست منابع

۱. اردیبهشتی، زهرا. (۱۳۸۵). ***طراحی و دوخت لباس‌های سنتی ایران.*** تهران: سازمان آموزش فنی و حرفه‌ای کشور.

۲. اسفندیاری، صبا. (۱۳۷۰). ***نگرشی بر رَوَند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران.*** تهران: منتخب صبا.

۳. اسفندیاری، صبا. (۱۳۷۱). ***خودآموز ابریشم‌دوزي و انواع سوزن‌دوزي‌هاي سنتي ايران و جهان دوخت‌هاي تزئيني شامل: سنگ، پولک، ملیله، مروارید، منجوق، سرمه.*** تهران: منتخب صبا

۴. افشار سیستانی، ایرج. (۱۳۷۸). ***شناخت استان خراسان.*** تهران: هیرمند.

۵. بنیادپور، مرحمت. (۱۳۸۴). ***شکوفایی هنر سرمه‌دوزی.*** تهران: جهان نو.

٦. بی‌بی بیگم، حسینی امام وردی خان. (دی ۱۳۹۷) عنوان مصاحبه: ***نقوش سوزن‌دوزی در قوچان.*** مکان: شهرستان قوچان.

۷. پزشکی، شهین. (۱۳۸٦). ***طرح‌هایی برای سوزن‌دوزی.*** مشهد: آهنگ قلم.

۸. پزشکی، شهین. (۱۳۹٦). ***ابریشم‌دوزی‌های ایرانی ۱.*** تهران: فرهنگستان هنر.

۹. جاوید پناه، علی‌اکبر. (آبان ۱۳۹٦). عنوان مصاحبه: ***نقوش سوزن‌دوزی در بجنورد.*** مکان: شهرستان بجنورد.

۱۰. خاموشی، زهرا. (۱۳۸۷). «تحول کاربرد تزیین در سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی و مدرن». ***مطالعات هنر اسلامی.*** (شماره ۹)، ۹۸-۷۳.

۱۱. دانایی، آمنه. (فروردین ۱۳۹۷). عنوان مصاحبه: ***نقوش سوزن‌دوزی در قوچان.*** مکان: روستای داغیان.

۱۲. دلاور، وجیهه، و علیرضا شیخی. (۱۳۹۷). «تحلیل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان‌شناسی هنر (بررسی موردی در شهرستان‌های کاشمر و تربت‌حیدریه)». ***مطالعات هنر اسلامی.*** (شماره ۳۱)، ٥٦-۳٦.

۱۳. رضازاده خسرویه، رزق الله. (۱۳۸۴). ***قوچان بام خراسان.*** مشهد: پژوهش طوس.

۱۴. روضه‌گل، ایزانلو. (آبان ۱۳۹٦). عنوان مصاحبه: ***نقوش سوزن‌دوزی در بجنورد.*** مکان: شهرستان بجنورد.

۱۵. سید صدر، سید ابوالقاسم. (۱۳۸٦). ***دایرةالمعارف هنرهای صنایع‌دستی و حِرَف مربوط به آن***. تهران: سیمای دانش.
۱٦. شاکری، رمضانعلی. (۱۳٦۵). ***اترکنامه تاریخ جامع قوچان***. تهران: امیرکبیر.
۱۷. شوالیه، ژان گربران، آلن. (۱۳۷۸). ***فرهنگ نمادها***. ترجمه سودابه فضایلی. ج۱. تهران: جیحون.
۱۸. شوالیه، ژان گربران، آلن. (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***. ترجمه سودابه فضایلی. ج٤. تهران: جیحون.
۱۹. شوالیه، ژان گربران، آلن. (۱۳۸۷). ***فرهنگ نمادها***. ترجمه سودابه فضایلی. ج۵. تهران: جیحون.
۲۰. شوالیه، ژان گربران، آلن. (۱۳۸۸). ***فرهنگ نمادها***. ترجمه سودابه فضایلی. ج۲،۳. تهران: جیحون.
۲۱. شیخ، محمد رضا. (۱۳۸۹). راهنمای گردشگری استان های خراسان. مشهد: ارسلان.
۲۲. عناصری، جابر. (۱۳۸۰). ***مردم‌شناسی و روانشناسی هنری***. تهران: رشد.
۲۳. فرخ‌سرشت، مهین، و صدیقه زمانی. (۱۳۹۳). ***سوزن‌دوزی و بافتنی***. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۲۴. قاسمی، مرضیه، و دیگران. (۱۳۹۲). «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (شهرستان سراوان)». ***نگره***. تهران، (شماره ۲۸)، ۷۳-٦۱.
۲۵. ***قرآن کریم***.
۲٦. کوپر، جی سی. (۱۳۸٦). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.
۲۷. گلاگ، جی، گلاگ سومی‌هیراماتو (۱۹۷۷)، ***سیری در صنایع‌دستی ایران***، ترجمه تهران: بانک ملی ایران.
۲۸. مژگانی، سید حسین. (۱۳۸۰). ***گل‌های ابریشمی***. تهران: سروش.
۲۹. مورفی، هوارد. (۱۳۸۵). «انسان‌شناسی هنر». ترجمه هایده عبدالحسین زاده. ***فرهنگستان هنر، خیال***. (شماره ۱۷)، ۲۰-٦۹.
۳۰. نیک‌کار، فرخنده. (۱۳۷۵). ***دریچه‌ای به گلستان هنر سوزن‌دوزی***. تهران: بهجت.
۳۱. هال، جیمز. (۱۳۹۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
۳۲. هنرمند، رویا. (۱۳۸۹). ***سوزن‌دوزی‌های سنتی رایج در خراسان جنوبی***. تهران: محراب فکر.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۱۵-۳۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۵

بررسی تطبیقی پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ فریر و شاهنامه شاه‌تهماسبی و تحلیل آن بر اساس نظریه بازتاب

➢ **غلامرضا هاشمی :** استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران

چکیده

مکتب مشهد به‌عنوان دوره گذارِ نگارگری ایرانی از شیوه کلاسیک به شیوه جدید -که آخرین شاهکار کتاب‌آرایی ایرانی متناسب با معیارهای سلطنتی یعنی هفت‌اورنگ در آن به وجود آمد- از اهمیت والایی برخوردار است. در نگاره‌های هفت‌اورنگ تغییرات متهورانه‌ای نسبت به شاهنامه شاه‌تهماسبی اتفاق افتاد که یکی از این موارد به نحوه عملکردِ قاب‌های به‌کاررفته در نگاره‌های آن مرتبط می‌باشد. موضوع مورد پژوهش، بررسی تفاوت‌ها در نحوه عملکردِ قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ با شاهنامه شاه‌تهماسبی و نیز علل جامعه‌شناختی تفاوت پارادایم قاب در این دو اثر است. هدف از این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، بررسی تطبیقی پارادایم قاب در این دو اثر و تحلیل جامعه‌شناختی این تغییر بر اساس نظریه بازتاب است. نتایج حاصل نشان می‌دهد در نگاره‌های هفت‌اورنگ به نسبت شاهنامه شاه‌تهماسبی، قاب‌های بیرونی بیشتر شکسته شده، قاب‌های درونی پراکنده‌تر قرارگرفته، تناسبات و سازمان‌دهی ترکیب‌بندی تغییر و الگوی درون و برون نیز متحول شده است. بر اساس نظریه بازتاب، تغییرات شکل‌گرفته در ساختار سیاسی و اجتماعی این دوره، در تغییر پارادایم قاب مؤثر بوده است، به‌گونه‌ای که در شاهنامه شاه‌تهماسبی از قاب‌های بیرونی و درونی به شیوه‌ای محافظه‌کارانه و محتاطانه استفاده گردیده، حال‌آنکه در هفت‌اورنگ برای دستیابی به ترکیب‌بندی‌های جدید، پارادایم قاب با نوآوری‌هایی همراه شده است. در این میان، تأثیر خلاقیت‌های فردی هنرمندان مکتب مشهد در بروز این تغییرات و نیز عوامل مختلف جامعه‌شناختی بر هنر این دوره، قابل‌توجه است.

واژگان کلیدی: پارادایم قاب، نگارگری ایرانی، هفت‌اورنگ فریر، شاهنامه شاه‌تهماسب، نظریه بازتاب

Abstract

The Mashhad School is of great importance as the transition from the classical to the modern style in Persian miniature in which the latest masterpiece of Iranian book-making conforming to the royal standards-- Haft Awrang-- belongs to this period. Haft Awrang paintings have undergone substantial changes in comparison with the Shahnameh of shah tahmasb, one of which relates to the way the frame works in its paintings. The questions posed in this study are: What differences have occurred in the way the frames functions in the Haft Awrang paintings in comparison with those of the Shahnameh of shah tahmasb? What are the sociological reasons of the paradigm differences between these two works? The purpose of this paper is to compare and evaluate the framework paradigm in these two works and the sociological analysis of this change based on reflection theory. The research method is descriptive-analytical and the library method has been used for research findings. The results show that in the Haft Awrang paintings, the outer frames are more fractured than in the Shahnameh of shah tahmasb, The interior frames have become more dispersed, the proportions and organization of the compositions have changed, and the pattern of in and out has also changed. According to reflection theory, changes in the political and social structure of this period have been implicated in changing the paradigm of the frame, so that the Shahnameh of shah tahmasb uses exterior and interior frames in a conservative and prudent manner, while at Haft Awrang, to achieve new combinations, some innovations have emerged. Although it is impossible to ignore the influence of the personal creativity of Mashhad school artists on these changes, the impact of various sociological factors on the art of this period is significant.

Keywords: Frame Paradigm, Persian Painting, Freer's Haft Awrang, Shahnameh of shah tahmasb, Reflection Theory.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۳۱۳۶۲۴۹۸۴۰) (Art_dr.hashemi@yahoo.com)

مقدمه

خراسان بزرگ در فرهنگ و هنر ایران هم قبل از اسلام و هم در دوره اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد. در عهد صفوی هرات و مشهد از شهرهای مهم این ایالت بودند (رهربن، ۱۳۸۳: ۲۱). پس از انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و توبه کردن شاه‌تهماسب و متعاقباً کمرنگ شدن حمایت و توجه او به مقوله هنر و هنرمندان، زمینه‌های خروج برخی از هنرمندان از دربار فراهم شد (حسن‌شاهی و صادقی‌گندمانی، ۱۳۹۵: ۴۲) که برخی از آن‌ها روانه مشهد شدند. سلطان ابراهیم میرزا حاکم مشهد که مردی بافرهنگ و هنردوست و دانشمند بود و در هنرهای گوناگونی چون موسیقی، خوشنویسی و نگارگری مهارت داشت (حسینی‌استرآبادی، ۱۳٦٦: ۹۷) با دعوت از هنرمندان مختلف و با طبع هنرور خویش موجبات شکل‌گیری مکتب نگارگری مشهد را فراهم کرد. اکثر هنرمندان این مکتب، نقاشان نسل دومی بودند که پس از درخشش و افول مکتب تبریز روی کار آمده و در آن سهم عمده‌ای نداشتند. هفت‌اورنگ به‌عنوان شاخص‌ترین اثر مصور این دوره، دارای ۲۸ نگاره است که از برجسته‌ترین هنرمندانی که در مصورسازی آن نقش داشتند می‌توان به میرزا علی، مظفرعلی، شیخ محمد، آقامیرک و نقاشانی که سخت می‌توان تشخیص داد A (احتمالاً قدیمی) و D (احتمالاً عبدالعزیز) اشاره کرد (Simpson,1997: 367). شاهنامه شاه‌تهماسبی نیز به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار نگارگری ایران، با ابعاد ۴۷ در ۳۲ سانتیمتر دارای ۷۵۹ برگ و ۲۵۸ نگاره است (فرخ‌فر و پورجعفر، ۱۳۸۷: ۱۱۷) که هنرمندان بزرگی همچون سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک، دوست‌محمد، میرسید علی، میرزا علی، مظفرعلی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر در به کمال رساندن آن نقش داشته‌اند (آیت‌اللهی، ۱۳۷۴: ۳۵۰). در مقایسه این دو اثر باوجود شباهت‌هایی که به‌واسطه حضور هنرمندانی است که در مکتب تبریز پرورش‌یافته‌اند، اما تفاوت‌هایی به مشهود است که در این پژوهش ابتدا پارادایم قاب در هر دو اثر بررسی‌شده و نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها بیان می‌شود و سپس به تحلیل جامعه‌شناسانه تغییر پارادایم قاب در هفت‌اورنگ پرداخته می‌شود.

قاب عنصری مهم و تأثیرگذار در ترکیب‌بندی و سبب انسجام و وحدت عناصر تصویر گردیده و در به وجود آمدن هماهنگی اجزا با یکدیگر، باوجود استقلال آن‌ها، نقشی اساسی دارد. قاب در هنر ایران ریشه در فرهنگ دینی و اجتماعی ایرانی دارد و به عوامل گوناگونی همچون رعایت حریم و حدود، نظم، مرکزگرایی و تفکیک درون و برون مرتبط است. پارادایم قاب در شاهنامه شاه‌تهماسبی به این شکل می‌باشد که قاب‌های بیرونی محسوس و درونی نامحسوس به شکلی هوشمندانه و در راستای حفظ ترکیب‌بندی کلی اثر و تأکید بر موضوع اصلی داستان، به کار گرفته‌شده است، اما در نگاره‌های هفت‌اورنگ تغییرات متهورانه‌ای اتفاق افتاده، مثلاً ترکیب‌بندی‌های تازه و شگفت‌انگیزی دیده می‌شود که پیش و پس از آن در سنت تصویرگری نیمه اول قرن دهم هجری سابقه‌ای ندارد. ازجمله تقسیمِ صحنه‌ها به عناصر هندسی مجزایی که به‌صورت سایبان‌ها و خیمه‌ها نمودار و اندام‌های انسانی و جانوری از لابه‌لای آن‌ها مشهود است (آغداشلو در مقدمه سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۱). عملکرد قاب نیز در نگاره‌های این اثر دچار تغییراتی شده که در ادامه به آن می‌پردازیم. پرسش اصلی آن است که چه تفاوت‌هایی در نحوه عملکرد قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ با شاهنامه شاه‌تهماسبی رخداده است و علل جامعه‌شناختی تفاوت پارادایم قاب در این دو اثر چیست؟ هدف از این مقاله بررسی تطبیقی پارادایم قاب در این دو اثر و تحلیل جامعه‌شناختی این تغییر بر اساس نظریه بازتاب است. ازآنجاکه قاب در هنر ایران هم پیش از اسلام و هم در دوره اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود و بنا بر اسناد و شواهد به‌جای مانده در هنرهای تصویری ایران از کهن‌ترین دوران تا اواسط دوره صفویه همواره موردتوجه قرار داشته است (هاشمی، ۱۳۹۳: ۱۰)، پرداختن به این عنصر مهم در نگارگری ایرانی که ریشه در فرهنگ کهن ایرانی-اسلامی دارد، از اهمیت شایانی برخوردار است. متأسفانه در تحقیقات مستشرقین غربی و محققان ایرانی کمتر به این مبحث اشاره‌شده و موضوعات تاریخی و نسخه‌شناسی و انتساب آثار در اولویت قرارگرفته است. ازاین‌رو انجام پژوهش‌هایی این‌چنین نه‌تنها در حوزه نگارگری بلکه در سایر هنرهای ایرانی-اسلامی ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه پژوهش

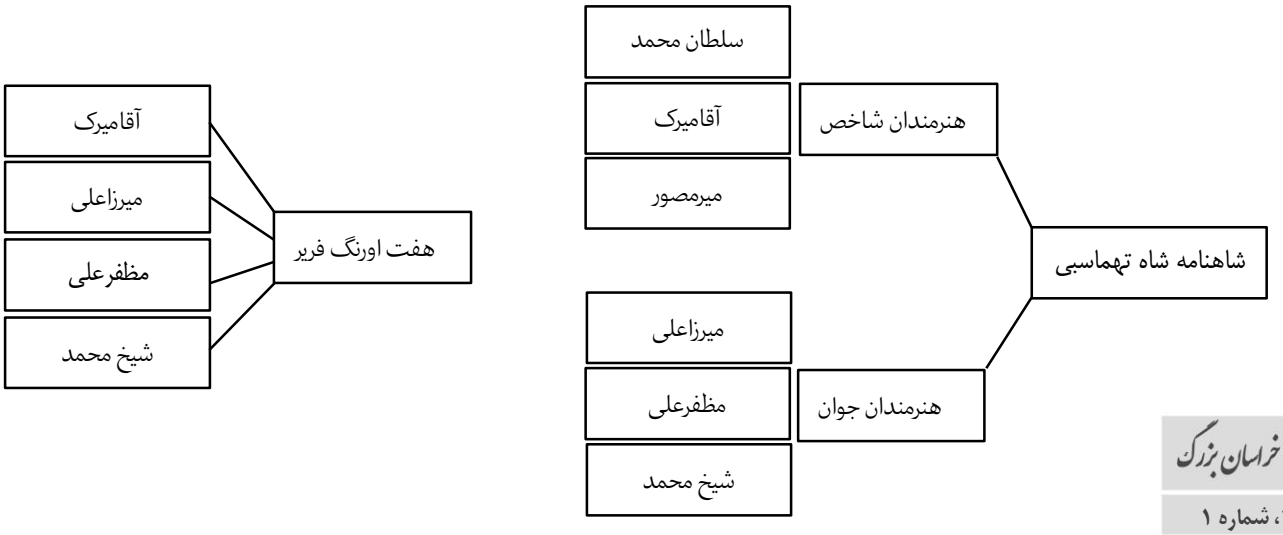
در مورد کارکرد قاب رهبرنیا و پور یزدان‌پناه در مقاله‌ای با عنوان *تحلیل نقش و قاب حاشیه در فرش‌های عشایر افشار در تلفیق نگرش جورج زیمل و رویکرد بازتاب* به اهمیت قاب و نقش آن در نظم‌دهی و ایجاد تمرکز در اثر پرداخته و نظر زیمل را در خصوص قاب به‌عنوان نماد وحدت‌بخش در اثر و متمرکز کننده نگاه به درون بیان کرده‌اند. یزدان‌پناه و همکاران در مقاله‌ای با عنوان *بررسی مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب* به بررسی برخی نگاره‌های شاخص پرداخته‌اند و در نگاره جشن سده به تحلیل بصری ترکیب‌بندی و نحوه چیدمان پیکره‌ها و اهمیت قاب اثر در تأکید بر شخصیت اصلی (هوشنگ) پرداخته‌اند. در خصوص نگاره‌های هفت‌اورنگ نیز آفرین در مطالعه‌ای با عنوان *واکاوی در رابطه نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی (مطالعه موردی: دیدار مجنون و لیلی هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا)* به تحلیل عوامل جامعه‌شناختی که در نظام ادراکی هنرمندان این اثر مؤثر واقع‌شده پرداخته و قراردادهای هنری، تصورات تاریخی صفویان از طبیعت، ذوق و سلیقه ابراهیم میرزا و رقابت‌های داخلی و خارجی را به‌عنوان نتایج این تغییر بیان کرده که نشانگر تغییرات نگاره‌ها بر مبنای تحولات اجتماعی در مکتب مشهد است. آفرین در مقاله‌ای دیگر با عنوان *چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه* به تحلیل یکی از ۲۸ نگاره هفت‌اورنگ پرداخته و به وارونگی تقابل‌های دوگانه در آن اشاره می‌کند. یکی از موارد وارونگی تقابل دوگانه، مرکز و حاشیه است که نگارگر به‌عمد مرکززدایی کرده و به متن و حاشیه به یک اندازه اهمیت بخشیده است. حسینی در مقاله‌ای با عنوان *هفت‌اورنگ: ابراهیم میرزا* به بررسی نسخه موجود در گالری فریر پرداخته و برخی نگاره‌های این اثر از منظر ترکیب‌بندی و نحوه چیدمان عناصر و رنگ‌بندی شرح می‌دهد. در این مقاله فقط یک‌بار به‌صورت گذرا به شکسته شدن قاب اصلی یک نگاره اشاره‌شده است. کری‌ولش در تحقیقی با عنوان *نگارگری نسخ خطی در ایران* ضمن بررسی هنر نقاشی میرزا علی در هفت‌اورنگ، هنر او را در مقایسه با پدرش سلطان محمد غیرسنتی، آزادانه و ناموزون می‌داند. در هیچ‌یک از تحقیقاتِ مذکور، به بررسی تطبیقی قاب و تغییرات آن در دو اثر شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ فریر و دلایل احتمالی این تغییرات اشاره‌ای نشده است و این مقاله برای نخستین بار به آن می‌پردازد.

روش پژوهش

یکی از اهداف اصلی تاریخ هنر نوین پرداختن به فرضیه‌های مرتبط با ایدئولوژی حاکم یا مقاصد اجتماعی است که اغلب نادیده، فراموش و یا درک نشده است. این تحقیق با رویکرد جامعه‌شناسی و بر اساس نظریه بازتاب صورت گرفته است. نظریه بازتاب با دیدگاهی جامعه‌شناسانه برخلاف نگرش‌هایی که غالباً ریشه اتفاقات هنری را در خلاقیت‌های فردی هنرمندان و تأثیر آموزش‌های فردی و گروهی هنرمند می‌دانند، به ارزش‌های اجتماعی و رویدادهای جامعه‌ای می‌پردازد که هنرمند در آن تجربه زیسته دارد. در نظریه بازتاب به تأثیرات محیط اجتماعی بر چگونگی شکل‌گیری اثر هنری توجه می‌شود. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر دربرگیرنده تحقیقات متنوع و گسترده‌ای است که نقطه مشترک تمامی آن‌ها این است که هنر آینه جامعه است. این رویکرد بر این ایده استوارشده که هنر همواره چیزی در مورد جامعه به ما می‌گوید (الکساندر، ۱۳۹۶: ۵۵-۵۴) پلخانف یکی از نظریه‌پردازان این حوزه معتقد است که باید به هنر یک دوره تاریخی نگریست تا بتوان آن دوره را به لحاظ ایدئولوژی درک کرد (رامین، ۱۳۹۷: ۲۸۱). یکی از نظریه‌های بازتاب با تفکرات مارکسیستی معتقد است که فرهنگ و ایدئولوژی هر جامعه (روبنا) روابط اقتصادی آن (زیربنا) را بازتاب می‌دهد. اگرچه برخی از نظریه‌پردازان بازتاب همچون لوکاچ معتقدند که زیربنای اقتصادی مستقیماً روبنای فرهنگی را تعیین نمی‌کند، بلکه مجموعه‌ای از وساطت‌ها یا روابط غیرمستقیم در این بین وجود دارد. بنابراین برای فهم آثار هنری و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها باید روابط بین حوزه‌های مختلف همچون سیاست، اقتصاد، نظام آموزشی و حوزه تولید هنری را مورد بررسی قرار داد (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۷: ۵۹-۵۸) از این‌رو، در پژوهش حاضر به برخی از این موارد اشاره خواهد شد. بر مبنای نیاز پژوهش، روش تحقیق از نظر هدف بنیادی و ازنظر ماهیت توصیفی-تحلیلی و در گردآوری مطالب از شیوه کتابخانه‌ای بهره گرفته‌شده است. جامعه آماری مورد

مطالعه نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ می‌باشد و انتخاب نمونه‌ها بر اساس آثار هنرمندان شاخص این دو اثر است، به‌نحوی‌که آثار شش هنرمندِ شاهنامه شاه‌تهماسبی (شامل سه هنرمند شاخص و سه هنرمند جوان) و چهار هنرمندِ شاخص هفت‌اورنگ فریر انتخاب شده است. در این راستا، مواردی که بیشترین ارتباط را با موضوع مطرح‌شده دارند گزینش و موردبررسی قرار می‌گیرند. شیوه تجزیه‌وتحلیل نیز کیفی است.

نمودار ۱: برخی هنرمندان شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ فریر (مأخذ: نگارنده)



شرایط سیاسی و اجتماعی دربار شاه‌تهماسب

با استقرار سلطنت شاه‌تهماسب مهاجرت علما و فقیهان به‌سوی ایران که پیش‌تر آغازشده بود، شدت گرفت. در دوره او علما و فقها ارج‌وقرب و قدرت بسیاری یافتند. نهادهای سیاسی نیز تحت تأثیر نهادهای مذهبی بوده و حتی خود شاه نیز زیر نظر مقام روحانی به رتق‌وفتق امور می‌پرداخت (زارعیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). ازاین‌رو سختگیری‌های مذهبی شدت یافت. شاه‌تهماسب شنیدن ساز را ممنوع کرده و دستور داد تمام نوازنده‌ها و خوانندگان کشور، به‌خصوص مولانا قاسم قانونی را به قتل برسانند. (قاضی احمد قمی، ۱۳٦٦: ۱۱۴) می‌توان تصور کرد که توبه شاه‌تهماسب از هنرها و پراکنده شدن هنرمندان از کتابخانه سلطنتی نیز نتیجه همین امر بوده است. در شرایط این‌چنینی جامعه آن عصر و نیز جو حاکم بر کتابخانه سلطنتی، اجازه ایجاد نوآوری و خلاقیت فردی به هنرمندان جوان و جویای نام داده نمی‌شد. از سویی به‌واسطه حضور هنرمندان طراز اولی همچون بهزاد، سلطان محمد و.. و نیز سلیقه شخصی شاه‌تهماسب که خود از کودکی زیر نظر استادان بزرگی همچون سلطان محمد در نقاشی و خوشنویسی آموزش‌دیده و مهارت داشت (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۴؛ منشی قزوینی، ۱۳۷۸: ۱۴۴) همه‌چیز بانظمی سخت‌گیرانه اجرا می‌شد و هنرمندان موظف به رعایت مقررات کتابخانه شاهی بودند. کوچک‌ترین بی‌نظمی و تخطی از قوانین عقوبتی سخت داشت چنانکه عبدالعزیز نقاش نامی دربار به‌واسطه تقلید مهر شاهی، پس از دستگیری بینی‌اش بریده شد تا درس عبرتی برای سایرین گردد (صادقی‌بیک‌افشار، ۱۳۲۷: ۲۵۵). در چنین فضایی هنرمندان خود را مقید به اجرای محتاطانه روش‌های سنتی می‌دیدند و شاید هنرمندان جوان مترصد فرصتی بودند که از قیدوبندها درگذرند و این فرصت در کتابخانه دربار سلطان ابراهیم میرزا فراهم شد.

سلطان ابراهیم میرزا و مکتب نگارگری مشهد

پس از افول مکتب درخشان تبریز، نگارگران نسل دوم که نتوانسته بودند خود را با شرایط کتابخانه سلطنتی کاملاً وفق داده و به دنبال مفری بودند، در مشهد و تحت حکمرانی سلطان ابراهیم میرزا توانستند آزادانه و به‌دوراز مقررات دست‌وپا گیر قبلی به فعالیت بپردازند. زیرا این شاهزاده هنرپرور در هفته دو روز را به انجام کارهای هنری و مجالست

با هنرمندان و ادبا و شعرا اختصاص داده بود (حسینی‌قمی، ۱۳۸۳: ۳۸۵). اگرچه ابراهیم میرزا چنانکه قاضی احمد گفته در نقاشی و تصویرگری مهارت داشت و صاحب‌نظر بود اما درصدد تحمیل نظرات و عقاید خود به هنرمندان دربارش نبود. یکی از شواهد تصویری دور شدن از سخت‌گیری‌های متعصبانه دوره شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب در این دوره، تغییر شیوه ترسیم دستارها در مکتب مشهد بود. در این دوره دستار بلند تاج مانند مشخص‌کننده صفوی، تنها دستار مورداستفاده نبود بلکه جوانان شیک‌پوش با دستارهای کوتاه و یا کلاهی خزدار که با مقداری پارچه پوشیده شده بود، نمایش داده می‌شدند (کنبای، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۵) در سایه حمایت‌ها و پشتیبانی‌های او، هنرمندان به‌دوراز فضای متعصب و فقه زده دربار مرکزی، به نمایش صحنه‌های فرعی، افراد معمولی و انجام ابداعاتی در ترکیب‌بندی به‌واسطه تغییر در قاب اقدام نمودند.

قاب و اهمیت آن در هنرهای تصویری

قاب در هنرهای تصویری، عنصری کاربردی و مهم است که در هنر ایران از کهن‌ترین آثار به‌دست‌آمده در هزاره پنجم ق.م تا دوره‌های بعد وجود داشته و به حیات خود ادامه داده است. قاب درواقع، هم‌زمان هم جزئی از اثر هنری و هم به وجود آورنده مکان یا محیطی است که اثر هنری در آن شکل می‌گیرد. «قاب پدیده‌ای خنثی نیست، محفظه‌ای پوچ و بی‌معنا نیست بلکه قاب با در برگرفتن اثر هنری، به جزئی از آن تبدیل می‌شود» (بارنت، ۱۳۹۱: ۴۷). در یک تقسیم‌بندی ساده قاب به دو گونه‌ی قاب‌های محسوس و قاب‌های نامحسوس تقسیم می‌شود. قاب محسوس حاشیه‌های جداکننده نقش و نگارها در ایجاد مرز و حریم در هنرهای تجسمی و نیز عناصر تفکیک‌کننده درون و برون و ایجاد حریم امن در معماری بناها و غیره است. قاب نامحسوس به قاب‌هایی اطلاق می‌گردد که از جنبه ظاهری ساختار معمول یک قاب را نداشته، اما ازنظر کاربرد عملکردی مشابه قاب‌های محسوس دارد (هاشمی و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۲). همچنین از قاب می‌توان به‌عنوان عاملی برای تشخص بخشی به عناصر گوناگون و ایجادکننده نظم یادکرد که در سایه نظم و هماهنگی ایجادشده، تک‌تک عناصر در جایگاه درست و اصولی خود جای گرفته و سبب جلب‌توجه بیننده به موضوع اصلی شده و درنتیجه هویت هر یک از اجزا و عناصر نسبت به دیگری و نسبت به عنصر اصلی تعریف می‌شود. شناسایی درون و برون، مرکز و غیر مرکز و متناسب و غیرمتناسب به‌واسطه حضور قاب معنا پیدا می‌کند. در این پژوهش علاوه بر توجه به قاب محسوس به قاب‌های نامحسوس نیز پرداخته می‌شود.

متغیرهای پارادایم قاب در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

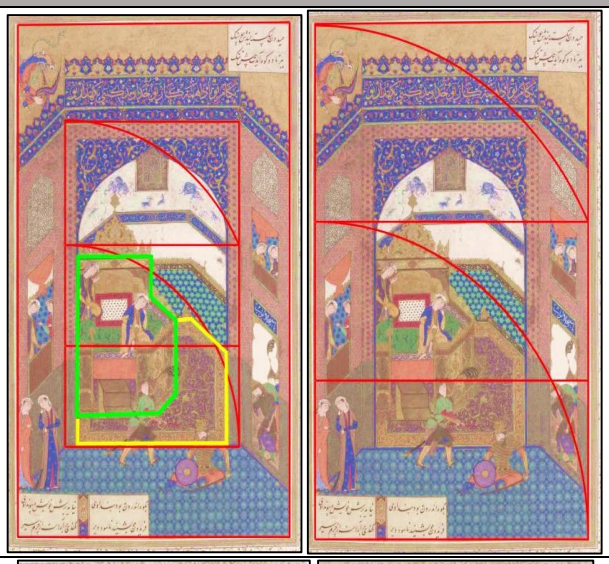
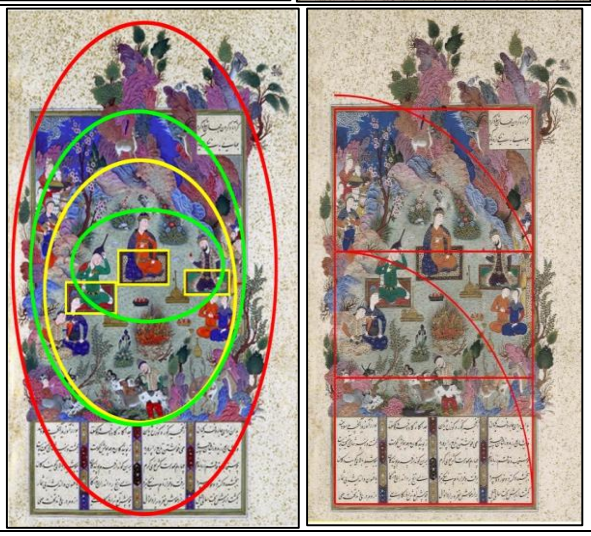
متغیرهای مرتبط با پارادایم قاب به موارد زیر تقسیم‌بندی می‌شوند: ۱. حضور قاب‌های درونی: که منجر به تفکیک فضای درون قاب اصلی نگاره می‌شوند و از عوامل طبیعت یا انسان‌ها و یا تزئینات بناها برای این منظور استفاده‌شده است. به‌نحوی‌که این قاب‌های درونی، موجب تأکید بیشتر بر محوریت موضوعی نگاره می‌گردند و یا فضای نگاره را -چه ازلحاظ موضوعی و چه مکانی- تفکیک می‌کنند. ۲. ترکیب‌بندی: آرایش متعادل بخش‌های متشکله یک اثر هنری در قالب یک کلیت منسجم است (رانکین پور، ۱۳۸۰: ۷) که شامل انواع گوناگون ازجمله متقارن، منتشر، دایره‌ای، مارپیچی، منحنی، مثلثی و غیره است. هدف از ایجاد ترکیب‌بندی این است که چشم بتواند تعادل، توازن، وحدت، هماهنگی و زیبایی ایجادشده بین عناصر را به‌خوبی دریافت کند. نگارگر به‌واسطه ترکیب‌بندی‌های گوناگون و نوآورانه، به گردش چشم مخاطب کمک کرده و بر بیان هماهنگ و زیبای روایت نگاره تأکید می‌ورزد. ۳. تناسبات: تقریباً همه آثار هنری بر اساس نوعی تناسب به وجود آمده‌اند. ازاین‌جهت تناسب یکی از اصول اولیه اثر هنری است که رابطه هماهنگ میان اجزاء آن را بیان می‌کند (بمانیان، ۱۳۸۹: ۱۵). تناسب طلایی، می‌تواند به‌عنوان نسبت میان دو قسمت یک خط یا دو بعد از یک تصویر مسطح باشد که نسبت بخش یا بعد کوچک‌تر به بزرگ‌تر همانند نسبت بخش یا بعد بزرگ‌تر به مجموع آن دو است. (چینگ، ۱۳۸۸: ۴۰۳) به‌غیراز تناسب طلایی، ممکن است تناسبات دیگری مثل رادیکال ۲ یا رادیکال ۳ نیز در تصاویر وجود داشته باشد. ۴. مربع شاخص: به مربعی که از ضلع کوچک مستطیل کلی تصویر پدید می‌آید مربع شاخص گفته می‌شود. بخشی از مستطیل نگاره است که محوریت

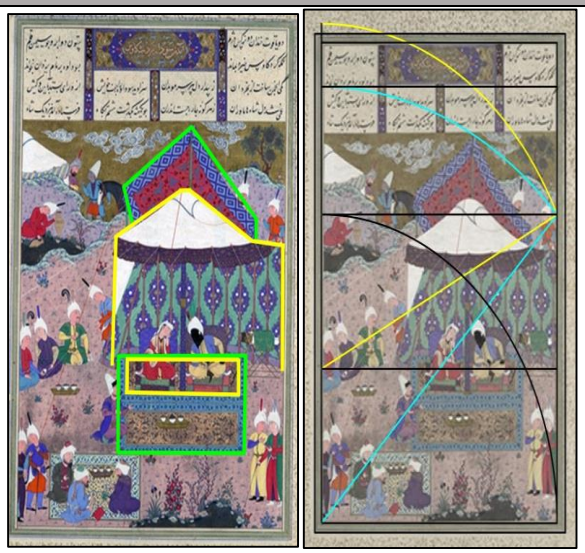
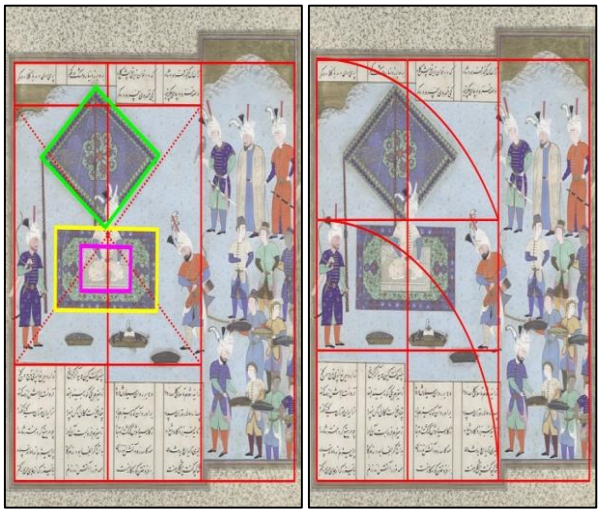
موضوعی نگاره، داخل آن قرار می‌گیرد. همیشه باید بخش مهم ترکیب درون مربع شاخص قرار گیرد، به‌طوری‌که اگر مستطیلِ مکملِ مربع شاخص را از ترکیب حذف کنیم، در آن چندان دگرگونی ایجاد نگردد و یا این دگرگونی بسیار اندک باشد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۲۵۰) ۵. الگوی درون و برون: درون و برون یک اثر به‌واسطه قاب یا کادر اصلی مشخص‌شده و بدین‌وسیله مرز بین جهان خودمختار اثر هنری و پیرامون آن مشخص می‌شود. در برخی نگاره‌ها این عامل جداکننده، کمرنگ شده و فضای درون و برون آمیخته و به هم متصل می‌شود (آفرین، ۱۳۹۰: ۵۸).

پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی

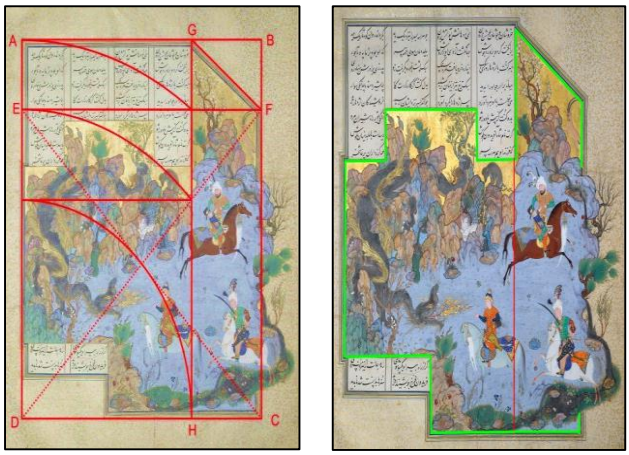
اغلب نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، درون قاب‌هایی بسته و گاه از یک سمت گشوده قرارگرفته‌اند و این گشودگی به‌گونه‌ای است که عناصر از درون به برون حرکت کرده و به‌نوعی گسترش جهان خودمختار نگاره به بیرون از آن اتفاق می‌افتد. از مجموع ۲۵۸ نگاره شاهنامه شاه‌تهماسبی در کمتر از پانزده درصد آن‌ها قاب بسته، شکسته شده و عناصر اندکی بیرون زده‌اند. در زیر جدول پارادایم قاب نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی آمده است (جدول ۱).

جدول ۱: پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی (URL4)

هنرمند	تصویر		توضیحات
سلطان محمد		قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	تقریباً متقارن و متمرکز
		تناسبات	قاب بیرونی تناسب طلایی دارد قاب درونی تناسب رادیکال ۳ دارد
		مربع شاخص	مربع شاخص در قاب درونی و بیرونی وجود دارد و شخصیت‌های اصلی در آن قرارگرفته‌اند
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
سلطان محمد		قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	دایره‌ای شکل و متمرکز
		تناسبات	قاب بیرونی نزدیک به‌تناسب طلایی است
		مربع شاخص	دارای مربع شاخص است و شخصیت اصلی در مرکز تقاطع اقطار و میانگرهای آن است
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون

هنرمند	تصویر		توضیحات
میرمصور		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	منحنی
		تناسبات	مابین رادیکال ۲ و مستطیل طلایی بیشتر نزدیک به مستطیل طلایی
		مربع شاخص	دارد و شخصیت‌های اصلی داخل مربع شاخص قرارگرفته‌اند و قطر این مربع از مابین دو شخصیت اصلی عبور می‌کند و قطر مستطیل میانی از محل شخصیت‌های فرعی عبور می‌کند.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
آقامیرک		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	تقریباً متقارن و در مربع شاخص، متمرکز است
		تناسبات	تناسب طلایی در مستطیل سمت چپ نگاره.
		مربع شاخص	دارای مربع شاخص است و شخصیت اصلی در مرکز آن است
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون

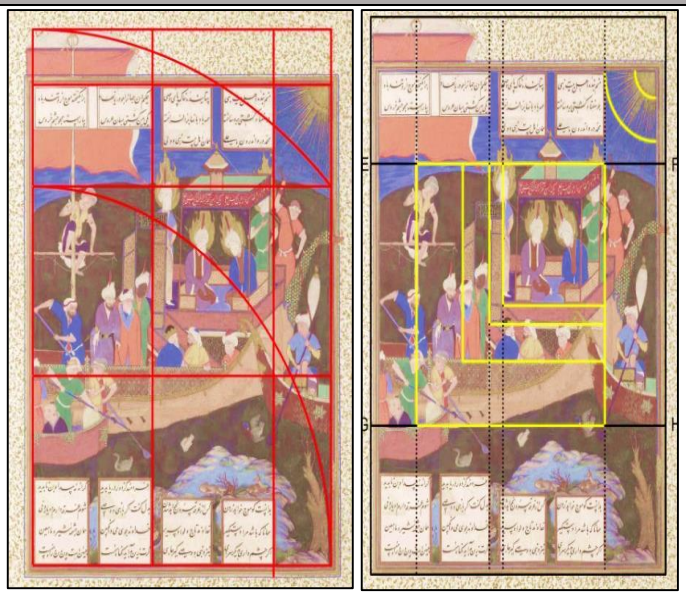
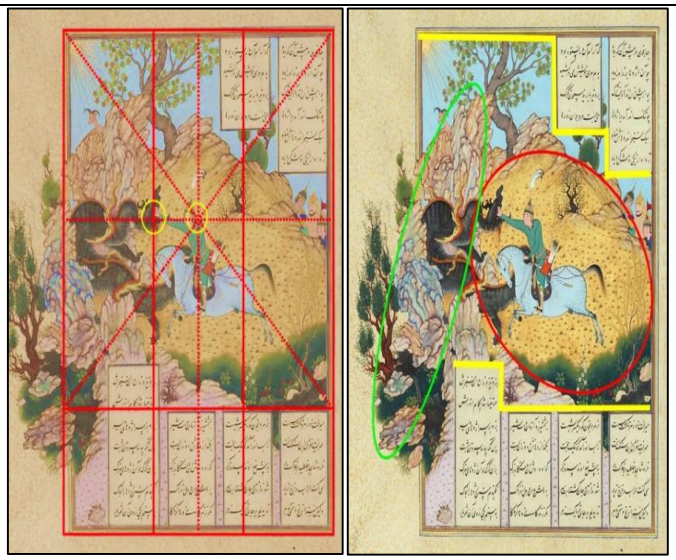
ادامه جدول ۱: پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی (URL1)

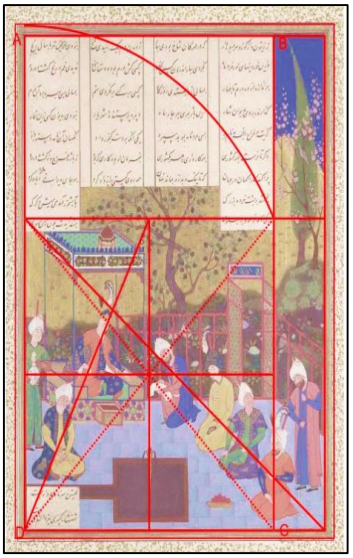
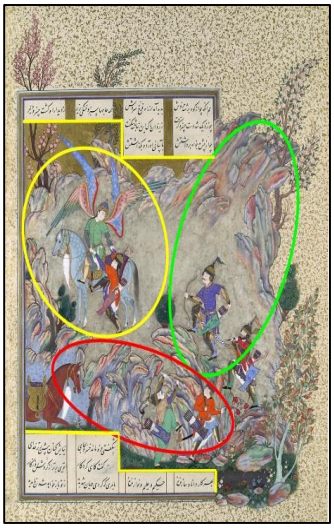
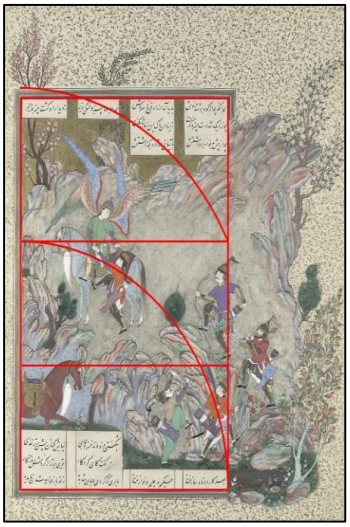
هنرمند	تصویر		توضیحات
آقامیرک	 فریدون پسرانش را می‌آزماید	قاب درونی	۱ عدد
		ترکیب‌بندی	منحنی و دایره‌ای
		تناسبات	تناسب مستطیل سمت چپ که توسط کتیبه‌ها مشخص‌شده، رادیکال ۳ است و زیر کتیبه‌ها، تناسب رادیکال ۲ دارد
		مربع شاخص	دارد و دو شخصیت اصلی درون آن قرارگرفته و قطر مربع شاخص از سر اژدها (فریدون) عبور می‌کند.
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون

پارادایم قاب در آثار هنرمندان جوان شاهنامه شاه‌تهماسبی

میرزاعلی تبریزی فرزند بااستعداد سلطان محمد نقاش است که در فن تصویر و چهره‌گشایی نظیر نداشت. (قمی، ۱۳٦٦: ۱۳۷). مظفر علی نیز با استاد بهزاد نسبت فامیلی داشته و در خدمت او هنر را آموخته بود (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۴؛ سهیلی‌خوانساری، ۱۳۱٦: ۲۵۸). شیخ محمد نقاش نسل دوم شاهنامه شاه‌تهماسبی، از اهالی سبزوار، پسر مولانا شیخ کمال ثلث نویس و شاگرد دوست دیوانه، در نقاشی بی‌بدیل بوده و در مشهد در خدمت سلطان ابراهیم میرزا بوده است (قمی،۱۳٦٦: ۱۴۲). او فرنگی سازی می‌کرده و در خدمت شاه اسماعیل دوم نیز بوده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۱: ۲۷) و بعدها به خدمت شاه‌عباس درآمد و پس از مشارکتش در تصویرگری هفت‌اورنگ، سبک او به بلوغ و تکامل رسیده بود (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۳۵). در زیر جدولی از پارادایم قاب از این هنرمندان جوان در شاهنامه شاه‌تهماسبی آورده شده است (جدول ۲).

جدول ۲: پارادایم قاب در آثار هنرمندان جوان شاهنامه شاه‌تهماسبی

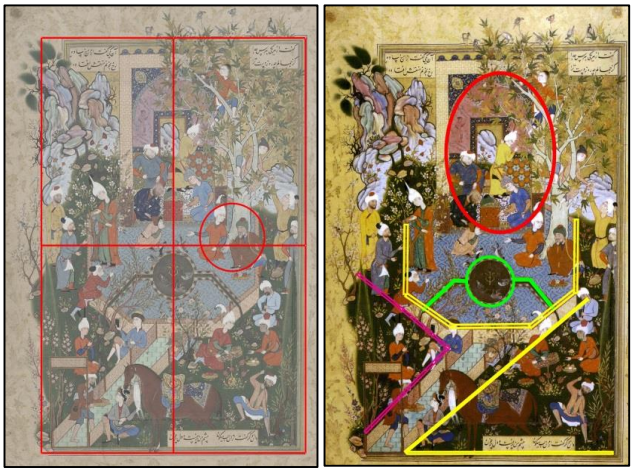
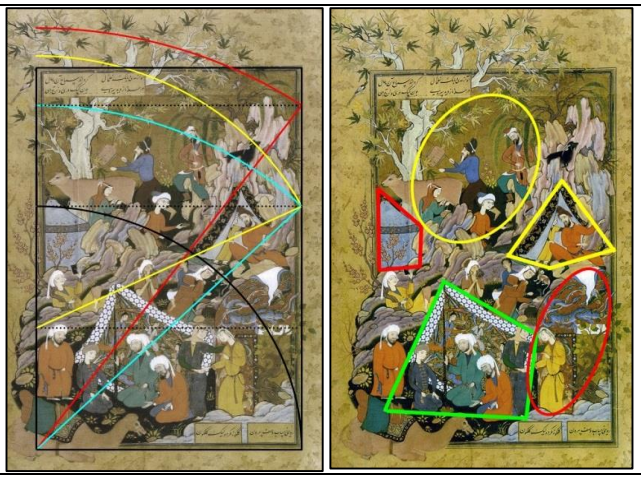
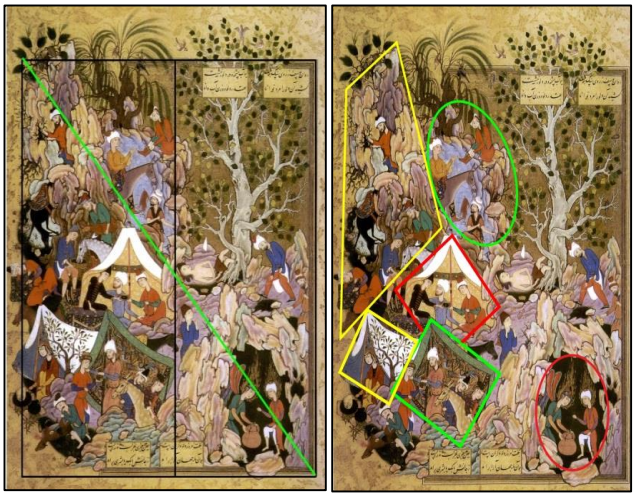
هنرمند	تصویر		توضیحات	
میرزا علی		قاب درونی	۳ عدد	
		ترکیب-بندی	مایل یا قطری	
		تناسبات	نزدیک به رادیکال ۲	
		مربع شاخص	مربع شاخص (همراه با محوریت موضوعی) وجود دارد	
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون	
(URL4)				
میرزا علی	 کشتن گشتاسپ اژدهای کوه ساقیلا را.	قاب درونی	۲ عدد	
		ترکیب-بندی	منحنی و متمرکز	
		تناسبات	عرض به طول: سه‌چهارم	
		مربع شاخص	دارد و تقاطع اقطار مربع شاخص و میانگرها، روی شخصیت اصلی است	
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون	
(URL3)				

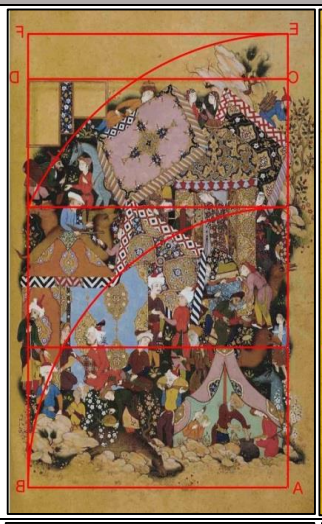
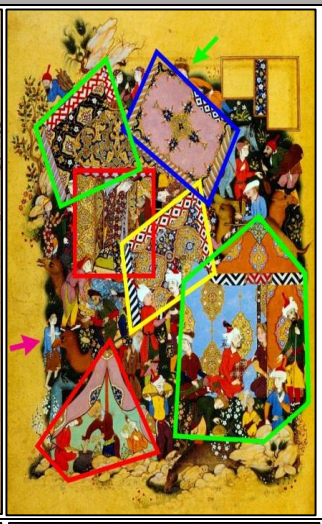
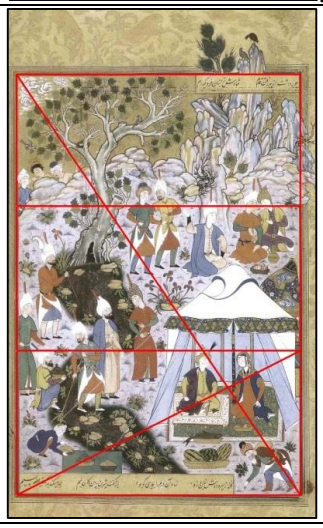
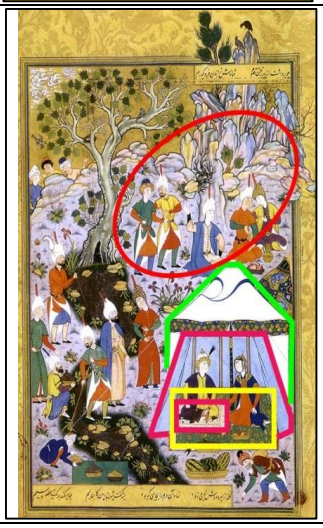
مظفرعلی		قاب درونی	۲ عدد
		ترکیب-بندی	مثلثی که در رأس آن شاه قرارگرفته است.
		تناسبات	مستطیل ABCD نزدیک‌به‌مستطیل طلایی است.
		مربع شاخص	دارد و سرشاه‌برروی نقطه‌طلایی تقاطع قطر مربع شاخص و مستطیل میانگرقرارگرفته‌است.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفرعلی	 	قاب درونی	۳ عدد
		ترکیب-بندی	منحنی S شکل
		تناسبات	نسبت طلایی در قاب بیرونی. تقاطع اقطار مستطیل روی شخصیت محوری داستان است
		مربع شاخص	دارد و شخصیت اصلی در مرکز تقاطع اقطار و میانگرهای مربع شاخص است
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
(URL4)			
شیخ محمد	کشته شدن کلباد به دست فریبرز	قاب درونی	۲ عدد
		ترکیب-بندی	مثلثی
		تناسبات	تناسب طلایی در قاب بیرونی
		مربع شاخص	مربع شاخص دارد و شخصیت‌های اصلی در درون آن قرارگرفته‌اند
		الگوی درون و برون	رعایت تفکیک فضای درون و برون
(URL2)			

پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ

هفت‌اورنگ جامی، مشهورترین نسخه مصور مکتب مشهد است که بنا بر نظر استوارت کری ولش قلم نگارگرانی چون میرزاعلی، مظفر علی، آقامیرک و شیخ محمد در این نگاره‌ها قابل‌تشخیص است (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۲۶). از مجموع ۲۸ نگاره این اثر، ۲۲ نگاره دارای قاب‌های شکسته هستند. در زیر جدولی از پارادایم قاب در آثار برخی از هنرمندان هفت‌اورنگ آورده شده است (جدول ۳).

جدول ۳: پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ (سیمپسون، ۱۳۸۲)

هنرمند	تصویر	توضیحات	
میرزا علی		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	دایره‌ای
		تناسبات	تناسب‌خاصی‌ندارد.
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفر علی		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	مایل یا قطری
		تناسبات	نزدیک به‌تناسب طلایی در قاب بیرونی
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفر علی		قاب درونی	۶ عدد
		ترکیب‌بندی	مایل
		تناسبات	تناسب خاصی ندارد اما اگر قطر مستطیل قاب بیرونی رسم شود، این قطر از سر شخصیت اصلی (حضرت یوسف) عبور می‌کند.
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون

هنرمند	تصویر	توضیحات	
شیخ محمد	 	قاب درونی	۶ عدد
		ترکیب‌بندی	منتشر
		تناسبات	قاب بیرونی، نزدیک به مستطیل طلایی است
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
آقامیرک	 	قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	مارپیچی
		تناسبات	قاب بیرونی، تناسب خاصی ندارد. اما اگر قطر مستطیل قاب بیرونی رسم شود، این قطر از سر دو شخصیت اصلی، عبور می‌کند.
		مربع شاخص	دارد و شخصیت‌های داستان داخل این مربع قرارگرفته‌اند.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون

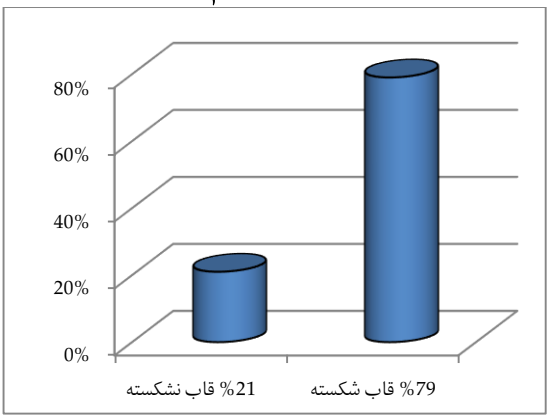
جدول تطبیقی قاب‌های شاهنامه شاه‌تهماسب و هفت‌اورنگ

با توجه به داده‌های به‌دست‌آمده در جداول بالا، در جدول ۴، به‌صورت اجمالی، به تطبیق متغیرهای پارادایم قاب در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب و هفت‌اورنگ می‌پردازیم. با توجه به آنچه در مباحث پیشین بیان شد، در نمودار ۲ و ۳، میزان کمی قاب‌های شکسته و نشکسته، در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی، قابل‌مشاهده است.

پارادیم قاب	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
قاب درونی	تقریباً تمامی نگاره‌های بررسی‌شده، در هر دو نسخه، قاب‌های درونی متعدد دارند. در هر دو نسخه از اجزای بنا و تزئینات آن و یا عوامل طبیعت یا انسان‌ها برای شکل‌گیری قاب‌های درونی استفاده‌شده است.	در اغلب نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، مرکزیت قاب‌های درونی (ازلحاظ موضوعی یا مکانی) بر مرکز تصویر یا مرکز مربع شاخص منطبق گردیده اما در نگاره‌های هفت‌اورنگ، قاب‌های درونی متعدد، به‌صورت پراکنده قرارگرفته و موجب گردش چشم به تمام نقاط اثر می‌گردند. در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، قاب‌های درونی متعدد، چشم بیننده را به موضوع محوری نگاره، متوجه می‌کنند اما در هفت‌اورنگ، هرکدام از قاب‌های درونی، به‌صورت انفرادی توجه بیننده را جلب کرده و حتی می‌توانند دربردارنده موضوعی متفاوت نسبت به داستان اصلی باشند.

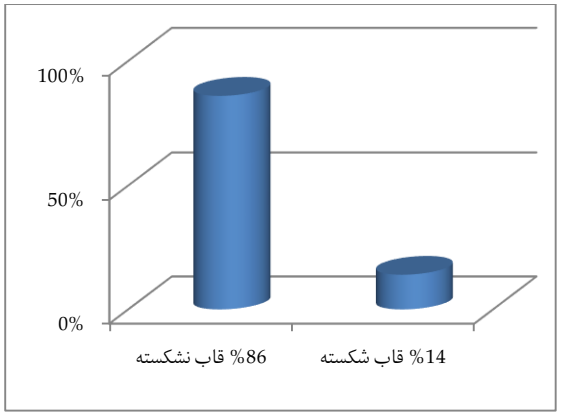
پارادیم قاب	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
ترکیب‌بندی	در هر دو اثر تنوع ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود و ترکیب‌بندی-های دایره‌ای و مایل در هر دو وجود دارد.	در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، ترکیب‌بندی تقریباً متقارن، منحنی و مثلثی نیز وجود دارد. در نگاره‌های هفت‌اورنگ، ترکیب‌بندی منتشر و مارپیچی نیز وجود دارد. برخلاف نگاره‌های هفت‌اورنگ، در نگاره‌های شاهنامه (البته نه در تمام آن‌ها)، ترکیب‌بندی‌های متقارن و متمرکز به چشم می‌خورد و در این نگاره‌ها ترکیب‌بندی منتشر دیده نمی‌شود. چیدمان عناصر نگاره‌های شاهنامه به نحوی انجام‌شده که چشم را بر روی موضوع اصلی داستان، متمرکز می‌کند. اما در هفت‌اورنگ در چیدمان متنوع عناصر در نقاط متفاوت تصویر، نوآوری به وجود آمده است.
تناسبات	تناسب طلایی و یا تناسبات رادیکال ۳ یا رادیکال ۲، در بعضی از قاب‌های بیرونی هردو اثر دیده می‌شود.	تناسب طلایی و تناسبات رادیکال ۲ یا رادیکال ۳، در قاب‌های بیرونی نگاره‌های شاهنامه، بیشتر به چشم می‌خورند و میزان آن‌ها در نگاره‌های هفت‌اورنگ، کمتر است.
مربع شاخص	تنها در یک نگاره هفت‌اورنگ (مربوط به آقامیرک)، مربع شاخص حضور دارد.	-در تمامی نگاره‌های بررسی‌شده شاهنامه شاه‌تهماسبی، مربع شاخص وجود دارد و در اغلب آن‌ها تقاطع اقطار مربع شاخص، بر مرکز موضوعی یا مکانی تصویر، منطبق است. - تقریباً تمامی نگاره‌های هفت‌اورنگ، مربع شاخص ندارند.
الگوی درون و برون	تفکیک فضای درون و برون در هر دو اثر به‌صورت نسبی دیده می‌شود هرچند که در هفت‌اورنگ کمتر است.	در تمامی نگاره‌های شاهنامه (به‌جز یکی از آن‌ها)، تفکیک فضای درون و برون رعایت شده و در بعضی از آن‌ها این ساختار به‌صورت نسبی مشاهده می‌شود. در سه نگاره از هفت‌اورنگ، تفکیک فضای درون و برون دیده نمی‌شود و در مابقی، به‌صورت نسبی رعایت شده است.

نمودار ۲: درصد قاب‌های شکسته و نشکسته در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا



(مأخذ: نگارنده)

نمودار ۳: درصد قاب‌های شکسته و نشکسته در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب



(مأخذ: نگارنده)

تحلیل جامعه‌شناختی تغییر پارادایم قاب در مکتب مشهد بر مبنای نظریه بازتاب

در رویکرد سنتی مطالعه تاریخ هنر، معمولاً هنر را پدیده‌ای برتر از زمان و جامعه، رمانتیک، راز آمیز و آفریده نخبگان می‌دانند اما در تاریخ هنر نوین اثر هنری شیئی است که می‌تواند از مواردی همچون ساختار قدرت در یک جامعه صحبت کند (بارنت، ۱۳۹۱: ۱۶۱). جامعه‌شناسی هنر با پذیرش این فرض آغاز می‌شود که یک اثر هنری در خلأ شکل نمی‌گیرد بلکه فراورده یا تولیدی اجتماعی است و به عناصر غیر زیبایی‌شناختی توجه دارد که در شکل و محتوای آثار هنری دخیل هستند. (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۰). بر اساس نظریه بازتاب ارزش هنر به این است که جریان‌های اجتماعی را ثبت و منعکس می‌کند. (سیم، ۱۳۸۹: ۲۳) الکساندر مطالعات بازتابی را شکلی از تحلیل اسنادی می‌داند و امتیاز مهم آن را در این می‌داند که محقق می‌تواند گذشته را مانند زمان حال مطالعه کرده و به‌واسطه آثار هنری قدیمی سرنخ‌هایی از وضعیت روزگار گذشته پیدا کند (الکساندر، ۱۳۹۶: ۷۲). این نظریه بر این واقعیت اشاره دارد که هنر، جامعه را بازتاب می‌دهد اگرچه این بازتاب از نوع کاملاً سرراست و مستقیم نیست و واسطه‌هایی نیز دراین‌بین دخیل هستند. ویتکین نیز معتقد است که چرخش‌های پارادایمی در سبک‌های زیبایی‌شناختی ارتباط عمیقی با روش‌های نوین فهم و تجربه ارزش‌هایی دارد که شرایط اجتماعی تحول‌یافته زمان هنرمند را منعکس می‌کند (ویتکین، ۱۳۹۷: ۱۲۶). ازاین‌رو در این بخش به برخی تغییرات پارادایمی قاب در گذار از مکتب نگارگری تبریز به مکتب مشهد پرداخته و ارتباط احتمالی آن را با تحولات اجتماعی این دوره در قالب فرضیه‌هایی بیان می‌کنیم.

بر مبنای آنچه از تطبیق تصاویر این دو اثر مشاهده شد می‌توان دریافت که مؤلفه‌های تغییریافته در پارادایم قاب در مکتب مشهد به شرح ذیل است: ۱. شکستن قاب‌های بیرونی: از مجموع ۲۵۸ نگاره شاه‌تهماسب، تنها حدود ۳۶ تصویر دارای قاب شکسته هستند که مجموعاً ۱۴% کل نگاره‌ها را شامل می‌شود. درحالی‌که در نگاره‌های هفت‌اورنگ از مجموع ۲۸ نگاره ۲۲ نگاره دارای قاب‌های شکسته هستند که ۷۹% کل را شامل می‌شوند. ۲. تغییر در ترکیب‌بندی: در نگاره‌های دارای قاب شکسته در شاهنامه شاه‌تهماسبی نیز همچون سایر نگاره‌ها، هنرمند عمدتاً از تناسبات طلایی، رادیکال ۲، رادیکال ۳ و مربع شاخص برای قاب‌بندی اثر خود بهره برده و موضوعات اصلی را با استفاده از تمهیدات بصری همچون ترکیب‌بندی متمرکز و یا تقریباً متقارن در مرکز توجه قرار داده است. درحالی‌که در نگاره‌های هفت‌اورنگ تلاش چندانی برای ایجاد ترکیب‌بندی‌های ایستا، متمرکز و متناسب با قواعد تقسیمات طلایی صورت نگرفته و در عوض بر بیان آزاد و نوآوری‌های فردی و ایجاد تنوع به‌واسطه قاب‌بندی‌های درونی و جایگذاری افراد و عناصر در نقاطی غیرتکراری با استفاده از ترکیب‌بندی منتشر، تأکید شده است. ۳. ایجاد قاب‌های درونی متعدد و فرعی منتشر: در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی قاب‌های درونی ایجادشده معمولاً دربرگیرنده افراد و شخصیت‌های اصلی بوده و برای تأکید بیشتر بر آن‌ها و به‌صورت متمرکز ایجادشده‌اند حال‌آنکه هنرمند نگارگر هفت‌اورنگ برای رسیدن به بیان تصویری متفاوت، از قاب‌های درونی متعدد و منتشر استفاده کرده و افراد و عناصر مختلف را در آن‌ها جای‌داده که گاه این افراد و عناصر جزو شخصیت‌های اصلی داستان نبوده و بنا بر ذوق و سلیقه او به داستان اضافه‌شده‌اند. ۴. تغییر در الگوی درون و برون: یکی از وظایف اصلی قاب تفکیک فضای درون و برون و مشخص کردن مرز بین آن‌هاست. در برخی نگاره‌های هفت‌اورنگ به‌واسطه شکستن قاب، مرز بین درون و برون اثر از بین رفته و تعریف جدیدی از فضا در نگاره به وجود آمده است. موارد بالا می‌تواند موجب تقویت فرضیه‌های جامعه‌شناختی در تغییر پارادایم قاب گردد که شامل موارد ذیل است

آزادی عمل نگارگر

بنا بر شواهد و قراین تصویری در نگاره‌ها، اگر بپذیریم که نگارگر دربار مشهد، از آزادی عمل بیشتری نسبت هنرمند دربار تبریز برخوردار بوده، این امر را می‌توان مرهون دلایل ذیل دانست.

۱. تفاوت شخصیتی سلطان ابراهیم میرزا با شاه‌تهماسب: اکثر مورخان نظر مطلوبی نسبت به شاه‌تهماسب ندارند. خساست، لئامت، حرص، جبن، تحجر و خشک‌مغزی ازجمله صفاتی است که وی به آن متصف شده است

(رویمر، ۱۳۹۷: ٦۴). حال‌آنکه در اکثر منابع از طبع نیکوی سلطان ابراهیم میرزا و حمایت بی‌دریغ او از هنرمندان یادشده و او را به علت فرهنگ دوستی، ذوق و سلیقه و کمالاتش ستوده‌اند (رابینسون، ۱۳۷٦: ۵۸).

۲. دور شدن از دربار فقه زده و متعصب پایتخت: همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، به سبب قدرت یافتن نهادهای مذهبی و توبه شاه‌تهماسب که در چند مرحله و در زمان‌های مختلف صورت گرفت و توبه نصوح وی که در سال ۹۳٦ق/۱۵۳۰م به وقوع پیوست (نویدی شیرازی، ۱۳٦۹: ۷۷) و (کنبای، ۱۳۸۴: ۳۰) آزادی‌های فردی و اجتماعی محدودتر شده و هنرمندان اجازه ایجاد نوآوری‌های فردی و خلاقیت‌های هنری نداشته و پس از مدتی بیشتر هنرمندان پایتخت از دربار رانده شدند درحالی‌که برخی هنرمندان که از جان خود بیمناک بودند به دربار مشهد پناه برده و در سایه حمایت ابراهیم میرزا به فعالیت پرداختند. از این پس موضوعات نقاشی ایرانی نیز متنوع شد. برای نخستین بار هنرمندان توانستند بدون محدودیت چهره گدایان، لوطیان، کارگران و روسپیان جامعه ایران را با همه تنوع و چندگونگی‌اش به تصویر بکشند (کنبای، ۱۳۸۴: ۳۱) از نشانه‌های آزادی عمل هنرمندان مشهد، عدم تقیّد به ترسیم کلاه‌های دوازده ترک به نشانه شیعی در نگاره‌ها بود. همچنین انتخاب متن عرفانی همچون هفت‌اورنگ از شاعری اهل سنت نشان‌دهنده رهایی از تعصبات خشک مذهبی و آزادی فکر و عقیده و عمل هنرمندان شاغل در این دربار است.

نوآوری هنرمند

۱. هماهنگی، نظم، انضباط و قانونمندی حاکم بر فضای شاهنامه می‌تواند بازتابی از نظم و قانونمندی حاکم بر فضای کتابخانه سلطنتی دربار شاه‌تهماسب باشد که در آن‌همه امور بانظمی سخت‌گیرانه از سوی شخص شاه و نمایندگان او مورد نظارت قرار می‌گرفت و رعایت هماهنگی و تناسب، بر نوآوری‌های فردی و عدول از قراردادهای مشخص‌شده، برتری داشت. درحالی‌که در هفت‌اورنگ چنین نیست بنا بر اذعان اکثر صاحب‌نظران نظیر کری ولش، نگارگری مکتب مشهد در گذار از شیوه کلاسیک با نوآوری در آثار هنرمندان شناخته می‌شود و این مسئله می‌تواند بازتابی از تأثیرات فضای شاد و پرنشاط دربار ابراهیم میرزا در قیاس با جو خشک و عبوس دربار شاه‌تهماسب باشد (کری ولش،۱۳۸۴: ۹٦).

۲. فقدان استادان بزرگ و نامی همچون کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد و غیره که در چنین فضایی هنرمندان جویای نامی همچون میرزاعلی، مظفر علی و شیخ محمد دست به نوآوری‌هایی زدند. ایشان درصدد اثبات برتری خود به‌عنوان هنرمند طراز اول نسبت به سایرین بودند. میرزاعلی باآنکه پدرش از یک روح عرفانی در نگارگری برخوردار بود، بیشتر تصویرگر حالات انسانی بود. نسل جدید نقاشان که آثار دوران جوانی و نخستین کارهای پخته‌شان را در شاهنامه شاه‌تهماسبی انجام داده بودند شیوه قبلی برایشان چندان قابل‌تحمل نبود و آن را با روح خرافی، خشن و خام نظامی‌گری شاه اسماعیل متناسب می‌دانستند (کری‌ولش، ۷۵-۱۳۷۴: ۱۱۷). به این شکل برخی از مهم‌ترین هنرمندان مکتب مشهد در شیوه ترسیم و ترکیب‌بندی‌های خود به تجربه‌های جدید دست‌زده و پارادایم نوینی از قاب که متفاوت از شیوه قبلی بود ایجاد شد. میرزاعلی فرزند سلطان محمد، ازجمله هنرمندانی است که می‌توانسته پا به‌پای زمانه تغییر کند. اگر نقاشی‌های او را در خمسه نظامی با هفت‌اورنگ مقایسه کنیم درمی‌یابیم که در اینجا به شیوه‌ای آزاد، بی‌تکلف و غیررسمی کارکرده است (کری ولش،۱۳۸۴: ۹٦)(تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱: نغمه‌سرایی باربد برای خسرو، میرزاعلی، تبریز، سده دهم (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۷۸)

تصویر ۲: سؤال پسر از پدر درباره عشق، میرزاعلی، مشهد، سده دهم هجری (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۹۷)

دور شدن از سنت‌های معمول پیشین و آزمودن روش‌های جدید در ترکیب‌بندی یکی از راه‌های بود که هنرمندان این دوره به آن توسل جستند. شیخ محمد نیز در فاصله گرفتن از سنت‌ها از سایر همکارانش پیش‌تر بود. او در آثار خود به موضوعات اروپایی علاقه نشان داد و ترسیم صورت فرنگی را نخستین بار او تقلید نمود و شایع ساخت (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۱۳؛ ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

۳. ارتباط بیشتر با همسایگان شرقی و غربی و تأثیرپذیری از جریانات هنری: نیمه دوم سده دهم هجری مقارن با آغاز تغییراتی در اروپا و شکل‌گیری جریان رنسانس بود که در نقاشی ایرانی نیز اندک‌اندک تغییراتی در حال شکل‌گیری بود. رفت و آمد نقاشان غربی به دربار صفوی موجب آشنایی بیشتر هنرمندان ایرانی با شیوه‌های نقاشی غربی شد. شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب صفوی به نقاشان اروپایی اجازه دادند که پرده‌هایی واقعی از چهره‌شان بکشند که اکنون در موزه رویال گالری فلورانس نگهداری می‌شود (گری، ۱۳۸۴: ۲۹). همچنین تغییرات ایجادشده در نقاشی گورکانی نیز به سبب دروازه ارتباطی بودن مشهد بین ممالک شرقی و ایران و غرب بی‌تأثیر نبود. در چنین شرایطی هنرمندان مکتب مشهد به دنبال نوآوری‌هایی بودند که پیش‌تر مجال بروز آن را در تبریز نداشتند که ازجمله این نوآوری‌ها تغییر در ترکیب‌بندی و شکستن قاب‌های بیرونی بود.

تبدیل‌شدن اثر هنری به بیانه‌ای اجتماعی

۱. توجه شاه به مردم عادی: در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب می‌توان وضعیت زندگانی و چگونگی حیات درباری و ترسیم کاخ‌های زیبا و باغ‌های دلگشا و شاداب و نیز قامت‌های رسا و قد رعنا و پوشش‌های فاخر و زیبا را مشاهده کرد (زکی، ۱۳٦٤: ۲۱) و تصویرگری افراد معمولی و شیوه زندگی مردم عادی در آن‌ها راه نداشته و یا حضوری کمرنگ داشت درحالی‌که اهمیت دادن به ترسیم افراد عادی و صحنه‌های فرعی به‌عنوان واکنشی اعتراضی در مقابل ظلم و بی‌عدالتی دربار شاه‌تهماسب در امتیاز دادن به گروه‌های خاص، در نگاره‌های هفت‌اورنگ بیش‌ازپیش شایع شد. به نظر می‌رسد انتخاب نسخه هفت‌اورنگ برای مصورسازی توسط سلطان ابراهیم میرزا که اثری است سرشار از قصه‌های تعلیمی و تمثیلی با رویکرد عرفانی است نیز بی‌هدف نبوده و در جهت رفق و مدارای با مردم عادی و عامی بوده است.

۲. تلاش نگارگر برای ترسیم زندگی عامه مردم: تصویر صحنه‌های زندگی روزمره و افراد عادی پیش‌تر و در مکتب هرات توسط بهزاد آغازشده ولی در مکتب تبریز کمرنگ شد، بعدها در مشهد به‌واسطه آموزه‌های بهزاد و سنت‌های تصویرگری محلی و آموزه‌های عرفانی طریقت نقشبندیه باقی‌مانده در خراسان، مجدداً بکار رفت. این امر به‌قدری اهمیت یافته که گاه پیدا کردن شخصیت‌های اصلی نگاره

به‌سختی امکان‌پذیر است. در تصویر ۳، یافتن شخصیت اصلی که مجنون است مشکل شده چنانکه استوارت کری ولش مجنون را شخص دراز کشیده در بالای سمت راست که دزدانه در حال نظاره است می‌داند و سیمپسون مجنون را شخصی که در لبه کناری تصویر قرارگرفته و خود اذعان می‌دارد که تنوع صحنه‌ها چنان است که احتمالاً چهره ترحم‌انگیز مجنون از دیده پنهان می‌ماند (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۹). هنرمندان هفت‌اورنگ با ایجاد قاب‌های درونی متعدد و متنوع فرعی اشخاص و حوادث فرعی را نمایش داده‌اند و به این شکل اسناد تصویری جالبی از وضعیت معیشت و نحوه زندگی مردمان عادی ارائه کرده‌اند. در برخی آثار هفت‌اورنگ مرز بین درون و بیرون به‌هم‌ریخته و عناصر درون و بیرون این قاب به‌گونه‌ای باهم درآمیخته‌اند که هم درون هستند و هم بیرون و جای مشخصی ندارند (آفرین، ۱۳۹۰: ۵۸).

تصویر ۳: مجنون در تعقیب کاروان لیلی، شیخ محمد، مشهد، سده دهم هجری
(سیمپسون، ۱۳۸۲: ۷۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های حاصل از پژوهش حاضر، در تطبیق پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی می‌توان نتیجه گرفت که قاب‌های شکسته در هفت‌اورنگ به نسبت کل نگاره‌های آن به‌مراتب بیشتر از شاهنامه شاه‌تهماسبی است. قاب‌های متعدد درونی در هر دو اثر دیده می‌شود، با این تفاوت که در هفت‌اورنگ چیدمان قاب‌های درونی پراکنده، ولی در شاهنامه متمرکزتر است. کارکرد این قاب‌ها در شاهنامه برای جلب‌توجه و تأکید بیشتر بر عناصر اصلی نگاره است درحالی‌که در هفت‌اورنگ پراکندگی چیدمان قاب‌های درونی، منجر به گردش چشم در تمام اثر شده و مخاطب همزمان موضوعات اصلی و فرعی نگاره را که شامل صحنه‌های زندگی عادی مردم‌عامه نیز می‌شود، می‌تواند دنبال کند. در شاهنامه شاه‌تهماسبی ترکیب‌بندی‌های متمرکز و گاه متقارن، مربع شاخص، انواع تناسبات اعم از تناسب طلایی و غیره بیش از هفت‌اورنگ مشهود است، ولی در هفت‌اورنگ ترکیب‌بندی‌های منتشر، متنوع و نوآورانه بیشتر مشاهده می‌شود. برخلاف شاهنامه که در اغلب نگاره‌های آن تفکیک فضای درون و برون توسط قاب اصلی انجام‌گرفته، در هفت‌اورنگ فضای درون و برون به هم‌آمیخته و تصور جدیدی از فضا ایجاد شده است. بر مبنای نظریه بارتاب، تفاوت‌های پارادایمی قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی می‌تواند انعکاسی از شرایط موجود در جامعه هنرمند باشد. فرضیه‌های جامعه‌شناختی تغییر پارادایم قاب شامل موارد ذیل است: آزادی عمل نگارگر، نوآوری هنرمند و تبدیل اثر هنری به بیانیه اجتماعی. در دربار شاه‌تهماسب که رعایت سنت‌ها و اصول بیش از دربار شاهزاده ابراهیم میرزا اهمیت و ارجحیت دارد، هنرمندان نیز با روشی محتاطانه به پیگیری سنت‌های تصویری می‌پردازند که میراث استادان بزرگ مکاتب هرات و ترکمانان تبریز است، به‌نحوی‌که رعایت تناسبات و تمرکز در ترکیب‌بندی، بیش از نوآوری‌های فردی و آزادی عمل نگارگران مشهود می‌باشد. حال‌آنکه در فضای پرنشاط کتابخانه ابراهیم میرزا بنا به خوی و خصلت او و تأثیر در اطرافیانش و نیز توجه شخص شاه به مردم عادی، آزادی عمل و نوآوری بیشتر هنرمندان منجر به

تحول در ترکیب‌بندی اثر و مؤلفه‌های پارادایمی قاب شده است، به‌نحوی‌که اثر به‌مثابه بیانیه‌ای اجتماعی به تصویرگری زندگی عادی مردم عامی پرداخته است. البته فقدان حضور هنرمندان نامی و خلاقیت‌های شخصی نگارگران متأثر از تغییرات زمانه و تأثیرات هنر همسایگان شرقی و غربی را نیز نمی‌توان نادیده انگاشت.

فهرست منابع

۱. آفرین، فریده. (۱۳۹۰). «چالش ساختار و معنا خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه». ***باغ نظر***. (شماره ۱۶)، ۶۴-۵۵.

۲. آفرین، فریده. (۱۳۹۷). «واکاوی در رابطه نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی (مطالعه موردی: دیدار مجنون و لیلی هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا)». ***مطالعات فرهنگ- ارتباطات***. (شماره ۴۲)، ۱۱۷-۹۷.

۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۴). «جلوه ناب هنر ایرانی در مینیاتورهای شاه‌تهماسبی». ***هنر***. (شماره ۲۸)، ۳۵۴-۳۴۷.

۴. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۷۷). ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. تهران: سمت.

۵. الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۶). ***جامعه شناسی هنرها***. ترجمه اعظم راوداد. تهران: فرهنگستان هنر.

۶. انگلیس، دیوید؛ و جان هاگسون. (۱۳۹۷). ***جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن***. ترجمه جمال محمدی. تهران: نشر نی.

۷. بارنت، سیلوان. (۱۳۹۱). ***راهنمای تحقیق و نگارش در هنر***. ترجمه بتی آواکیان. تهران: سمت.

۸. بمانیان، محمدرضا، و همکاران. (۱۳۸۹). ***کاربرد هندسه و تناسبات در معماری***. تهران: هله، طحان.

۹. ترکمان، اسکندر بیک. (۱۳۸۲). ***تاریخ عالم‌آرای عباسی***. ج۱. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.

۱۰. چینگ، دی.ک. فرانسیس. (۱۳۸۸). ***معماری فرم فضا و نظم***. ترجمه محمد احمدی‌نژاد. تهران: خاک.

۱۱. حسن‌شاهی، میمنت؛ و مقصودعلی صادقی-گندمانی. (۱۳۹۵). «نقش سلطان ابراهیم میرزا در روند هنر عصر صفوی». ***پژوهش‌های تاریخی***. (شماره ۳)، ۵۸-۴۱.

۱۲. حسینی‌استرآبادی، سیدحسین بن مرتضی. (۱۳۶۶). ***تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی***. به‌کوشش احسان اشراقی. تهران: علمی.

۱۳. حسینی‌قمی، احمد بن شرف‌الدین حسین. (۱۳۸۳). ***خلاصه التواریخ***. تصحیح احسان اشراقی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴. حسینی، مهدی. (۱۳۷۷). «هفت اورنگ ابراهیم میرزا». ***هنر***. (شماره ۳۷)، ۱۰۸-۱۰۰.

۱۵. دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۵۱). «گنجور و برنامه او». ***هنر و مردم***. (شماره ۱۲۰-۱۱۹)، ۲۷ – ۲۵.

۱۶. رامین، علی. (۱۳۹۷). ***مبانی جامعه‌شناسی هنر***. تهران: نشر نی.

۱۷. رابینسون، بزیل‌ویلیام. (۱۳۷۶). ***هنر نگارگری ایران***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۱۸. رانکین‌پور، هنری. (۱۹۳۱). ***ترکیب‌بندی در نقاشی***. ترجمه فرهاد گشایش. تهران: لوتس.

۱۹. رویمر، هانس‌روبرت. (۱۳۹۷). ***تاریخ ایران کمبریج دوره صفویان***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.

۲۰. رهبرنیا، زهرا و پور یزدان‌پناه. (۱۳۸۹). «تحلیل نقش و قاب حاشیه در فرش های عشایر افشار در تلفیق نگرش جورج زیمل و رویکرد بارتاب». ***گلجام***. (شماره ۱۵)، ۱۲۶-۱۰۳.

۲۱. رهربرن، میشائیل. (۱۳۸۳). ***نظام ایالات در دوره صفوی***. ترجمه کیکاووس جهان‌داری. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۲. زارعیان، مریم. (۱۳۹۱). «مناسبات روحانیان با دولت در عصر صفوی». ***جامعه‌شناسی تاریخی***. (شماره ۲)، ۱۱۶-۸۷.

۲۳. زکی، محمدحسن. (۱۳۶۴) ***تاریخ نقاشی در ایران***. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.

۲۴. سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***. ترجمه ناهید حمد شمیرانی. تهران: کارنگ.

۲۵. سهیلی‌خوانساری، احمد. (۱۳۱۶). «نامه صورتگران». ***ارمغان***. (شماره ۴)، ۲۶۵- ۲۵۶.

۲۶. سیم، استوارت. (۱۳۸۹). ***مارکسیسم و زیبایی شناسی***. ترجمه مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۷. سیمپسون، ماریاناشرو. (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی حمایت از هنر در ایران***. ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی. تهران: نسیم‌دانش.
۲۸. صادقی‌بیک‌افشار. (۱۳۲۷). ***مجمع الخواص***. تصحیح عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: بی‌نا.
۲۹. فرخ‌فر، فرزانه، و محمدرضا پورجعفر. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۳۵)، ۱۳۴-۱۱۵.
۳۰. قمی، قاضی احمد. (۱۳٦٦). ***گلستان هنر***. به اهتمام احمد سهیلی‌خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۳۱. کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی***. (مترجم احمدرضا تقاء). تهران: فرهنگستان هنر.
۳۲. کری‌ولش، استوارت. (۷۵-۱۳۷۴). «نگارگری نسخ خطی در ایران». ترجمه سید محمد طریقی. ***هنر***. (شماره ۳۰)، ۱٦۸-۱۰۱.
۳۳. کنبای، شیلا. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایرانی***. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۳۴. کنبای، شیلا. (۱۳۸۴). ***رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.
۳۵. گری، بازل. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایران***. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای‌نو.
۳٦. منشی قزوینی، بوداق. (۱۳۷۸). ***جواهر الاخبار***. تصحیح و تعلیقات محسن بهرامی. تهران: میراث مکتوب.
۳۷. نویدی‌شیرازی، عبدی‌بیک. (۱۳٦۹). ***تکمله الاخبار***. تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: نی.
۳۸. ویتکین، رابرت‌دبلیو. (۱۳۹۷). ***پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی در جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن***. ترجمه جمال محمدی. تهران: نشر نی.
۳۹. هاشمی، غلامرضا. (۱۳۹۳). «تبیین معنا و جایگاه قاب در هنرهای تصویری ایران با تأکید بر نگارگری و فرش». ***پایان‌نامه دکتری***. تهران: دانشگاه شاهد.
۴۰. هاشمی، غلامرضا، و همکاران. (۱۳۹۳). «پژوهشی پیرامون بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران قبل از اسلام». ***نگره***. (شماره ۳۰)، ۳۴-۲۱.
۴۱. یزدان پناه، مریم و همکاران. (۱۳۸۹). «بررسی مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با استفاده از نگاره های شاهنامه شاه تهماسب». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۱۴۳)، ۷۷-٦۸.
42. Simpson, Marianna Shreve. (1997). ***Sultan Ibrahim Mirza's Haft awrang: a princely manuscript from sixteenth-century Iran***. New Haven: Yale University Press.
43. URL1:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/faridun-tests-his-sons-akm903(Access date: 2019/3/2)
44. URL2:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/the-first-joust-of-the-rooks-fariburz-versus-kalbad-akm497 (Access date: 2019/2/18)
45. URL3:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/gushtasp-slays-the-dragon-of-mount-saqila-akm163 (Access date: 2019/7/12)
46. URL4:https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1970.301.2/ (Access date: 2019/6/20)

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۳۳-۵۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۹

نگاهی به آغاز و گسترش طرح افشان در قالی‌های ایران (مطالعه موردی: قالی امپراتور (افشان- جانوری) محفوظ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک)

➢ **حسین کمندلو:** عضو هیات‌علمی گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران

چکیده

فرش‌های مختلفی همچون لچک و ترنج، محرابی، شکارگاهی، باغی و گلدانی در عصر صفوی بافته شده است. در این میان، طرحی جذاب و متفاوت با طرح‌های مورد اشاره دیده می‌شود که در اکثر منابع غیرفارسی، هراتی نامیده می‌شود و با توجه به‌عنوان می‌توان دانست که به ناحیهٔ خراسان تعلق دارد. این طرح در بازار و برخی از منابع فارسی با نام افشان شاه‌عباسی، افشان یا افشون شناخته می‌گردد. علاوه بر مناطق روستایی و عشایری خراسان در سایر نواحی معتبری همچون اصفهان، تبریز، کاشان و کرمان نیز مورد استقبال بوده است. طرح هراتی از بندهای ختایی، به همراه گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی ابری تشکیل و عمده رنگ‌های آن لاکی، کرم و سورمه‌ای است. به‌احتمال فراوان، این نقش برای اولین‌بار در هنرهای تزیینی تیموریان به‌ویژه کتاب‌آرایی و کاشی‌کاری استفاده و با گذشت زمان، موردتوجه طراحان فرش قرار گرفته است. هنرمندان عصر صفوی به دو صورت افشان شاه‌عباسی گل‌درشت و افشان جانوری این طرح را بافته‌اند. قالی مشهور به امپراتور محفوظ در موزهٔ هنرهای زیبای متروپلیتن نیویورک، شاخص‌ترین اثری است که در آن نقوش ختایی با نقوش جانوری ترکیب یافته‌اند. این اثر زیبا و منحصربه‌فرد، علاوه بر شاخصه‌های هنری ایران، تأثیراتی از هنرهای تزیینی نواحی شرق ایران را در خود دارد و با توجه به اجرای نقوش و نوع ترکیب‌بندی، احتمالاً در شهر تبریز یا تحت‌تأثیر نگارگران شاخص مکتب تبریز دوم طراحی شده است. سؤال اصلی پژوهش این است که کدام مکتب نگارگری در پیدایی و اعتلای طرح افشان سهم بسزایی داشته و همچنین قالی امپراتور در کدام مکتب ایرانی به‌احتمال طراحی و اجرا شده است؟ این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی و مطالعه اسنادی انجام گرفته است و هدف از اجرای آن، شناسایی و معرفی ویژگی‌های شاخص قالی امپراتور محفوظ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک است. در بررسی فرش‌های صفوی مشخص گردید که هنرمندان خراسانی کمتر از نقوش جانوری برای تزیین فرش استفاده کرده‌اند و بیشترین قالی‌های مزیّن به نقوش جانوری، متعلق به نواحی شمال غرب یا جنوب ایران هستند. لازم به ذکر است که طراح فرش در اجرای نقوش تزیینی مهارت بسیار بالایی در ترسیم جزییات و حالات نقش به‌کاربرده است که مشابه آن را در قالی‌های صفوی نواحی غربی شاهد هستیم. با توجه به مشابهت‌هایی که با برخی از آثار نگارگری مکتب دوم تبریز دارد، این احتمال وجود دارد که طرح قالی زیر نظر نگارگران مکتب دوم تبریز انجام شده باشد.

واژگان کلیدی: قالی، افشان، امپراتور تیموریان، صفویان، هرات، تبریز

Abstract

Among the remnants of the Safavid era are various designs such as Medallion carpet, prayer rug, hunting, garden and vas carpet. among this carpet In the meantime, there is an interesting and different design, which in most of the Latin sources are called Herati, and According to the title can be said to belong to the Khorasan area. This design is known as Afshan Shah Abbasi, Afshan or Afshoon in the market and some Persian sources. In addition to the rural and tribal areas of Khorasan, it is also woven in other prestigious areas of Iran such as Isfahan, Tabriz, Kashan and Kerman. The Herati design is composed of Khatai spirals, with shah palmet and lotus motifs, Cloud band and small flowers and the major colors are dark red, light yellow and dark blue. Most likely This first-time pattern has been used in Timurid decorative arts, especially bookbinding and tiling, and has become the focus of carpet designers over time. Artists of the Safavid era have woven this design in two forms, Shah Abbasi's (Big Flowers and palmet) Or Shah Abbasi's and Animal's. The Emperor Carpet Reserve at the Metropolitan Museum of Fine Arts in New York is the most notable work in which the palmet motifs are combined with animal motifs. In addition to Iranian artistic features, this unique and beautiful work has influenced from the decorative arts of the eastern parts of Iran. according the execution of the motifs and the type of composition, it is possible that it was designed in Tabriz or influenced by the painters of the Second Tabriz School of Painting. The main question of the research is which schools of painting have been creating and promote Afshan design? Also by which artist or in what Iranian school was the carpet of the emperor designed? This research is descriptive and analytical And it has been done way documentary study Its purpose is to introduce the features of the Emperor's carpet index. A study of Safavid carpets found that Khorasan artists rarely use animal motifs to decorate carpets, Most of the carpets decorated with animal motifs belong to the northwestern or southern regions of Iran, A tradition that we see in later centuries, especially during the Qajar period. It should be noted that the emperor's carpet designer had a very high skill in performing plant, animal and talking tree (vaq vaq), We see similar to it in the carpets of the western regions of Iran in the Safavid era. Considering the similarities with some of the paintings of the second school of Tabriz, it is possible that the carpet design was done in the court workshops of the Safavid era and under the supervision of the painters of this school.

Keywords: Carpet, Afshan, Emperor, Timurid, Safavid, Herat, Tabriz.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (h.kamandlou@semnan.ac.ir) (۰۹۱۵۳۱۶۲۴۴۰)

مقدمه

خراسان ناحیه‌ای وسیع در شرق ایران است و از دوران ساسانی به این نام شناخته می‌شود که به‌مرور زمان محدود و کوچک شده است[1]. تا قبل از دوران صفویه مدارك مستندي از فرش‌بافی در ناحیهٔ هرات، مشهد یا خراسان در دست نیست، اما می‌توان اشارات و نکاتي را در برخي از کتاب‌های تاریخي، سفرنامه‌ها و دیوان اشعار مشاهده کرد که بیشتر آن‌ها به بافت فرش در ایالت خراسان بزرگ اشاره‌کرده‌اند. اولین نشانه‌ها از هنر قالی‌بافی در منطقه خراسان بزرگ توسط ایگور. ن خلوپین[2] در منطقه ترکمنستان و در نزدیکی عشق‌آباد کنونی به‌دست‌آمده است. در گورهای این ناحیه اشیایی متعلق به عصر مفرغ کشف گردید که دلالت بر امر ریسندگی و قالی‌بافی داشته‌اند (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۷: ۹۶-۹۵). همچنین در برخی از نگاره‌های مکتب هرات، ازجمله شاهنامهٔ بایسنقری، می‌توان تصاویری از فرش‌هایی با نقوش تزیینی مکرر (واگیره‌ای) مشاهده کرد[3]. سنت فرش‌بافی در دوره‌های بعد به‌ویژه زمان صفویان، قاجار و پهلوی باعث خلق شاهکارهای بی‌مانند در فرش ایران شد که نمونه‌های بسیاری از آن، در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شود.

پیشینه پژوهش

در منابع متعدد فارسی و انگلیسی به قالی امپراتور (قالی افشان شاه‌عباسی-جانوری) اشارات اندکی همراه با تصویر در مورد محل بافت، نوع گره یا ابعاد فرش شده است و کمتر نویسنده‌ای به تحلیل جامع در مورد این فرش پرداخته است. ازجمله آن‌ها می‌توان به *قالی ایران* اثر سیسیل ادواردز، *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران* زیر نظر احسان یارشاطر، *قالی ایران-شاهکار هنر* اثر اروین گانز رودن، *اوج‌های درخشان هنر ایران* اثر احسان یارشاطر و ریچارد اتینگهاوزن، *سیری در هنر ایران* زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس آکرمن اشاره کرد که تصاویر و مطالبی در مورد این اثر آورده‌اند. در مورد نقش افشان در *فرهنگ جامع فرش ایران* اثر احمد دانشگر، *فرشنامهٔ ایران* اثر حسن آذرپاد و فضل‌الله حشمتی‌رضوی و همچنین مقاله *بازشناسی فرش مشهد در عصر قاجار نمونه موردی: قالی محرابی پرده‌ای* دورو اثر حسین کمندلو مطالبی هرچند کوتاه ذکر شده است. در این پژوهش، سعی بر آن است تا با توجه به اسناد و مدارک مستند، علاوه بر شناخت قالی امپراتور، ویژگی‌های تزیینی و برخی از آرایه‌های آن نیز موردنقد و بررسی قرار گیرد.

روش پژوهش

اصلی‌ترین سؤال پژوهش این است کدام مکتب نگارگری در پیدایی و اعتلای طرح افشان سهم بسزایی داشته و همچنین قالی امپراتور در کدام مکتب ایرانی به‌احتمال طراحی و اجرا شده است؟ این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی و مطالعه اسنادی انجام گرفته است و هدف از اجرای آن، شناسایی و معرفی ویژگی‌های شاخص قالی امپراتور محفوظ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک است. در ابتدای آغاز فرش‌بافی در خراسان بر اساس منابع مکتوب موردبررسی قرار می‌گیرد، لازم به ذکر است که در بیشتر پژوهش‌ها، هرات به‌عنوان مرکز فرش‌بافی خراسان در پیش از دوران صفویان معرفی شده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

---

۱. براي مطالعه بیشتر در مورد خراسان بزرگ، نك: (استخری، ۱۳۴۷: ۲۲۱-۲۰۲). همچنین در آثار البلاد قزویني آمده است که خراسان بلاد مشهوري است که شرق آن ماوراءالنهر و مغرب آن قهستان است. قصبه‌های آن مرو و هرات و بلخ و نیشابور است (آبادي باویل، ۱۳۵۸: ۲۷٤). وجه‌تسمیه خراسان در کتاب ویس و رامین چنین آمده است:

زبان پهلوی هر کام شناسد/ خوراسان آن بود کز وی خور آسد

خراسان را بود معنی خور آیان- کجا از وی خور آید سوی ایران (اسعد گرگانی، ۱۳۸٦: ۱۳۷).

2. I. N. Khlopin

۳. شاهنامه بایسنقری، محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان در ۸۳۳ق/ ۱۴۲۹م توسط خطاطان، نقاشان و تذهیب‌کاران معتبری همچون جعفر تبریزی، امیر خلیل، مولانا علی، مولانا شمس‌الدین، مولانا قوام‌الدین و خواجه غیاث‌الدین تکمیل گردید. برای مطالعه و مشاهدهٔ برخی از نگاره‌های مزیّن به نقش فرش، رک: (حسینی‌راد و همکاران، ۱۳۸۴: ٦۵-۳۹).

سابقه تاریخی و مشخصات طرح هراتی

هرات شهری در خراسان بزرگ و از اقلیم چهارم بوده است و در زمان حکومت قاجارها از ایران جدا گردید (دهخدا، ۱۳۷۳: ۲۰۷۲۱/۱۴). شهرت این شهر در هنر اسلامی به دوران تیموری می‌رسد، پس از مرگ تیمور (۸۰۷ق/ ۱۴۰۴م) پسر و جانشین او به نام شاهرخ، هرات را مرکز قلمرو خویش قرار می‌دهد و در آنجا به مدت چهل سال فرمانروایی کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۱). کتابخانه‌ای که بایسنقر میرزا در هرات ایجاد می‌کند پناهگاه هنرمندان و پایگاه پاسداران سنت‌های هنری ایران گردید (آژند، ۱۳۸۷: ۲۹). گری می‌نویسد که مرکز کتابت و نگارگری ایرانی در اواخر سدهٔ ۸ق/ ۱۴م در پایتخت‌های سلسلهٔ جلایریان، یعنی شهرهای تبریز و بغداد قرار داشت، سپس در آغاز سدهٔ ۹ق/ ۱۵م برای مدت کوتاهی به شیراز و پس از آن به هرات منتقل گردید (جکسون و لاکهارت، ۱۳۹۳: ۳۰۶). با زوال تیموریان خراسان در معرض تاخت‌وتاز ازبکان قرار می‌گیرد و محمدخان شیبانی/ شیبک‌خان هرات را تصرف می‌کند، پس از چندی و با قدرت گرفتن صفویان، شاه اسماعیل ازبکان را به‌سختی منکوب و آن‌ها را تا سرحد آمودریا (جیحون) عقب می‌راند (همان: ۳۶۶-۳۶۵). هنگامی‌که در ۹۱۶ق/ ۱۵۱۲م هرات به دست شاه اسماعیل افتاد، او مواریث هنری مکتب هرات را در اختیار می‌گیرد و فرزند دوساله‌اش طهماسب میرزا را حاکم شهر می‌گرداند (آژند، ۱۳۸۴: ۹۳).

با این‌که هرات دوران پرتلاطمی را در دوران صفویان و پیش از آن طی کرده بود، اما در بیشتر منابع فارسی و لاتین، به‌عنوان مرکز قالی‌بافی خراسان در شرق ایران یادشده است. به‌طور مثال در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران آمده است که تحت حمایت شاه‌عباس اول تولید قالي در هرات ادامه یافت و شاه‌عباس در هرات کارگاه‌هاي دولتي جديد براي بافتن پارچه و قالي ابريشمي و فرش پشم بافت بر پا کرد (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۱۱). پوپ نیز معتقد است که مرکز قالی‌بافی در عصر صفوی در شهر هرات بوده است و حکومت جدید با افزایش ثروت در کشور، تعداد کثیری کارگاه فرش‌بافی در شهرهای مختلف ایران ازجمله هرات ایجاد کرد (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۷۱۳). او توصیف دقیقی از فرش‌هایی می‌کند که در قرون ۱۰ و ۱۱ق/ ۱۶ و ۱۷م بر سایر طرح‌های منطقه هرات برتری داشته است، فرش‌هایی با زمینهٔ لاکی که گاهی به طیف‌های شرابی‌رنگ یا سرخ یاقوتی تغییر می‌یابند و گاه‌گاه صورتی فام می‌شوند، این فرش‌ها حاشیه‌ای پهن دارند که رنگ آن در نمونه‌های قدیمی به رنگ سبز زمردی سیر و در نمونه‌های بعدی به رنگ سبز متمایل به آبی یا آبی است. نقش تزیینی آن مشتمل است بر گل‌های شاه‌عباسی که شکل آن‌ها همان درخت کیهانی است با پیچ‌های متقارن در دو سوی محور مرکزی و همچنین نگاره‌های ابری همراه است (همان: ۲۷۰۹). در منابع دیگری همچون راهنمای صنایع اسلامی (دیماند، ۱۳۳۶: ۲۶۷)، هنر اسلامی (کونل، ۱۳۶۸: ۲۱۰)، تاریخ ایران در دورهٔ صفویان (اشپوهلر و همکاران، ۱۳۸۰: ۳۸۶-۳۸۵)، تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۸۰) و همچنین قالی ایران (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷) تعاریف مشابهی از این نقش آمده است و با نام هراتی معرفی کرده‌اند و یا این‌که معتقدند که این فرش‌ها در زمان صفویان در هرات بافته‌شده است.[1] همچنین فرش‌های با این ویژگی در برخی از تابلوهای نقاشی اروپایی (اواخر قرن ۱۰ق/ ۱۶م) دیده می‌شود[2]، زکی محمدحسن آن‌ها را به هرات منسوب کرده است (محمدحسن، ۱۳۶۳: ۱۶۱). ارنست کونل می‌نویسد تعداد زیاد فرش‌های هراتی در پرتقال، بر اقبال و محبوبیت این فرش‌ها در آنجا گواهی می‌دهد (کونل، ۱۳۶۸: ۲۱۰).

با این‌که در برخی منابع از هرات به‌عنوان یکی از مراکز قالی‌بافی یادکرده‌اند،[3] اما سیسیل ادواردز محل بافت این

۱. جنی هاوسگو می‌نویسد، در برخی از پژوهش‌ها قالی‌های که با این نوع از طرح‌ها مشابهت دارند، اما به نسبت ساده‌تر هستند، با عناوینی همچون «هندی ایرانی»، «هندی اصفهانی»، شاه‌عباسی و یا هراتی معرفی شده‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

۲. جنی هاوسگو، معتقد است این فرش‌ها که در نقاشی‌های مشهور به «شیوهٔ نقاشی اروپایی» در آثار استادان بزرگ اروپا (سدهٔ ۱۷م/ ۱۱ق) با دقت تمام به پیروی از جزئیات طرح قالی نشان داده شده است، به‌احتمال بافت هند بوده‌اند (همان: ۱۲۸).

۳. به‌عنوان‌مثال اولریوس (Olearius) که همراه با سفیر دوک هلشتین-گوتورپ (Hellatain-Gottorp) در ۱۰۴۷ق/ ۱۶۳۷م به ایران سفرکرده است، می‌نویسد که زیباترین قالی‌های ایران در هرات در ایالت خراسان بافته می‌شده است. (دیماند، ۱۳۳۶: ۲۶۷).

قالی‌ها را هرات نمی‌داند[1] (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷). او در تأیید حرفش به چند نکته اشاره می‌کند ازجمله این‌که: ایرانیان فراورده‌هاي يك ايالت را به نام مركز و شهر اصلي آن مي‌شناسند و منظور از نام هرات همان قالي‌هاي ايالت خراسان است که به‌احتمال در نقاط مختلف این ایالت بافته‌شده‌اند و دیگر اینکه هيچ نشاني از تناسب طرح و بافت که در قالي‌هاي قرن ۱۰ق/ ۱۶م هرات با قالي‌هاي دوران بعد یا معاصر در افغانستان مشاهده نمی‌شود (همان‌جا). این‌که فراورده‌هاي يك ايالت به نام مركز فروش آن شناخته شود سابقه‌اي قديمي دارد، به‌طوری‌که شاردن در سفرنامه‌اش می‌نویسد که قالي‌هايي که در كارگاه‌هاي عالي فرش‌بافي ايالت كرمان به‌ویژه منطقهٔ سیستان تولید می‌شوند در اروپا فرش تركي می‌خواندند؛ زیرا قبل از افتتاح طرق تجارتي از راه اقيانوس (خلیج‌فارس) محصولات ایران از طریق ترکیه وارد اروپا می‌شده است. (آبادي‌باويل، ۱۳۵۸: ۷۱). همچنین مي‌توان به فرش‌هاي تركمن اشاره کرد که در بیشتر سفرنامه‌های نوشته‌شده در عصر قاجار بانام فرش‌هاي بخارا مشهور هستند.

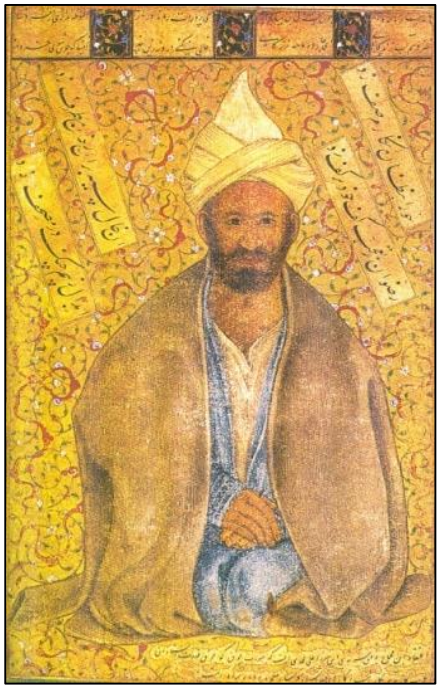
لازم به ذکر است، این سبک از فرش‌ها در شهر مشهد همچنان بافته می‌شود و شاید بتوان آن را مهم‌ترین طرح اغلب کارگاه‌های بافندگی دانست که در بازار به نام افشان، افشون یا طرح افشان شاه‌عباسی شناخته می‌شود. این طرح به‌احتمال فراوان توسط طراحان و تولیدکنندگان فرش خراسان ابداع‌شده است. زمینهٔ این‌گونه از فرش‌ها بدون لچک یا ترنج و تنها با نقوش ختایی تزیین می‌شود. طراحان خراسانی برای زیباتر شدن ترکیب افشان، اسلیمی‌های ابری کوچک یا بزرگی (بر اساس نوع ترکیب‌بندی نقوش ختایی) در کنار انواع گل‌های شاه‌عباسی (نیلوفر) به‌ویژه برگ کنگری (برگ نخلی)، غنچه‌ها و برگ‌های ختایی قرار می‌دهند. شاید بتوان قدمت طرح افشان با این ویژگی‌های شاخص دوران تیموری و مکتب هرات دانست.[2] در برخی از آثار کمال‌الدین بهزاد می‌توان اشاره صریح به نقش افشان را مشاهده کرد، ازجمله در نگاره‌ای با عنوان «جوانی در لابه‌لای گل‌ها» محفوظ در کتابخانهٔ موزهٔ توپ‌کاپی استانبول که در بین سال‌های ۸۹۰-۸۸۵ق/ ۱۴۸۵-۱۴۸۰م طراحی‌شده، گردش ختایی به‌صورت بسیار زیبایی دورتادور پیکرهٔ جوان پیچیده و تمامی سطح پیکره با نقوش ختایی (گل، برگ، غنچه و غیره) تزیین شده است[3]. همچنین پس‌زمینهٔ نگارهٔ دیگری که به سال ۹۰۵ق/ ۱۴۹۹م طراحی‌شده است با نقش افشان ساده‌ای تزیین‌شده است، اما به‌جای این نقش اسلیمی ابری سرخ‌رنگ وارد ترکیب‌بندی شده و نسبت به نقوش ختایی نمود بیشتری یافته است (تصویر ۱).

همچنین دانیل واکر در دائره‌المعارف ایرانیکا می‌نویسد شهرت فرش‌های خراسان در عصر صفوی به حدي بوده است که در زمان شاه سلیمان ۱۱۰۵-۱۰۷۷ق/ ۱۶۹۴-۱۶۶۴م از مجموع بيست‌ويک كاروان‌سراي مهم اصفهان دو كاروان‌سرا براي فرش‌هاي كاشان و يك كاروان‌سرا مخصوص فرش‌هاي خراسان و هرات فعاليت می‌کردند و ذکر هرات بیشتر به خاطر فرش‌هاي مرغوب آن بوده است (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۸۳).

۱. جنی هاوسگو نیز بافت این قالی‌های زیبا در منطقهٔ هرات در عصر صفوی موردتردید قرار داده است، بااین‌حال او می‌نویسد که قالی‌های زیبا و ظریف هراتی، بایستی در شرایطی آرام و زیر دست بافندگانی پای برجا بیرون بیاید و این مهم تنها در دوران علیقلی‌خان شاملو و بار دیگر هنگام جانشینی فرزندش حسین قلی خان شاملو به حصول پیوسته است. پس این احتمال وجود دارد که قالی‌های هراتی که تولیدات ممتازی هستند در نیمهٔ دوم سده ۱۰ یا اوایل سده ۱۱م بافته شده‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

۲. احتمال این‌که از نقش گیاهی برای تزیین سطح در عصر تیموری ابداع شده باشد بسیار کم است و نمونه‌های را در سده‌های قبل می‌توان مشاهده کرد، به‌طور مثال با این‌که اغلب کاشی‌های سدهٔ ۶ و ۷ق/ ۱۲ و ۱۳م. ترکیبی از نقوش گیاهی، جانوری و انسانی دارند، بااین‌حال در برخی از شمسه‌ها و چلیپاها می‌توان نقوش ختایی را به‌تنهایی مشاهده کرد. برای نمونه می‌توان به برخی از کاشی‌های به‌دست‌آمده از امامزاده یحیی اشاره کرد که متعلق به ۶۶۱ق/ ۱۲۶۲م و شمسه‌هایی مزیّن به نقوش ختایی دارند. برای مشاهدهٔ تصویر، رک: (پورتر، ۱۳۸۰: ۳۵).

۳. برای مشاهدهٔ تصویر، رک: (آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۳).

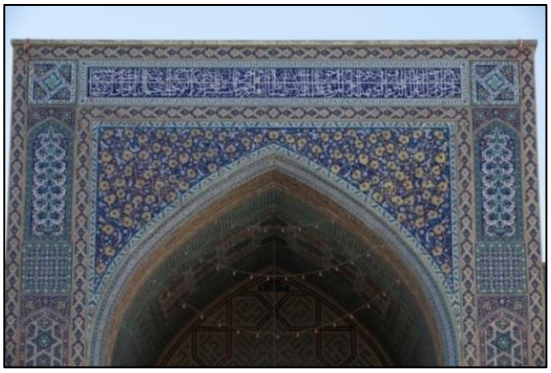


تصویر ۱: تک‌چهرهٔ درویش، اثر کمال‌الدین بهزاد، حدود ۹۰۵ق/ ۱۴۹۹م (آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۶).

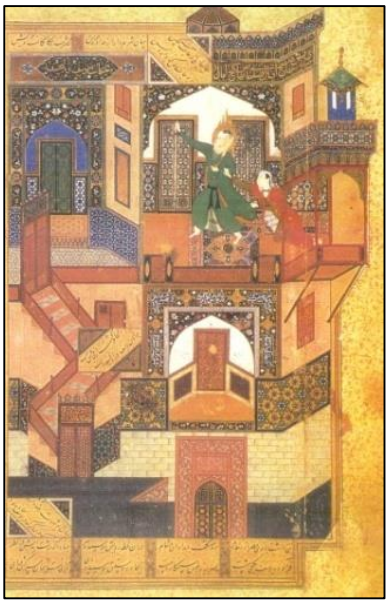
نمونه‌ای قدیمی از طرح افشان به شیوهٔ کاشی معرق بر لچکی‌های ایوان غربی مسجد گوهرشاد مشهد قابل‌مشاهده است (تصویر ۲). در برخی از نگاره‌های شاخص مکتب هرات ایوان‌هایی با تزیینات ختایی، مشابه ایوان غربی مسجد گوهرشاد مشاهده می‌شود که احتمال یک منبع یا نگارگر را می‌توان برای آن‌ها متصور شد. ازجمله در نگارهٔ «فرار یوسف از اغوای زلیخا» محفوظ در دارالکتب مصر (تصویر ۳) لچکی برخی از ورودی‌ها با نقش ختایی تزیین شده است. با توجه به نگارگر این اثر و نمونه‌های مورد اشاره این احتمال وجود دارد که مبدع طرح افشان کمال‌الدین بهزاد بوده و بعدها سایر هنرمندان از کار او اقتباس کرده باشند.[۱] شاید بتوان قاب کاشی ایوان غربی مسجد گوهرشاد را نقطهٔ آغاز طرح‌های افشان در هنر فرش‌بافی خراسان و سایر مناطق ایران دانست، زیرا هنر تذهیب و کتاب‌آرایی بیشتر درباری و با طبقهٔ خاصی از جامعه سروکار دارد، اما تزیینات کاشی‌کاری مساجد، مدارس یا مقابر مذهبی با عامهٔ مردم ارتباط بیشتری دارد و شاید همین امر را بتوان عامل انتقال برخی از ترکیب‌های درباری به هنر فرش‌بافی در نظر گرفت[۲].

۱. به‌طور مثال، مشابه نگاره «جوانی در لابه‌لای گل‌ها» توسط نگارگران مکتب بخارا طراحی و اجرا شده است، در این نگارهٔ که با نام «فرشته» شناخته می‌شود و متعلق به ۹۶۲ق/ ۱۵۵۴م. است، فرشته‌ای در میان گل و برگ ختایی جای گرفته است. اگرچه گل و برگ ختایی اجرا شده در این اثر در مقایسه با اثر کمال‌الدین بهزاد ضعیف‌تر است، اما طراح سعی کرده تنها پیچش‌های ختایی را که یادآور طرح افشان است برای تزیین اثر خود استفاده کند. برای مشاهدهٔ اثر رک: (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۹۱). همچنین می‌توان به نگارهٔ «حرم قدمگاه حضرت علی(ع)» اشاره کرد که در ۹۵۶-۹۶۷ق/ ۱۵۶۰-۱۵۵۰م به‌احتمال توسط آقا میرک برای فالنامه طراحی و اجرا شده است. جای پای حضرت علی(ع) و لچکی‌ها طرح‌شده در بالای نگاره با نقش افشان ختایی تزیین شده است. برای مشاهدهٔ تصویر نک: (گرابر، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

۲. ازجمله آثار دیگر، می‌توان به نگاره‌های «مرگ خسرو»، از خمسهٔ نظامی (محفوظ در کتابخانه بریتانیا) اشاره کرد که در ۹۰۰ق/ ۱۴۹۴م طراحی شده و منسوب به بهزاد است. برای مشاهدهٔ اثر، نک: (آژند، ۱۳۸۷: ۴۰۴).



تصویر ۲: لچکی‌های ایوان غربی صحن مسجد گوهرشاد در شهر مشهد با نقش افشان شاه‌عباسی تزیین‌شده است (مأخذ: آرشیو مهدی صحراگرد).



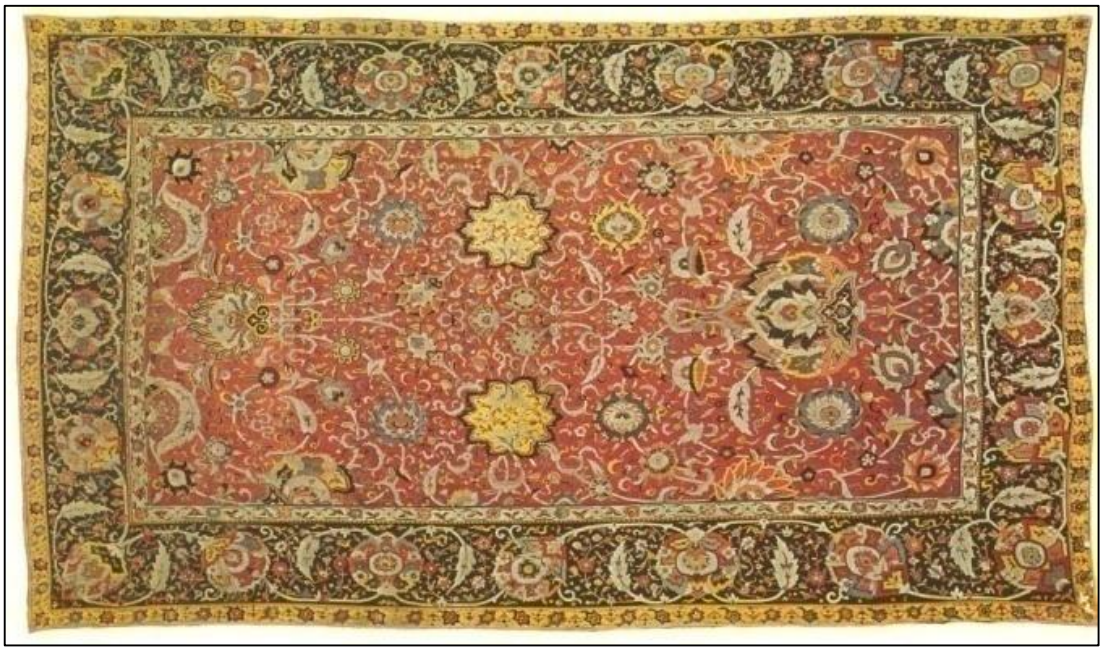
تصویر ۳: فرار یوسف از اغوای زلیخا، بوستان سعدی، مکتب هرات، اثر کمال‌الدین بهزاد، محفوظ در دار المکتب قاهره. لچکی ورودی پایین و بالا سمت چپ همچون مسجد گوهرشاد با نقوش ختایی تزیین شده است (آژند، ۱۳۸۷: ۲۴۷).

این نوع از ترکیب‌بندی که تنها با استفاده از نقوش ختایی اجرا می‌شود، در منابع ادبی و فرش با عنوان افشان[1] شناخته می‌شود. در لغت‌نامه دهخدا افشان به معني پراکنده، متفرق، منتشر، ریزان، ریزنده آمده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۲۶۳۳/۲). طراحی فرش افشان شاه‌عباسی، شاید از سخت‌ترین و قانون‌مندترین نقوش فرش ایراني است. طراح فرش بایستی با خلاقیت و هوش بسیار بر سطح کاغذ شاخه، بند یا گردش ختایی (اسپیرال) را به‌صورت نرم و سیال به چرخش درآورد. این گردش ساده داراي قواعد خاص و پیچیده‌ای است، طراح قالي بایستي شاخه ختایی را در تمامی متن قالی به گردش درآورد، این چرخش باید به‌گونه‌ای باشد که بتوان به‌راحتی انواع گل‌های شاه‌عباسی (نیلوفر یا برگ نخلی) را بر روی آن قرارداد. نحوۀ ترسیم و یا اندازۀ گل‌ها بایستی به‌گونه‌ای انتخاب شود که هنگام تکرار آن باعث آزردگی چشم بیننده یا خریدار فرش نشود. سپس طراح هماهنگ با عناصر اصلی نقوش تزیینی کوچک‌تر مانند برگ‌ها و غنچه‌ها را ترسیم می‌کند و در انتها با توجه به

۱. افشان‌گري در هنر کتاب‌آرایی عملي است که در تزیین صفحات کتاب و اوراق خطي به کار مي‌رود به این صورت که متن یا حاشیه و گاهی هردو باهم به‌وسیله ذرات طلا و نقره و یا مواد الوان دیگر تزیین مي‌شود (ریاضي، ۱۳۷۵: ۲۰). همچنین برای مطالعه بیشتر در مورد واژه افشان یا افشون در ادبیات و فرش، نک: (انوري، ۱۳۸۲: ۱۷۷؛ صرافي، ۱۳۷۵: ۳۶؛ آذرپاد و حشمتي‌رضوي، ۱۳۷۲: ۹۷؛ دانشگر، ۱۳۷۲: ۳۲۷).

ترکیب‌بندی ایجادشده فضاهای خالی را با اسلیمی‌های ابری (ماری یا ابر چینی) تزیین کند.

تنها نکته‌ای که طراح از ابتدا تا انتهای کار در نظر می‌گیرد حفظ تعادل و توازن بین نقوش اصلی و فرعی است و بر این امر آگاهی دارد که تمامی نقوش با گردش صحیح شاخهٔ ختایي جان مي‌گيرند و معنی درست می‌یابند. طراحان فرش خراسان، به‌ویژه مشهد، با توجه به قواعد ذکرشده و تکیه‌بر خلاقیت خود دو نوع از فرش‌های افشان را از دوران صفویان تا حال حاضر اجرا کرده‌اند.[1] در نوع اول و قدیمی که ریشه در دوران صفویان دارد طراح برای تزیین سطح فرش از گل‌های بزرگ شاه‌عباسی (نیلوفر) و برگ کنگری (برگ نخلی) استفاده می‌کند. (تصویر ٤) نوع دوم که به‌احتمال در اواخر دوران قاجار یا اوایل دوران پهلوی توسط عبدالحمید صنعت‌نگار ابداع گردیده و بیشتر در کارگاه عمواغلی بافته می‌شدند، طراح از گل‌های ظریف و کوچک برای تزیین سطح فرش استفاده می‌کند. (تصویر ٥) در پایان لازم به ذکر است که رنگ‌بندی اصیل طرح‌های افشان شاه‌عباسی مشهد از دوران صفویان تا حال حاضر به سه صورت انجام می‌گیرد: ١. متن قرمز لاکی: حاشیه سورمه‌ای یا کرم. ٢. متن سورمه‌ای: حاشیه قرمز لاکی یا کرم. ٣. متن کرم: حاشیه سورمه‌ای یا قرمز لاکی. در فرش‌های قدیمی و اصیل بیشتر به‌صورت شماره ١ رنگ‌بندی انجام می‌شده است و به‌تدریج با توجه به نیاز بازار و یا گرانی مواد اولیه شیوه‌های دوم و سوم ابداع شدند[2].



تصویر ۴: قالي افشان شاه‌عباسی-گلابتون‌دار، اواسط قرن ١٠ق/ ١٦م موزه آستان قدس رضوي (گانز رودن، ٢٥٣٧: ٨٣).

١. طرح افشان ازجمله طرح‌های زیبا و جذابی است که هنرمندان مناطق مختلف ایران انواع مختلفی از آن را ابداع کرده‌اند که برخی از شاخص‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ١. افشان شاه‌عباسي، ٢. افشان اسلیمي، ٣. افشان ترنج‌دار، ٤. افشان دسته‌گلی، ٥. افشان بندي (مکرر یا واگیره‌ای)، ٦. افشان جانوری.

٢. برای مطالعه بیشتر شیوهٔ طراحی و رنگ‌بندی فالی‌های افشان شاه‌عباسی، نک: (پوپ و آکرمن، ١٣٧٨: ٢٧٠٩).

تصویر ۵: قالي افشان شاه‌عباسي شاخه شکسته، اواسط قرن ۱۴ق/ اوایل قرن ۲۰م (مأخذ: آرشیو کتابخانه موزه مرکزي آستان قدس رضوی).

معرفی و بررسی قالی امپراتور (افشان- جانوری) محفوظ در موزهٔ هنر متروپلیتن

قالی افشان-جانوری محفوظ در موزهٔ هنر متروپلیتن[1] در بیشتر منابع با نام امپراتور[2] شناخته می‌شود. این دست‌باف نفیس به‌احتمال در اواسط سدهٔ ۱۶م/ ۱۰ق خراسان/ هرات (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۸.) یا در شمال غربی ایران/ تبریز بافته شده است.[3] بااین‌حال، در برخی منابع محل بافت آن اصفهان[4] ذکر شده است. ابعاد قالی ۳۳۹,۱× ۷۵۹,۵ سانتی‌متر و جنس تار و پود از ابریشم و پرز از پشم و نوع گره نامتقارن ذکر شده است[5] (تصویر ٦). مشابه این قالی در موزهٔ هنرهای صناعی وین[6] نگهداري مي‌شود. ابعاد قالی موزهٔ وین ۳۲۵×۷۲۰ سانتي‌متر، گره فارسی، تار و پود از ابریشم و پرز از پشم ذکرشده است. قالی دارای دو قسمت متن و حاشیه است و توصیف هرکدام به شرح زیر است.

1. The Metropolitan Museum of Art

۲. موریس اسون دیماند، در مقاله‌ای با عنوان بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی در توضیح واژه امپراتور می‌نویسد: گویا این قالی‌ها را پترکبیر روسیه به هنگام دیدار با لئوپلد اول، امپراتور اتریش، به او هدیه کرده بود (یارشاطر و اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۳۰۵).

۳. در کتاب قالی ایران تاریخ بافت قالی اواخر سدهٔ ۱۰ق/ ١٦م و محل بافت آن غرب ایران ذکرشده است (ادواردز، ١٣٦٨: ١٧).

٤. اروین گانزرودن در کتاب قالی ایران- شاهکار هنر محل بافت این فرش را اصفهان نوشته است، اگر این فرش را محصول کارگاه‌های سلطنتی بدانیم که به دست استادان شاخص ایرانی طراحی و بافته‌شده است، می‌توان نظریه او را موردتردید قرار داد، زیرا در این زمان هنوز اصفهان به‌عنوان پایتخت جدید صفویان انتخاب نشده بود و در کمتر منابعی ذکری از کارگاه‌های سلطنتی اصفهان پیش از پایتختی آمده است.

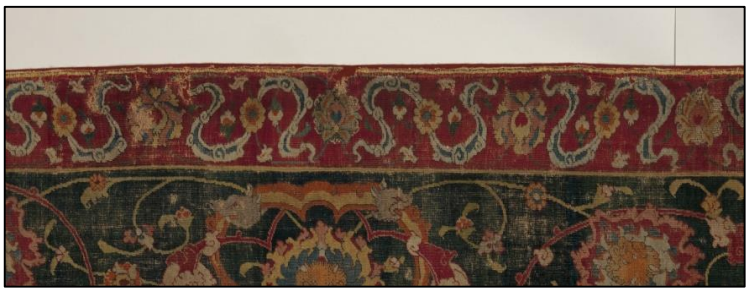
٥. در پی‌نوشت‌های کتاب سیری در هنر ایران آمده است که یک‌تخته از قالی‌های موسوم به امپراتور، ابتدا در اختیار مجموعه خانم راکفلر مک کورمیک بوده است، ولی در حال حاضر در موزه متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود است؛ و نمونهٔ دیگر که جزء قالی‌هایی بوده که پترکبیر به امپراتور اتریش لئوپولد اول هدیه کرده است، اکنون در موزه هنرهای صناعی وین نگهداری می‌شود (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۸۴۰).

6 .Vienna, osterreichis –Ches museum

تصویر ٦: قالی افشان جانوری مشهور به امپراتور، محفوظ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک (مأخذ: URL1).

حاشیه

قالی دارای سه نوار تزیینی با طرح‌های متفاوت است. در حاشیهٔ فرعی اول بر زمینه‌ای به رنگ قرمز لاکی، دو گل شاه‌عباسی، با گردشی ظریف همراه با تزیینات ختایی به یکدیگر متصل شده‌اند، میان دو گل شاه‌عباسی، اسلیمی ابری نسبتاً بزرگی دیده می‌شود. تقارن واگیره باعث تغییر جهت اسلیمی‌های ابری و زیباتر شدن این ترکیب‌بندی ساده شده است (تصویر ۷).



تصویر ۷: در حاشیهٔ فرعی اول ترکیب‌بندی ساده اسلیمی ابری و گل و برگ ختایی بر زمینه‌ای به رنگ قرمز لاکی، طراحی و اجرا شده است (مأخذ: URL1).

حاشیهٔ اصلی یا بزرگ به رنگ سبز تیره است، الگوی اصلی طرح‌شده در این حاشیه مشابه حاشیهٔ فرعی اول و تمامی فرش‌های مشهور به هراتی است، با این تفاوت که طراح در کنار نقوش اصلی (گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی ابری) از اسلیمی دهان‌اژدری نیز استفاده کرده است.[1] (تصویر ۸) بااین‌حال جذابیت این قسمت از قالی، نقش ظریف درخت واق یا سخنگو است.[2] نقش واق در دو قسمت حاشیه مشاهده می‌شود که شاخص‌ترین آن بر روی اسلیمی ابری

۱. لازم به ذکر است، در بیشتر فرش‌های افشان یا هراتی که از دوران صفویان تا دوران معاصر بافته شده‌اند الگوی اصلی استفاده از نقوش ختایی همراه با اسلیمی ابری است، مشابه آنچه در حاشیهٔ فرش محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی مشاهده می‌شود (تصویر ۴). بااین‌حال برخی از طراحان از الگوهای دیگری همچون نقش یا قاب اسلیمی در کنار نقوش ختایی استفاده کرده‌اند. به‌طور مثال در فرش افشان جانوری محفوظ در موزهٔ هنرهای دستی وین، نقش حاشیه اصلی، اسلیمی گلدار بسیار قطوری است که با نقوش ختایی ظریفی تزیین شده است. برای مشاهدهٔ تصویر و مطالعه بیشتر، رک: (گانزرودن، ۲۵۳۷: ۹۳-۹۲).

۲. نقش واق از ترکیب نقوش جانوری با گیاهی پدید می‌آید، بدین‌صورت که طراح از سر و گاهی نیم‌تنهٔ جانوران و پرندگان واقعی و تخیلی و گاه انسان یا دیو برای تزیین قسمتی از نقوش اسلیمی، ختایی و درختان استفاده می‌کند. این نقش از سدهٔ ٦ و ۷ق/ ۱۲ و ۱۳م در فلزکاری خراسان مشاهده می‌شود. برای مطالعه بیشتر، نک: (کمندلو و رجبی، ۱۳۹۴: ۳۱-۱۱). به‌تدریج این نقش مورد اقبال طراحان سنتی سایر هنرهای اسلامی قرار گرفت و از آن برای تزیین سایر هنرهای صناعی ازجمله کاشی، پارچه، فرش، سنگ، تذهیب، تشعیر استفاده شد.

است. طراح برای جذاب شدن نقش اسلیمی ابری و بدون تأکید یا برجسته‌نمایی و به‌صورت گره تزیینی سرهای جانورانی همچون گورخر، گرگ، سیمرغ، بُز کوهی، به‌احتمال شیر، خرس و ... را در نقاط خاصی از نقش اسلیمی ابری جای داده است. لازم به ذکر است که بیشتر طراحان و نگارگران ایرانی سرهای جانوری و انسانی را در انتهای شاخه درختان یا نقش اسلیمی و یا میان گردش‌های ختایی ترسیم می‌کنند، اما اینجا نقش واق به‌صورت هنرمندانه‌ای بر روی اسلیمی ابری اجرا شده که در نوع خود تازه و بی‌نظیر است. نوع دوم نقش واق، با نگاهی دقیق به گل‌های شاه‌عباسی برگ کنگری (برگ نخلی) مشاهده می‌شود، اینجا صورت شیر به‌جای آینه یا قاب گل طرح شده است[1] (تصویر ۹).

تصویر ۸: زمینهٔ حاشیهٔ اصلی به رنگ سبز تیره است و بر روی آن نقوش ختایی بسیار ظریف، اسلیمی دهان اژدری و درخت واق طراحی و اجرا شده است (مأخذ: URL1).

تصویر ۹: صورت شیر در میان قاب یا آینه گل شاه‌عباسی برگ کنگری بافته شده است (مأخذ: URL1).

حاشیه فرعی دوم با نقش شاخص و معروف بازوبندی یا قلمدانی[2] تزیین‌شده است. مشابه این نقش در حاشیهٔ اصلی قالی لچک و ترنج شیخ صفی (اردبیل) و برخی از قالی‌های شاخص عصر صفوی که در شمال غرب ایران بافته شده‌اند، دیده می‌شود. لازم به ذکر است که نقش بازوبندی مختص به فرش نیست و سایر هنرمندان هنرهای صناعی آن را برای تزیین حاشیهٔ کارهایشان استفاده می‌کنند. ازجمله حاشیه‌های دورتادور ایوان غربی مسجد گوهرشاد مشهد با نقش قلمدانی تزیین شده است[3]، اگرچه نقش بازوبندی در آثار پیش‌تر نیز دیده می‌شود، اما شاید بتوان این حاشیه را با توجه به نقش افشان طرح‌شده در لچکی‌های ایوان غربی مسجد گوهرشاد، الگوی برای نقش‌های قلمدانی در قالی امپراتور و برخی از آثار شاخص دوران صفویان در نظر گرفت (تصویر ۱۰).

۱. برای مشاهده تصویر دیگر، نک: (گانزرودن، ۲۵۳۷: ٦٧).

۲. برای مطالعه بیشتر در مورد این نقش نک: (دانشگر، ۱۳۷۲: ۳۲۷).

۳. در گفتگو با مهدی صحراگرد، مؤلف کتاب کتیبه‌های مسجد گوهرشاد مشهد، مشخص شد این کتیبه‌ها در دوران معاصر نصب و بازسازی شده‌اند، اما الگوی اصلی و شیوهٔ طراحی متعلق به دوران تیموریان است.

تصویر ۱۰: حاشیه بازوبندی یا قلمدانی که دورتادور ایوان غربی مسجد گوهرشاد مشهد طراحی و ساخته شده است، متعلق به عصر تیموری که در دوران معاصر بازسازی شده است (مأخذ: نگارنده).

طراحان فرش امپراتور در میان نقوش ظریف ختایی و بر زمینه‌ای به رنگ زرد کتیبه‌هایی به خط نستعلیق اجرا کرده‌اند، این خطوط در قاب‌های مستطیل شکل همچون قلمدان‌های خوشنویسان و طراحان جای گرفته‌اند (تصویر ۱۱). قلمدان‌ها با قاب‌های گردی به یکدیگر متصل شده‌اند، این قاب‌های دایره‌ای شکل که یادآور نگین‌های بازوبندهای پهلوانی هستند، به رنگ صورتی و بر زمینه‌ای به رنگ آبی طراحی و با نقوش ختایی تزیین‌شده‌اند. این حاشیه با زنجیره‌ای بسیار ظریف مزیّن به نقش آلاقورد[1] یا مورد مداخل از متن فرش جدا شده است (تصویر ۱۲). اشعار بافته‌شده بر حاشیه در وصف بهار و قسمتی از آن با توجه به متن، به‌احتمال متعلق به سلمان ساوجی[2] از شاعران سدهٔ ۸ق/ ۱۴م است. لازم به ذکر است که در اکثر قالی‌های نفیس عصر صفوی که در نقاط مختلف ایران بافته شده است از نقش ساده و تکراری برای تزیین حاشیه باریک استفاده می‌کردند، اما در اینجا برای اولین بار شاهد هستیم هنرمند از نقش غیرتکراری کتیبه مزین به خط نستعلیق برای تزیین حاشیه باریک استفاده کرده است[3].

۱. سیروس پرهام این نقش را در بافته‌های قشقایی آلاقورد (گرگ دو رنگ) یا چپلقه (چپ حلقه) نامیده است که بیشتر برای حاشیه‌های فرعی و به‌طور خاص برای جدا کردن دو نوار محرمات افقی از یکدیگر به کار می‌آید. برای مطالعه بیشتر، نک: (پرهام، ۱۳۷۱: ۵۲). مشابه این نقش بر روی تندیسک سیمینی، متعلق به تمدن عیلامی دیده می‌شود. برای مشاهدهٔ تصویر نک: فریه، ۱۳۷۴: ۲۱. همچنین برای مشاهدهٔ نقش و مطالعه بیشتر در فرش‌های ترکمنی، رک: (کمندلو، ۱۳۹۵: ۴۳۱، ۳۳۸).

۲. در برخی از سایت‌ها، متن کامل شعر نوشته شده است، شعر سایت‌های همچون گنجور جستجو شد اما متن اصلی و قابل استناد آن یافت نشد. اگر شعر را متعلق به خواجه جمال‌الدین سلمان بن خواجه علاءالدین محمد مشهور به سلمان ساوجی بدانیم، باید گفت او در اوایل قرن ۸ق/ ۱٤م در ساوه تولد یافته بود. پدرش شغل دیوانی داشت، سلمان در درجهٔ اول قصیده سراست و می‌توان او را از آخرین قصیده‌سرایان معروف ایران پیش از صفویان دانست. سلمان گذشته از قصیده و غزل، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، قطعه، مثنوی و رباعی نیز گفته است و در تصوف نیز اشعاری دارد. دو مثنوی یکی موسوم به «جمشید و خورشید» و دیگری «فراق‌نامه» دارد. سلمان در آخر عمر از نظر جلایریان افتاد و در ساوه انزوا جست و گرفتار پریشانی گشت و سرانجام به سال ۷۷۸ق/ ۱۳۷٦م. در همان‌جا درگذشت. برای مطالعهٔ بیشتر نک: (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۲۱۰۹/۸-۱۲۱۰۸).

۳. اگرچه این تزیین نوع از تزیین (کتیبه در قاب بازوبندی) در حاشیه‌های فرعی سجاده‌های که از عصر صفوی باقی‌مانده‌اند مشاهده نگردید، اما در برخی از قالی‌های شمال غرب ایران، مشابه این نقش (کتیبه به خط نستعلیق در قاب بازوبندی) برای حاشیه اصلی یا بزرگ طراحی و بافته شده است. برای مشاهدهٔ تصویر، رک: (Pop and Ackerman, 1977: 1158,1159, 1160,1161, 1162).

تصویر ۱۱: در میان قاب مستطیل شکل بیت «چمن ز غنچه نماید هزار خرگه سبز» از سلمان ساوجی به خط نستعلیق بر زمینه‌ای به رنگ زرد اخرایی بافته شده است (مأخذ: URL1)

تصویر ۱۲: قاب‌های دایره‌ای شکل به رنگ صورتی (قرمز روشن) و با نقش اسلیمی و ختایی تزیین شده است. زمینه حاشیه به رنگ آبی روشن و بر بالای حاشیه زنجیره‌ای مزیّن به نقش آلاقورد یا مورد مداخل بافته شده است (مأخذ: URL1).

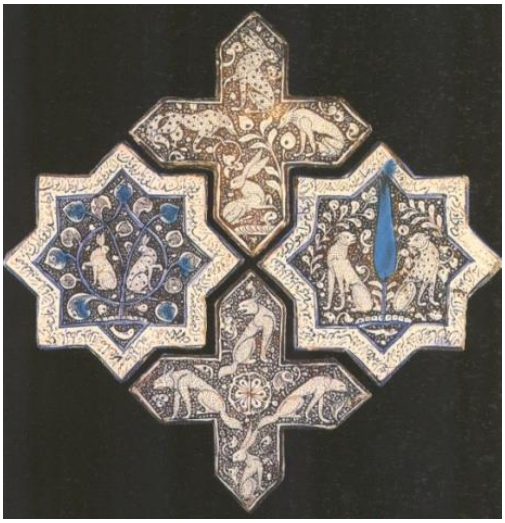
در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران آمده است که اشعار بافته‌شده در این قسمت از قالی، فرش را به مرغزار، آسمان، گل‌ها، شکوفه و جواهر تشبیه کرده است، همچنین اشعاری که در مدح شاه آمده است بر اساس نظر محققین در وصف شاه‌طهماسب بوده است و به‌احتمال این قالی‌ها را برای او بافته بودند[۱]. جنی هاوسگو می‌نویسد قالی‌ها توسط بهرام میرزا والی هرات و برادر شاه‌طهماسب در اوایل سده ۱۰ق/ ۱۶م بافته و هدیه شده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

متن قالی

الگوی اصلی به‌کاررفته در متن قالی امپراتور، افشان شاه‌عباسی است که با ظرافت تمام به‌صورت ۱/۴ اجرا شده است. این نوع از ترکیب‌بندی در اغلب قالی‌های خراسان، به‌ویژه شهر مشهد از دوران صفوی تا حال حاضر مورد استفاده بوده، با این تفاوت که علاوه بر گل‌های شاه‌عباسی ظریف و اسلیمی‌های ابری زیبا، طراح جانورانی تخیلی و طبیعی را به‌صورت هنرمندانه‌ای طراح و در لابه‌لای پیچش‌های ختایی جای‌داده است.[۲] ترکیب نقوش گیاهی و جانوری در سده‌های گذشته به‌ویژه در کاشی و سفالینه‌های زرین‌فام عصر ایلخانی و شاید دوران قبل‌تر مورد استفاده بوده است (تصویر ۱۳). خلاقیت و هنرمندی طراح اینجا مشخص می‌شود که ترکیبی کهن را به صورتی جدید و بر اساس الگوهای مکتب هرات، بازطراحی کرده است.

۱. م. اس. دیماند معتقد است که ابیات در مدح شاه‌طهماسب و مجموعه قالی‌های تقدیمی به پیشگاه وی بوده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

۲. لازم به ذکر است که طرح افشان در ترکیب‌های ۱/۱ یا سراسری، ۱/۲ طولی یا عرضی، ۱/۴ و واگیره طراحی می‌شود، در این میان غالب ۱/۴ در فرش مشهد و سایر مناطق فرش‌بافی ایران بیشتر از دیگر موارد بافته می‌شود.



تصویر ۱۳: طراح کاشی داخل شمسه و چلیپا را با نقوش جانوری و گیاهی تزیین کرده است. کاشی زرین‌فام، متعلق به امامزاده جعفر(ع) دامغان ۶۶۶-۶۶۵ق/ ۱۲۶۷-۱۲۶۶م (پورتر، ۱۳۸۰: ۳۶).

با مشاهدهٔ متن و ترکیب نقوش جانوری و گیاهی می‌توان گفت طراح فرش با ظرافت تمام کهن‌الگوهای بین‌النهرینی را همان‌گونه که در تصویر شماره ۱۳ مشاهده می‌شود، در قسمت مرکزی متن (طولی و عرضی)، با قرار دادن دو قرقاول در اطراف گل شاه‌عباسی اجرا کرده است. همچنین در مرکز فرش چهار حیوان درنده (به‌احتمال شیر) در ابعادی نسبتاً کوچک از گل‌های شاه‌عباسی مرکز فرش محافظت می‌کنند[1] (تصویر ۱۴). اگر نقوش جانوری و گیاهی طرح‌شده در قسمت مرکز فرش را با یک خط فرضی به یکدیگر متصل کنیم ترنج لوزی شکلی حاصل می‌شود که بر مهارت و استادی طراح فرش گواهی می‌دهد.

تصویر ۱۴: در خط طولی و عرضی، دو قرقاول در اطراف گل شاه‌عباسی قرار گرفته‌اند، همچنین در مرکز قالی چهار شیر از گل‌های شاه‌عباسی حفاظت می‌کنند (مأخذ: URL1).

۱. با دقت در کاشی زرین‌فام، متعلق به امامزاده جعفر(ع) دامغان (تصویر ۱۳)، مشابه همین ترکیب‌بندی را در قاب چلیپا پایینی خواهیم یافت.

در قسمتی دیگر از فرش ما شاهد دو نوع متفاوت از نقش جذاب گرفت‌وگیر هستیم. نوع اول یادآور کهن‌الگوهای جذاب ایرانی و بین‌النهرینی است.[1] این ترکیب به دو شکل متفاوت اجرا شده است، اول پلنگی در حال شکار قوچ (بُز کوهی) به تصویر درآمده (تصویر ۱۵) و دوم شیری بر پشت گاو جهیده و آن را شکار کرده است (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۵: نقش گرفت‌وگیر، پلنگ و قوچ (مأخذ: URL1).

تصویر ۱۶: نقش گرفت‌وگیر، شکار گاو توسط شیر (مأخذ: URL1).

۱. شکار گاو توسط شیر یک الگوی ایرانی و بین‌النهرینی است، مشابه این نقش را می‌توان به‌صورت برجسته بر ظرفی از ناحیهٔ جمدت نصر با قدمتی سه‌هزارساله متعلق به تمدن سومری، مشاهده کرد. برای مشاهدهٔ تصویر، نک: (فرنو و محمدی محقق، ۱۳۸۴: ۲۶۰). لازم به ذکر است که نقش گرفت‌وگیر مختص به ناحیهٔ بین‌النهرین نبوده، در مُهری دایره شکل متعلق به هزارهٔ چهارم ق. م. محفوظ در موزهٔ لوور، می‌توان نقش گرفت‌وگیر (حملهٔ یوزپلنگ به گاو نر) را مشاهده کرد. به اعتقاد پیر آمیه این اثر در لرستان ساخته و به شوش فرستاده شده است. برای مشاهدهٔ تصویر، رک: (آمیه، ۱۳۸۴: تصویر ۱۲). همچنین از ناحیهٔ دامغان در پُوشی متعلق به ۱۵۰۰ تا ۱۲۰۰ ق. م به‌دست‌آمده که نقش گرفت و گیر دارد. برای مطالعه بیشتر، نک: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۵۰)

نوع دوم نقش گرفت‌وگیر متفاوت با نمونه‌های قبلی، جدال یک جانور ایرانی (شیر) با یک جانور چینی (کی‌لین)[1] است. اینجا طراح شیر را در حال غلبه بر کی‌لین تصویر کرده است، نکته جذاب و شاید تأثیرگذار این است که طراح دو جانور (شاید) هم قدرت را در حال مبارزه نشان داده است. مبارزهٔ دو جانور قدرتمند در هنر کتاب‌آرایی دوران صفویان فراوان دیده می‌شود و به‌احتمال با توجه به هماوردی جانوران قدرتمند و گاه تخیلی همچون اژدها، سیمرغ، کی‌لین و غیره، ریشه در نگارگری دوران تیموری یا پیش از آن دارد (تصویر ۱۷).

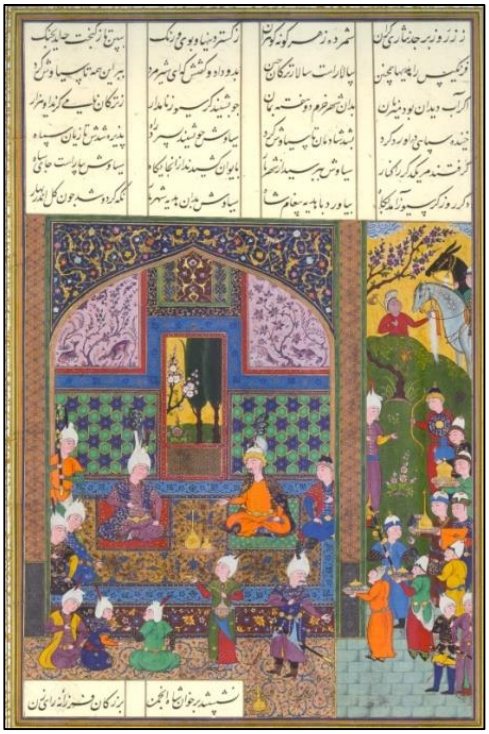
تصویر ۱۷: نقش گرفت‌وگیر، شکار کی‌لین توسط شیر (مأخذ: URL1).

ویژگی‌های مشترک با نگاره‌های مکتب تبریز دوم

با مطالعهٔ دقیق ترکیب‌بندی نقوش و چگونگی طراحی برخی از نگاره‌ها و مقایسهٔ آن با آثار شاخص نگارگری، شاید بتوان مستندات بیشتری را در مورد محل بافت اثر پیدا کرد. همان‌طور که اشاره شد ترکیب‌بندی اثر را در منابع فارسی و لاتین، افشان شاه‌عباسی یا هراتی می‌گویند، در بررسی و مطالعه شاهنامهٔ طهماسبی مشخص گردید این طرح زینت‌بخش نگاره‌های متعددی به‌خصوص نگاره‌های ابتدایی بوده است[2]. به‌طور مثال، در نگارهٔ «گرسیوز از سیاووش‌گرد دیدن می‌کند» نقش افشان شاه‌عباسی در دو فرش بزرگ‌پارچه خودنمایی می‌کند، در اولی نقوش ختایی با اسلیمی ابری و دیگری دو گردش ختایی با رنگ‌بندی متفاوت زمینه را تزیین کرده است (تصویر ۱۸)، مشابه این شیوه از تزیین در ترسیم نقوش ختایی قالی امپراتور مشاهده می‌شود.

۱. Ky-lin/ درندهٔ افسانه‌ای چینی، گاه تک‌شاخ نیز خوانده می‌شود. این جانور مظهر وحدت قوای بین و یانگ، چون کی مذکر و لین مونث است. نماد همهٔ حیوانات سعد، خیرخواه، باروری یا امپراتور خردمند است. برای مطالعه بیشتر، نک: (کوپر، ۱۳۷۸: ۲۹۹-۲۹۸).

۲. در بررسی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی در کتاب The Shahnama of Shah Tahmasb the Persian Book of Kings در حدود سی‌ونه تخته فرش با نقش افشان شاه‌عباسی (ختایی ساده یا با ترکیب اسلیمی ابری) مشاهده گردید، لازم به ذکر است که بیشتر فرش افشان در این نگاره‌ها با رنگ‌بندی‌های متنوع انجام شده است و به‌جز چند نمونه شباهت چندانی با رنگ‌بندی اصیل فرش‌های مشهد یا طرح هراتی مشاهده نگردید.



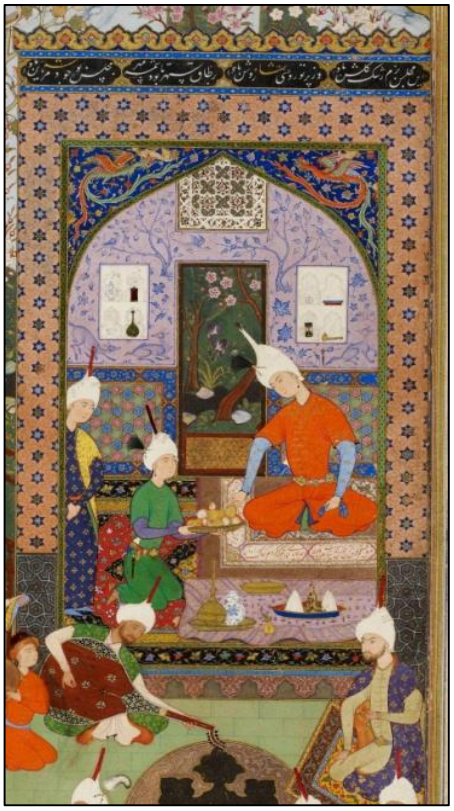
تصویر ۱۸: گرسیوز از سیاووش‌گرد دیدن می‌کند، فرش‌های جلو و میانی نگاره با نقش افشان شاه‌عباسی تزیین شده است (Canby, 2014: 183).

اجرای نقش افشان مختص به نگاره‌های شاهنامهٔ فردوسی نبوده است و مشابه آن را در آثار دیگر عهد شاه‌طهماسب نیز اجرا شده است، ازجمله در نگارهٔ «جشن عید» که برای دیوان حافظ، به سال ۹۳۲ق/ ۱۵۲۵م توسط سلطان محمد طراحی شده است، ترسیم بسیار دقیقی از نقش افشان و گل‌های ختایی را شاهد هستیم.[۱] دومین اثری که شباهت‌هایی با فرش امپراتور دارد برای نگارهٔ «نغمه‌سرایی باربد برای خسرو» در کتاب خمسهٔ نظامی طراحی شده است، در این اثر میرزا علی فرزند سلطان محمد، قالیچه‌ای در زیر پای خسرو قرار داده است که حاشیه‌ای مزین به نقش قلمدانی دارد، نگارگر مشابه فرش امپراتور ابیاتی به خط نستعلیق در هر قاب جای داده است[۲] که متن ابیات به شرح زیر است:

دو چشمم فرش آن منزل، که شادی جلوه‌گاه آنجا/ به هر جا پا نهی خواهم که گردم خاک راه آنجا (تصویر ۱۹).

۱. برای مشاهدهٔ تصویر، نک: (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۶۱-۶۰).

۲. در تعدادی از نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی، فرش‌های افشان با حاشیه قلمدانی طرح شده است، ازجمله در نگارهٔ «آگاه شدن مهراب از خشم منوچهر شاه» حاشیهٔ قلمدانی در کنار متن افشان کار شده است، برای مشاهده تصویر، رک: (Canby, 2014: 131).



تصویر ۱۹: بخشی از نگارۀ «نغمه‌سرایی باربد برای خسرو» متعلق به خمسۀ نظامی (۹۵۰-۹۴۶ق/ ۱۵۴۳-۱۵۳۹م) موزۀ بریتانیا. حاشیۀ قالیچه زیر پای خسرو با طرح قلمدانی و خط نستعلیق تزیین شده است (مأخذ: URL2).

ترکیب نقوش جانوری با گیاهی یا همان افشان جانوری را در نگارۀ «نشستن افراسیاب بر تخت شاهی ایران» می‌توان مشاهده کرد. در این نگاره پرده‌ای به رنگ آبی لاجورد در پشت تخت شاهی آویخته شده است، نگارگر چند سیمرغ را در میان نقوش ختایی به پرواز درآورده است[۱]. این ترکیب‌بندی و برخی از نقوش گیاهی ترسیم‌شده در قالی امپراتور علاوه بر اینکه شیوه فرش هراتی را به یاد می‌آورد، بر اعتلای نقش افشان در هنر تصویرسازی مکتب دوم تبریز گواهی می‌دهد. به‌طور مثال ترسیم نقش کی-لین در میان گل برگ کنگری سبکی جدید از هنر تصویرسازی نقوش جانوری با گیاهی را نمایش می‌دهد، طراح گل شاه‌عباسی همچون قاب اسلیمی طرح کرده و بدین طریق از جانور محافظت می‌کند (تصویر ۲۰).

۱. برای مشاهده تصویر، رک: (Ibid: 143).

تصویر ۲۰: نقش کی‌لین در میان گل برگ کنگری طراحی و بافته‌شده است (مأخذ: URL1)

علاوه بر ترکیب مورد اشاره، جانوران متعددی را در قسمت‌های مختلف فرش مشاهده می‌کنیم، جانورانی همچون شیر، ببر، پلنگ، گوزن، قوچ (بز کوهی)، گرگ، قرقاول و غیره که در حال حرکت، جنگ یا نظاره طراحی‌شده‌اند. شاید طنزآمیزترین نقش، بزکوهی است که به سمت گل شاه‌عباسی ترسیم شده است و با دهانی باز آماده خوردن نقوش ختایی شده است (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱: قوچ (بز کوهی) در حال خوردن گل برگ کنگری (Pop and Ackerman, 1977: 1174).

خلاقیت طراح به این مورد ختم نمی‌شود در قسمت میانی فرش نقش اژدها، همچون اسلیمی ابری طراحی شده است، با این تفاوت که برخلاف اسلیمی‌های ابری که در پشت گل تصویر می‌شوند، طراح آن را بر روی گل قرار داده است[1]. (تصویر ۲۲) شاید همین خلاقیت‌ها و نکات طنزآمیز ساده (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۰۹-۳۰۸) باعث شد اف. آر مارتین در کتاب نگارگری و نگارگران ایران، هند و ترکیه طراح قالی امپراتور محفوظ در موزهٔ اتریش را سلطان محمد بداند. سلطان محمد نقاش بزرگ عصر صفوی به لحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانهٔ رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده در میان سایر استادان تبریز یگانه و شاخص بوده است، گویا او در آثارش نکات طنز و جدی را با ظرافت در هم می‌آمیخته است (آژند، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۳).

۱. برای مشاهده تصویر، نک: (Pop and Ackerman, 1977: 1174). با توجه به ابرهای چینی جذابی که در متن و حاشیه ترسیم شده است، شاید بتوان این فرش را از مجموعه کارهای سلطان محمد دانست. دیوید تالبوت رایس معتقد است سلطان محمد عاشق ابرهای تزیینی بوده و در برخی از نگاره‌های او ازجمله معراج پیامبر(ص) این نقش را به بهترین شکل می‌توان دید (آژند، ۱۳۸۴: ۶۳).

تصویر ۲۲: اژدها به دور گل شاه‌عباسی برگ کنگری به‌صورت اسلیمی ابری طراحی و بافته‌شده است (مأخذ: URL1)

نتیجه‌گیری

هرات مهم‌ترین شهر ایران در دوران تیموریان و صفویان بود. کتابخانه‌ای که بایسنقر میرزا در هرات ایجاد کرد، پناهگاه هنرمندان و پایگاه پاسداران سنت‌های هنری ایرانی شد. با زوال تیموریان و قدرت گرفتن صفویان، مواریث هنری مکتب هرات به تبریز منتقل گردید. با این‌که هرات دوران پرتلاطمی را در عصر صفویان و پیش از آن طی کرده بود، اما در بیشتر منابع فارسی و غیرفارسی، از آن به‌عنوان مرکز قالی‌بافی خراسان در شرق ایران یاد شده است. شاخص‌ترین طرحی که در این ناحیه بافته می‌شد، افشان شاه‌عباسی بود. طرح افشان شامل گردش بندهای ختایی و چیدمان گل‌هایی شاه‌عباسی بر روی آن است، فضای بین گل‌های شاه‌عباسی با برگ‌های کنگری و اسلیمی‌های ابری تزیین می‌گردد. این نقش ریشه در سنت‌های تزیینی تیموریان و مکتب هرات دارد که علاوه بر نگاره‌های شاخص کمال‌الدین بهزاد، در هنر کاشی‌کاری مسجد گوهرشاد مشهد مشابه آن را می‌توان مشاهده کرد. محققین فرش، در بررسی قالی‌های عصر صفوی، به آثاری که ویژگی‌های فوق‌الذکر را دارند و اغلب با زمینه‌ای به رنگ قرمز لاکی و حاشیهٔ سورمه‌ای بافته شده‌اند، لقب هراتی داده‌اند. قالی امپراتور محفوظ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک تلفیقی از طرح افشان (هراتی) با نقوش جانوری است. این ترکیب‌بندی جدید علاوه بر حفظ سنت‌های تیموری بر اعتلای طرح و نقش در عصر صفویان گواهی می‌دهد. لازم به ذکر است که از دوران صفویان تاکنون، هنرمندان خراسانی کمتر از نقوش جانوری برای تزیین متن فرش‌های هراتی استفاده کرده‌اند و بیشتر فرش‌ها آرایه‌های گیاهی بر خود دارند. در بررسی آثار صفوی مشاهده می‌شود که بیشترین قالی‌هایی که مزین به نقوش جانوری شده‌اند، متعلق به نواحی شمال غرب یا جنوب ایران هستند؛ سنتی که در سده‌های بعد به‌ویژه دوران قاجار شاهد آن هستیم. با مشاهدهٔ جزییات نقش در قالی امپراتور می‌توان بیان داشت که از زیباترین فرش‌هایی است که با الگوی افشان شاه‌عباسی طراحی و بافته شده است. طراح فرش در اجرای نقوش گیاهی، جانوری و تلفیقی (درخت واق‌واق) مهارت بسیار بالایی در ترسیم جزییات و حالات نقش به‌کاربرده است و مشابه آن را در قالی‌های نواحی غربی ایران در عصر صفوی شاهد هستیم. با توجه به مشابهت‌هایی که با نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، خمسهٔ نظامی و دیوان حافظ وجود دارد و ابعاد بزرگ قالی این احتمال وجود دارد که طرح قالی در کارگاه‌های درباری عصر صفوی و زیر نظر نگارگران مکتب تبریز دوم طراحی شده است. نکات طنزآمیزی که در طراحی فرش دیده می‌شود و همچنین ابداع‌های جذابی که در جای‌گیری نقش اژدها و کی‌لین دیده می‌شود، این احتمال را می‌رساند که قالی توسط سلطان محمد یا زیر نظر او طراحی شده است. قالی امپراتور ویژگی‌های بصری مشترکی با برخی از شاهکارهای عصر صفوی دارد، قالی همچون فرش شکارگاه موزهٔ پولدی پتسولی میلان و قالی اردبیل (شیخ صفی) موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن با خط نستعلیق تزیین‌شده است، نقوش جانوری آن یادآور قالی چند ترنجی (فرش موسوم به چلسی) موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن است

و نکته آخر این‌که مشابه نقش بازوبندی حاشیه فرعی دوم در اکثر قالی‌های منتسب به نواحی شمال غربی ایران از جمله قالی شیخ صفی مشاهده می‌شود، چنین نقشی با این کیفیت در کمتر قالی متعلق به شرق ایران در عصر صفوی مشاهده شده است.

فهرست منابع

۱. آبادی‌باویل، محمد. (۱۳۵۸). ***ظرایف و طرایف یا مضاف و منصوب‌های شهرهای اسلامی و پیرامون***. تبریز: انجمن استادان زبان و ادبیات.

۲. آذرپاد، حسن؛ و فضل‌الله حشمتی‌رضوی. (۱۳۷۲). ***فرش نامه ایران***. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳. آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). ***سلطان محمد نقاش***. تهران: فرهنگستان هنر.

۴. آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***. تهران: فرهنگستان هنر.

۵. آمیه، پیر. (۱۳۸۴). ***تاریخ عیلام***. ترجمه شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران.

۶. اتینگهاوزن، ریچارد؛ و احسان یارشاطر. (۱۳۷۹). ***اوج‌هاي درخشان هنر ایران***. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگاه.

۷. ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). ***قالی ایران***. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: فرهنگسرا.

۸. استخری، ابو ابراهیم. (۱۳۴۷). ***المسالک و الممالک***. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه نشر و ترجمه.

۹. اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۸۶). **ویس و رامین**. مقدمه و تصحیح محمد روشن. تهران: صدای معاصر.

۱۰. اشپوهلر. ف؛ و همکاران. (۱۳۸۰). ***تاریخ ایران در دوره صفویان***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.

۱۱. انوري، حسن. (۱۳۸۲). ***فرهنگ فشرده سخن***. تهران: سخن.

۱۲. پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). ***دائرةالمعارف هنر***. تهران: معاصر.

۱۳. پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.

۱۴. پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). ***دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس***. ج۲. تهران: امیرکبیر.

۱۵. پوپ، آرتر اپم؛ و فیلیس آکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز***. ج۱۳-۱۱، ۶. ترجمه نجف دریابندری و همکاران، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۶. پورتر، ونیتا. (۱۳۸۰). ***کاشی‌های اسلامی***. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

۱۷. جکسون، پیتر؛ و لورنس لاکهارت. (۱۳۹۳). ***تاریخ ایران کمبریج دورهٔ تیموری***. ترجمه تیمور قادری. تهران: مهتاب.

۱۸. حسینی‌راد، عبدالمجید؛ و همکاران. (۱۳۸۴). ***شاهکارهای نگارگری ایران***. تهران: موزه هنرهای معاصر.

۱۹. حشمتی‌رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۷). ***تاریخ فرش، سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران***. تهران: سمت.

۲۰. دانشگر، احمد. (۱۳۷۲). ***فرهنگ جامع فرش ایران***. تهران: دی.

۲۱. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). ***لغت‌نامه***. ج ۱۴، ۸، ۲. تهران: دانشگاه تهران.

۲۲. دیماند، موریس اسون. (۱۳۳۶). ***راهنمای صنایع اسلامي***. ترجمه عبدالله فریار. تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.

۲۳. رياضي، محمدرضا. (۱۳۷۵). ***فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران***. تهران: دانشگاه الزهرا.

۲۴. صرافي، محمود. (۱۳۷۵). ***فرهنگ گویش کرماني***. تهران: سروش.

۲۵. فرنو، بهروز؛ و اکرم محمدی‌محقق. (۱۳۸۴). ***منشاء فرهنگ، تمدن و هنر در بین‌النهرین کهن***. تهران: سوره مهر.

۲۶. فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان.

۲۷. کری‌ولش، استورات. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی***. ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۸. کمندلو، حسین؛ و محمدعلی رجبی. (۱۳۹۴). «بررسی کتیبهٔ درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان (سده‌های ۶ و ۷ق/ ۱۲ و ۱۳م)». پژوهشنامه خراسان بزرگ، (شماره ۲۰)، ۳۱-۱۱.

۲۹. کمندلو، حسین. (۱۳۹۵). ***طرح و نقش در فرش‌های عشایری و روستایی خراسان شمالی***. سمنان: دانشگاه سمنان.

۳۰. کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲). ***نقاشی ایرانی***. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.

۳۱. کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

۳۲. کونل، ارنست. (۱۳٦۸). ***هنر اسلامي***. ترجمه هوشنگ طاهري. بی‌جا: طوس.

۳۳. گانزرودن، اروین. (۲۵۳۷). ***قالي ايران- شاهکار هنر***. بی‌جا: اتکا.

۳۴. گرابر، اولگ. (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

۳۵. محمدحسن، زکی. (۱۳٦۳). ***تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام***. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال.

۳٦. یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). ***تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران***. ترجمه ر. لعلی خمسه. تهران: نیلوفر.

37. Canby, Shila R. (2014). ***The Shahnama of Shah Tahmasb The Persian Book of King***. Tehran: Vijeh Nasher.

38. Pop, Arthr Upham; and Ackerman, Phyllis. (1977). ***A Survey of Persian Art***. (Vol XII). Tehran: Sorosh Press.

۳۹. URL1: https://www.metmuseum.org

40. URL2: https://commons.wikimedia.org

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۵۵-۷۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰

تأثیر ماهیت وقف بر فرش‌های وقفی موزه آستان قدس رضوی

➢ **منا سلطانی:** مربی گروه فرش ، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران
➢ **امیرحسین چیت‌سازیان:** دانشیار گروه فرش، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، شهر کاشان، ایران chitsazian@kashanu.ac.ir
➢ **سید حسن احمدی:** کارشناس ارشد فرش، کارشناس فرش کمیته امداد امام خمینی خراسان رضوی

چکیده

هنر صناعی فرش یکی از هنرهایی می‌باشد که به علت کاربردهای گوناگون در دوره‌های مختلف، ارزش و اهمیت خود را حفظ نموده است. این عنصر برجسته فرهنگ و تمدن اصیل ایرانی در دوران اسلامی علاوه بر کاربردهای اقتصادی و پاسخگویی به نیازهای زیستی و عاطفی و زیبایی‌شناختی، در عرصه‌های گوناگون اجتماعی و آیینی نیز جلوه‌گری نموده که یکی از بارزترین آن‌ها، نقش‌آفرینی در فضاهای مذهبی و دینی، مساجد و زیارتگاه‌های اسلامی است. سنت دیرپای وقف، مؤمنان را به تهیه و تولید فرش‌هایی برای تأمین نیازهای عبادی و پوشش بناها و اماکن متبرکه ترغیب می‌نمود که بر اساس مبانی و اصول وقف، بقاء طولانی آن‌ها را تضمین می‌کرد، چنانکه امروز بخش قابل‌ملاحظه‌ای از میراث ماندگار موزه‌ها را این آثار تشکیل می‌دهند. بنابراین در این پژوهش توصیفی-تحلیلی که داده اندوزی آن به دو شیوه میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است، به بررسی تأثیر ماهیت وقف بر فرش‌های وقفی موزه آستان قدس رضوی، از جنبه‌های کارکرد، طرح و نقش، رنگ‌آمیزی و ابعاد و غیر آن پرداخته‌شده است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که این فرش‌ها عمدتاً به‌منظور تقرب به درگاه الهی و نشان دادن عشق و ارادت واقف نسبت به امام رضا(ع)، وقف آستان قدس رضوی گردیده‌اند. به‌علاوه کیفیت و ویژگی آن‌ها با جایگاه اجتماعی و اقتصادی واقف ارتباط تنگاتنگ دارد.

واژگان کلیدی: فرش، قالی، سنت وقف، فرش وقفی، موزه آستان قدس رضوی

Abstract

The carpet is one of the arts that has retained its value and importance due to ITS various applications in different periods,. This element of the Iranian culture and civilization in Islamic period is represented in economic values and meets the aesthetic, emotional, and life needs. Furthermore, this element is reflected in various social and religious fields. One of the most prominent of them is of the use of carpet in religious settings, mosques, and Islamic shrines. Endowment tradition encouraged the believers to buy or produce carpets required for holy buildings. The principles of endowment also guarantee long-term survival. So, today endowed carpets form a significant part of the works in museums. Therefore, in this descriptive-analytic study, the effect of the endowment identity on the endowed carpets of Astan Quds razavi museum, using library and field surveys was investigated. Furthermore, the effect of the endowment on endowed carpets was studied from various aspects like usage, pattern and design, color, shape, and dimensions. The results of this research suggests that these carpets are mainly endowed for proximity to God and showing love and conscience to the Imam Reza. Furthermore, their quality and characteristics are closely related to their social and economic benefactor.

Keywords: carpet, rug, endowment tradition, endowed carpet, Astan Quds razavi museum

*نویسنده مسئول مکاتبات: منا سلطانی (۰۹۱۵۸۰۲۶۴۲۸) (m.soltani@art.ac.ir)

مقدمه

وقف در لغت به معنی «ایستادن و منحصر کردن چیزی به کسی یا چیزی و مخصوص کردن» (دهخدا، ۱۳۴۵: ذیل وقف) آمده است و در اصطلاح فقهی به معنای «زمین، ملک یا مستقلی را در راه خدا حبس کردن» (همان) است. هرچند در قرآن کریم آیه‌ای به‌طور خاص درباره وقف وجود ندارد، اما در برخی از آیات به اعمال صالحی، مانند صدقه، قرض‌الحسنه، تعاون، انفاق، محبت و کمك به همنوعان اشاره‌شده که به‌نوعی با روح وقف سازگاری دارند (رحیمی، ۱۳۸۳: ۱۷). به‌عنوان مثال در آیات ۲۴ و ۲۵ سوره مبارکه معارج «و الذین فی اموالهم حق معلوم (۲۴) للسائل والمحروم (۲۵)»، به حقی اشاره شده که استجابی است و انسان شخصاً از مال خود می‌بخشد و مانند خمس و زکات که میزان آن با کتاب و سنت تعیین نمی‌شود. بر این اساس وقف به‌عنوان سنتی پسندیده همواره مورد توجه مسلمانان بوده است و آثار آن را می‌توان در اشکال مختلف اعم از وقف بناهای عام‌المنفعه تا وقف اموال به‌صورت نقدی و جنسی و جز آن مشاهده کرد. در این میان حرم مطهر امام رضا(ع) یکی از مهم‌ترین اماکن مذهبی مسلمانان، به‌ویژه شیعیان است که موقوفات و یا درآمدهای حاصل از آن‌ها بخش قابل‌توجهی از نیازهای حرم و اماکن وابسته را تأمین می‌کرده است. به‌طوری‌که امروزه آستان قدس رضوی با گذشت بیش از دوازده قرن یکی از قدیمی‌ترین و بزرگ‌ترین مجموعه‌های موقوفاتی جهان اسلام به شمار می‌آید. اهمیت مفروش کردن حرم مطهر امام رضا(ع) جهت انجام فرایض دینی و آسایش زائرین نیز، باعث شده تا تأمین مفروشات حرم مطهر مورد توجه واقفان قرار گیرد. بنابراین وقف یکی از شیوه‌های تأمین مفروشات مورد نیاز حرم مطهر از گذشته تا به امروز بوده است. تعدادی از فرش‌هایی که طی دوره‌های تاریخی مختلف وقف حرم مطهر شده‌اند امروزه در موزه آستان قدس نگهداری می‌شوند. با توجه به آنکه بسیاری از این فرش‌ها از ابتدا با هدف وقف بر حرم مطهر بافته‌شده‌اند، به‌نظر می‌آید که باورها و اندیشه واقفان و همچنین قداست مکانی که بر آن وقف‌شده‌اند، بر ویژگی آن‌ها تأثیرگذار بوده است. بنابراین در این تحقیق با هدف بررسی تأثیر ماهیت وقف بر فرش‌های وقفی از جنبه‌های گوناگون مانند طرح و نقش، ویژگی‌های ساختاری، کاربرد و همچنین دلایل وقف فرش، مجموعه فرش‌های وقفی موزه آستان قدس رضوی به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی مورد بررسی قرارگرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

بررسی ها نشان می دهد که تحقیقات بسیاری در راستای معرفی و بررسی وقف نامه های مهم و آثار و ابنیه تاریخی وقفی آستان قدس رضوی نگاشته شده است. اما در خصوص «بررسی تأثیر وقف بر فرش های وقفی موزه آستان قدس رضوی» تا کنون تحقیقات جامع و منسجمی صورت نگرفته است.

مهمترین پژوهشی که در این راستا صورت گرفته است انتشار مقاله ای با عنوان «وقف فرش به حرم امام رضا (ع) پیشینه و شیوه ها (از صفویه تا اواخر قاجار) در نشریه مشکوه، شماره ۱۳۸می باشد. در این مقاله به بررسی پیشینه تاریخی وقف فرش بر حرم امام رضا (ع) و شیوه های آن پرداخته شده است. به علاوه در کتابچه «حسن جاوید، مروری بر موقوفات آستان قدس رضوی»، که توسط اداره کل روابط عمومی آستان قدس رضوی تهیه و تدوین شده است، به معرفی مهمترین موقوفات آستان قدس رضوی پرداخته است. در بخشی از این کتاب توضیحی مختصر از موقوفات مرتبط با مفروشات حرم مطهر امام رضا (ع) نگاشته شده و نحوه مصرف عواید آنها در حال حاضر ذکر شده است.

گروه دوم شامل تحقیقات صورت گرفته مرتبط با موضوع پژوهش حاضر، کتاب ها و مقالاتی هستند که به بررسی و معرفی برخی از واقفان فرش و فرش های وقفی موزه آستان قدس رضوی پرداخته اند. کامل ترین پژوهش در این راستا کتاب کاتالوگ «همه فرش های حرم» نوشته محمد باقر کفشدار طوسی، عذرا یوسفی و منا سلطانی می باشد که توسط انتشارات آستان قدس رضوی در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسیده است. در این کتاب صد و یک تخته از قالی و قالیچه های منتخب موزه آستان قدس معرفی شده اند که حدود هفت تخته از آنها قالی ها و قالیچه های وقفی می باشند. در میان مقالات منتشر شده در مجلات مختلف، مقالاتی مشاهده می شود که به دلیل عدم توجه نویسنده به مفاهیم وقف و درنتیجه بدون اطمینان حاصل نمودن از وقفی بودن

فرش ها به معرفی آنها با عنوان فرش های وقفی پرداخته است. از جمله این مقالات می توان به مقاله ای با عنوان «بررسی نقوش و نمادهای سنتی در هنر اسلامی با نگاهی به قالی های وقف شده در موزه فرش حرم مطهر رضوی متعلق به قرن ۱۰ و ۱۱ ه.ش» نوشته مریم حسینی اشاره کرد. این مقاله در مجموعه مقالات همایش پژوهش در هنرهای ایرانی اسلامی، توسط موسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی چاپ شده است.

آنچه از بررسی منابع موجود مشاهده می شود آن است که در هیچ یک از این منابع تأثیر وقف بر فرش های وقفی موزه آستان قدس رضوی مورد بررسی قرار نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع پژوهش های توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات آن به شیوه کتابخانه ای و میدانی جمع آوری شده است. به طوری که ابتدا کلیه منابع کتابخانه ای مرتبط با موضوع مورد مطالعه قرار گرفته است. سپس در میان مجموعه فرش های موزه آستان قدس رضوی کلیه فرش هایی که نسبت به وقفی بودن آنها اطمینان وجود داشت، شناسایی و مورد بررسی و تجزیه و تحلیل دقیق قرار گرفتند.

بررسی و طبقه‌بندی فرش‌های وقفی موزه آستان قدس رضوی

فرهنگ وقف موجبات حفظ و نگهداری آثار و فرش‌های دوره‌های مختلف در مساجد و اماکن متبرکه و گنجینه‌های فرش را فراهم کرده و بهره‌گیری نسل‌های بعدی از این میراث عظیم اسلامی را امکان‌پذیر نموده است. نکته ظریفی که در رابطه با دو موضوع وقف و احترام مسجد و اماکن متبرکه قابل‌توجه می‌باشد، دقت و اهتمام مؤمنین به اختصاص نفیس‌ترین و عالی‌ترین هنرها و ساخته‌های خود برای این اماکن و وقف آن است که موجبات تقرب بیشتر به بارگاه الهی و نشان‌دهنده درجه عشق، ارادت، اخلاص و بندگی مؤمنان خواهد بود (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲: ٤٩). به‌علاوه «موقوفه بودن بسیاری از آثار اسلامی سبب شده تا متدینان و متشرعان، تحفظ بر موقوفه و عمل به آن نموده و از هدر دادن، داد و ستد نمودن و به دست نااهلان افتادن، خودداری کنند» (نجومی، ۱۳۷۹: ٤٢).

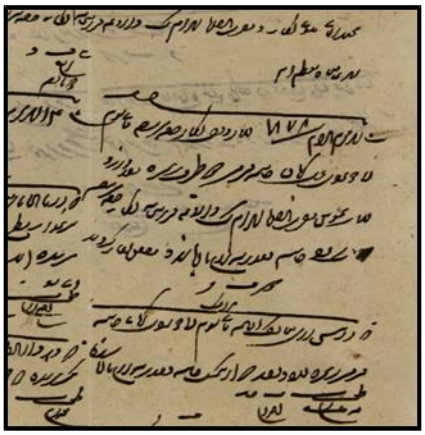
پیش از تأسیس و بهره‌برداری از شرکت فرش آستان قدس رضوی در سال ۱۳٦۲ش، کلیه فرش‌های مورد استفاده در حرم مطهر امام رضا(ع) و بیوتات متبرکه به‌واسطه هدیه، وقف و یا خریداری تأمین می‌شدند. در این میان فرش‌های وقفی بخش قابل‌توجهی از مفروشات حرم مطهر را تشکیل می‌دادند که تا امروز نیز این سنت حسنه ادامه دارد. مطابق اسناد تاریخی موجود وقف فرش بر حرم مطهر به دو شیوه صورت گرفته است. نخست وقف فرش به‌صورت مستقیم و دوم وقف رقبه‌ای که درآمد حاصل از آن صرف تأمین مفروشات حرم مطهر می‌شود.۱. وقف مستقیم: در این شیوه فرش‌های وقفی به‌صورت مستقیم توسط واقفان و یا نماینده آن‌ها تهیه و وقف می‌شدند. معمولاً این گروه از فرش‌ها دارای کتیبه وقف بودند. ۲. وقف غیرمستقیم: «در این شیوه فرش‌های وقفی از محل درآمدهای حاصل از موقوفات مطابق شرایط مندرج در وقف نامه، توسط متولی موقوفه تهیه می‌شدند. در میان مجموعه وقف نامه‌های آستان قدس رضوی ۷ وقف نامه شناسایی گردید که بخشی از مصارف آن‌ها تأمین فرش حرم امام رضا(ع) بوده است» (سلطانی و احمدی، ۱۳۹۷: ۱۳۳) (جدول شماره ۱).

جدول ۱. فهرست وقف نامه‌های مرتبط با تأمین مفروشات حرم امام رضا(ع)

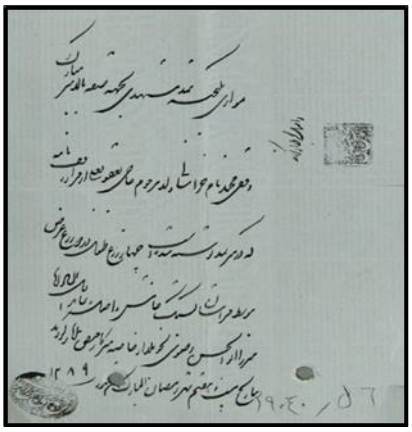
ردیف	سال وقف	واقف	دوره‌ی زمانی
۱	۹۳۳ ق	خواجه علاءالدین خوافی	صفویه
۲	۹۹۷ ق	بیگ آغا خانم ذوالقدر	صفویه
۳	۱۰۰۵ ق	مهدی قلی بیک جغتایی	صفویه
۴	۱۰۰۸ ق	گنجعلی خان زیگ	صفویه
۵	۱۰۸۲ ق	حاجی مرتضی‌قلی بیگ	صفویه
٦	۱۱۷۲ ق	جعفرخان بیگ	افشاریه
۷	۱۲۲۹ ق	کربلایی علی مرادعلی	قاجاریه

ماخذ: سلطانی و احمدی، ۱۳۹۷: ۱۳۳

در اسناد تاریخی مرتبط با نذورات حرم مطهر، ازجمله فرش‌های وقفی و یا ابتیاعی از محل وقف معمولاً بر اساس نوع مفروش، «نمد، زیلو، گلیم، پلاس و قالی و قالیچه» مشخص و ثبت‌شده‌اند. برای تکمیل اطلاعات ثبت‌شده از مفروش نیز مشخصاتی از طرح و نقش، ترکیب رنگ، کاربرد و یا مکان استفاده از آن‌ها ذکرشده است؛ مانند: «یک فرد قالیچه فراهانی زمینه قرمز حاشیه‌دار ترنج دار»، «قالی بوم لاجوردی ترنجدار به طرح بند رومی عمل کرمان» (تصویر ۱)، «یک‌تخته نمد مشهدی به جهت صفه بالای سر مبارک» (تصویر ۲).



تصویر ۱. بخشی از سند شماره ۳۶۲۱۷، سال ۷۸- ۱۱۷۷ قمری
ماخذ: (ساکماق، ۳۶۲۱۷: ۷)



تصویر ۲. بخشی از سند شماره ۲۹۰۴۰، سال ۱۲۸۹ قمری
ماخذ: (ساکماق، ۲۹۰۴۰: ۵۶)

در حال حاضر به غیر از ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی که در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند و به‌شیوه مستقیم بر حرم مطهر وقف‌شده‌اند، هیچ نمونه‌ای از سایر مفروشات که مشخصات آن‌ها در اسناد ذکر شده، باقی نمانده است و اطلاعات ما درباره انواع فرش‌های وقفی مورد استفاده در آستان قدس رضوی صرفاً مبتنی بر اسناد تاریخی است. با توجه به جایگاه وقف در تأمین مفروشات حرم امام رضا(ع)، پیش‌بینی می‌گردید که تعداد بیشتری از فرش‌هایی که امروزه در موزه آستان قدس نگه‌داری می‌شوند دارای مالکیت وقفی باشند؛ اما ازآنجایی‌که نحوه مالکیت (وقفی، اهدایی و یا خریداری) تعداد بسیاری از فرش‌های موزه نامشخص است؛ از سوی دیگر وقف مشروط به شرایطی است که بدون آن شرایط وقف زایل می‌شود، در راستای این پژوهش تنها فرش‌هایی گزینش گردید که نسبت به وقفی بودن آن‌ها اطمینان کامل وجود داشت. به‌علاوه استفاده مداوم از فرش‌ها و طبیعت آسیب‌پذیر آن‌ها باعث شده تا امروزه تعداد بسیار معدودی از فرش‌های وقفی مورد استفاده در حرم مطهر باقی‌مانده باشد. حجم زیادی از فرش‌هایی که به‌مرور مستعمل شده و یا غیرقابل استفاده بوده‌اند، از شرایط وقف خارج‌شده‌اند و یا طی دوره‌های مختلف فروخته‌شده و تبدیل به احسن شده‌اند. با توجه به کاربردهای متنوع فرش در حرم مطهر امام رضا(ع) و بیوتات وابسته، مجموعه فرش‌های وقفی شناسایی‌شده بر اساس نوع کاربرد در پنج گروه طبقه‌بندی و مورد بررسی قرار گرفتند.

زیراندازها

فرش کردن حرم مطهر امام رضا(ع) و اماکن متبرکه یکی از مهم‌ترین وظایف متصدیان امور آستان قدس رضوی بوده است؛ بنابراین طیف وسیعی از فرش‌هایی که خریداری یا وقف و اهدا می‌شدند جهت مفروش کردن مورد استفاده قرار می‌گرفتند. از مجموع ۳۱ تخته قالی و قالیچه شناسایی‌شده، ۱۰ تخته کاربرد زیرانداز داشته‌اند (جدول شماره ۲). از این ۱۰ تخته، ۷ تخته در ابعاد قالیچه (کوچک‌تر از ۶ متر)، ۱ تخته کناره و ۲ تخته دیگر در ابعاد قالی (بزرگ‌تر از ۶ متر) بافته‌شده‌اند. کلیه فرش‌های این گروه کتیبه دار بوده و محل قرارگیری بیشتر قاب‌های کتیبه در حواشی این فرش‌ها، به‌ویژه حواشی بالای آن‌ها است. مطابق مضمون کتیبه‌ها کلیه این فرش‌ها بر حرم امام رضا(ع) وقف‌شده‌اند.

کاربرد لغت «وقف» و مشخص کردن نام موقوف علیه مانند «وقف امام رضا(ع)» و «وقف آستان قدس رضوی»، تأکیدی بر وقفی بودن این فرش‌ها و درنتیجه جاری شدن شرایط وقف برای آن‌ها است. در بیشتر فرش‌ها نیز نام واقف و تاریخ وقف آن‌ها ذکرشده است. در ۳ تخته از فرش‌ها که متعلق به اواخر دوره قاجار می‌باشند، کتیبه‌هایی مانند «انتقال‌دهنده و فروشنده ملعون باد» و «تخلف کننده ملعون باد» مشاهده می‌شود. کاربرد این نوع کتیبه‌ها نشان‌دهنده تأکید بیشتر واقف بر نیت خود، یعنی وقف می‌باشد. در واقع واقف با استفاده از تهدید و ترساندن انسان از عذاب الهی، سعی کرده وقفی بودن این فرش‌ها را یادآوری نماید و بدین‌وسیله هم شرایط حفظ و ماندگاری و هم استفاده صحیح از فرش را مطابق باهدف و نیت خود، فراهم نماید. بررسی این فرش‌ها و مقایسه اطلاعات آن‌ها با یکدیگر نشان می‌دهد که طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و جنس مواد اولیه آن‌ها منطبق با سبک رایج در منطقه بافت آن‌ها است.

جدول ۲. لیست فرش‌های وقفی گروه اول (زیراندازها)

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۱	۲۳۰	۲۳۵ × ۱۶۰	اسفندقه (کرمان)	واگیره (گلدانی)	رنگ‌های اصلی: سفید، سرمه‌ای و قرمز تیره رنگ‌های فرعی: قرمز روشن، صورتی، زرد، آبی روشن، قهوه‌ای تیره، سبز روشن و نارنجی	نیم لول دو پود گره متقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۲	۲۴۰	۲۱۱ × ۱۴۰	نجف‌آباد	تلفیقی (گلدانی و درختی)	رنگ‌های اصلی: کرم، سفید، قرمز، قهوه‌ای روشن رنگ‌های فرعی: سبز روشن (پسته‌ای)، سبز تیره (چمنی)، قهوه‌ای تیره، سرمه‌ای، صورتی و زرد	لول دو پود گره نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۳	----	۳۲۸ × ۲۵۶	کرمان	لچک ترنج	رنگ‌های اصلی: سبز چمنی، سفید و سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: آبی روشن، قهوه‌ای، کرم، زرد، موشی و سبز روشن	لول سه پود گره نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
٤	٣٨٢	٢٢٥ × ١٤٣	کرمان	ترنجدار	رنگ‌های اصلی: خاکی، قرمز، سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: آبی، قهوه‌ای، سبز تیره و روشن، صورتی، فیلی، نارنجی و سفید	لول سه پود گره نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٥	٣٨٢/٢	٢٢٥ × ١٤٣	کرمان	ترنجدار	رنگ‌های اصلی: خاکی، قرمز، سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: آبی، قهوه‌ای، سبز تیره و روشن، صورتی، فیلی، نارنجی و سفید	لول سه پود گره نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٦	١٠	٣٤٠ × ٢٩٤	همدان	لچک ترنج	رنگ‌های اصلی: کرم، قرمز، سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: آبی روشن، زرد، قرمز روشن، نارنجی، زیتونی، سبز تیره، سبز روشن، ارغوانی و سفید	لول دو پود گره متقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٧	٢١٤٦	٢٠٠ × ١٢٦	کاشمر	افشان	رنگ‌های اصلی: قرمز، سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: صورتی، قهوه‌ای تیره، سفید، زرد، سبز تیره و روشن، قهوه‌ای روشن، موشی و سرخ آبی	لول دو پود (چند چین یک پود نازک) گره نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٨	٢٤٥٤	٢١٤ × ١٢٦	تبریز	تلفیقی (محرابی و درختی)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای، کرم، شتری و سبز روشن و آبی روشن رنگ‌های فرعی: زرد، قرمز تیره و روشن، قهوه‌ای تیره، خاکستری تیره و روشن، سبز تیره، بنفش تیره و روشن، آجری، صورتی	لول دو پود گره متقارن	تار: ابریشم پود: پنبه و ابریشم پرز: ابریشم	

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۹	٤٨	۱۵۴ × ۱۰۷	ورامین	واگیره (مینا خانی)	رنگ‌های اصلی: آبی تیره و قرمز رنگ‌های فرعی: سیاه، کرم، سبز، قهوه‌ای، آبی روشن، خاکی، موشی، زرد، سبز آبی و صورتی	لول دو پود گره متقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۱۰	۲۱۴۴۸	۲۰۷ × ۱۴۰	قم	واگیره (قاب فابی)	رنگ‌های اصلی: سفید، خاکی، قهوه‌ای روشن رنگ‌های فرعی: مسی، خاکستری تیره و روشن، زرد، سبز آبی، شرابی، کرم، صورتی، سبز روشن، سرمه‌ای	لول دو پود گره نامتقارن	تار: ابریشم پود: پنبه پرز: ابریشم	

ماخذ: موزه آستان قدس رضوی

جانمازها

یکی از مهم‌ترین مصارف بافته‌ها در حرم مطهر، استفاده از آن‌ها به‌عنوان زیراندازی کوچک و انفرادی در بر پا کردن نماز و به‌جا آوردن اعمال زیارت بوده است که در اصطلاح به آن جانماز گویند. با توجه به نمونه‌های باقی‌مانده و اطلاعات اسنادی موجود، جانمازها شامل انواع پارچه‌ها، قالیچه‌ها و نمد بوده‌اند. از مجموع ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی، تنها ۱ تخته از آن‌ها کاربرد جانمازی دارد (تصویر ۳). این قالیچه با ابعاد ۸۵ در ۱۱۰ سانتی‌متر؛ متعلق به اوایل قرن ۱۳ش است. طرح این قالیچه محرابی است که متشکل از چهار محراب تو در تو می‌باشد و متن زیر محراب داخلی مزین به ردیف‌هایی از بته‌های تکرار شونده است. در قسمت سجده‌گاه و مرکز طاق محراب سوم، قاب کتیبه «سبحان ربی الاعلی بحمده، وقف ابوالفضل» به‌صورت معکوس بافته‌شده است. تار این قالیچه از پنبه، پود آن پشم و پنبه و پرز آن از پشم است. قالیچه فوق لول بافت بوده و به شیوه دو پود با گره متقارن در شهرکرد بافته‌شده است.

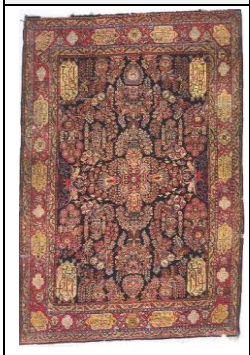
بررسی ابعاد، طرح و نقش، مضمون کتیبه و محل قرارگیری کتیبه این قالیچه نشان می‌دهد که ابتدا باهدف استفاده از آن به‌عنوان جانماز بافته شده است، اما در بخشی از کتیبه این اثر «وقف ابوالفضل» ذکر گردیده که احتمال می‌رود این قالیچه برای مکان دیگری بافته‌شده، اما به دلایلی نامشخص وقف حرم امام رضا(ع) گردیده است. طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و جنس مواد اولیه این قالیچه با سبک رایج در منطقه بافت آن منطبق است.

تصویر۳. قالیچه محرابی بته ای
ماخذ: موزه آستان قدس رضوی

پرده قالی‌ها

پرده قالی یا قالي پرده‌ای نوعي قالي است که به‌عنوان پرده بر در اماکن مذهبي (حرم امامان و امامزادگان)، کاخ‌ها و خانه بزرگان آویخته و نصب می‌شود و علاوه بر حفاظ، زینت‌بخش مکان مورد استفاده خود می‌باشد» (سلطانی، ۱۳۹۳: ٦٧). از مجموع ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی، ۸ تخته دارای کاربرد پرده می‌باشند (جدول شماره ۳).

جدول ۳. لیست فرش‌های وقفی گروه سوم (پرده قالی‌ها)

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۱	۳۷۹	۲۷۸ × ۳٦۰	جوزان (ملایر)	تلفیقی ترنج دار و گلدانی	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای و قرمز رنگ‌های فرعی: شتری، زیتونی، آبی روشن، نخودی، سبز روشن، سفید، صورتی، کرم و سیاه	لول دو پود گره: متقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۲	۱۱۰٦	۲۴۰ × ۳۹۰	اردبیل	محرابی	رنگ‌های اصلی: زرد، قرمز و آبی تیره رنگ‌های فرعی: سرمه‌ای، قرمز روشن، نارنجی، سبز یشمی و سبز چمنی، سفید، زیتونی، سیاه، کرم و صورتی	لول دو پود گره: متقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۳	۱۶۶۱	۱۸۸ × ۳۰۵	کرمان	محرابی	رنگ‌های اصلی: سبز، قرمز و آبی تیره رنگ‌های فرعی: سرمه‌ای، زیتونی، آبی روشن، سبز روشن، سیاه، سفید و صورتی	لول سه پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٤	۱۶۶۲	۱۸۸ × ۳۰۵	کرمان	محرابی	رنگ‌های اصلی: سبز، قرمز و آبی تیره رنگ‌های فرعی: سرمه‌ای، زیتونی، آبی روشن، سبز روشن، سیاه، سفید و صورتی	لول سه پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٥	۱۷۰۲	۲۱۰ × ۳۲۵	مشک‌آباد (اراک)	تلفیقی (محرابی و گلدانی)	رنگ‌های اصلی: سفید، قرمز و سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: سیاه، نخودی، زیتونی، خاکی، موشی، آبی، زرد طلایی، صورتی (دوغی)، سبز تیره و روشن	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٦	۱۷۰۳	۲۰۹ × ۳۲۵	مشک‌آباد (اراک)	تلفیقی (محرابی و گلدانی)	رنگ‌های اصلی: سفید، قرمز و سرمه‌ای رنگ‌های فرعی: سیاه، نخودی، زیتونی، خاکی، موشی، آبی، زرد طلایی، صورتی (دوغی)، سبز تیره و روشن	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۷	۱۱۴	۲۵۰ × ۳۸۴	یزد	لچک ترنج	رنگ‌های اصلی: آبی تیره و قرمز رنگ‌های فرعی: سرمه‌ای، سفید، آبی روشن، سیاه، صورتی، نارنجی، سبز و قهوه‌ای و مسی	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۸	۲۴۱	۱۴۸ × ۲۰۰	کاشان	تلفیقی (محرابی و گلدانی)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای، قرمز و سبز رنگ‌های فرعی: سبز زرد، سبز روشن، زرد، نارنجی، آبی تیره و روشن، سفید، سیاه	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	

ماخذ: موزه آستان قدس رضوی

بررسی طرح و نقش و ویژگی‌های ساختاری مجموعه این فرش‌ها نشان می‌دهد که تنها ٦ تخته از آن‌ها باهدف استفاده به‌عنوان پرده طراحی و بافته‌شده‌اند. طرح این قالی‌ها محرابی است و ۴ تخته از آن‌ها جهت سهولت در رفت و آمد دارای چاک میانی می‌باشند. دو تخته قالی دیگر (قالی‌هایی به شماره اموالی ۳۷۹ و ۱۱۴) دارای کاربرد زیرانداز بوده که احتمالاً با توجه به ابعادشان به‌عنوان پرده قالی مورد استفاده قرارگرفته‌اند. یک نمونه از قالی‌ها به شماره اموالی ۱۱۴ است که مطابق کتیبه‌های آن جهت گستراندن در حرم، رواق دارالضیافه و صحن مقدس باهدف تأمین آسایش زائرین و انجام فرایض دینی آن‌ها وقف شده است. به‌علاوه این قالی دارای کتیبه‌هایی می‌باشد که سایر شرایط وقف و نیت واقف از وقف را مشخص می‌کند. به‌طوری‌که در کتیبه‌های این قالی ذکر شده است به غیر از مکان‌های مشخص‌شده در جای دیگر استعمال نشود، در غیر این صورت خلاف کننده به لعنت خدا گرفتار شود. در کتیبه‌ای دیگر نیز ذکر شده که زائرین و مؤمنین واقف را با دعای خیر یاد کنند. این کتیبه نشان می‌دهد که یکی از نیات واقف از وقف این قالی برخورداری از دعای خیر زائرین بوده است. طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و جنس مواد اولیه کلیه فرش‌های این گروه منطبق با سبک رایج در منطقه بافتشان است. ابعاد ۷ تخته از قالی‌ها بزرگ‌تر از ٦ مترمربع بوده و یک تخته دیگر در ابعاد قالیچه (حدود ۳ متر مربع) می‌باشند.

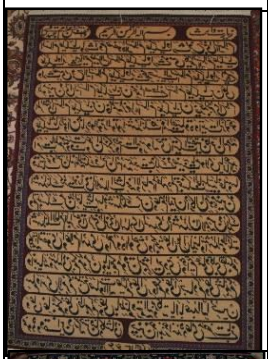
کلیه قالی‌های این گروه کتیبه دار بوده و مطابق مضمون کتیبه‌های آن‌ها بر حرم امام رضا(ع) وقف‌شده‌اند. به‌علاوه در کتیبه این قالی‌ها نام واقف آن‌ها آمده است. به نظر می‌آید واقف سعی نموده تا با ذکر نام خود هم از دعای خیر دیگران برخوردار شود و هم بدین‌وسیله نام خود را جاودان نگاه دارد. وقف نوشته‌هایی مانند «وقف حضرت رضا(ع)»، «وقف» و «وقف بر حرم مطهر» نیز تأکیدی بر وقفی بودن این قالی‌ها و لزوم جاری شدن شرایط وقف برای آن‌ها است.

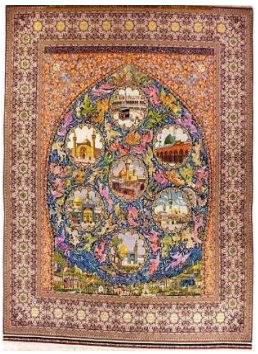
قالی‌های کتیبه‌ای و تصویری

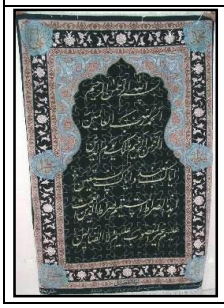
حجم زیادی از قالی‌هایی که بر حرم مطهر امام رضا(ع) وقف یا اهدا می‌شوند، قالی‌های تصویری و کتیبه‌ای هستند. این قالی‌ها دارای مضامین مذهبی منطبق با قداست حرم مطهر

بوده و با توجه به نوع تصویر یا کتیبه آن‌ها، به‌عنوان زیارت‌نامه، تابلو و جز آن مورد استفاده قرار می‌گیرند. از مجموع ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی، ۱۰ تخته در زیر مجموعه این گروه قرار دارند (جدول شماره ۴). این گروه از قالی‌ها کاربرد تزیینی و آیینی دارند و مطابق کتیبه‌های آن‌ها جهت وقف بر حرم مطهر امام رضا(ع) طراحی و بافته‌شده‌اند.

جدول ٤. لیست فرش‌های وقفی گروه چهارم (قالی‌های کتیبه‌ای و تصویری)

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۱	۱۳۵۰	۵۴ × ۶۲	کاشان	تصویری	رنگ‌های اصلی: آبی روشن و قرمز رنگ‌های فرعی: آبی، سرمه‌ای، زرد، کرم، نارنجی و قهوه‌ای، سبز روشن، خاکستری، سفید و سیاه	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم و ابریشم	
۲	۱۶۹۹	۱۰۷ × ۱۶۰	کاشان	کتیبه‌ای (زیارت وارث)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای و شتری رنگ‌های فرعی: قرمز، سبز، آبی، صورتی	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
۳	۸۲	۱۱۵ × ۲۲۷	کاشان	کتیبه‌ای (زیارت وارث)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای و شتری رنگ‌های فرعی: قرمز، سبز، آبی، صورتی	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	
٤	۳۶۹۰	۱۰۷ × ۲۷۹	اصفهان	کتیبه‌ای (زیارت وارث)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای و کرم رنگ‌های فرعی: قرمز، سبز، آبی و نارنجی	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: ابریشم پود: پنبه پرز: پشم	

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۵	۴۲۱۶	۴۲۰ × ۶۲	اصفهان	تلفیقی (تصویری و کتیبه‌ای)	رنگ‌های اصلی: آبی و قرمز رنگ‌های فرعی: سیاه، سفید، سبز تیره و روشن، زیتونی، صورتی، سرخ آبی، کرم، مسی، قهوه‌ای تیره و روشن، موشی و زرد	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: ابریشم پود: ابریشم پرز: پشم و ابریشم	
۶	۶۶۴	۲۵۲ × ۱۷۴	تبریز	تصویری (شکارگاه)	رنگ‌های اصلی: کرم و خاکی رنگ‌های فرعی: سبز تیره و روشن، آبی تیره و روشن، خاکستری تیره و روشن، سبز آبی تیره و روشن، صورتی، سبز زیتونی، سرمه‌ای، قهوه‌ای	لول دو پود گره: متقارن	تار: ابریشم پود: ابریشم پرز: پشم	
۷	۸۳	۳۷۰ × ۲۶۰	اصفهان	تلفیقی (محرابی تصویری) معروف به هفت شهر عشق	کرم، قرمز، آبی تیره و روشن، زرد، قهوه‌ای تیره، مسی، طلایی، بنفش تیره و روشن و سبز تیره و روشن، سرمه‌ای، سفید، صورتی تیره و روشن، خاکستری تیره و روشن	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: ابریشم پود: پنبه پرز: پشم و ابریشم	
۸	۵۵۱۰۴	۱۱۹ × ۱۹۶	اصفهان	کتیبه‌ای معروف به مدح امام رضا (ع)	رنگ‌های اصلی: سفید، سرمه‌ای، سیاه و قرمز رنگ‌های فرعی: سبز، زیتونی، آبی روشن، قهوه‌ای تیره و روشن	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: ابریشم پود: پنبه و اکریلیک پرز: پشم و ابریشم	

ردیف	شماره اموالی	ابع اد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۹	صفحه ۷۲ ردیف ۲۳	۱۵۰×۹۹	تبریز	کتیبه‌ای (سوره نصر)	رنگ‌های اصلی: سفید، سیاه و زیتونی رنگ‌های فرعی: دارچینی، آبی روشن، سبز، زرد، سرمه‌ای، خاکی، قهوه‌ای، بنفش، یاسی	لول دو پود گره: متقارن	تار: ابریشم پود: پنبه و الیاف مصنوعی پرز: پشم و ابریشم	
۱۰	۶۱۱۷۷	۱۲۵×۸۲	اصفهان	تلفیقی (محرابی و کتیبه‌ای "سوره حمد")	رنگ‌های اصلی: سیاه رنگ‌های فرعی: سفید، آبی روشن، قهوه‌ای روشن، خاکستری، خاکی و زرد	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: ابریشم پود: پنبه پرز: پشم و ابریشم	

ماخذ: موزه آستان قدس رضوی

بررسی این قالی‌ها و مقایسه اطلاعات آن‌ها با یکدیگر نشان می‌دهد که طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و جنس مواد اولیه آن‌ها منطبق با سبک رایج در منطقه بافتشان است. کیفیت بافت این قالی‌ها متغیر بوده و با بضاعت مالی، جایگاه اجتماعی و حرفه‌ای واقف ارتباط تنگاتنگ دارد. کاربرد وقف نوشته‌ها مانند نام واقف و موقوف علیه در کلیه فرش‌های زیرمجموعه این گروه نیز نشان‌دهنده تأکید واقف بر وقفی بودن این قالی‌ها و جاری شدن شرایط وقف برای آن‌ها است. مجموعه قالی‌های این گروه را با توجه به طرح و نقش آن‌ها می‌توان در دو زیرگروه: قالی‌های کتیبه‌ای و قالی‌های تصویری، طبقه‌بندی و بررسی کرد.

قالی‌های کتیبه‌ای: در این گروه نقش اصلی قالی را کتیبه تشکیل می‌دهد، به‌طوری‌که کل فضای متن و در مواردی حاشیه‌ها را کتیبه در برگرفته است. از مجموع ۱۰ تخته قالی، ۶ تخته در زیرمجموعه قالی‌های کتیبه‌ای طبقه‌بندی می‌شوند. بررسی مضامین کتیبه‌های ۶ تخته قالیچه فوق نشان می‌دهد که این کتیبه‌ها کاملاً هدفمند انتخاب‌شده‌اند و شامل دو گروه می‌باشند. اشعار: این نوع کتیبه‌ها شامل اشعاری در مدح امام رضا(ع) می‌باشند که نشان‌دهنده عشق و ارادت واقف و بانی به امام رضا(ع) و ساحت مقدس ایشان است. از نمونه شاخص این نوع فرش‌ها، قالیچه مدح امام رضا(ع) است. آیات و ادعیه: این کتیبه‌ها شامل زیارت‌نامه‌ها مانند زیارت وارث، سوره‌های قرآنی مانند سوره مبارکه حمد و نصر و همچنین آیات قرآنی مانند وان‌یکاد (آیات ۵۱ و ۵۲ سوره مبارکه قلم) است که روایت‌های بسیاری از ائمه اطهار(ع) و بزرگان دین در ارتباط بافضیلت قرائت آن‌ها ذکرشده است. با توجه به آنکه تلاوت قرآن و زیارت‌نامه‌ها از مهم‌ترین آداب زیارت قبور امامان ذکرشده‌اند و زیارت امام رضا(ع) نیز از این اصل مستثنا نیست؛ واقفان با وقف قالیچه‌های کتیبه‌ای به‌عنوان زیارت‌نامه‌ها و آیات قرآنی، سعی کرده‌اند هم اسباب زیارت زائرین را فراهم آورند و هم از فضیلت قرائت آیات و ادعیه برخوردار شوند. چنانکه در دو قالیچه کتیبه‌ای زیارت وارث به شماره‌های اموالی ۱۶۹۹ و ۸۲، واقف در بیت «نموده وقف این درگه حسن قباد کاشانی چنین خواهد زِ خواننده دعای مغفرت بانی»، نیت خود را برخورداری از دعای خیر زائرین و درنتیجه بخشش گناهان ذکر کرده است.

قالی‌های تصویری: این گروه شامل نمونه‌هایی است که طرح آن‌ها تصویری بوده و کتیبه در توصیف تصویر و یا تکمیل آن بکار رفته است. بررسی مجموعه این قالی‌ها نشان می‌دهد که طرح و نقش آن‌ها کاملاً هدفمند و بارتابی از باورها و اندیشه‌های واقف است. درواقع واقفین در این قالی‌ها از

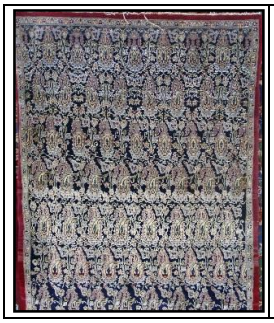
همراهی نقش با کتیبه برای بیان عقاید و اهداف خود بهره گرفته‌اند. به‌عنوان نمونه در قالیچه تصویری به شماره اموالی ۱۳۵۰، واقف ضمن به تصویر کشیدن نمایی از حرم امام رضا(ع) از اشعاری در مدح امام رضا(ع) و کتیبه‌هایی مانند «یا ولی اله» و «یا حجه اله» در توصیف نقش و بیان مقام و منزلت امام رضا(ع) استفاده کرده است. به‌علاوه طرح و نقش این قالیچه بیانگر عشق و ارادت واقف به ساحت مقدس امام رضا(ع) می‌باشد. نمونه دیگر از این گروه، قالی شکارگاه به شماره اموالی ٦٦۴ است. در این قالی بانی و واقف آن تلاش نموده با الهام از نقوش اساطیری هند و به تصویر کشیدن چرخش زندگی و راز بقا بر روی کره زمین، نشان دهد که قدرت انسان مافوق دیگر قدرت‌های کره خاکی است. به‌علاوه با بهره گرفتن از اشعار و آیات قرآنی مانند «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند / که در آفرینش ز یک گوهرند» و «ان الله یامر بالعدل و الاحسان» انسان را با توجه به قدرتش به برقراری عدل و احسان در کره زمین و کمک به یکدیگر تشویق می‌کند. شاخص‌ترین نمونه این گروه قالی هفت شهر عشق است. طرح و نقش این قالی نفیس کاملاً هدفمند و مصداق بارز عشق و علاقه و ارادت بانی آن به ائمه اطهار(ع)، به‌ویژه امام رضا(ع) است. کاربرد آیات سوره مبارکه دهر در نوار بالای متن قالی که به نقل از برخی از مفسرین در شأن اهل‌بیت(ع) نازل‌شده‌اند و همچنین به توصیف بهشت و بندگان مخلص و نیکوکار خداوند اشاره می‌کنند و به‌تصویر کشیدن بنای خانه خدا و مرقد مطهر امامان شیعه در متن قالی و زیر نقش محراب به‌طوری‌که فضای بین آن‌ها را فرشتگانی در حال پرواز سبدهایی از گل و نور در دست دارند در برگرفته‌اند، تجلی کاملی از باورها و آموزه‌های مذهبی بانی است. استفاده از اشعاری در مدح امام رضا(ع) و تزیین حواشی قالی با نام جلاله «الله» و اسامی مبارک پنج‌تن آل عبا(ع) از این اصل مستثنا نیست.

سایر کاربردها

در میان فرش‌هایی که وقف حرم مطهر امام رضا(ع) شده‌اند، نمونه‌هایی موجود است که باهدف دیگری غیر از استفاده از موارد قبل به‌عنوان زیرانداز، پرده، جانماز و غیره بافته و وقف‌شده‌اند. با توجه به آنکه این نمونه‌ها دارای کاربری خاص می‌باشند و تعداد آن‌ها بسیار معدود است، بنابراین در گروهی مشترک طبقه‌بندی و مورد بررسی قرار گرفتند. از مجموع ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی، ۲ تخته در زیرمجموعه این گروه قرار دارند (جدول شماره ۵) که یکی از آن‌ها به‌عنوان ضریح پوش و دیگری به‌عنوان رو منبری بافته و وقف‌شده‌اند.

جدول ۵. لیست فرش‌های وقفی گروه پنجم (سایر کاربردها)

ردیف	شماره اموالی	ابعاد	محل بافت	طرح و نقش	ترکیب رنگ	مکانیزم بافت	جنس	تصویر
۱	٦٦٨٢	۲۱۰ × ۴۲۵	شهرضا	لچک ترنج	رنگ‌های اصلی: سبز و آبی روشن و شتری رنگ‌های فرعی: قرمز، سیاه، سفید، زیتونی، کرم، سرمه‌ای، قهوه‌ای و خاکستری	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم	

۲	۷۸۷	۱۵۱ × ۲۰۶	اصفهان	واگیره ای (بته)	رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای و موشی رنگ‌های فرعی: قرمز، قهوه‌ای، سبز، سفید، کرم	لول دو پود گره: نامتقارن	تار: پنبه پود: پنبه پرز: پشم و ابریشم	

ماخذ: موزه آستان قدس رضوی

بررسی این فرش‌ها نشان می‌دهد که طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و جنس مواد اولیه آن‌ها منطبق با سبک رایج در منطقه بافتشان است، اما ابعاد، شکل و فرم آن‌ها متأثر از نوع کاربرد این قالی‌ها می‌باشد. به عنوان مثال قالی که برای پوشش پلکان منبر بافته‌شده، باریکه‌ای با عرض کم و طول زیاد است و یا قالی که برای پوشش سقف ضریح بافته‌شده، با توجه به آنکه سقف فرم شیروانی دارد و شیب‌دار است، میانه طولی قالی در محلی که بر روی لبه بالای شیروانی قرار می‌گیرد، چاکدار بافته‌شده است تا قالی به‌راحتی و بدون چین و چروک سطح شیروانی را بپوشاند.

در این قالی‌ها وقف نوشته‌هایی مانند «وقف سرپوش ضریح حضرت رضا علیه‌السلام» و «وقف منبر نمود» علاوه بر آنکه تأکیدی بر وقفی بودن آن‌ها می‌باشد، نشان‌دهنده هدف واقف از وقف و نوع کاربرد قالی‌ها است. موضوع کتیبه‌های این گروه از قالی‌ها به غیر از مواردی نظیر نام واقف، بافنده، تولیدکننده، طراح، محل بافت، تاریخ بافت و وقف، ارتباط تنگاتنگی با نوع کاربرد آن‌ها دارد. به‌عنوان‌مثال بر روی باریکه‌ای که کاربرد رومنبری دارد و در مسیر رفت و آمد بر روی منبر، زیر پا قرار می‌گیرد تنها کتیبه نام واقفان، محل بافت و نوع کاربرد آن بافته‌شده، اما بر روی قالی ضریح پوش علاوه بر مشخصات شناسنامه‌ای، اشعاری در مدح امام رضا(ع) نیز بافته‌شده است.

نتیجه‌گیری

فرش دارای کاربردهای متنوعی در حرم مطهر امام رضا(ع) و بیوتات متبرکه است. از آن جمله می‌توان به زیرانداز، پرده، سجاده، پوشش قبر، رومنبری اشاره کرد، همچنین انواع فرش‌های تصویری و کتیبه‌ای که دارای کاربردهای تزیینی و آیینی می‌باشند. واقفین نیز بر اساس نیت و اهداف خود نسبت به وقف انواع مفروشات مورد استفاده در حرم مطهر اقدام می‌کردند و در بسیاری موارد نوع کاربرد فرش وقف‌شده و حتی مکان مورد استفاده آن مشخص بوده است. در میان ۳۱ تخته قالی و قالیچه وقفی شناسایی‌شده، بیشترین تعداد شامل فرش‌هایی با کاربرد زیرانداز و فرش‌های کتیبه‌ای و تصویری هستند. با توجه به آنکه مفروش کردن حرم مظهر دارای اهمیت ویژه‌ای بوده، بنابراین بخش زیادی از فرش‌های وقفی را زیراندازها تشکیل می‌دادند، اما وقف فرش‌های تصویری و کتیبه‌ای نیز، به دلیل آنکه بیش از سایر مفروشات بازگوکننده باورها و اعتقادات مذهبی واقفان می‌باشند و ارتباط تنگاتنگی با جایگاه معنوی حرم مطهر امام رضا(ع) دارند، بسیار مورد توجه واقفان قرارگرفته‌اند.

بررسی و مقایسه اطلاعات حاصل از ۳۱ تخته فرش وقفی آستان قدس نشان می‌دهد که طرح و نقش، ترکیب رنگ، مکانیزم بافت و همچنین جنس مواد اولیه آن‌ها منطبق با سبک رایج در منطقه بافتشان است، به‌طوری‌که با مشاهده بسیاری از آن‌ها می‌توان به موقعیت جغرافیایی و محل بافت آن‌ها پی برد. کیفیت بافت این فرش‌ها متغیر بوده و به‌نظر می‌رسد با بضاعت مالی، اجتماعی و حرفه‌ای واقفان آن‌ها ارتباط تنگاتنگ دارد. به‌عنوان‌مثال فرش‌های وقف‌شده توسط اشخاصی که خود در امر تولید فرش دست دارند و صاحب سبک می‌باشند، مانند صفدرزاده حقیقی، عالی طراز و صیرفیان، دارای کیفیت و ارزش مالی بالاتری نسبت به نمونه‌های دیگر هستند. با توجه به آنکه فرش‌های وقفی بر اساس سفارش واقف و یا توسط شخص واقف برای کاربردی خاص بافته‌شده‌اند، نوع کاربرد آن‌ها تأثیر مستقیم بر طرح و نقش آن‌ها داشته است. به‌عنوان نمونه بیشتر پرده قالی‌ها دارای طرح محرابی می‌باشند، اما جزئیات نقش و رنگ آن‌ها تحت تأثیر سبک‌های رایج در منطقه بافتشان است. بیشترین تأثیر وقف و نوع کاربرد در طرح و نقش را می‌توان در

فرش‌های کتیبه‌ای و تصویری مشاهده کرد، به‌ویژه فرش‌هایی که طرح آن‌ها به‌صورت مستقیم از ذهن و فکر واقف آن نشأت گرفته‌اند و ارتباط تنگاتنگی با مفاهیم دینی و یا مقام و منزلت امام رضا(ع) دارند.

کتیبه از مهم‌ترین عناصر مشترک مورد استفاده در طرح و نقش این فرش‌ها است. کتیبه‌ها حامل اطلاعات ارزشمندی از مشخصات شناسنامه‌ای فرش‌ها تا نیت و هدف واقفان از وقف می‌باشند. به‌علاوه تأثیر باورهای مذهبی را می‌توان در مضامین کتیبه‌های بسیاری از فرش‌های فوق مشاهده کرد. کتیبه‌ها در مواردی صرفاً کاربرد شناسنامه و وقف نوشته دارند و در موارد دیگر برای بیان مفاهیم دینی و فرهنگی و یا به‌عنوان عناصر تزیینی نیز به‌کاررفته‌اند. محل بافت کتیبه‌ها و همچنین مضامین آن‌ها در ارتباط مستقیم با نوع کاربرد فرش‌ها قرار دارند، چنانکه در قالیچه‌های سجاده‌ای محل کتیبه‌ها معمولاً پیشانی گاه نقش محراب و حواشی بالای قالیچه می‌باشند، مضامین آن‌ها نیز شامل آیات و ادعیه و ذکر سجده است. محل قاب‌های کتیبه در قالی‌های پرده‌ای نیز معمولاً حواشی اصلی فرش است. در فرش‌های کتیبه‌ای سرتاسر متن فرش و در مواردی حواشی آن‌ها را کتیبه پوشانده است. مضامین کتیبه‌های آن‌ها نیز شامل زیارت‌نامه‌ها، سوره‌های قرآنی و اشعاری در مدح امام رضا(ع) می‌باشد. از مهم‌ترین مضامین کتیبه‌های ۳۱ تخته فرش وقفی فوق می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱. نام بافنده، تولیدکننده، طراح، محل بافت و تاریخ بافت. ۲. نام واقف و تاریخ وقف. ۳. شرایط وقف. ۴. نیت واقف از وقف. ۵. نوع کاربرد. ٦. آیات و ادعیه. ۷. اشعاری در مدح ائمه اطهار، به‌ویژه امام رضا(ع). ۸. صفات متبرکه امام رضا(ع). ۹. اسم جلاله «الله» و اسامی متبرکه پنج‌تن آل عبا(ع). همچنین بررسی مفاهیم پنهان و آشکار در کتیبه‌های این فرش‌ها نشان‌گر: ۱. تقرب به خداوند. ۲. نشان دادن عشق و ارادت به امام رضا(ع). ۳. جاودانه ماندن یاد و نام. ۴. کمک به زوار. ۵. برخورداری از دعای خیر دیگران، مهم‌ترین انگیزه واقفان از وقف فرش به حرم مطهر امام رضا(ع) بوده است.

وقف خود بازتاب باورها و آموزه‌های دینی واقفین است. واقفین تحت تأثیر آموزه‌های دینی که در آیات قرآنی و احادیث امامان نهفته است، با وقف بر حرم امامان سعی می‌نمایند هم از برکات و نتایج این سنت حسنه برخوردار شوند و هم عشق و ارادت خویش را به مقام و منزلت ائمه اطهار(ع) بیان نمایند. وقف فرش بر حرم مطهر امام رضا(ع) نیز یکی از جلوه‌های سنت حسنه وقف در بین مسلمانان به‌ویژه شیعیان بوده است. در طرح و نقش برخی از فرش‌های مورد بررسی، باورها و آموزه‌های دینی و نیات واقفین از وقف به‌خوبی تجلی‌یافته است. در واقع واقف سعی نموده با بهره‌گیری از نگاره‌ها و نوشته‌ها به بیان تفکرات خود بپردازد؛ اما بیشترین نمود باورهای مذهبی واقفین را می‌توان در کاربرد کتیبه‌ها به شرح زیر مشاهده کرد: ۱. بیان باورها و آموزه‌های مذهبی در خصوص ویژگی‌های شخصیتی و شرح زندگی و شهادت امام رضا(ع) با کاربرد القاب امام رضا(ع)، اشعار و احادیثی درباره ایشان. ۲. بیان عشق و ارادت خویش به امام رضا(ع) با کاربرد اشعاری در مدح ایشان. ۳. بیان عشق و ارادت خویش به ائمه اطهار به‌ویژه پنج‌تن آل عبا(ع) با بیان نام مبارک آن‌ها و احادیث یا اشعاری درباره آن‌ها. ۴. بهره‌گیری از جملاتی که بیان‌کننده هدف واقف از وقف است و ریشه در باورهای مذهبی او درباره برکات و ثمرات وقف مانند تقرب به خداوند، بخشش گناهان، برآوردن حاجت و استجابت دعا و جز آن دارد.

فهرست منابع

۱. چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۲). «بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش‌بافی ایران در دوران اسلامی». ***مدرس هنر***. (شماره ۳)،

۲. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۴۵). ***لغت‌نامه دهخدا***. ج۴۲. تهران: دانشگاه تهران.

۳. رحیمی، مرتضی. (۱۳۸۳). «وقف در قرآن». ***وقف میراث جاویدان***. (شماره ۴۵)، ۱۴ - ۲۷

۴. سلطانی، منا. (۱۳۹۳). ***بررسی قالی‌های پرده‌ای دورو موزه فرش آستان قدس رضوی***. گنجینه، مجموعه مقالات معرفی آثار موزه‌ای آستان قدس رضوی، دفتر اول، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

۵. سلطانی، منا، و سید حسن احمدی. (۱۳۹۷). «وقف فرش به حرم امام رضا(ع)، پیشینه و شیوه‌ها (از صفویه تا اواخر قاجار)». ***مشکوه***. (شماره ۱۳۸)، ۱۲۴ - ۱۳۹

٦. کفشدار طوسی، و همکاران. (١٣٨٨). ***همه فرش‌های حرم***. مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
٧. نجومی، سید مرتضی. (١٣٧٩). «هنر وقف و وقف هنر». ***هنر دینی***. (شماره ۴)، ٦٦ - ٦٧

اسناد

٨. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی (ساکماق)، سند شماره ٢٩٠۴٠، سند شماره ٣٠٠٢٣، سند شماره ٣٦٢١٧.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۷۳-۹۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۸

سنت‌گرایی و سنت گریزی در طرح و رنگ فرش دستبافت مشهد

➢ **محمدرضا خیرالهی:** مربی، گروه فرش، دانشکده های هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

➢ **چکامه ضمیری :** کارشناس ارشد، گروه فرش، دانشگاه هنر، تهران، ایران (zamiri.chakameh@gmail.com)

چکیده

یکی از حوزه‌های مکانی مهم در فرش دستباف ایران، فرش مشهد است. این حوزه در قیاس با فرش‌های روستایی و عشایری هم‌جوار خود تحت تأثیر عواملی همچون رخداد وقایع تاریخی گوناگون، برخورد با هنر و فرهنگ فرش‌بافی شهرهای نزدیک یا استان‌های دیگر و همچنین رشد و توسعه روزافزون جوامع شهری بیشتر دچار تغییر و تحول شده است. این مسئله به‌ویژه از دوره قاجار با توجه به تحولات حاصل از موج مدرنیته در جامعه ایران و رواج تأثیرپذیری هنر ایران از غرب، سرعت بیشتری به خود گرفت. هدف از این پژوهش، بررسی میزان تغییرات به وجود آمده در سنت‌ها و شاخصه‌های اصیلِ موجود در طرح، نقش و رنگِ فرش دستباف این منطقه است. همچنین در این بررسی، عوامل مؤثر در ایجاد تحولات موجود در فرش دستباف، نسبت به سنت‌گرایی و سنت‌گریزی را مشخص نماید، تا در این راستا برای سؤالات اصلی مقاله بتواند به پاسخ مناسبی دست یابد: ۱. تقابل سنت و مدرنیته در طرح، نقش و رنگ فرش دستباف مشهد چگونه است؟ ۲. تحولات صورت گرفته بر اثر موج مدرنیته در نقوش و رنگ‌های فرش دستباف مشهد چیست؟ ۳. نقاط قوت و ضعف به وجود آمده بر اثر مدرنیته بر سنت‌های حاکم بر طرح و رنگ فرش دستباف مشهد چه می‌باشند؟ روش پژوهش در این زمینه توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است. به‌منظور مطالعه و بررسی بهتر، اطلاعات و نمونه‌هایی از فرش مشهد به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی از سه دوره قاجار، پهلوی و معاصر انتخاب شده است. با استفاده از روش تطبیقی طرح و نقش هر سه دوره نسبت به هم، میزان پایبندی و عدم آن به حفظ سنت‌های فرشبافی در این حوزه مشخص می‌گردد. همچنین با بررسی سیر تحول و تطور اجباری طرح، نقش و رنگ فرش مشهد و نحوه تغییر سلیقه مخاطبین آن مشخص می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که فرش شهری حوزهٔ مشهد کم‌ترین تحولات را در ویژگی‌های اصیل قالی خود تا به امروز داشته و سعی نموده تقریباً با همان سبک و سیاق سنتی خود به حیاتِ خود ادامه دهد.

واژگان کلیدی: سنت‌گرایی، سنت‌گریزی، فرش دستباف، مشهد، طرح و نقش، رنگ

Abstract

The present article, intends to investigate the extent of changes in the traditions and the original features of the design, the motif and color of the handmade carpet in Mashhad region. Also, this study investigates the factors influencing the developments in handmade carpet concerning f traditionalism and untraditionalism. In this regard, the main aim of the present study to find the answer to the following questions: What is the contrast between tradition and modernity in the design, motif and color of Mashhad 's handmade carpet? What are the developments made by the modernity wave in motifs and colors of Mashhad 's handmade carpet? What are the strengths and weaknesses caused by modernity on the dominant traditions of motif and color of Mashhad 's handmade carpet? The method of research in this study is descriptive, analytical, and comparative. In order to gain better results, information and samples from Mashhad's carpet have been selected in the form of library and field methods from three periods of Qajar, Pahlavi and contemporary. Using the comparative method of design and motif of each of the three periods in relation to each other, the extent of adherence and lack of adherence to the preservation of carpet traditions in this field is determined. lso, by investigating the course of evolution and development of the design, we can determine the motif and color of Mashhad's carpet and the way the consumers' tastes have .

The results show that the urban carpet in Mashhad has undergone the slightest changes in the original features of its carpet up to now and has tried to continue almost the same style and traditional style

Keywords: Traditionalism, Untraditionalism, Handmade Carpet, Mashhad, Design and Motif, Color

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۴۳۲۰۴۳۴۵) (Kheirollahi.r@art.ac.ir)

مقدمه

در حوزه‌های مختلف جوامعِ درحال‌توسعه همچون ایران، مسئلهٔ سنت و چگونگی برخورد با آن، چالش‌های قابل‌توجهی را به وجود آورده است. حیطهٔ هنر و به‌ویژه صنایع‌دستی جایگاه ویژه‌ای به‌منظور نگرش به رویکردهای مختلف در این زمینه می‌باشد. در این میان فرش دستباف ایران که یکی از شاخه‌های صنایع‌دستی است به علت قدمت، اصالت و وجههٔ شاخص داخلی و بین‌المللی آن، بستر مناسبی را جهت پژوهش در ارتباط با سنت‌های موجود در خود فراهم نموده که تا به امروز در حد اهمیت آن مورد توجه واقع نشده است. فرش دستباف ایران اگرچه در طول تاریخ دستخوش تحولات گوناگونی بر اثر عوامل مختلف قرار گرفته است، اما همواره توانسته اصالت و کیفیت خود را حفظ نماید. به همین دلیل است که بی‌تردید می‌توان گفت فرش دستباف شناسنامهٔ هنر ایران است. «در فرش، دو ویژگی متفاوت وجود دارد: یکی آن‌که در قلمرو سنت است و آن صنعت بافندگی، از فراهم‌سازی امکانات، چله‌کشی، گره‌زنی و غیره می‌باشد که گونه‌های مختلف آن هزاران سال است بدون تغییر و تحول برجا مانده‌اند و دیگری طرح، رنگ و نقش که در قلمرو هنر می‌باشد که تحول‌پذیر است و باید همچنین باشد. اگر طرح و رنگ و نقش هم همانند بافت ثابت بماند، آن را سنت‌گرایی گوییم و اگر در آن‌ها نوآوری و آفرینشگری باشد و در مسیر تحول پیش رود، سنت‌گریزی است که بسیاری اصطلاح سنت‌شکنی را ترجیح می‌دهند؛ بنابراین «سنت و هنر دو امر اجتماعی و فرهنگی هستند که یکی ثابت و تغییر و تحول‌ناپذیر است و دیگری برخلاف، همیشه در حال تغییر و تحول و ایجاد آثاری متنوع می‌باشد. پس هنر نمی‌تواند سنت شود و یا سنتی گردد: باوجود این، سنت می‌تواند در شکوفایی هنرها سهیم باشد ولیکن خود نمی‌تواند هنر باشد» (آیت‌الهی، ۱۳۸۵: ۷-۶). درمجموع این مقاله با بررسی‌های مطالعاتی خود بنا دارد مشخص نماید در حوزهٔ مشهد که جزء مناطق اصلی تولیدکنندهٔ فرش دستباف شهری ایران می‌باشد، از دوران قاجار تاکنون در طرح، نقش و رنگ در چه مواردی سنت‌گرا عمل کرده و شاخصه‌های اصیل و اولیهٔ خود را در طول این دوره‌ها حفظ نموده و در چه مواردی دچار تغییر و تحول بیشتری در این زمینه گشته و در مسیر سنت‌گریزی گام برداشته است.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش شامل دو دستهٔ موضوعی و روشی است. پیشینه موضوعی بیشتر از نظر محتوا با پژوهش حاضر دارای اشتراک است و علاوه بر توجه به مفاهیم پایه در زمینهٔ سنت و مدرنیته به بررسی زوایای مختلف آن‌ها پرداخته، اما پیشینه روشی از نظر روش به پژوهش حاضر نزدیک می‌باشد. در واقع در این بخش از پیشینه پژوهش بیشتر به‌نقد و بررسی تأثیرات سنت و مدرنیته در هنر ایرانی و بالأخص صنایع‌دستی (فرش دستباف) از طریق توصیفی و تحلیلی پرداخته شده است. با بررسی و توصیف نمونه‌های موردی (فرش مشهد) که از لحاظ تاریخی با یک سیر تحول مواجه می‌باشد. این مقاله سعی دارد به روند تغییر و تحول فرش مشهد و موارد تأثیرگذار بر آن بپردازد. در این سیر تحول بیشترین ثاثیرگذاری را بر روی فرش‌های این منطقه موارد گوناگونی چون فرهنگ و هنر فرش مناطق مختلف و هم‌جوار با شهر مشهد، وقایع تاریخی و رشد و توسعه جوامع شهری داشته است. از جمله پیشینه-های این پژوهش عبارت است از: کتاب *هنرمند ایرانی و مدرنیسم* اثر کامران افشار مهاجر که از پژوهش‌های محتوایی مرتبط می‌باشد. کتاب *سنت و مدرنیته* اثر صادق زیباکلام به ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی حاصل از مدرنیته در ایران عصر قاجار ورود کرده است. سید حسین نصر در کتاب، *انسان سنتی و مدرن* بیشتر به جنبه‌های دینی و عرفانی سنت توجه کرده است. همچنین پژوهشی تحت عنوان *سنت، مدرنیته، پست‌مدرن* شامل گفتگوهایی با صاحب‌نظران این حیطه به کوشش اکبر گنجی جمع‌آوری‌شده و کتاب *جستاری در سنت و مدرنیسم و تأثیر آن بر صنایع‌دستی* نوشته ابوالقاسم دادور که از نظر سیر تکاملی و بررسی‌های صورت گرفته مشابه پژوهش مورد نظر است. در این زمینه دو پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد بهناز قاضی‌مرادی با عنوان *تأثیر گفتمان غالب مشروطه‌خواه بر سنت تصویری دوره قاجار* به تحلیل و بررسی نظریه‌های گفتمان و تأثیر آن بر مشروطیت و تأثیر گفتمان مشروطیت بر سنت تصویری دوره قاجار پرداخته و آزاده سفیدکران با عنوان *تأثیر مدرنیسم بر تصویرسازی مطبوعات ایران ۱۳۵۷-۱۳۲۰ش*، تحولات

اجتماعی و هنری در عبور از نوگرایی و تأثیرات آن بر تصویرسازی مطبوعات را مورد بررسی قرار داده است.

پژوهش‌هایی در زمینه نوآوری فرش با دیدگاه‌هایی متفاوتی صورت گرفته است. با مرور پیشینه، حول موضوع نوآوری در فرش به عناوین و دستاوردهای زیر روبه‌رو می‌شویم. پایان‌نامه‌ای با عنوان *راهبردهای نوآوری و تنوع‌بخشی در طرح و نقش قالی معاصر ایران* توسط باقری انجام شده، که ضمن نگاه رویکرد اقتصادی بر موضوع با ارائه مباحثی حول محور نوآوری و خلاقیت در هنر صفوی، بر نگرش سنت‌گرایی در این زمینه تأکید کرده است. *موانع نوآوری و تحول در طراحی فرش ایران، ارائه آثار نو با استفاده از یافته‌های تحقیق* عنوان پایان‌نامهٔ دیگری است که به بررسی موانع بیرونی همچون آشفتگی بازار و سفارش‌پذیری از سلیقه مشتریان و موانع درونی مثل آشنا نبودن هنرمند با پیشینه رشته مورد نظر و سیر تکامل آن و عدم درک نیاز هنری جامعه توسط هنرمند و غیره را بر روند طراحی فرش ایران تأثیرگذار معرفی می‌کند. در طرح پژوهشی با عنوان *بررسی عوامل مؤثر بر ابداع و نوآوری در طرح و نقشه فرش دستباف ایران* محقق به دنبال معرفی عوامل تأثیرگذار بر نوآوری بوده و ضمن اینکه هرگونه اثر جدید را منطبق بر نوآوری نمی‌داند، برای نوآوری مؤلفه‌های ویژه‌ای در نظر می‌گیرد و با توضیح واژه‌های نوآوری و خلاقیت و ابداع، سعی در شناسایی و معرفی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر نوآوری در فرش دارد. کاوه نویدی‌نژاد در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی نوآوری در طراحی قالی معاصر بر اساس زیباشناسی قالی صفویه* به موضوع نوآوری در فرش‌های عصر صفوی و عصر حاضر پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان *سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در طراحی فرش* توسط حبیب‌الله آیت‌الهی در مجله گلجام منتشر شده است. علی حصوری در کتاب خود با عنوان *مبانی طراحی سنتی ایران* هنرهای زیبا و هنرهای سنتی و بالطبع مبانی حاکم بر خلق و درک آن‌ها را تفکیک نموده و ضمن تعاریفی از آن‌ها، مبانی و قوانین به‌کارگیری سنت‌های طراحی فرش، راهکارهایی را نیز ارائه می‌دهد تا طراحان بتوانند تکرار بی‌روحی از گذشته نداشته و نوآوری‌های سازگاری با سنت انجام دهند. بنابراین علی حصوری برای حفظ تداوم حیات فرهنگی و هنری فرش ایرانی در عین پذیرش تحولات، قوانین و قواعد ثابتی را که آن‌ها را سنت می‌نامند لازم و ضروری می‌داند. شایان‌ذکر می‌باشد که مقاله حاضر به لحاظ ورود به حوزه فرش دستباف در زمینه تحولات مدرنیته و بررسی طرح‌ها و نقوش کاربردی در حوزه فرش نسبت به پژوهش‌های صورت گرفته از تفاوت ماهیت و محتوایی برخوردار می‌باشد. همچنین امکان دارد نتایج به‌دست‌آمده در پژوهش به لحاظ پاسخ‌گویی به نیازهای امروز صنعت فرش کاربردی‌تر و ملموس‌تر باشد.

روش پژوهش

شیوه تحقیق این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ ماهیت توصیفی-تحلیلی می‌باشد و جمع‌آوری اطلاعات پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی صورت پذیرفته و نقوشی که به‌عنوان جامعهٔ آماری استفاده شده‌اند، از منابع مختلف و نیز عکاسی مستقیم از فرش‌ها توسط نگارندگان به دست آمده‌اند. در وهلهٔ اول، با استفاده از کتب، مقالات و نشریات مرتبط با موضوع پژوهش، به توصیف مفاهیم پایه همچون سنت، مدرنیته، سنت‌گرایی و سنت‌گریزی و همچنین شناخت ویژگی‌ها و شاخصه‌های کلی هنر سنتی و هنر مدرن پرداخته شده است. در این بخش نظرات صاحب‌نظران در زمینهٔ سنت و مدرنیته –به‌ویژه هنر سنتی و مدرن- مورد مطالعه قرار گرفته است. با انتخاب جامعهٔ آماری (نمونه‌های انتخاب شده از فرش مشهد) و مطالعه بر روی آن‌ها از لحاظ طرح و نقش و رنگ، سیر تحولات و تغییرات حاصل از مدرنیته در طرح و رنگ فرش و ارائه راهکارهایی برای ایجاد تنوع و به‌روز کردن نقوش فرش دستباف در کنار حفظ سنت‌های موجود و همین‌طور آسیب‌های حاصل از موج مدرنیته و صنعتی شدن در آن بررسی و مورد تحلیل قرار گرفته است.

تعریف سنت

کلمهٔ سنت[1]، در زمینه‌های مختلف دارای معانی متفاوت و گسترده‌ای است. با مطالعهٔ ادبیات مرتبط با سنت، می‌توان مفهوم این واژهٔ چندوجهی را در سه دستهٔ کلی، تقسیم و مورد بررسی قرار داد: اگر از جنبهٔ دینی به این واژه نظر بیندازیم

1. Traditoin.

سنت را افشاری این‌چنین بیان کرده است: «مجموعه‌ای از قوانین است که ریشهٔ الهی دارد و خداوند برای انسان به امانت گذاشته است» (افشاری، ۱۳۸۵: ۸۷). سنت در تمام تعاریف علوم دینی که با نام سنّت الله نیز از آن یاد می‌شود، مجموعه‌ای از کردارها، تلاش‌های عملی، گفتارها و باورهایی است که از قرآن مجید برآمده است و با عنوان قانون خوانده می‌شود و توسط پیامبران و ائمه اطهار بازگو و تاکنون حفظ‌شده است. زمینهٔ دیگری که سنت در آن یکی از مفاهیم اصلی را ایفا می‌کند، فلسفه است. تعریف دکتر نصر از لحاظ فلسفی در مورد سنت به این صورت می‌باشد: «سنت به معنای حقایق دارای خاستگاه قدسی و منشأ وحیانی است» (نصر، ۱۳۸۵: ۲۵۹) و در نظر عام، آداب و رسومی است که از دیرباز باقی‌مانده است. به‌طور کلی سنت به معنای «راه و روش است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۷۷۵) و از این نگاه «سنت، هرگونه ره‌آورد و دستاورد تاریخی و کهن است که به‌مرور توسط نسل‌های متعدد دست‌به‌دست و سینه‌به‌سینه تابع باور و اندیشه و نیاز، ایجاد و به‌مرور تکمیل‌شده و همواره با وضعیت‌های مختلف و نیازهای مادی و معنوی انسان سازگار شده است. پس سنت را باید به‌طور خلاصه فعالیت‌ها یا موضوعات ایجاد شده و به محک تجربه درآمده دانست که در کوران تجربه مسیر تکامل را پیموده است» (نیکویی، ۱۳۸۱: ۴۷). در تمام تعاریف، سنت اصولی ثابت و همواره در حالت استمرار دارد. سنت محدود به زمان و مکان نیست و همواره در حال انتقال معرفت، آداب و فنون است. همان‌طور که بیان شد؛ یکی از اصول سنت به معنای عام، انتقال است. ماکس رادین سنت را همان انتقال می‌داند و بنا بر همین تعبیر تمام عناصر موجود در یک اجتماع را سنتی می‌خواند و این عناصر را دارای ارزش می‌داند و همین ارزشمند بودن دلیل این است که از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد و دستاورد این انتقال، حفظ ارزش‌ها و تأیید آن‌هاست. سنت زمانی ارزشمند است که پویا باشد. در واقع سنتی که در برابر تجدد قرار می‌گیرد باید در موقعیت انتقال قرار گیرد تا مفهوم سنت حفظ شود در غیر این صورت سنت ارزش‌های خود را از دست خواهد داد. در مقالهٔ حاضر مقصود از سنت، همان سنت به معنای عام است؛ زیرا سنّت الله و سنت در فلسفهٔ ابدی بوده و فاقد زمان هستند و همیشه در جریان هستند. در این مفاهیم، سنت هیچ‌گاه به‌عنوان عادت تکرارشونده استفاده‌نشده و همچنین کهنگی شامل آن نمی‌شود. هنگامی‌که سخن از هنر سنتی می‌شود، بدان معنی است که هنر غیر سنتی هم داریم. این نوع دوم، از مجموع تجربیات انسان در طول تاریخ جهان و نوآوری و آفرینش هنری استفاده می‌کند اما هنر سنتی صرفاً به سنت می‌پردازد.

سنت‌گرایی و سنت‌گریزی

همان‌طور که بیان شد در در این پژوهش سنت در تعریف عام آن مدنظر است؛ یعنی آداب و رسومی که نسل به نسل انتقال‌یافته و به حال حاضر رسیده است تا آن را سنتی و دیرین بنامیم. سنت‌گرایی در مفهوم عام، پیروی از تمام رسومات و باورهای قبلی است. سنت‌گرایان با انتخاب این واژه در اصل خود را متمایز کردند و به عقاید متعصبانهٔ خود دربارهٔ حفظ سنت‌ها پایبند هستند. در نقطهٔ مقابل سنت‌گرایی، واژهٔ سنت‌گریزی می‌باشد. سنت‌گریزی یا همان سنت ستیزی بعد از ورود مدرنیته[1] پدید آمد؛ زیرا تا قبل از آن، سنت با دوره‌ای یا مقوله‌ای متضاد مواجه و مقایسه نشده بود. سنت‌گریزی و یا سنت ستیزی یکی از ویژگی‌های مدرنیسم است. درواقع هر اندیشه، عمل و به‌طورکلی هر چیزی که مطابق با معیارهای عرف و دیرینه باشد سنت‌گرا و هر اندیشه و عمل خلاف آن سنت‌گریز محسوب می‌شود. «سنت ستیزی یعنی مخالفت با هر عرف دیرینه و هر رسم و عادت مألوف؛ مگر آن عرف‌ها و سنت‌هایی که با بازاندیشی‌ها و معیارهای مدرن سازگار افتند؛ که در این صورت، هویتی مدرن خواهند یافت. به‌این‌ترتیب مدرنیسم یا نوگرایی در ذات خود با هرگونه گذشته‌گرایی و قدمت باوری، معارض، بلکه معاند است» (بیات، ۱۳۸۱: ۵۳۷). سنت و نوآوری به ترتیب تبلور تقلید و خلاقیت به شمار آورده می‌شود. البته

۱ . واژه مدرن به معنای نوین، امروزی، کنونی، جدید، باب روز، تازه، تازه اختراع‌شده، آدم این عصر، متجدد، تجددخواه، هواخواه اصول امروزی است. مدرن با شکل لاتین Modernus مشتق از ریشهٔ لاتینی Modo است. واژهٔ لاتین Modo به معنی «تازه و جدید» است (مهاجر، ۱۳۹۱: ۲۳).

گفتنی است که این پیوند تنگاتنگ سنت و نوآوری در هنر و ادبیات، درمجموع در شرایط رشد صلح‌آمیز تدریجی جامعه مصداق قطعی داشته است. در برخی مواقع، «تاریخ شاهد مواردی است که پیوند سنت و نوآوری به‌صورت لازم و ملزوم عمل نکرده‌اند، به‌طور اخص در زمان تحولات و انقلاب‌های اجتماعی که ارتباط با گذشتهٔ فرهنگی دستخوش دگرگونی کیفی می‌گردد. در چنین اوضاعی آثار هنری الزاماً متکی به سنت پیش از تحول نیستند، یا باواسطه بر آن دلالت دارند. از این گذشته، ممکن است نوآوری به یک سنت دور یا بیگانه توجه داشته باشد، یا آن را دستاویزی برای خلق نو قرار دهد» (عبادیان و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۶۱).

هنر سنتی و هنر مدرن

اساس تفکر سنتی از نگاه سنت‌گرایان، بازگشت به اصل و سرشت حقیقی و طبیعت نخستین آدمی است که با معنویت و خداوند گره خورده است و طبق همین دیدگاه، روش هنر سنتی پیرو از قواعد طبیعت هنر است. در حقیقت هنر سنتی از خلاقیتی سرچشمه می‌گیرد که الهام روحانی و قداست معنوی را با نبوغ قومی درآمیخته و از قواعد طبیعت هنر پیروی می‌کند. پس هر هنری که از طبیعت هنر فاصله نگرفته باشد، سنتی است[1]. «هنر سنتی منشأ حقیقت دارد و به همین دلیل مانند خود سنت ابدی و جاوید است. در کل وجه مشترک هنر سنتی در تمام فرهنگ‌ها هنری است که برای معنویت و نزدیکی خدا به انسان خلق می‌شود» (طبسی و رازانی، ۱۳۸۶: ۱۴۷). «درواقع هنرمند سنتی با رعایت تمام اصول و آداب‌ورسوم موجود در هنر سنتی با خلوص قلب و نیت و در تلاش برای خلق یک اثر هنری است» (نصر، ۱۳۹۲: ۲۹۰). با توجه به تعاریف، یکی از اصول هنر سنتی این است که هنر سنتی، هنری است که با نگاه به گذشته و الگو گرفتن از آن و با استفاده از نمادها و رمزها به یک حقیقت برتر اشاره دارد. بااین‌حال هنر سنتی در پی قوهٔ ابتکار و تشخص و نوآوری‌های نامتعارف نبوده، علاوه بر این‌که الگوبرداری در آن به‌وفور رؤیت می‌شود. هنر مدرن برعکس هنر سنتی که برای تزکیه روح خلق می‌شود، کارکرد اجتماعی دارد. از حالت کاربردی خارج‌شده و به‌صورت تفننی در جامعه به‌کاربرده می‌شود. آرمان‌گرایی را در آزادی می‌بینند. هنر مدرن زبان نیشدار دارد و نقد اجتماعی می‌کند. هنر مدرن نقش یک توصیف‌کننده اجتماعی را دارد که مسائل و مشکلات را با زبان نیشدار اطلاع‌رسانی کند. هنر مدرن به جهت محدودیت‌هایی که داراست از دردهای دنیوی خود می‌گوید. آلبرتی تفاوت‌های موجود بین هنرمند سنتی و هنرمند جدید را این‌گونه بیان می‌کند که: «هنرمند سنتی چشم بر آسمان داشته و به دنبال موهوماتی در آسمان می‌گشت، ولی هنرمند جدید چشمان خود را از آسمان برگرفت و به واقعیت موجود دوخت. هنرمند از دیدگاه هنر سنتی، خادم ارزش‌های اصیل هنری است. او خادم است نه مخدوم. در هنر جدید، هنر مخدوم است و هنر یا هنرمند شناخته می‌شود. در هنر سنتی، هنرمند فقط وسیله و واسطه‌ای است که حقیقت را عرضه می‌کند ولا غیر، ولی در هنر جدید برای هنرمند هم جایگاه خاصی وجود دارد.» (ندیمی و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۳۲-۱۳۰).

تحولات ایجاد شده از مدرنیته در فرش

ارتباط ایران با تمدن غرب از دوره صفوی، مخصوصاً از زمان حکومت شاه‌عباس اول بنانهاده شده بود، «بنابراین ارتباط با غرب به‌صورت گسترده در دوران قاجار به یکباره آغاز نشد، بلکه دارای پیش‌زمینه بوده منتهی شاهان دوران قاجار تنها به گسترش بیشتر آن یاری رساندند»(افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۳۲). در طی دوران سلسله قاجار، تغییرات زیادی در سازمان سنتی و نحوه عملکرد در صنعت فرش به وجود آمد، همین مسئله تأثیر به سزایی بر فرش‌بافی ایران به‌جای گذاشت آنچه به‌خصوص در این دوره از اهمیت زیادی برخوردار است. «افزایش چشمگیر تعداد دستگاه‌های فرش‌بافی و حجم صادرات فرش از دهه ۱۸۷۰ میلادی تا جنگ جهانی اول می‌باشد» (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۹۵). «در دوره حکومت فتحعلی‌شاه حضور تجار خارجی، باعث از رونق افتادن تولیدات هنری داخلی شد و صنایع‌دستی در بسیاری از نقاط ایران صدمه دید و تنها صنایعی توانستند باقی بماند که در معرض رقابت خارجی نبودند. در این میان و به‌عنوان نمونه می‌توان

۱. ر.ک: (نصر، ۱۳۹۲؛ نصر، ۱۳۸۰).

به قالی‌بافی اشاره کرد که به‌عنوان تأمین مالی واردات به کار گرفته می‌شد و از حمایت نسبی روسیه و بریتانیا نیز بهره می‌برد» (سیف، ۱۳۷۳: ۱۳۸). در دوره ناصرالدین‌شاه تفاوت این بود که نسبت به دیگر شاهان قاجار او فردی دنیا دیده بود و سفرهای خارجی پی‌درپی سبب شده بود که با افق دید بازتری به حمایت از هنر بپردازد به همین دلیل در دوران حکومت او می‌توان سرپرستی بهترین هنرها را دید و به طبع بر قالی‌بافی هم رفته‌رفته اوضاع بهتری حاکم شد. به‌طوری‌که سیسیل ادواردز در کتاب خود، سال ۱۸۷۵م یعنی حدود یک دهه قبل از قتل ناصرالدین‌شاه را سال احیای نو قالی‌بافی در ایران می‌داند در سال‌های نخست سلطنت ناصرالدین‌شاه تاریخ جدیدی در صنعت قالی‌بافی ایران گشوده می‌شود. «گسترش قالی‌بافی پس از نیمه دوم قرن ۱۹م، پس از بیماری کرم ابریشم و بحران تولید پنبه و غیره تأثیر راه‌اندازی چاپخانه و استفاده از دوربین عکاسی را نباید در تحولاتی که در هنر به‌خصوص هنر نقاشی و طراحی فرش، پارچه‌های قلمکار و کاشی پدید آمده، نادیده گرفت» (- حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۲۴۰).

یکی از بزرگ‌ترین تحولاتی که مختص دوره قاجار قلمداد می‌شود، حضور شرکت‌های بزرگ چندملیتی بود که فضای اقتصادی ایران را فرصتی مناسب دیدند و مبالغ هنگفتی را در صنعت فرش سرمایه‌گذاری کردند. به این دلیل مختص دوره قاجار خوانده می‌شوند که رضاشاه بعد از به حکومت رسیدن برای حفظ منافع فرش و صادرات ایران، فعالیت شرکت‌های خارجی را ممنوع کرد. چراکه دلیل بسیاری از دگرگونی‌ها در طرح‌ها، نقوش، رنگ‌ها، ابعاد و کیفیت در فرش ایران حضور همین شرکت‌ها و تلاش آن‌ها برای همسو کردن قالی‌های ایرانی باسلیقه‌ی اروپایی و آمریکایی بود. در واقع منطبق کردن قالی‌ها باسلیقه خارجی‌ها اولین اصل در صادرات و فروش قالی‌های ایرانی بود. در این راستا تغییرات گسترده در فیزیک و ظاهر فرش‌بافی و همچنین توسعه‌ی نواحی بافت فرش‌بافی و افزایش حجم تولیدات صورت گرفت. در سال‌های سلطنت قاجار خریداران آمریکایی فرش‌های زمینه ساده با رنگ‌های روشن را ترجیح می‌دادند. یکدست بودن رنگ، به‌خصوص در متن فرش، بسیار مهم بود (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۰۷). گاهی برخی از تحولات مهم به ضرر فرش ایران تمام می‌شد. «کاربرد رنگ‌های جوهری از زمان قاجار شروع شد و با آنکه در زمان ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین شاه برای جلوگیری از به کار بردن این رنگ‌ها اقداماتی شد، ولی کاربرد آن در بافته‌ها از بین نرفت و حتی به دوره‌های بعد هم سرایت کرد» (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۲۵۴). از دیگر تحولاتی که در ظاهر قالی‌ها پدید آمد، بی‌گره‌بافی یا کمان-کشی بود که در کرمان و جفتی‌بافی بود که در خراسان برای کاهش مقدار کار انجام می‌شد. هم‌چنین از دیگر تحولات بزرگ و مهمی که در دوران پهلوی، باعث پیشرفت صنعت فرش شده می‌توان از اختراع دار قالی‌بافی بهداشتی و استاندارد در دهه ۱۳۵۰ش توسط محمدابراهیم رجبی نام برد. چاپ کاغذهای شطرنجی که جایگزین کاغذهایی که به‌صورت دستی جدول‌کشی شد نیز یکی دیگر از تحولات مهم در این دوره در زمینه‌ی طراحی قالی بود چراکه طرح‌ها به صورتی دقیق‌تری ترسیم می‌شدند که در درستی و دقت اجرای آن نیز تأثیرگذار بوده است (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۲۸۷). یکی دیگر از تحولاتی که باعث ماندگار شدن طرح‌های فرش و مانع از به فراموشی سپرده شدن آن‌ها تاکنون شده است تأسیس شرکت سهامی فرش ایران در سال ۱۳۱۶ش است از وظایف تأثیرگذاری که این شرکت انجام می‌داد، انباشت و حفظ طرح‌های سنتی و اصیل فرش و جلوگیری از تولید ماشینی این طرح‌ها بود. از دیگر وظایف این شرکت نظارت بر صادرات فرش و اعمال استانداردهای کیفی در آن بود. همچنین شرکت سهامی فرش اولین شرکتی بود که برای بافنده برگه‌ی قرارداد رسمی صادر می‌کرد تا از این طریق از بافندگان فرش دستباف در برابر ماشینی شدن این هنر حمایت کند.

در اوایل دوره سلطنت رضاشاه، قسمتی از بخش‌های فرهنگی به احیای هنرهای سنتی و صنایع‌دستی تخصیص یافت. به جهت اینکه تا هنرهای سنتی در پی ورود مدرنیته و تغییر ذائقه، در امان بماند و به فراموشی سپرده نشود. مانند تأسیس مدارسی چون مدرسه‌ی صنایع قدیمه در سال ۱۳۰۹ش و هنرستان هنرهای زیبا در اصفهان در سال ۱۳۱۵ش و همچنین مدرسه‌ی صنایع مستظرفه در تبریز در سال ۱۲۹۷ش باعث اشاعه دادن هنر در بین علاقه‌مندان به هنر و مؤثر در رشد و پیشرفت و نوآوری شد. در این مقطع

زمانی توجه به طراحی فرش اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند برگزاری مسابقه‌ی طراحی فرش با هدف احیا طرح‌های قدیمی و شناسایی هنرمندان این رشته بر این قضیه صحه می‌گذارد. از شرایط این مسابقه رعایت اسلوب قدیمی در محل و پرهیز از اشکال و صور غربی و صورت انسان و حیوان بود. این مسابقه توسط موسسه‌ی قالی ایرآن‌که وابسته به وزارت اقتصاد ملی بود در ۱۳۰۹ش به‌عنوان اولین مسابقه‌ی طراحی نقشه فرش برگزار شد. در دوره پهلوی، صادرات فرش ایران افزایش یافت. اما بعد از جنگ جهانی اول به دلایلی نظیر به‌کارگیری رنگ‌های شیمیایی و به دنبال آن کاهش کیفیت و نبودن نوآوری و خلاقیت در طرح و نقشه فرش و گاه تقلب در بافت قالی‌ها، این صنعت شاهد روگردانی شدید خارجی‌ها از فرش ایران شده بود. به‌طور مثال استفاده از رنگ‌های آنیلین در ایجاد فرش‌هایی با کیفیت متوسط بی‌تأثیر نبود. «هنر و صنعت فرش در خلال انقلاب اسلامی ایران و جنگ با عراق در اواخر دهه ۵۰ و دهه۶۰ش لطمه‌ی فراوان دید. بعد از انقلاب، سیاست‌های اقتصادی تغییر کرد و وابستگی به نفت بیشتر شد، اما پس از مدتی برای رفع بحران بیکاری به صنعت فرش اهمیت فوق‌العاده‌ای داده شد، به‌طوری‌که در بسیاری از برنامه‌ها فرش دستباف منظور و مطرح گردید و تولید آن چند برابر شد» (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۳۲۸).

چگونگی انتخاب فرش‌های مورد بررسی در منطقه مورد پژوهش (مشهد)

به‌منظور مطالعهٔ دقیق‌تر در زمینهٔ سنت‌های حفظ‌شده و همچنین تغییرات و تحولات ایجاد شده در طرح، نقش و رنگ فرش دستباف شهری در منطقه موردنظر پژوهش (مشهد) و همچنین امکان‌پذیر نمودن انجام تحقیق حاضر، تعداد محدودی فرش با طرح‌های اصیل و عمدهٔ منطقه مذکور انتخاب گردید. دلایل انتخاب فرش‌های مورد بررسی قرار گرفته شامل موارد زیر است: ۱. تعلق داشتن به خود منطقهٔ مورد مطالعه. ۲. دربرگرفتن بازهٔ زمانی مورد بررسی در منطقه فوق‌الذکر. ۳. دربرداشتن طرح‌های اصیل و ویژگی‌های خاص منطقه. ۴. اختصاص داشتن به فرش‌های دستباف شهری و نه روستایی. ۵. نشان‌دهندهٔ سیر تحولات و تغییرات ایجاد شده در طرح و نقش و رنگ فرش منطقه. ٦. در برگرفتن طرح‌های عمده‌ای که در آن منطقه بیشتر تولید می‌شود.

سوابق قالیبافی در مشهد

مشهد شهری در شمال شرقی ایران است که فرش‌بافی آن معروف و پررونق می‌باشد. «تعیین تاریخ شروع قالیبافی در شهر مشهد، همچون تعیین تاریخ برای شروع قالیبافی در کل استان خراسان تا حدودی با مشکل مواجه است. مطابق نوشته‌ها و مدارك موجود قدیمی‌ترین قالی موجود منسوب به این شهر، متعلق به دورهٔ شاه‌عباس صفوی (۱۰۳۸-۹۹٦ق) است. مطابق روایات و نوشته‌های موجود، این قالی به دستور شاه‌عباس و در شهر مشهد، جهت آستان حضرت رضا(ع) بافته شده است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱٦۹). قالی‌بافی این خطه بعد گذشت مدتی دوباره در دوره قاجار احیا شده است که البته گفته می‌شود در ابتدا مانند شهرهای دیگر آن‌چنان موفق نبوده است و زمان بیشتری را تا رونق دوباره سپری کرده است که مشوق آن حضور شرکت‌های خارجی در ایران بوده‌اند. «از اوایل دوران قاجار، شواهد کمی در مورد قالی‌بافی موجود است گویا در این دوران، خراسان در مقام مرکزی معتبر، باقی‌مانده بود» (فریه، ۱۳۷٤: ۱٤۰). همچنان‌که ج. کریستین ویلسن در یادداشت‌های خود از فرش ایران در دوره قاجار نیز این‌چنین بیان می‌کند «در دوران قاجار تنها صنعتی که رونق زیادی کرده بود قالی‌بافی بوده است چراکه از حیث تنوع در نقشه و رنگ‌آمیزی و مهارت در بافتن قالی و قالیچه‌های ایران حتی در دوره قاجار که صنعت رو به پستی رفته بود در دنیا نظیر نداشت» (ویلسن، بی‌تا: ۲۱۲). «گزارش‌های کمپانی هند شرقی در ۱۷۹۰م/ ۱۲۵۰ق، حکایت از رونق دوباره فرش‌بافی در مشهد می‌دهند، فرش‌هایی که به خاطر تابناکی رنگ‌ها و برتری نقش مورد توجه اروپائیان بوده است» (فریه، ۱۳۷٤: ۱۳٦). «لرد کرزن (۱۸۸۹م) پس از مشاهده از بازار مشهد این‌چنین عنوان می‌کند که فقط کارخانه‌های قالی‌بافی با اعتبار و اهمیت سابق باقی‌مانده و فرش‌های مشهد بر سایر محصولات برتری دارند. نقشه قالی‌ها از روی سلیقه و ذوق عالی شرقی ترسیم و بهتر از همه، با رنگ‌های ثابت طبیعی مزین می‌گردد» (کرزن، ۱۳٤۷: ٤۰). به‌تدریج با ایجاد امنیت و ثبات، مشهد به مرکزی برای تجارت فرش در شرق کشور

تبدیل می‌گردد. مك گرِگور (۱۸۷۵م) ضمن تمجید از قالی‌های بافت مناطق مختلف خراسان، بازار مشهد را این‌گونه توصیف می‌کند: «[...] یکی از صنایع‌دستی منحصربه‌فرد خراسان فرش است و در مشهد با کمی جستجو می‌توان انواع خوب آن را یافت. فرش‌های خراسان اغلب دارای طرح‌های گل‌دار، شلوغ و شادند» (گرگور، ۱۳۶۹: ۲۶۱). ویلز نیز در یادداشت‌های خود فرش مشهد را این‌گونه توصیف می‌کند: «فرش‌های مشهدی معمولاً پر نقش و نگارترین فرش‌های ایران هستند و بدین لحاظ حجم بیشتری از فرش‌های صادراتی به خارج از کشور را تشکیل می‌دهند. متأسفانه هر چه که زمان به جلوتر می‌رود وضع رنگ و مرغوبیت فرش‌های ایرانی هم سیر قهقرایی و تنزل خود را طی می‌کند[...] فرش‌های مشهد اغلب رنگ‌های به‌ظاهر جالب ولی نا ثابتی دارند که به‌قول‌معروف با نیل رنگ‌شده‌اند. درنتیجه چندان مرغوب نیستند» (ویلز، ۱۳۶۸: ۱۹۲). هانری رنه دالمانی فرش مشهد را در کتاب «از خراسان تا بختیاری» این‌چنین بازگو می‌کند: «قالی‌های بافت مشهد خیلی مرغوب نیست؛ زیرا هم از لحاظ ظرافت و هم از لحاظ نقش در حد قالی‌های ممتاز به‌حساب نمی‌آید. بااین‌حال صنعت فرش مشهد در کمال رونق است[...] فرش‌های مرغوب‌تر بیشتر به‌وسیله ایرانیان ساکن وین به بازارهای اروپا عرضه می‌شود» (رنه‌دالمانی، ۱۳۸۷: ۹۷). در اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم نقوش فرش مشهد «مشتمل از ترنج مرکزی است که در حقیقت اجتماعی از عناصر و نگاره‌های ترئینی را در مرکز قالی تشکیل می‌دهد. در این قالی‌ها تعادل بین ترنج مرکزی و زمینه خالی با استفاده از چندین حاشیه باریك (از ۲ تا ۵ کادر) میسر شده است. در پایان قرن سیزدهم (ه.ش) طرح دیگری متشکل از عناصر ترئینی مکرر رایج بود که به صورتی یکنواخت زمینه را می‌پوشاند این طرح حواشی بزرگ‌تری را که از چندین کادر (گاه تا ۱۵ کادر) تشکیل می‌شد[...] را بر زمینه قالی تحمیل کرد. این خود می‌تواند دلیل بر کاربرد بیشترین حواشی در قالی‌های شرقی باشد. تعداد ترنج مرکزی و فرم آن‌ها برحسب اندازه قالی‌ها، به‌صورت مدور یا لوزی در تغییر است، این‌گونه قالی‌ها گاه کتیبه‌هایی چند از اشعار شعرای معروف ایران را در بردارند. متن قالی‌ها اغلب حاوی گلدان‌های گل در بالا و پایین هستند که چهار لچك را در گوشه‌های خود جای می‌دهند. صرف‌نظر از ترنج مرکزی و کتیبه‌ها، زمینه قالی به‌وسیله گل‌هایی که در اطراف ترنج خودنمایی می‌کنند پوشانده شده‌اند. حواشی نیز گل‌های هراتی و بوته‌های گل را که اغلب از نقش‌های کشمیری الهام گرفته است، در خود جای می‌دهند» (یساولی، ۱۳۷۵: ۲۷۶). در کل طرح‌های رایج بعد از دورهٔ احیای دوبارهٔ قالی در اواخر قاجار شامل طرح شیخ صفی، افشان، اسلیمی و لچک و ترنج بوده است که در این بین طرح‌های افشان و لچک و ترنج رواج بیشتری دارند. اصولاً کارها با طراحی دقیق و نقوش درشت با رنگ‌هایی چون قرمز لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای بوده است. در دورهٔ پهلوی تأسیس کارگاه‌های بسیار از سوی برخی مؤسسات خصوصی و دولتی به‌خصوص کارگاه آستان قدس رضوی کمک زیادی به افزایش حجم تولیدات و کیفیت قالی‌ها کرد. علاوه بر موارد مذکور برخی از بافته‌های موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، کمك فراوانی به شناخت بهتر شیوهٔ بافت فرش در مشهد کرده است.

از دورهٔ قاجار به این دلیل که فرش مشهد همچنان در حال پا گرفتن و رونق تازه بود نمونه‌های چندانی باقی نمانده است. در این دوره بیشترین طرح‌هایی که مورد استفاده و بافت قرار می‌گرفت، بنا بر پیشینه‌ای که در بافت طرح‌های افشان وجود داشت؛ همچنان این طرح مانند سابق رایج بود. در این دوره از نظر مقدار تولید طرح‌های لچک و ترنج در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد. نقش‌مایه‌هایی که هر بافنده تا قبل از این دوره از آن الگوبرداری می‌کرد، عمدتاً گله‌ای شاه‌عباسی بزرگ بر روی بندهایی باریک و نحیف بود، اما در اواخر دوره قاجار، بعد از احیای دوباره، نسبت به دوره صفوی و اوایل قاجار تعادل بیشتری را در عناصر موجود در فرش رعایت شده است. گویا سلیقه و ذائقه در مورد این‌چنین طرح‌هایی دچار تحول شده و خواستار هماهنگی و تناسب بیشتر بودند. با توجه به قالی (تصویر ۱) طراحی آن از قدیمی‌ترین نمونه‌های طرح افشان به شیوه مشهد می‌باشد. گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی رایج در این شیوه به همراه گله‌ای ریز و درشت ختایی سرتاسر متن را فراگرفته است. در مرکز قالی شش گل بزرگ به همراه اسلیمی‌های ماری، شکل ترنج مانندی را تداعی

می‌کند. دو گل بزرگ دیگر در بالا و پایین متن به‌عنوان سرترنج-های این ترنج فرضی به‌حساب می‌آیند. شایان‌ذکر می‌باشد با کم و زیاد شدن رنگ‌های روشن در سرتاسر قالی چرخش چشم بیننده به سهولت در تمامی فضای متن انجام می‌گیرد. حاشیه‌ی پهن قالی همانند متن دارای گله‌ای درشت شاه-عباسی می‌باشد که هماهنگی خاصی با متن ایجاد کرده است. در قالی (تصویر ۲) شلوغی بیشتری در زمینهٔ فرشِ طرح افشآن‌که به‌صورت واگیره‌ای طراحی شده است؛ می-توان دید. رج‌شمارِ بالارفته در قالی‌ها، باعث شده تا ظرافت در فرش‌های تولید شده کاملاً به چشم بیاید. حاشیهٔ اصلی قدری بزرگ‌تر از حد تناسبات رایج است و با همان سبک موجود در زمینه و همان گل‌ها طراحی شده‌اند. رنگ‌بندی صورت گرفته در قالی مذکور، کاملاً با پالت رنگی مشهد در دورهٔ قاجار و قبل از آن همخوانی دارد. رنگ سبز برای زمینه انتخاب شده که در دیگر آثار مشهد نیز از رنگ سبز استفاده می‌شده است و قرمز لاکی در حاشیهٔ اصلی که در کنار رنگ سبز زمینه نقش مکمل را ایفا می‌کند. با توجه به خصوصیات قالی حاضر از لحاظ ساختار و رنگ با نمونه‌های قبل از این دوره متفاوت است اما اگر قرار باشد آن را با نمونه‌های موجود در دورهٔ قاجار موردسنجش قرار داد، چه از لحاظ طرح و چه از لحاظ رنگ، یک قالی سنتی و مطابق با ویژگی‌های رایج دوره به‌حساب می‌آید. طرح دیگری که در اواخر این دوره بافته شده و به نظر می‌رسد یک طرح اقتباسی (تصویر ۳) باشد، با ساختار واگیره‌ای و نقش‌مایه‌های درشت است. طرحی که در آن از گله‌ای شاه‌عباسی و بندهای ختایی اثری نیست. رنگ‌های به‌کاررفته نیز شامل رنگ مشکی برای زمینه و حاشیه اصلی و رنگ‌های زرد و قرمز و آبی روشن به‌عنوان رنگ‌های اصلی است؛ که وجود نقوش درشت باعث شده تا از شدت رنگ سرمه‌ای زمینه به‌مراتب کاسته شود. فرش حاضر دارای عناصری است که در سبک فرش شهری مشهد بیگانه است. همچنین ازنظر رنگ‌بندی نیز با پالت رنگی قرارداد شدهٔ سبک قالی مشهد متفاوت می‌باشد.

تصویر شماره ٤ مربوط به طرح فرشی است که در کارگاه عمو اوغلی در تاریخ ۱۳۱۰ش با الهام از قالی معروف چلسی دوره صفویه با تناسبات دقیق به‌صورت بازسازی بافته شده است که اصل آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگه‌داری می‌شود. این طرح دارای دو ترنج هشت پر و کلاله‌های بسیار زیباست. متن قالی با گل و برگ‌های ظریف ختایی و اسلیمی‌های ماری تزیین گردیده است. از ویژگی‌های این فرش حرکت‌های نرم و لطیف، تقسیم‌بندی‌های موزون و رنگ‌بندی هماهنگ آن می‌باشد. حاشیه‌ی پهن قالی با نقوش ختایی به همراه نقوش اسلیمی ماری و طرح زیبای مداخل تزیین شده است. هماهنگی و توازن در رنگ‌بندی طرح به‌گونه‌ای است که رنگی به رنگ دیگر رجحان نداشته باشد، اگرچه رنگ غالب لاکی وجود دارد. تصویر شماره ۵ مربوط به کارگاه عمو اوغلی می-باشد که ملهم از طرح قالی شیخ صفی است، این قالی در موزه فرش نگهداری می‌شود. در کتاب قالی ایران-شاهکار هنر آمده که «محل نگهداری این قالی باشگاه افسران بوده و گویا به سفارش رضاشاه بافته شده است» (گانزرودن، ۱۳۵۵: ۵۰۷). این قالی با ساختار اصلی قالی شیخ صفی به همراه ترنج و کلاله‌های بیضی‌شکل آن‌که در اطراف ترنج و لچک می‌باشد طراحی و بافته شده است. «متن قالی با گردش دو بند ختایی در جهت مخالف و همچنین گله‌ای شاه‌عباسی و برگ کنگری کوچک تزیین شده است. در فضای سرمه‌ای متن به‌قدری گل، غنچه و برگ بافته شده که زمینه سرمه‌ای متن به‌سختی مشاهده می‌شود» (کمندلو، ۱۳۹٦: ۷٦). در کنار حفظ اصالت‌ها سعی شده قندیل‌ها و کتیبه‌های حاشیه اصلی کاملاً حفظ شود، حاشیه اصلی با طرح بازوبندی/ قلمدانی تزیین شده و رنگ‌بندی متن حاشیه لاکی قرمز به همراه قاب‌های مستطیلی به رنگ سرمه‌ای و قاب‌های دایره‌ای کرم‌رنگ می‌باشد. اما در کل به خاطر تغییر در نقوش متن و خصوصاً رنگ‌بندی آن‌که ماهیت سبک مشهد را به دنبال دارد، این قالی شخصیت متفاوتی به خود گرفته است. تصویر شماره ٦ مربوط به طرح فرشی است که در کارگاه عمو اوغلی در اوایل قرن ١٤ق بافته شده است (بصام و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۰۸). متن فرش به‌صورت ۱/۲ با طرح واگیره‌ای افشان شاه‌عباسی گلدانی بر زمینه سرمه‌ای اجرا شده، در پایین متن گلدانی طراحی شده که سرمنشأ تمامی شاخه‌ها و برگ‌های متن می‌باشد. حاشیه اصلی به رنگ سرمه‌ای و مزین به طرح هراتی می‌باشد، نقوش بکار رفته در این فرش بسیار ظریف و شلوغ با رنگ‌بندی شاد و متنوع بافته شده و مانند دیگر آثار عمو اوغلی، هماهنگی کامل بین

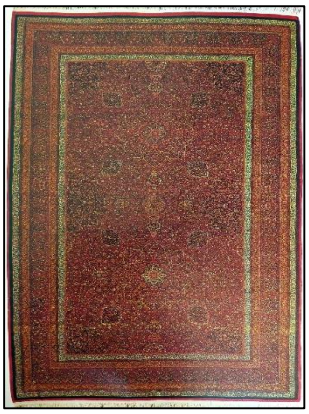
عناصر تشکیل‌دهنده حاشیه و متن و رنگ‌بندی موزون و هماهنگ با نقش دیده می‌شود. از نکات جذاب این قالی استفاده یکسان از رنگ سرمه‌ای در متن و حاشیه می‌باشد. «ترکیب رنگ‌بندی بیشتر قالی‌های تولید مشهد به‌صورت متن سرمه‌ای، حاشیه کرم یا لاکی؛ متن لاکی، حاشیه سرمه‌ای یا کرم و متن کرم، حاشیه سرمه‌ای یا لاکی است و استفاده از یک رنگ برای دو قسمت مهم یک قالی در فرش‌های مشهد کمتر به چشم می‌خورد» (کمندلو، ۱۳۹۶: ۷۳).

در جدول شماره ۱، همان‌طور که دیده می‌شود، اصول و قواعد سنتی قالی این حوزه می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: غالب بودن طرح افشان که در مراحل بعدی لچک و ترنج می‌باشد. تنوع‌بخشی به طرح افشان از طریق تجمیع گله‌ای درشت در مرکز قالی که تداعی‌گر ترنج می‌باشد. استفاده از گله‌ای شاه‌عباسی بزرگ و برگ‌های کنگری به همراه بندهای ختایی کوتاه. استفاده از گله‌ای ریز و درشت ختایی در سرتاسر متن به‌گونه‌ای که رنگ متن غیرقابل مشاهده می‌باشد. به‌کارگیری از رنگ‌های زنده و شاد. تنوع‌بخشی به رنگ با جابجایی فضاهای رنگی. اقتباس از طرح‌های باشکوه دوره صفویه با سبک و سیاق قالی مشهد که نمونه شاخص آن قالی شیخ صفی و ترنجی چلسی می‌باشد. در کنار این برخی طرح‌ها نیز به‌صورت اقتباسی از مناطق دیگر بوده که از لحاظ طرح و رنگ‌بندی چندان با اصول منطقه همخوانی ندارد.

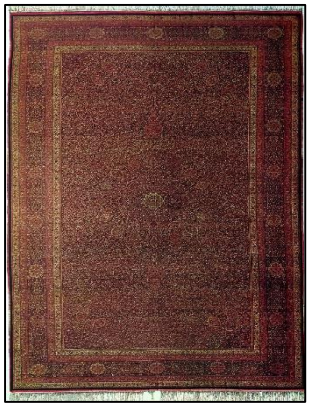
تصویر۱: قالی با طرح افشان، مشهد، دورهٔ قاجار (بصام و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۰۸)

تصویر۲: قالی افشان، مشهد، دورهٔ قاجار (sakhai,2008:370)

تصویر ۳: قالی با طرح واگیره‌ای، مشهد، دورهٔ قاجار (ادواردز، ۱۳۵۶: ۱۸۶)



تصویر٤: قالی با طرح ترنجی، مشهد، دورهٔ قاجار، ۱۳۱۰ ه.ش محل نگهداری: کاخ سعدآباد (تهران) (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۱۳)



تصویر ٥: قالی لچک و ترنج، مشهد، دورهٔ قاجار، اواخر قرن ۱۳ (گانزرودن، ۱۳۵۵: ۵۰۶)

تصویر ٦: قالی افشان شاه‌عباسی – گلدانی ، مشهد، دورهٔ قاجار، ۱۳۱۰ ه.ش محل نگهداری: کاخ سعدآباد (تهران) (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۰۹)

جدول ۱: جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در دورهٔ قاجار (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		زمان	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر ۱.	مشهد	قاجار	افشان	گله‌ای ریز و درشت ختایی، گل شاه‌عباسی، اسلیمی ماری	به‌کارگیری تضاد رنگی مناسب در کل سطح متن و زمینه	رنگ‌بندی نیمه بالای قالی با نیمه پایین قالی از هم متفاوت بوده و این یکی از راه‌های تنوع بخشیدن به پالت رنگ با حداقل رنگ می‌باشد.
تصویر ۲.	مشهد	قاجار	افشان	ختایی، گل شاه‌عباسی	تضاد رنگی: رنگ‌های اصلی: سبز تیره، قرمز لاکی	با توجه به رنگ‌ها و طرح‌های ذکرشده از دوران قاجار، قالی پایبند اصول سبک مشهد می‌باشد.
تصویر ۳.	مشهد	قاجار	واگیره-ای	ترنج‌های تکرار شده	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: سرمه-ای، قرمز، زرد	با توجه به اینکه طرح قالی یک طرح اقتباسی است و در ویژگی-های سبک مشهد جایی ندارد. فرش با سبک مشهد ناهماهنگ است.
تصویر ٤.	مشهد	قاجار	ترنجی	گل و برگ ختایی، اسلیمی ماری، مداخل در حاشیه	قرمزلاکی، قرمز روناسی، کرم، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد، سرمه‌ای	هماهنگی و توازن در رنگ‌بندی طرح به‌گونه‌ای است که رنگی به رنگ دیگر رجحان نداشته، اگرچه رنگ غالب قالی لاکی می‌باشد.
تصویر ٥.	مشهد	قاجار	لچک و ترنج	گل و برگ ختایی، شاه‌عباسی، برگ کنگری، کلاله، قندیل، کتیبه	متن زمینه سرمه‌ای، متن حاشیه لاکی قرمز، قاب‌های مستطیل سرمه‌ای، قاب‌های دایره‌ای کرم، قرمز روناسی، صورتی، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد	وجود نقوش ریز و پرکار باعث شده تا از شدت رنگ سرمه‌ای زمینه به‌مراتب کاسته شود. تنوع بخشیدن به رنگ با تفاوت رنگی مابین لچک و ترنج
تصویر ٦.	مشهد	قاجار	افشان-گلدانی	شاه‌عباسی، برگ کنگری، گلدان، حاشیه نقش هراتی	سرمه‌ای، قرمزلاکی، قرمز روناسی، کرم، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد	استفاده از رنگ یکسان سرمه‌ای در متن زمینه و حاشیه

در دوره پهلوی، فرش مشهد همانند شهرهای مهم دیگر که تولید فرش در آن‌ها رایج بود، پررنگ شدن نقش تولیدکنندهٔ فرش و طراح فرش باعث شکوفایی قالی و تغییراتی در طرح-ها و رنگ‌ها و گاه گرایش به تلفیق بین طرح‌های مختلف شده است. خصوصاً در این دوره بازرگانان تبریز برای صدور قالی-های خود به تکاپو افتادند و پس از چندی در مشهد توسط آن‌ها کارگاه‌های قالیبافی تأسیس گردید و در این کارگاه‌ها به خاطر وجود طراحان تبریزی «انواع رنگ‌های صورتی و زرد در طرح‌های گل فرنگ به سبك تبریز مورد استفاده قرار گرفت. که هیچ‌گونه تناسبی با طرح‌ها و رنگ‌های قالی اصیل مشهد و حتی خراسان نداشت» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). به همین سبب نیز امروزه در مشهد هم گره فارسی بافت محلی و هم گره ترکی بافت تبریز رایج است. در کل با روی کار آمدن طراحان و تولیدکنندگان فرش در این دوره، خصوصاً از شهر تبریز که بازار را در اولویت کاری خود قرار داده بودند، تغییرات بزرگی در طراحی و رنگ پردازی فرش مشهد پدید آمد.

همچنین در این دوره طرح‌هایی با ساختار لچک و ترنج و افشان به‌صورت واگیره‌ای، ۱/۴ و یا سراسری عمومیت پیدا کرده است.

در بین طرح‌های بافته‌شده در کارگاه‌های معروف مشهد، طرح‌های مد روز و بازاری نیز دیده می‌شود. طرح لچک و ترنج کف ساده‌ی (تصویر ۷) که در تزئین آن از گله‌ای فرنگ استفاده شده است. اواخر دوره قاجار و دوره پهلوی، نقش‌مایهٔ گل فرنگ جایگاه پررنگی در قالی‌های بافته شده در کارگاه‌های شهری داشته که فرش مشهد از آن‌ها مستثنا نبوده است. وجود زمینهٔ ساده و تک‌رنگ این قالی، یادآور آثار بافته‌شده در کرمان است که البته استفاده از گله‌ای ریز گرد و گل‌فرنگ‌ها بر این مسئله تأکید بیشتری می‌کند. با این اوصاف قالی‌هایی با ساختار کف ساده و نقوش فرنگی با ساختار و نقش‌مایه‌های فرش مشهد مطابقت ندارد. قالی لچک و ترنج (تصویر ۸) که بیشتر از اصول و قواعد قرارداد شده در قالی مشهد پیروی می‌کند، یکی از اثرهای طراحان عصر پهلوی، محمدحسین مهدوی است. از ویژگی خاص طرح‌های لچک و ترنج مشهد و در کل منطقهٔ خراسان، ترنج قالی می‌باشد که فرم ظاهری آن گرد و دارای کلاله‌هایی در اطراف ترنج می‌باشد. از عناصر مهم دیگر قالی مذکور نقش ختایی خصوصاً عنصر گل شاه‌عباسی می‌باشد که هم فضای زمینه و هم حواشی را در برگرفته است. ساختار طرح حاشیه به‌صورت «واگیره» است. بیشترین نقش‌مایه‌ها در حاشیهٔ قالی‌های مشهد، گله‌ای درشت شاه‌عباسی با بندهای ختایی است که گاه با یک یا چند نوع از اسلیمی‌ها و گاه با برگ‌های بلند کنگره‌ای و در مواردی نیز با هر دو نقش‌مایهٔ فوق ترکیب‌شده است. از نظر خصوصیات رنگی نیز باید بیان کرد که حضور رنگ کرم و قرمز لاکی در قالی بسیار زیاد است که هر دو رنگ در سبک مشهد از رنگ‌های اصلی و پرکاربرد می‌باشند.

در طرح‌های افشان مانند نمونهٔ تصویر شماره ۹، تمایل به ریزبافی افزایش‌یافته و تغییرات اساسی در ساختار قالی‌های مشهد برقرار کرده است. قالی حاضر بافت کارگاه عمو اوغلی می‌باشد. با نگاه به آثار خلق‌شده می‌توان نهایت ظرافت را در کارهای او رؤیت کرد. قالی با طرح کوزه کنانی از طراحی‌های یکی از طراحان بنام مشهد عبدالمجید صنعت‌نگار می‌باشد. در نگاه نخست، به‌قدری نقش‌مایه‌های گل‌ها کوچک و ریزبافت است که تنها چیزی که دیده می‌شود؛ گردش بندهاست. رنگ‌بندی قالی نیز در طیف تیره می‌باشد. با توجه به شلوغی زمینه از تیرگی زمینهٔ سرمه‌ای‌رنگ تا حدودی کاسته شده است. قالی مذکور از نمونه‌هایی است که با توجه به اینکه نقش‌مایه‌ها و رنگ آن با ویژگی‌های قالی سبک مشهد همخوانی دارد، شایان‌ذکر است که طرح افشان شاه‌عباسی، از طرح‌های اصیل مشهد از روزگار صفویان تا دوران معاصر است. تعداد بسیاری از طرح‌های قالی‌های عمو اوغلی تحت تأثیر سبک هرات و قالی‌های قدیمِ شرق ایران است.

در برخی قالی‌های قدیمی شرق ایران، ترکیبی از طرح اسلیمی و به‌خصوص اسلیمی‌های ماری درشت به همراه طرح افشان با ختایی‌ها و گله‌ای شاه‌عباسی نیز بافته شده است. «از ویژگی‌های این قالی‌ها می‌توان به گله‌ای درشت شاه‌عباسی با بندهای بسیار ظریف و نازک ختایی، بافتی فشرده، زمینه-ای با رنگ مایهٔ تیره و اغلب به رنگ قرمزسیر یا سرمه‌ای سیر اشاره کرد. در برخی قالی‌های قدیمی شرق ایران، ترکیبی از طرح اسلیمی و به‌خصوص اسلیمی‌های ماری درشت به همراه طرح افشان با ختایی‌ها و گل‌های شاه‌عباسی نیز بافته شده است. نمونه تعدیل‌شده این نقوش و طرح‌ها در طرح قالی‌های عمو اوغلی به‌خوبی نمایان است» (مصباحی، ۱۳۹٤: ۱۰۰). طرح‌های افشان مشهد مانند آنچه در تصویر شماره ۱۰ موجود است که از نفوذ گله‌ای فرنگ در امان نبودند. بنا بر خصوصیات باقی‌مانده از گله‌ای فرنگ، از رنگ‌هایی چون گلبهی و صورتی استفاده‌شده تا نمونهٔ دیگری از طرح‌ها و رنگ‌هایی باشد که در منطقه رایج نبوده است؛ اما در کنار این طرح، طرح افشان دیگری است که در کارگاه صابر (تصویر ۱۱) تولید شده است. در این اثر تمام قواعد و اصول تعریف‌شده در قالی مشهد، ساختار کلی،

نقش‌مایه‌ها و رنگ‌پردازی رعایت شده است. قالی‌های تلفیقی (تصویر ۱۲) نیز در این دوره طرفداران خود را داشته است. طرح تلفیقی از انواع نقش‌مایه‌های زیرخاکی مانند کاسه، بشقاب، انواع کوزه و گلدان در اندازه و شکل‌های متفاوت به همراه نقوش ختایی که دربرگیرنده پرنده و حیوانات چهارپا می‌باشد. با ساختاری از طرح افشان و زمینه‌ای روشن فضای متن را پر نموده است. نحوه چیدمان نقوش زیرخاکی در داخل متن به‌نوعی بازگوی ساختار محرمات مایل و از منظری محرمات عمودی را بیان می‌نماید و تلفیق این دو ساختار فضای ترکیبی زیبایی را به وجود آورده است.

در جدول شماره ۲، با توجه به رنگ‌ها و طرح‌های ذکر شده از دوران پهلوی، در برخی از قالی‌ها به دلیل تقلیدی و تلفیقی بودن طرح‌ها که بیشتر حاصل ذوق آزمایی طراحان می‌باشد؛ شاهد نمونه‌هایی از فرش مشهد هستیم که مغایر با اصول و قواعد سبک سنتی این منطقه می‌باشد؛ به‌طور مثال استفاده از رنگ‌های نامتعارف می‌باشد که باعث ایجاد ناهماهنگی با سبک مشهد شده است. ولی آنچه حائز اهمیت می‌باشد به غیر از تقلیدی و تلفیقی بودن نقشه‌ها، پررنگ شدن نقش تولیدکننده و طراح فرش در این دوره می‌باشد که باعث شکوفایی قالی و تغییراتی در طرح‌ها و رنگ‌های این منطقه شده است. شایان‌ذکر است که در اواخر قاجار تا اواسط دوران پهلوی، فرش‌های نفیس و گران‌بهایی در کارگاه‌های عبدالمحمد عمو اوغلی، علیخان عمو اوغلی، مخملباف، صابر و غیره بافته شده است.

تصویر ۷: قالی کف ساده، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۴۰)

تصویر ۸: قالی لچک‌وترنج، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۲۷)

تصویر ۹: قالی افشان (کوزه کنانی از کارگاه عمو اوغلی)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

تصویر ۱۰: قالی افشان، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۳۹)

تصویر ۱۱: قالی افشان (از کارگاه صابر)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۳۲)

تصویر ۱۲: قالی افشان (طرح زیرخاکی)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۵۰)

جدول ۲: جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در دوره‌ی پهلوی (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	نام منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		دوره	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر ۷.	مشهد	پهلوی	لچک‌وترنج کف ساده	گل‌فرنگ، گل گرد	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: قرمز روشن، خاکی	ویژگی‌های قالی مثل کف ساده بودن و یا وجود گل‌فرنگ با سبک مشهد هماهنگی ندارد.
تصویر ۸.	مشهد	پهلوی	لچک‌وترنج	نقوش ختایی	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: کرم، قرمز لاکی	طرح، نقش‌مایه‌ها و رنگ همگی با اصول و قواعد مشهد هماهنگی دارند.
تصویر ۹.	مشهد	پهلوی	افشان (کوزه کنانی)	نقوش ختایی	هم‌نشینی رنگ‌ها در طیف رنگی تیره رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای	نقوش و رنگ هردو با ویژگی‌های سبک مشهد مطابقت دارد. ساختار کلی فرش افشان می‌باشد که از سنت‌های فرش‌بافی این منطقه می‌باشد.
تصویر ۱۰.	مشهد	پهلوی	افشان	نقوش گل-فرنگ	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: سفید، قرمز، صورتی	استفاده از رنگ‌های صورتی و یا گلبهی برای گله‌ای فرنگ با ناهماهنگی قالی با سبک مشهد شده است.
تصویر ۱۱.	مشهد	پهلوی	افشان	ختایی	هم‌نشین رنگ‌های اصلی: سفید، خاکی	بر پایه‌ی اصول و قواعد سبک مشهد است.
تصویر ۱۲.	مشهد	پهلوی	افشان (تلفیقی)	نقوش ختایی، پرندگان و ظروف باستانی	هم‌نشینی تقریبی رنگ‌های اصلی: سفید، نخودی	به دلیل تقلیدی بودن و تلفیقی بودن مغایر با اصول و قواعد سبک مشهد است.

امروزه اکثر آثار و فرش‌های بافته شده در مشهد از لحاظ طرح و رنگ، تنوع چندانی ندارند. نقشه‌های مورد استفاده، دنباله‌روی همان طرح‌های لچک و ترنج و افشان‌هایی است که نزدیک به دو قرن است که در مشهد رواج داشته و تفاوت گسترده و قابل‌توجهی در آن‌ها صورت نگرفته است. در کل «فرش مشهد از نظر نقشه ویژگی‌های خود را حفظ کرده است، طرح آن، بیشتر افشان یا لچك ترنج یا زمینه افشان است (برای فرش‌های مرغوب بیشتر از نقشه‌های لچك ترنج بهره‌گیری می‌کنند) و حاشیه‌ها درمجموع پرکار است. در مشهد لچك ترنج کف ساده هم بافته می‌شود[...] قالی مشهد در نقشه‌بندی، از نظر حفظ سنت‌های خود کم‌نظیر است» (آذرپاد و حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۳: ۲۶۴). ولی در حال حاضر در سبک مشهد اثری از فرش‌های پرکار و ظریف به سبک بافته‌های عمو اوغلی یافت نمی‌شود. «از خصوصیات بارز قالی‌های مشهد، طراحی دقیق و منظم آن است. تمام نقوش زمینه اعم از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و بندها به طرز کاملاً هماهنگی، ترکیب کلی طرح را ایجاد می‌کنند هرچند که در بعضی از قالیچه‌ها، حاشیه دارای طرح‌های متضاد از زمینه است، ولی در بسیاری از آن‌ها طرح زمینه به کار می‌رود. عمده‌ترین نقشی که در اکثر طرح‌ها دیده می‌شود، گل شاه‌عباسی می‌باشد که تنوع بی‌نظیر آن از لحاظ شکل، اندازه و رنگ، فرش مشهد را از سایر مناطق متمایز ساخته است» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۱) به شکل کلی و از لحاظ طرح و نقش، در زمینه و متن قالی‌های مشهد مثل سابق «گل‌های بزرگ شاه‌عباسی به همراه ساقه‌های نسبتاً باریك و ظریف که از ویژگی‌های خاص طرح‌های قدیم مشهد

بوده است و از لحاظ ساختار بسیار شبیه به سبك خاص طرح‌های اصیل هراتی است [استفاده می‌گردد]. طرح‌های تصویری، شکارگاه در قالی معاصر مشهد کمتر دیده می‌شود. طرح لچك و ترنج سعدی در فرش‌های اخیر مشهد فراوان دیده می‌شود» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). «ازجمله طرح‌های اصیل مشهد افشان، افشان شاه‌عباسی (افشان درشت)، افشان ریز (افشان عمو اوغلی، افشان دهن اژدی، افشان اسلیمی دهن‌بسته)، لچک ترنج، نقشه ساموراد (که به سفارش آقای دکتر ساموراد رئیس دانشگاه فردوسی مشهد زده شد و به نام خودش معروف شد) و دیگر نقشه سپهداری می‌باشد. نقشه‌های مشهور دیگر نقشه شیخ صفی با شاه صفی است که در زمان صفویه برای آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی بافته شده است. ولی خراسان هم تقریباً از همان اوایل رواج این طرح، از آن استفاده کرده است. طرح‌های تصویری و شکارگاه و نظایر آن، در قالی‌های معاصر مشهد کمتر دیده می‌شود. انواع طرح‌های گل‌فرنگ نیز چند دهه‌ی اخیر در مشهد رواج یافته است. طرح لچک‌ترنج سعدی نیز که از طرح‌های خاص جنوب خراسان و بیرجند است، در فرش دهه‌های اخیر مشهد فراوان دیده شده است. طرح‌های اسلیمی، اسلیمی‌ماری و گله‌ای شاه‌عباسی نیز در فرش‌های حال حاضر مشهد معمول است. همچنین گرایش به طرح‌های کرمان، کاشان و نائین نیز به‌طور فراگیر در قالی مشهد افزایش‌یافته که آثار آن را حتی در بازار تهران نیز می‌توان دید»(حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ٦۲). برای نمونه در قالی (تصویر ۱۳) که قطعه فرشی است با طرح لچک و ترنج از کارگاه حاجی‌آبادی در شهر مشهد، به نسبتِ گذشته تنها تغییری که در ساختار فرش ایجاد شده را می‌توان در رنگ‌بندی آن جست‌وجو کرد که آن‌هم مطابق باسلیقهٔ روز و بر اساس رنگ‌های رایج در چیدمان منازل بافته شده است، اما در صورت کلی اثر تغییراتی چندان واضحی مشهود نیست. همچنان استفاده از نقوش ختایی و ترنج‌های گرد معمول است. دربارهٔ رنگ‌بندی اثر باید خاطرنشان کرد که بیشتر بافته‌های مشهد، تقریباً بین ۱۰ تا ۱۵ رنگ استفاده می‌کنند که بیشتر تبدیل به رنگ‌های ملایم و هم‌نشین در یک طیف رنگی خاص بین رنگ‌های کرم و قهوه‌ای و گاه قرمز-های ملایم و چرک شده‌اند.

در قالی دیگری که در دورهٔ کنونی بافته شده است (تصویر ۱۴) به نظر می‌رسد اصول تعریف‌شده در فرش مشهد نسبتاً در آن رعایت شده است. در فرش‌های مشهدی به‌وفور یافت می‌شود که فرم لچک‌ها همان شکل و فرم ترنج است، به‌صورت ۱/۴ ترنج که از لحاظ رنگ‌بندی نیز تابع همان ترنج مرکزی هستند. این اصل در قالی پیش‌رو نیز رعایت شده است. دربارهٔ رنگ‌بندی قالی مذکور، آن‌طور که کاملاً مشخص است رنگ آبی روشن و زرد طلایی غالب می‌باشد که این نوع رنگ‌ها در مستوره[1] یا کارت رنگی فرش‌های خراسان به‌عنوان رنگ غالب و اصلی متن به‌ندرت دیده می‌شود. در اصل رنگ‌های حاضر در قالی نه از رنگ‌های سنتی سبک مشهد و نه از ویژگی‌های رنگ‌پردازی حال حاضر مشهد پیروی کرده است. در تصویر شماره ۱۵ قالی دیگری با ساختار افشان می‌توان ملاحظه نمود که با گله‌ای شاه‌عباسی و گردش‌های ختایی سراسر متن را پوشانده است. در این پوشش، بزرگی بیش از اندازهٔ گل‌ها حائز اهمیت می‌باشد که از اندازهٔ متعارف، درشت‌تر ترسیم شده‌اند. با نگاه دقیق‌تر به چینش گل‌ها خصوصاً در مرکز متن به‌وسیلهٔ گله‌ای گرد و ریز، هاله‌ای از ترنج به‌صورت ناملموس دیده می‌شود که حاکی از ظرافت کار و خلاقیت طرح این اثر می‌باشد. با ذکر این مسئله که چینش و ترکیب گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی در متن به‌صورت ۱/۱ تأکیدی بر همین فرم ترنج می‌باشد که حتی اگر خود این گله‌ای شاه‌عباسی را با خطی به هم ارتباط دهیم، شکل بیضی در متن ایجاد خواهد شد که نشان‌دهندهٔ ساختار مستحکم گله‌ای شاه‌عباسی بر روی بندهای ختایی می‌باشد. در این فرش، بازگشت به اصول گذشته دیده می‌شود. باز هم همان گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی بر روی بندهای نازک ختایی می‌باشد؛ اما رنگ‌بندی اثر با همان رنگ‌بندی جدید مشهد مطابقت دارد. از لحاظ رنگ‌بندی، رنگ کرم به‌عنوان رنگ اصلی زمینه و رنگ آجری رنگ حاشیه

۱. مستوره یا کارت رنگی: رنگ‌هایی که در کنار نقشه فرش توسط طراح یا نقاش برای مشخص شدن تعداد و تنوع رنگی همان نقشه آورده می‌شود. گاهی این مستوره به شکل خامه‌های رنگی به‌وسیله نقاش یا تولیدکننده تهیه می‌گردد تا در مراحل بعدی رنگرز به‌وسیله آن بتواند بهترین و نزدیک‌ترین شیدرنگی از نظر چیدمان و همنشینی تهیه نماید.

قرار گرفته است. قالی دیگری از دسته قالی‌های افشان بافته شده در مشهد که در چهارگوشه‌ی آن لچک نیز دیده می‌شود و بهتر است افشان لچک‌دار نام بگیرد؛ در (تصویر ۱۶) قابل‌مشاهده می‌باشد. در این اثر گل‌ها به‌قدری بزرگ هستند که دیگر فضای زیادی برای زمینه قالی باقی نگذاشته‌اند. رنگ‌بندی در این قالی نیز بر اساس پالت جدید رنگی مشهد صورت گرفته است.

فرش‌های تلفیقی نیز در این دوره، بازار خود را پیدا کرده‌اند. (تصویر ۱۷) فرشی در ساختار لچک و ترنج ترکیبی از نقوش ختایی و اسلیمی و گل‌فرنگ و تصاویر بناهای قدیمی مهم است. جدای از تصویر کردن بناهای تاریخی که پیش‌ازاین چندان در مشهد باب نبوده، نقش اسلیمی نیز دیده می‌شود که باعث برداشت‌های مختلفی در مورد این نوع فرش می‌باشد. اینکه در طراحی این فرش از جای دیگری الگوبرداری شده و یا این احتمال را می‌توان داد که طراح این فرش، از سبک طراحی مشهد اطلاع چندانی نداشته یا در پی خلق اثری جدید بوده است، چراکه در فرش‌های مشهد، طرح‌های تصویری یا دورنما چندان جایگاهی تابه‌حال نداشته‌اند و البته تصویر دورنمای داخل ترنج که باغ ارم شیراز را نشان می‌دهد قوت این احتمال را بالا می‌برد. در واقع فرش‌هایی با نقش‌های غلط که تلفیقی از طرح‌های مختلف در یک ساختار می‌باشد را می‌توان در تصویر شماره ۱۳ مشاهده نمود. این نمونه فرش‌ها در این دوره، بازار خود را پیدا کرده‌اند. بناهای موجود در قالی نیز از بناهای مهم می‌باشد که در داخل قاب‌ها به تصویر درآمده‌اند؛ که این قاب‌ها هم در داخل متن و هم در داخل حاشیه‌ها به‌صورت ترکیبی زیبا قرار گرفته‌اند. همان‌گونه که ذکر گردید اصلی‌ترین ساختار طرح حاشیه در فرش مشهد به‌صورت «واگیره» است. ولی در این فرش از دومین ساختار طرحِ به‌کاربرده شده در حاشیهٔ قالی‌های این شهر طرح، «قاب-کتیبه‌ای» می‌باشد. در این طرح‌ها به‌غیر از کتیبه‌ها از نقش‌مایه‌های گل شاه‌عباسی و بندهای ختایی نیز استفاده می‌شود. در جدول شماره ۳ همان‌طور که دیده می‌شود، تغییرات صورت گرفته بسیار ناچیز و تنوع چندانی ندارند. از لحاظ طرح و رنگ، نقشه‌های مورد استفاده در فرش مشهد، بیشتر دنباله‌روی طرح‌های لچک و ترنج و افشان‌های قدیمی می‌باشد که قبلاً در مشهد رایج بوده است.

تصویر ۱۳: قالی لچک‌وترنج، مشهد، معاصر
(www.hajiabadi-carpet.ir,
(۹۵/۶/۲۸)

تصویر ۱۴: قالی لچک‌وترنج، مشهد، معاصر
(www.donyayefarsh.com,
(۹۵/۶/۲۸)

تصویر۱۵: قالی افشان، مشهد، معاصر (www.hajiabadi-carpet.ir, ۹۵/۶/۲۸)

تصویر ۱۶: قالی افشان، مشهد، معاصر (www.boluricarpet.ir, ۹۵/۶/۲۸)

تصویر ۱۷: قالی تلفیقی لچک‌وترنج تصویری، مشهد، حال حاضر (بصام و دیگران، ۱۳۸٤: ۱۱۰)

جدول ۳. جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در حال حاضر (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	نام منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		زمان	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر۱۳.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج	ختایی	هم‌نشینی و ملایمت در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: در طیف‌های کرم تا قهوه‌ای، گل بهی	طرح دچار تغیر و تحول خاصی در نقوش و طرح کلی نشده است؛ اما رنگ‌بندی در اثر از ویژگی‌های رنگ‌بندی قدیم مشهد پیروی نمی‌کند.
تصویر ۱٤.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج	ختایی	رنگ‌های ملایم رنگ‌های اصلی: آبی روشن، زرد طلایی	مطابق با اصول و قواعد سبک مشهد است اما رنگ‌بندی تازه‌ای ارائه‌شده حتی در کارهای حال حاضر مشهد هم یافت نمی‌شود.
تصویر ۱۵.	مشهد	معاصر	افشان	ختایی، گله‌ای شاه-عباسی روی بندهای نازک ختایی	هماهنگی و هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، آجری	بازگشت به گذشته در طراحی قالی رؤیت می‌شود که با رنگ-پردازی جدید همراه است.
تصویر ۱٦.	مشهد	معاصر	افشان لچک‌دار	گله‌ای بزرگ شاه-عباسی و ختایی	هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، قهوه‌ای روشن	طرح اصیل با رنگ‌بندی جدید مرسوم در مشهد
تصویر ۱۷.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج تلفیقی تصویری	ختایی، اسلیمی، گل‌فرنگ، تصاویر بناهای مهم	هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، قهوه‌ای روشن، خاکی	احتمال دارد فرش اقتباسی باشد و همین باعث ایجاد ناهماهنگی در سبک مشهد می‌شود.

با بررسی بافته‌های مشهد در این سه دوره، سنت‌گرایی و سنت‌گریزی‌های صورت گرفته در سنت‌های قالی‌بافی مشهد را بدین گونه می‌توان شرح داد: همان‌طور که در بافته‌های قبلی مشهد پیداست، نقوش ختایی با گله‌ای شاه‌عباسی بزرگ و بندهای ظریف از ویژگی بافته‌های قدیم مشهد بوده که در حال حاضر در بسیاری از قالی‌ها تعادل بین عناصر، گل شاه‌عباسی و بندها بیشتر شده است. به‌صورت کلی در ساختار طرح‌ها و عناصر تنوع گسترده‌ای نمی‌توان یافت. این سکون حاکم بر قالی در زمینهٔ طرح و نقش در دوره‌های اواخر قاجار، پهلوی و حال حاضر همچنان پابرجاست. طرح‌های اصلی بافته‌های مشهد، لچک و ترنج و افشان است که در حال حاضر نیز همین طرح‌ها همچنان جزء طرح‌های اصلی و مهم مشهد است که به آن‌ها طرح‌های تصویری نیز به تقلید از مناطق دیگر مخصوصاً تبریز اضافه شده است. «فرش مشهد از نظر رنگ ویژگی‌های محلی خود را حفظ کرده است. در قالی قدیمی مشهد، رنگ زمینهٔ قالی، بیشتر از مایه‌های تیره مانند سرمه‌ای و لاکی تیره است. گرچه اینک قالی با زمینه‌های نیلی و کرم هم بافته می‌شود ولی درمجموع رنگ‌های سبز، نارنجی و زرد در فرش مشهد کمتر دیده می‌شود. متن قالی مشهد بیشتر به رنگ لاکی سیر است و ترنج و لچک آن به رنگ لاجوردی... در رنگ‌بندی قالی در مشهد قرمز لاکی[1]، رنگ برجسته‌ای است و بافندگان مشهد از قدیم برای تهیه این رنگ از قرمز دانه استفاده می‌کردند» (آذرپاد، حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۳: ۲۶۵). «اما به‌طور کلی رنگ‌هایی که در فرش مشهد استفاده می‌شوند عبارت‌اند از: قرمز سیر (قرمز دانه)، عنابی، کرم، انواع سبز، آبی، سرمه‌ای و قهوه‌ای از عمده رنگ‌های مورد استفاده در قالی‌های امروز مشهد است. متأسفانه انواع رنگ‌های صورتی و زرد در طرح‌های گل فرنگ به سبك تبریز نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد که هیچ‌گونه تناسبی با طرح‌ها و رنگ‌های قالی اصیل مشهد و حتی خراسان ندارد» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). بدانگونه که گفته شد «رنگ اصلی قالی‌های مشهد، قرمز و در مواردی آبی است، و از رنگ‌های دیگر برای تزئینات نقوش استفاده می‌شود. بااین‌همه، ظرافت و ملاحت از خصوصیات بارز فرش‌های مشهد است. همچنین یکی از شاخصه‌های اصلی به‌کاررفته در قالی مشهد، رنگ لاکی آن است که فرش‌بافی مشهد را با این رنگ می‌شناسند. در کل تنوع رنگی از دیرباز محدود به چندرنگ بوده که همچنان نیز از همان چندرنگ محدود استفاده می‌شود؛ منتهی در حال حاضر رنگ‌ها تغییر کرده است به این صورت که رنگ‌های متضادی چون قرمز، لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای جای خود را به رنگ‌هایی ملایم‌تر و هم‌نشین داده‌اند. بیشتر بافته‌های مشهدی در رنگ‌هایی در تم‌های کرم تا قهوه‌ای تولید می‌شوند که این قضیه برای هماهنگی با چیدمان و سلیقه روز انجام می‌شود. «احتمالاً این رویه به دنبال گرایش تدریجی برخی از طراحان مشهد به طرح‌های قالی تبریز است که در برخی موارد نتایج تأسف‌باری را به دنبال داشته است. در سبک‌های نائین، کاشان و کرمان، عمده قالی‌ها متأثر از رنگ‌های قالی مناطق مذکور است و تغییر خاصی در نسخه‌برداری مشهد دیده نمی‌شود» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۳).

۱. «از ویژگی‌های متمایز قالی مشهد، استفاده از «لاک» یا «قرمز دانه» به‌جای روناس برای تهیه رنگ‌های سرخ است و تاکنون این ماده در هیچ جای دیگر ایران استفاده نشده است» (بنت، ۲۰۰۲: ۱۲۸)

جدول ۴: بررسی تحولات ایجاد شده در سنت‌های قالی‌بافی مشهد (مأخذ: نگارندگان)

منطقه	ویژگی‌های سنتی در فرش منطقه	تغییرات ایجاد شده در فرش به‌مرورزمان	توضیحات
مشهد	گله‌ای درشت و بندهای ظریف	تعادل بین بندها و گل‌ها	با توجه به تغییرات ایجاد شده در سنت فرشبافی مشهد نسبت به‌مرور زمان و تغییر عواملی چون اندازه نقش‌مایه‌ها و نوع ترکیب‌بندی، عدم تنوع در ساختار طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها، تنوع رنگ‌بندی و ... عوامل متعددی می‌توان برای این تغییرات در نظر گرفت که اصلی‌ترین این عوامل در وهله اول طراحانی که به مشهد مهاجرت کرده‌اند و در مراحل بعدی مواردی همچون بازار، سلیقه‌ی مخاطب، هماهنگی فرش با چیدمان می‌توان اشاره کرد.
	عدم تنوع در ساختار طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها	عدم تنوع در ساختار	
	طرح‌های اصلی: لچک‌وترنج، افشان	طرح‌های اصلی: لچک‌وترنج، افشان، تصویری	
	تنوع رنگی محدود	تنوع رنگی محدود	
	تضاد در رنگ‌ها و استفاده از رنگ‌های شاد	هم‌نشینی و ملایمت در رنگ‌ها	
	رنگ‌های پرکاربرد و اصلی در بافته‌ها: قرمز لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای	رنگ‌های پرکاربرد در طیف کرم تا قهوه‌ای	

در جدول شماره ۴: همان‌طور که دیده می‌شود، تغییرات صورت گرفته بسیار ناچیز و در حد همان تغییر و تنوع دادن در رنگ‌ها و هماهنگ کردن قالی‌ها با چیدمان مد روز و خواست بازار بوده است. همان‌طور که قبلاً ذکر گردید در فرش مشهد و حوزه جغرافیایی آن به علت آغاز به فعالیت طراحان و تولیدکنندگان که از تبریز بودند شاهد تغییراتی در این زمینه هستیم و طراحان با توجه به سبک و سیاق خود طرح‌هایی را اجرا کردند که مغایر با منطقه مشهد می‌باشد.

نتیجه‌گیری

بنا بر بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان به این نکته اشاره کرد که سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در یک اثر هنری، یک امر نسبی و میزان آن در هر اثر متفاوت است. در واقع آن قسمت و ویژگی‌هایی که در طول زمان و عمر آن اصیل و بدون تغییر مانده، در راستای سنت گام برداشته و آن خصوصیاتی که در مدت‌زمانی، از هویت خود دور شده و دچار تغییر و تحول گردیده، در مسیر سنت‌شکنی قرار گرفته است. در مورد قالی‌های بررسی‌شده و سنت‌های مربوط به طرح، نقش و رنگ آن‌ها نیز این مطلب صدق می‌کند. پرکاربردترین نقشه‌های قالی در سبک مشهد به ترتیب، نقشه‌های یک‌چهارم، واگیره یا بندی، یک‌دوم و یک‌هشتم است و بیشترین ساختار طرح‌های مشهد لچک و ترنج و افشان است. از دیگر مشخصه‌های قالی‌های این منطقه و به‌خصوص قالی‌های نفیس، می‌توان به تراکم طرح و نقش و بافت نگاره‌های فراوان و ظریف اشاره کرد. از خصوصیات این قالی‌ها، استفاده از گل‌های بزرگ برگ کنگری، برگ‌های شعله‌سان و اسلیمی‌های ابری است. قالی سبک مشهد آهسته و پیوسته در ارائه طرح‌ها و نقوش و همچنین رنگ‌بندی راه خود را می‌پیماید. این گونه از قالی در ابتدای رونق دوباره خود در دوره قاجار، همواره دنباله‌روی همان طرح‌های افشان با نقوش ختایی قبل بوده است. در دوره پهلوی با توجه به بازارهای جدید پدید آمده برای فرش ایران بعضی تولیدکنندگان تبریزی به مشهد مهاجرت کردند. آن‌ها نیز با توجه به همان سبک مشهد آغاز به فعالیت و از اعمال تحولات اساسی در طرح‌ها خودداری کردند. هرچند به‌روز شدن و هم‌پا شدن با سلیقه و چیدمان روز باعث تغییر در رنگ‌های قالی‌های سبک مشهد شده‌اند. در منطقهٔ مورد پژوهش (مشهد)، آن‌طور که در نمونه‌های بررسی شده مشاهده شد، کمترین تغییرات را در طرح

و نقش خود تا به امروز داشته و سعی نموده تا با همان سبک و سیاق وابسته به سنت ادامه مسیر دهد.

بهره‌گیری از سنت‌های موجود در طرح‌بندی و رنگ‌پردازی قالی‌های یک منطقه می‌تواند راهنمای مناسبی برای الگوبرداری باشد. استفاده از این الگوهای قدیمی موجب می‌شود تا طراح و رنگ‌پرداز محلی مطلع گردد که ذائقه منطقه چگونه است و بیشتر چه ساختارها و چه رنگ‌هایی موردپسند قرار می‌گیرند. طراحان فرش مشهد تغییرات اساسی در ساختار و نقوش قالی منطقه را به چشم خطر پذیری بزرگ می‌نگرند و معمولاً از آن پرهیز می‌کنند. بااین‌حال به نظر می‌رسد که استفاده از طیف‌های رنگی جدید راحت‌تر قابل‌پذیرش بوده است. به همان مقدار که ساختارها و نقوش دست‌نخورده و بکر باقی‌مانده، رنگ‌های جدید جایگزین رنگ‌های قدیمی فرش مشهد شده است. با توجه به تغییرات صورت گرفته می‌توان نتیجه گرفت که احتمالاً سلیقه روز هنوز پذیرای ساختارهای متفاوت در این منطقه نبوده است. استفاده از نقوش و طرح‌های جدید و نوآورانه شاید باعث کاهش میل مخاطب و طرفداران فرش مشهد شود و همچنین ممکن است ایجاد ساختارهای طرحی بدون داشتن پیش‌زمینه‌های لازم و بی‌ربط با سنت‌های موجود باعث به انحطاط کشیده شدن فرش این ناحیه شود. در این پژوهش مشخص شد که حفظ سنت‌ها به‌خصوص در هنری مانند فرش که خاستگاه آن در ایران است، به‌شدت مهم وحیاتی و بسیاری علاقه‌مند این اصالت و ناب بودن هستند، اما از طرفی، خاصیت هنر و اثر هنری، سنت‌شکنی و پیروی نکردن از قوانین قبلی و خلق نمودن اثری جدید است، زیرا با تکرار، از هنر چیزی باقی نمی‌ماند و فقط می‌توان نام آن را صنعت گذاشت. سنت‌ها بااینکه مربوط به گذشته هستند، اما در طول زمان و بر اثر ثبات در برابر تغییرات تبدیل به سنت شده‌اند، بنابراین شاید چیزی که در حال حاضر سنت شمرده نمی‌شود و یک ایده جدید هنری است در ادوار بعدی و با حفظ شکل اصیل خود، به‌عنوان یک سنت یاد شود. درواقع باید اجازه به وجود آمدن سنت‌های جدید را با رعایت اصول و هویت هنر هر منطقه داد. از طرفی نیز نبایستی سنت‌گرایی به معنای نگاه به گذشته تلقی شود و حرکتی متحجرانه خوانده شود. سنت همان عنصری است که زمانی آن‌هم نو به‌حساب می‌آمده است، ولی همین درک غلط از سنت باعث منفور شدن آن از دیدگاه بعضی شده است. به نظر باید سنت‌ها را حفظ و ثبت و ضبط نمود و البته به هنر نیز اجازه حرکت در مسیر خلاقیت و تعالی را داد.

فرش دستباف ایران در حوزه طرح و نقش و رنگ در هر منطقه دارای ویژگی‌های اصیل و مختص خود بوده و است که به فراخور زمان و بر اثر موارد متعدد دچار تحولاتی گشته که در برخی مناطق بیشتر بوده و در برخی کمتر. دوره‌ای در مسیر پیشرفت و تعالی گام برداشته و دوره‌ای در سراشیبی و رکود، اما آنچه مشخص است این‌که همچنان معتبرترین وجهه را در میان رقبا داراست که این مسئله از طرفی مرهون اصالت، هویت و همچنین سنت‌های موجود در قالی ایران است و از طرفی وام‌دار دستان چیره‌دست طراحان و هنرمندان این مرز و بوم می‌باشد که هرگز نگذاشته‌اند این هنر رنگ عقب‌افتادگی و مهجور ماندن را به خود ببیند. به‌منظور انجام پژوهش‌های آینده، توصیه می‌گردد پژوهش مذکور در دیگر مناطق شهری و همچنین فرش مناطق روستایی ایران نیز صورت پذیرد تا نتایج جامع‌تری حاصل گردد. همچنین پیشنهاد می‌گردد تا سنت‌های مربوط به طرح، نقش و رنگ فرش هر منطقه، در هر دوره تاریخی به‌صورت مستند مورد مطالعه قرار گیرد تا بتوان آن‌ها را به‌صورت میراثی ماندگار برای آیندگان حفظ نمود.

فهرست منابع

۱. ادواردز، سیسیل. (۱۳۵۶). ***قالی ایران***. ترجمه مهین دخت صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.

۲. افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۱). ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***. تهران: دانشگاه هنر تهران.

۳. افشاری، مرتضی. (۱۳۸۵). «سنت و هنر سنتی». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۹۴-۹۳)، ۹۲-۸۶.

۴. آذرپاد، حسن و فضل‌الله حشمتی‌رضوی. (۱۳۸۳). ***فرش نامه ایران***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵. آشوری، داریوش و همکاران. (۱۳۸۱). ***سنت و فرهنگ***. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
٦. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). «**سنت‌گرایی و سنت-گریزی در طراحی فرش**». ***گلجام***. (شماره ۵-۴)، ۸-۵.
۷. باقری، یاسر. (۱۳۹۰). «راهبردهای نوآوری و تنوع‌بخشی در طرح و نقش قالی معاصر ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۸. بصام، جلال‌الدین و همکاران. (۱۳۸۴). ***رؤیای بهشت***. تهران: عروج.
۹. بیات، عبدالرسول و همکاران. (۱۳۸۱). ***فرهنگ واژه‌ها***. تهران: اندیشه و فرهنگ دینی.
۱۰. حاجی‌زاده، امین. (۱۳۸۷). «بررسی تحولات نقش فرش مشهد در یک‌صد سال اخیر». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۱۱. حصوری، علی. (۱۳۸٦). ***مبانی طراحی سنتی***. تهران: چشمه.
۱۲. عبادیان، محمود. (۱۳۸۰). «سنت، تجدد و هنر». ***خرد جاویدان مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت-گرایان معاصر*** تهران: دانشگاه تهران.
۱۳. دادور، ابوالقاسم، و همکاران. (۱۳۹۳). ***جستاری در سنت و مدرنیسم***. تهران: مرکب سفید.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***. ج۹. تهران: دانشگاه تهران.
۱۵. رنه‌دالمانی، هانری. (۱۳۳۵). ***سفرنامه از خراسان تا بختیاری***. ترجمه محمدعلی فره‌وشی. تهران: بی‌نا.
۱٦. زیباکلام، صادق. (۱۳۹۵). ***سنت و مدرنیته: ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار***. تهران: روزنه.
۱۷. ژوله، تورج. (۱۳۹۰). ***پژوهشی در فرش***. تهران: یساولی.
۱۸. سفیدکران، آزاده. (۱۳۸۹). «تأثیر مدرنیسم بر تصویرسازی مطبوعات ایران ۱۳۵۷-۱۳۲۰». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۱۹. سیف، احمد. (۱۳۷۳). ***اقتصاد ایران در قرن نوزدهم***. تهران: چشمه.
۲۰. صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۷۱). ***طراحان بزرگ فرش ایران***. تهران: سروش.
۲۱. طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۵۷). ***تفسیر شریف المیزان***. ج۳۲. ترجمه محمد خامنه. تهران: محمدی.
۲۲. طبسی، محسن و اسد رازانی. (۱۳۸٦). «هنر سنتی و مناسبات نسلی». ***جوانان و مناسبات نسلی***. (شماره ۱)، ۱۵۸-۱۴۱.
۲۳. فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
۲۴. قاضی مرادی، بهناز. (۱۳۹۰). «تأثیر گفتمان غالب مشروطه‌خواه بر سنت تصویری دورهٔ قاجار». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۲۵. کرزن، لرد. (۱۳٤۷). ***ایران و مسئله ایران***. ترجمه علی جواهر کلام. بی‌جا: ابن‌سینا.
۲٦. کمندلو، حسین. (۱۳۹٦). ***شاهکارهای فرش‌بافی مشهد در عصر قاجار***. تهران: فرهنگستان هنر.
۲۷. گانزرودن، اروین. (۱۳۵۵). ***قالی ایران-شاهکار هنر***. بی‌جا: اتکاء.
۲۸. مصباحی، شکوفه. (۱۳۹٤). «نقش و طرح در قالی‌های عمو اوغلی». ***گلجام***. (شماره ۲۷)، ۱۱۲-۹۹.
۲۹. نصر، سید حسین. (۱۳۹۲). ***انسان سنتی و مدرن***. ترجمه مهدی نجفی‌افرا. تهران: جامی.
۳۰. نقی‌زاده، محمد. (۱۳۷۸). «نسبت و رابطه سنت، نوگرایی و مدرنیسم در مباحث هنری و فرهنگی». ***هنر***. (شماره ۴۲)، ۱۱۱-۱۰۰.
۳۱. نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۸۵). «تقابل سنت و مدرنیته». ***روزنامه اطلاعات***، شماره ۲۳۷٦۲.
۳۲. نویدی نژاد، کاوه. (۱۳۸۸). «بررسی نوآوری در طراحی قالی معاصر، بر اساس زیبایی‌شناسی قالی صفویه». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
۳۳. نیکویی، مجید. (۱۳۸۸). «بررسی عوامل مؤثر بر ابداع و نوآوری در طرح و نقشه فرش دستباف ایران». ***مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف***. تهران: وزارت بازرگانی، مرکز ملی فرش ایران.
۳۴. ویلز. چارلزجیمز. (۱۳٦۸). ***ایران در یک قرن پیش***. ترجمه غلامحسین قراگوزلو. بی‌جا: اقبال.
۳۵. ویلسن، ج. کریستین. (بی‌تا). ***تاریخ صنایع ایران***. ترجمه عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.
۳٦. یساولی، جواد. (۱۳۷۵). ***مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران***. تهران: یساولی.

۳۷. یارشاطر، احسان. (۱۳۸٤). ***تاریخ و هنر فرشبافی در ایران***، ترجمه ر. لعلی خمسه. تهران: نیلوفر.
۳۸. یعقوب جبلی، حسن. (۱۳۸۵). «موانع نوآوری و تحول در طراحی در طراحی فرش ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۳۹. حاجی‌آبادی، احسان، و همکاران. «تصویر قالی افشان مشهد». (۹۵/٦/۲۸) از نشانی: http://www.hajiabadi-carpet.ir/show_item_details.php?item_id=30&group_id=3
۴۰. گروه فرش بلوری. «قالی مشهد» (۹۵/٦/۲۸). از نشانی: http://boluricarpet.ir/berand/berand3/66-%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D9%86%DA%AF%DB%8C%D9%86-%D9%85%D8%B4%D9%87%D8%AF.html
41. Sakhai, essie. (2008). ***persian rugs and carpet***. England, woodbridge: antique collector's club.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۱، پاییز ۱۴۰۱
No.1 Fall 2022
۹۵-۱۱۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۵

تحلیل نقوش و صفحه‌آرایی قرآن میر عبدالقادر حسینی شیرازی از مکتب هند و مقایسه آن با قرآن روز بهان شیرازی از مکتب شیراز (از مجموعه نفایس آستان قدس رضوی)

➢ **صمد نجار پورجباری:** استادیار، گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران (s.najarpoor@aui.ac.ir)
➢ **اکرم نوروزی:** کارشناس ارشد، هنر اسلامی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران
➢ **محمد رضا شیروانی:** مربی، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران (mr.shirvani@aui.ac.ir)

چکیده

با ورود اسلام به ایران و سایر نقاط به‌ویژه در دوره صفوی، تذهیب‌های قرآنی دارای اهمیت و ارزش زیبایی‌شناسی خاصی گردید. در این دوره بین ایران و هند ارتباطاتی ویژه در زمینه هنری ایجاد و درنتیجه دامنه تحقیقات هنری گسترش یافت. در ایران، بهترین مذهّبان تنها در پایتخت ساکن نبودند. در سراسر قرون نهم و دهم هجری‌قمری، شیراز یکی از مراکز اصلی تدوین کتب دست‌نویس به شمار می‌آمد. این پژوهش برآن است که با انتخاب هدفمند دو قرآن نفیس از موزه آستان قدس رضوی، قرآن روزبهان شیرازی با شماره ثبت ۱۳۶ از مکتب شیراز و قرآن عبدالقادر حسینی شیرازی با شماره ثبت ۱۰۶ مربوط به مکتب هند و ایرانی -هر دو از قرآن‌های شاخص در مکتب‌های عنوان‌شده در دوره زمانی صفوی- را مورد مطالعه و تطبیق قرار دهد. سؤال اصلي این است که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین سبک تذهیب در قرآن میر عبدالقادر حسيني شيرازي و قرآن روزبهان شیرازی دال بر اثرگذاری مکتب شیراز بر مکتب هند و ایرانی یا بالعکس وجود دارد؟ هدف اصلي پژوهش دستيابي به ویژگی‌هایی تذهیب‌های مکتب هند و ایرانی است. روش پژوهش توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقي است. در این روش علاوه بر معرفی این آثار نفیس و هنرمندان آن، با بررسی تذهیب و صفحه‌آرایی و تطبیق آن‌ها با یکدیگر، ویژگی‌های هر مکتب مورد مطالعه قرار داده می‌شود. همچنین پژوهش بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و استفاده از منابع اینترنتي خواهد بود. نتایج حاصله نشان می‌دهد کتابت قرآن در هند بیشتر تحت تأثیر هنرمندان ایرانی به‌خصوص هنرمندان مکتب شیراز بوده است و تبادل هنری و فرهنگی در این دوره با توجه به شیعی‌مذهب بودن قطب شاهیان بیش از پیش مشهود می‌شود، چنانکه صفحه‌آرایی و آرایه‌های تذهیبی قرآن عبدالقادر حسینی و قرآن روزبهان مشابه صفحه‌آرایی‌های صفوی است. استفاده از رنگ‌های خاص و ترکیبی که از اختصاصات سبک روزبهانی است در هر دو قرآن مشترک می‌باشد. در این میان در تذهیب‌های قرآني میر عبدالقادر برخی ویژگی‌ها ازجمله نوع پرکاری در تذهیب و علاقه به طبیعت‌گرایی با گل‌های ریز و فراوان دیده می‌شود که از تأثیرات مکتب هند بر مکتب شیراز است.

واژگان کلیدی: تذهیب، مکتب هند و ایرانی، مکتب شیراز، قرآن میر عبدالقادر حسینی شیرازی، قرآن روزبهان شیرازی

Abstract

Throughout history, especially during the Safavid period, Qur'anic illuminations have had a significant and aesthetic value. During this period, communications between Iran and India initiated especially in the artistic field, resulting in a wider range of artistic research. The present study aims to select purposefully two exquisite Qurans from the Astan Quds Razavi Museum, the Quran of Roozbahan Shirazi with the number 136 from the Shiraz School and the Quran, Abdul Qader Hosseini Shirazi, with the number 106 in the Indo-Iranian school, and to study and compare these two Qurans. The main goal of the study is to achieve the characteristics of the school of Hinduism and Iranian. The method of study was descriptive-analytic with a comparative approach to achieving goals. The result demonstrating the layout and decorative arches of the Quran, Abdul Qader Hosseini and Quran Roozbehan, are similar to the layout of the Safavid layout, and the similarities and influences of the layout type in Fatahah Kaltekh from the Shiraz school are seen in the Indian and Iranian schools. The use of special colors, which is a rosiban style attribute, is common in both Qur'ans, among which these Qur'anic motifs are considered by some of the qualities, including the type of prolific in the illumination and interest in nature, which is used by the use of tiny flowers that is a special school of Hinduism which has been influenced by the Qur'anic illustrations of the Shiraz school.

Keywords: Illumination, Indo-Iranian School, School of Shiraz, Quran of Mir Abdul Qader Hosseini Shirazi, Quran of Rooz Bahan Shirazi

این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده مسئول با عنوان (تحلیل نقوش و صفحه آرایی قرآن میر عبدالقادر حسینی شیرازی از مکتب هند و مقایسه آن با قرآن روزبهان شیرازی از مکتب شیراز) به راهنمایی دکتر نجار پور و مشاوره استاد شیروانی می باشد.

***نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۵۸۶۲۵۰۶۷) (norouziakram63@yahoo.com)**

مقدمه

در دوره صفوی، مهاجرت گسترده هنرمندان و شعرای ایران به سرزمین هند روی داد که اوج این مهاجرت‌ها در دوره سلطنت شاه‌طهماسب است. طبع سودآوری و حرص مفرط در ثروت‌اندوزی، عدم تمایل به سرمایه‌گذاری در توسعه و تحول هنر و ادب و قطع حمایت از هنرمندان و شعرا و اخراج نقّاشان و هنروران از کتابخانه سلطنتی وغیره به مهاجرت گسترده اهل علم و ادب و هنر به سرزمین هند انجامید. حمایت دربار گورکانی از هنرمندان و شعرای ایرانی، مهاجرت بیشتر این جماعت را برانگیخت و در پی آن، مکاتب نوین هنری و ادبی در کشور هند به وجود آمد. در میان نواحی مختلفی که محل نشو و نمای مکتب‌های مختلف نقاشی هند بوده‌اند، دکن و ارجستان درخشندگی خاص دارند. دکن از این لحاظ که در قرن شانزدهم میلادی مقر فرمانروایی سلسله‌های اسلامی سه‌گانه‌ای بود که در احمدنگر، بیجاپور و گلکنده حکومت داشته‌اند. بیجاپور و احمدنگر که مقدم هنرمندان هندو را که از وییجانگر رانده‌شده بودند گرامی داشتند به دعوت هنرمندان ایرانی نیز مبادرت کردند. بسیاری از پادشاهان محلی دکن با پادشاهان صفوی روابط بسیار دوستانه داشتند و همین روابط سبب شد که علاوه بر زبان فارسی و آئین شیعه، نقاشی ایرانی نیز در دکن نفوذ کند، نفوذی که ازلحاظ زمانی بر نفوذ هنر ایران بر دربار مغولان هند برتری و تقدم دارد (غروی، ۱۳۵۲: ۳۷-۳۶). در درباران ایران برخلاف برخی دربارهای دیگر، بهترین مذهّبان تنها در پایتخت ساکن نبودند، در سراسر قرون نهم و دهم هجری-قمری، شیراز یکی از مراکز اصلی تدوین کتب دست‌نویس به شمار می‌آمد. (خلیلی و جیمز، ۱۳۸۱: ۱۱/۳). مکتب نگارگری شیراز در دوره‌ی آل اینجو شکل نهایی خود را پیدا کرد و شماری از هنرمندان در شیراز به کتابت و تصویرسازی مشغول بودند و به‌خصوص ارتباط تجاری شیراز با شبه‌قاره هند بر رونق و رواج کتاب‌آرایی در این شهر می‌افزود. هنرمندان بعضی نسخه‌ها را برای فروش در شبه‌قاره هند تولید می‌کردند و این امر در بسط و تعمیق هنر نگارگری ایران در دربارهای هند تأثیری چشمگیر داشت (آژند، ۱۳۸۷: ۳۹).

در این بین، مکتب شیراز (دوران اینجو) تأثیری چشمگیر در نقاشی‌های سلطنت هند و بعضی از نسخه‌های دکنی گلکنده و بیجاپور داشته است. نسخه‌هایی را در شیراز برای دادوستد در هند، به‌خصوص در دهلی، طوا، بنگال و دکن تولید می‌کردند و به‌احتمال‌زیاد هنرمندان شیراز هم برای تعلیم نقاشی به هنرمندان هندی به شبه‌قاره هند سفر می‌کرده‌اند (همان: ۳۵). آنچه در آن تردیدی وجود ندارد اثر آشکار نگارگری مکتب تبریز صفوی و شاگردان بهزاد بر مکتب هند و ایرانی است، اما پرسش این است که آیا شیوه تذهیب در مکتب شیراز نیز بر قرآن‌های با تذهیب هند و ایرانی اثر داشته است؟ این تحقیق بر آن است تا با انتخاب هدفمند دو نسخه قرآن نفیس از گنجینه آستان قدس رضوی مربوط به دوره صفوی، بانام‌های قران ۱۰۶(قرآن میر عبدالقادر حسینی شیرازی) از مکتب هند و ایرانی و قرآن ۱۳۶(قران روزبهان شیرازی) از مکتب شیراز صفوی، دو قرآن نفیس و کمتر شناخته‌شده را مورد مقایسه تطبیقی قرار دهد. این قرآن‌ها انتخاب گردیده شده‌اند تا علاوه بر معرفی این مصحف ارزشمند و هنرمندان بزرگ آن‌ها، صفحه‌آرایی و تزیینات و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها و به‌نوعی اثرات مکتب شیراز را بر مکتب هند و ایرانی و یا بالعکس را دریابد؛ موضوعی که کمتر بدان پرداخته‌شده است.

پیشینه پژوهش

منابعی که در مورد تذهیب مکتب هند و ایرانی (در منابع فارسی و انگلیسی) به‌صورت تخصصی کارشده باشد کم است، اما در مورد تذهیب مکتب شیراز دوره صفوی منابع قابل قبولی وجود دارد و همچنین در مورد تذهیب‌های قرآن‌های مورد بررسی به‌طور جداگانه بررسی‌هایی صورت گرفته است. برخی از منابع شامل موارد زیر است: ریچارد[1] در کتاب *جلوه‌های هنر پارسی* که شامل نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ٦ تا ١١ هجری‌قمری موجود در کتابخانه ملی فرانسه است، صفحاتی را به بررسی هنر صفویه در مکتب تبریز دوم اختصاص داده است. در این مجلد، ابتدا

1. Richard

خلاصه‌ای از تاریخ صفوی و سپس هنر آن بیان‌شده است و همچنین تعدادی از مذهبان این دوره معرفی و به بررسی آثار آن‌ها پرداخته شده است ناصر خلیلی مجموعه‌ای از آثار هنر اسلامی را گردآوری و با نگاهی تاریخی و تصاویری زیبا، این آثار را ارزیابی کرده است. *قرآن نگاری تا قرن دهم هجری- قمری، پس از تیمور* یک جلد از چهارجلدی است که به دست‌نوشته‌ها و نسخ نفیس اختصاص یافته است. آثار قرآن نگاری مربوط به سال‌های ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ هجری‌قمری است و تصاویر قرآن‌های مکاتب مختلف هنری ارائه شده است. معتقدی در کتابی با عنوان *خاندان روزبهان؛ هنر کتاب‌آرایی در مکتب شیراز (عصر تیموریان و صفویان)*، شیوه‌های تذهیب مصحف و دیگر آثار غیر قرآنی پدر روزبهان و روزبهان شیرازی هنرمند تأثیرگذار سده‌های ۹ و ۱۰ هجری‌قمری را بررسی کرده است. صحراگرد در کتاب *مصحف روشن* نیز به ابداعات و چگونگی قرارگیری سطور قرآن‌های شیراز در سده‌های ۸ تا ۱۰ هجری‌قمری پرداخته و به این نتیجه رسید که چه سلیقه‌ای از بین روش‌های مختلف صفحه‌آرایی غالب و به‌صورت یک سنت در قرن ۱۰ هجری‌قمری تبدیل شد. *قرآن نویسی تا قرن دهم هجری قمری* (جلد سوم از گزیده ده‌جلدی مجموعه هنر اسلامی) توسط ناصر خلیلی و دیوید جیمز گردآوری‌شده است. بخش دوم آن از ۱۰۰ تا ۹۰۰ هجری‌قمری مربوط به هنر ایران در دوره صفویه است که شامل نسخ نفیسی از قرآن‌های کتابت و تذهیب شده در مکتب تبریز دوم و توضیح آن‌ها است. فداییان درمقاله‌ای تحت عنوان *معرفی مصحف شماره ۱۰۶ میر عبدالقادر حسینی شیرازی از گنجینه آستان قدس رضوی* به بررسی تذهیب‌های این قرآن پرداخته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع بنیادی و با هدف کشف قوانین و اصول حاکم بر تذهیب این دو قرآن به‌عنوان نماینده دو مکتب و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش ابتدا مشخصه‌های کلی قرآن‌نگاری هر دو مکتب در بازه زمانی دوره صفوی به‌اختصار بحث و توصیف می‌گردد. سپس دو قرآن به‌صورت جداگانه بررسی و ویژگی‌های آن‌ها و مکتبشان توصیف و تحلیل خواهد گردید و در انتها، مشخصات این دو قرآن به‌صورت مقایسه‌ای در جدول ارائه می‌گردد.

تذهیب مکتب صفوی

از قرن دهم هجری‌قمری و پیدایش حکومت صفویه، تذهیب به کمال هنرمندی، زیبایی، دقت و تنوع در طرح و رنگ رسید و به ممالک اسلامی دیگر مانند هند و عثمانی رخنه کرد و پایه‌گذار تذهیب کشمیری و عثمانی شد (شاملو، ۱۳۵۰: ۷۷). قرآن‌های دوره صفوی همواره به فال‌نامه، دعای ختم، دعا و گاهی هر سه مورد ختم می‌شد. همین امر سبب گردید تا سطح پوشیده از تذهیب شامل کتیبه‌ها، ترنج‌ها، سرلوحه با تسمه‌های پهن و گره‌سازی با عرض ۵ تا ٦ میلی‌متر در تزیین این‌گونه صفحات بیشتر به کار رود و هنرمندان بیش‌ازپیش بتوانند هنر خود را به نمایش گذارند. در این دوره؛ مذهبان بر ظرافت و پهنای نوار حاشیه افزودند. حاشیه‌های تودرتو که با تاج و کتیبه ترکیب می‌شد، از یک‌پهلو به نیم ترنجی تکیه می‌داد و آن ضلعش که رو به عطف نسخه بود با خطوطی رنگارنگ مکرر می‌شد و از اطراف سه ضلع دیگرش شرفه هایی ظریف به‌سوی لبه‌های کاغذ کشیده می‌شد. رنگ آبی که معمولاً تیره‌تر از دوره‌های پیش بود با دو رنگ مایه طلایی مایل به زرد و مایل به سبز، اصلی‌ترین رنگ‌های تذهیب در این دوره بود (اتینگهاوزن، ۱۳۸۹: ۱۹۷۴-۱۹٦۸). قرآن‌های این عهد بیشتر به خط نسخ (گاهی تواما ثلث و نسخ) و بندرت به نستعلیق است. از اختصاصات تذهیب قرآن‌ها این است که چندین صفحه متوالی اول آن‌ها (گاهی هشت صفحه و لااقل دو صفحه) تمام تذهیب است. گاهی نیز دو صفحه از وسط را تماماً تذهیب کرده‌اند. سر سوره‌ها همه مذهب‌اند و اسم سوره‌ها با خطی غیر از متن و به زر یا سفیدآب تذهیب شده است که اغلب بین السطور طلا اندازی دارد. تمام رنگیزه های شناخته‌شده در تذهیب این عهد مورد استفاده قرارگرفته است (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۲۸). قندهاریون در مورد رنگ در قرآن‌های عصر صفوی بیان کرده است که در اوایل دوره صفوی رنگ‌های فرعی تحت تأثیر دوره تیموری کم‌تر به کار می‌رفت اما تقریباً از قرن یازدهم به بعد افزایش چشمگیر کاربرد اقسام رنگ سرخ صورتی، نارنجی و بنفش که طیف‌هایی از رنگ گرم محسوب می‌شوند مشاهده گردید. ترکیبات رنگ‌آمیزی این دوره نشان‌دهنده فاصله با رنگ‌های سردتر هراتی است (قندهاریون، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۹).

تذهیب در مکتب شیراز و سبک روزبهان

در سال ۹۰۹ق شیراز به دست صفویه افتاد. شهر شیراز پس از اوایل قرن هشتم هجری قمری یکی از مراکز مهم هنر تذهیب کتب دست‌نویس به شمار می‌آمد؛ اما ظاهراً نقطه اوج این هنر در شیراز را باید در سال‌های ۸۹۶ الی ۹۲۶ق جستجو کرد. در نیمه دوم قرن نهم هجری‌قمری، تعداد کتب تذهیب شده آن‌چنان رو به تزاید گذارد که شیوه مشهور نقاشی ترکمنی را متحول کرد. نقاشان شیرازی تا اوایل سده دهم هجری‌قمری، سبک و سیاق ترکمنی را به کار می‌گرفتند. در این دوران؛ این شیوه جای خود را به سبک صفوی بخشید، سبکی که از سال ۹۲۶ تا ۹۸۸ق متداول بود. نقاشی شیراز در این دوران نوعی برداشت و تفسیر هنرمندان از تذهیب دست‌نوشته‌های پایتخت به‌حساب می‌آمد. اسامی تعداد اندکی از نقاشان شیرازی نیمه نخست سده دهم ه. ق شناخته‌شده است. در آن روزگار نقاشان چهره را مصور و تصویرگران دست‌نوشته‌ها را مذهب می‌نامیدند (خلیلی و جیمز، ۱۳۸۱: ۱۴۴). کارگاه‌های شیراز تحت حمایت امیران اینجو فعالیت گسترده‌ای را در مصوّر سازی متون ادبی به‌ویژه شاهنامه و متون مذهبی همچون قرآن کریم و ادعیه آغاز کردند. در این زمان تعدادی از نسخه‌های مصوّری که از این کارگاه‌ها بیرون می‌آمد، به کشورهای هند، ترکیه و برخی از نواحی ایران صادر می‌گردید که بدین طریق سبك نگارگری و تذهیب شیراز به نقاط دیگر راه یافت که باعث تأثیر آن را در نگارگری دربار هند شرقی شد (پاکباز، ۱۳۷۹: ٦۹).

امروزه کمبود منابع مکتوب از دو دهه‌ی اول سده دهم هجری، قضاوت درباره چرایی و چگونگی تحولات هنری این دوران گذار را بسیار مشکل کرده است، اما آنچه مشخص است شیراز در آن دوران هم چنان مرکزی مهم برای تولید کتاب‌های نفیس در ایران به‌حساب می‌آمده است و خاندان‌های معروفی هم چون «حسینی»، «خوارزمی»، «روزبهان» و غیره در کار تولید کتب فعال بوده‌اند. شیراز در مقایسه با دیگر مراکز تولید مصحف نفیس (تبریز، قزوین و هرات) هم به لحاظ کیفیت آثار و نفاست و هم به لحاظ تعداد مصحف، گوی سبقت را از رقبایش ربود، به‌طوری‌که این روند روبه رشد که تقریباً سه سده ادامه یافته و در پایان سده‌ی دهم هجری به قله شکوفایی خود رسیده است (معتقدی، ۱۳۹۲: ۱۸-۱٦). در تقسیم‌بندی صفحات افتتاح قرآن‌های شیراز، تعبیه کتیبه صدر و ذیل متداول نیست و به علت شلوغی و پیچیدگی تذهیب، فضای سفید به‌ندرت وجود دارد. تنها از لابه‌لای شرفه های حواشی خارجی می‌توان مجالی جهت استراحت چشم یافت. همچنین حاشیه مذهب سه‌جانبه با وسعت سطوح یکسان در صفحات افتتاح همه قرآن‌های آن رعایت شده است. تعداد سطور آیات حمد در هر صفحه چهار سطر، با طول نابرابر است (شفیعی و مراثی، ۱۳۹۴: ۲۰). هنرمندان شیرازی رنگ‌های روشن و ترکیبی را به رنگ‌های خالص ترجیح می‌دادند. استفاده از رنگ‌های صورتی، سبز مغز پسته‌ای، زرد اخرایی و بنفش روشن کنار هم‌چشم را نمی‌آزارد و اثری متقاعدکننده پدید می‌آورد (نوروزیان ۱۳۸٦: ۷٦)

معرفی روزبهان شیرازی

صاحب گلستان هنر در معرفی هنرمندان برجسته شیراز در سده نهم و دهم هجری از مولانا شمس‌الدین محمد ظهیر، مولانا روزبهان، میرزا عبدالقادر حسینی و حافظ عبدالله یاد می‌کند (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۲۸). یکی از نکات مهم در طراحی تذهیب «قرآن‌های روزبهان» استفاده از اسلیمی‌های ماری رنگارنگ با قلم‌گیری طلایی است؛ همچنین وی برای نخستین بار، رنگ‌های درخشان قرمز، صورتی و فیروزه‌ای بر زمینه‌ی بین قاب‌بندی‌ها و گاهی شرفه های حاشیه را دستمایه‌ی کار خود قرارداد. این جسارت در انتخاب و استفاده از رنگ‌هایی این‌چنین درخشان و متنوع را می‌توان در آثار دیگر هنرمند مذهّب روزگار صفوی، یعنی «محمد تاج‌الدین حیدر» سراغ گرفت که بی‌شک هم چون روزبهان، نابغه‌ای در عرصه تذهیب دوران خود به شمار می‌رفت، اما برخلاف روزبهان پرکار، از وی تنها چند مصحف رقم دار باقی‌مانده است. یکی مصحف قرآنی به خط «عبدالقادر حسینی شیرازی» (در موزه‌ی توپقاپی سرای، استانبول)، قرآن دیگر به خط «عبدالقادر الحسینی» (با شماره ثبت ۱۰٦) در کتابخانه‌ی آستان قدس مشهد و اثر دیگرش شاهنامه فردوسی (در موزه‌ی متروپولیتن، نیویورک) است که شیوهٔ

تذهیب آن ازجمله کم‌نظیرترین شیوه‌های تذهیب مکتب شیراز به‌حساب می‌آید (معتقدی، ۱۳۹۲: ۳۰).

با بررسی مصاحف روزبهان شیرازی در آستان قدس رضوی (چستر بیتی[1]، ساکلر[2] و خلیلی) می‌توان گفت: تزئینات شیراز معمولاً بسیار ظریف و دقیق اجراشده و آرایه‌ها در کل صفحه دارای تناسب و تحت تأثیر رنگ‌های لاجورد و طلایی است. به نسبت گذشته آثار بیشتری را می‌توان از طلا اندازی بین سطور مشاهده کرد، نقش شمسه و ترنج در افتتاح قرآن گسترش‌یافته و با توجه به اینکه از مراکز درباری (تبریز، هرات و بخارا (شیبکان)، دور بوده، در آن کمتر رسم خزانه و نام سفارش‌دهنده آمده است و به ذکر آیاتی از قرآن و دعا به زر اکتفا شده است. «می‌توان این رویه را در نسخه‌پردازی تیموری نیز مشاهده کرد که چند آیه، یا دعا را میانه دو شمسه می‌نوشتند» (بهرامی و بیانی، ۱۳۲۸: ۵۲). در کل ترکیب‌بندی یا به عبارت دقیق‌تر استخوان‌بندی در آثار روزبهان نشان می‌دهد که تداومی نسبی و هماهنگی و شباهت‌هایی در نقوش و رنگ‌آمیزی آثارش نیز وجود دارد. این تناسب در ترکیب‌بندی در بسیاری از مصحف مکتب شیراز در سده دهم هجری وجود دارد؛ و جالب آنکه روزبهان در طراحی تذهیب‌هایش تنها چهار چوبه کلی اثر را تکرار و در جزئیات اثر، نوع آوری و تنوعی چشمگیر از نقوش و رنگ‌ها را بکار بسته است. «روزبهان» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان سده دهم هجری با تکیه‌بر شیوه‌های کهن و نوآوری‌هایی چند در عرصه هنر کتاب‌آرایی ایران (مکتب شیراز)، توانست تا آثاری کم‌نظیر از خود به‌جای گذارد که امروز هر یک از آن‌ها به‌تنهایی شاهکاری در این زمینه به‌حساب می‌آیند (معتقدی، ۱۳۹۲: ۳۱).

معرفی قرآن ۱۳۶

قرآن ۱۳۶ یکی از نفایس موزه‌ی آستان قدس رضوی است که به‌وسیله‌ی روزبهان شیرازی از خوشنویسان و مذهبان به نام قرن دهم کتابت و تذهیب گردیده است. بنا بر وقف نامه آن توسط علی بن نجف قلی خان زنگنه که میرآخور باشی شاه‌عباس دوم بوده است (تهرانی، ۱۴۰۳ ه. ق، ۹/ ۱۱۷۳). این نسخه کامل بوده، با سوره فاتحه‌الکتاب آغاز و با سوره‌ی مبارکه ناس ختم می‌شود. خط آن نیز نسخ خوش و جلی است که با درجه ممتاز کتابت شده است. دانگ قلم متن از ۳/۴ تا ۱/۵ میلی‌متر، متن قرآن ۱۲ سطری، نوع صفحه‌پردازی آن دفتری، طول نوشته ۲۱ و عرض آن ۱۱/۴ سانتی‌متر است. کاغذ این مصحف شریف خانبالغ نخودی، مرکب متن مشکی، تعداد اوراق آن ۴۰۸ و ابعاد آن با طول ۲۸ و عرض ۱۷/۳ سانتی‌متر می‌باشد (برگرفته از آرشیو شناسنامه‌های قرآنی کتابخانه آستان قدس رضوی).

سایر تزیینات: دو صفحه اول و دوم هریک دارای ترنج کوکبی مذهب و مرصع با شرفه‌های بلند دایره میانی مذهب با آیه قل لئن اجتمعت الانس [...] در دو ترصیع درج شده است. دو صفحه سوم و چهارم دو لوح حاشیه مفرسی (دندانه‌دار) با شرفه‌های لاجورد و متن تمام تذهیب به‌صورت متقابل است. صفحه پنجم یک سرلوح مستطیلی با شرفه‌های بلند لاجورد مذهب با کتیبه‌های قلمدانی و یک سر سوره مستطیلی مذهب و مرصع مشتمل بر یک ترنج و چهار نیم ترنج مذهب که نام سوره بقره به سفیداب و بقاع تحریری درج است دو صفحه زراندازی مرصع دارد - تمامی صفحات دارایی جدول زر و الوان ٦ خطی نشانه‌ای شمسه مذهب و لاجورد در مقاطع عشر و خمس - کلمات جزو و حزب در حاشیه و نیز سر سوره‌های مذهب می‌باشد و درنهایت در دعای ختم قرآن دارای سرلوح مفرسی (دندانه‌دار) با سر سوره ذیل همگی مذهب و مرصع این دو صفحه دعای ختم قرآن و در پایان دعای ختم قرآن روزبهان با استفاده از لفظ کتبه امضای خود را گذاشته است

جایگاه تذهیب در مکتب هندو ایرانی (گورکانی)

هنر خطاطی، کتاب‌آرایی و تذهیب که در سال‌های ٥٩٦ هجری قمری در ایران و مصر به حد والایی از زیبایی و ظرافت رسیده بود، به‌وسیله‌ی سلاطین اسلامی، همراه با دین اسلام وارد هندوستان شد. البته به سبب حمله‌ی تیمور در اواخر سده چهاردهم، آثار چندانی از دو قرن اول حکومت مسلمین در هند بر جای نمانده است، اما احتمال می‌رود که سلاطین اسلامی روش نقاشی روی کاغذ را با واردکردن کاغذ از ایران جایگزین نقاشی‌های هندویی و چینی که به شیوه سنتی بر

1. Chester Beatty

2. Sackler

سطح برگ درختان نخل انجام می‌شد نموده‌اند. در ایام حکومت تغلقها و دودمان «لودی» (۱۵۲۶-۱۴۵۱م) کارگاه‌هایی در دربار برپاشده بود که در آن‌ها از متون فارسی و عربی رونوشت و نسخه‌ی جدید تهیه می‌شد و متن آن‌ها به روش ایرانی، نقاشی و تصویر و تزیین می‌شد. البته باگذشت زمان به‌تدریج ویژگی‌های خاص هندی هم در این آثار ظاهر شد. کتاب «چندیانا[1]» اثر ملا داوود در سده شانزدهم، یکی از زیباترین نسخ دوران سلطنت است. این اثر نشان‌دهنده آمیختگی متوازن عناصر تصویری ایرانی و هندی است. به‌جز هنر کتاب‌سازی، امیران ترک و افغان با خود ایده‌ها و طرح‌های تازه‌ای آوردند که بعدها در فضای هند شکل گرفت و عینیت یافت. در زمینه تذهیب، مذهب نامدار دربار صفوی یعنی قاسم مذهّب ازجمله اولین مذهّبانی بود که همراه میر سید علی و عبدالصمد به دربار همایون رفت (Ziauddin, 2005: 236).

سلیمان سعیدآبادی در مقدمه‌ای بر کتاب «میرعلی هروی: منتخبی از مرقعات ایران و هند در موزه‌های جهان» تذهیب هند را این‌گونه معرفی می‌نماید: تذهیب مکتب گورکانی (هند و ایرانی) بسیار منحصربه‌فرد است و با تذهیب‌های ایرانی کاملاً تفاوت دارد. اگرچه اغلب عناصر تذهیب این مکتب مانند اسلیمی‌ها، ختایی‌ها، شمسه ها، سرلوح‌ها و غیره از تذهیب‌های ایرانی گرفته‌شده است، نوع ترکیب‌بندی و کنار هم قرار دادن عناصر، طرحی یکسره متفاوت از تذهیب‌های ایرانی (به‌ویژه در عصر صفوی) را رقم رده است. برای نمونه در تذهیب‌های ایرانی عصر صفوی، غلبه با اسلیمی‌های ساده و گاه پیچک‌دار است، اما در تذهیب‌های گورکانی اسلیمی دهان‌اژدری سیطره‌ای تام و بی‌چون‌وچرا دارد. همین امر در مورد اسلیمی‌های ابر ماری نیز صادق است که احتمالاً ریشه در فرهنگ بومی هند و احترام به اژدها و به‌خصوص مار دارد.

ادامه مطلب نیز به این شرح می‌باشد: مورد رنگ گذاری تذهیب‌های گورکانی نیز مانند نگاره‌های آن بسیار متفاوت‌اند و در آن‌ها طلا و لاجورد پایه‌ی اصلی هستند که غلبه‌ی طلا بسیار بیشتر است. طلای به‌کاررفته در نسخه‌های هندی با طلای ایرانی متفاوت است. هندیان گاه از تیزاب برای حل کردن طلا استفاده می‌کردند که در دراز مدت صدمات و لطمات بسیاری به نسخه‌ها وارد می‌آورد، اما حل کاری ایرانی اغلب با عسل و صمغ عربی همراه بود که احتمالاً این روش نیز بر سنت حل کاری هندوستان تأثیر گذاشته است.

معرفی میر عبدالقادر حسینی شیرازی

در تذکره‌ی خط و خطّان آمده است: «[...] و میر عبدالقادر حسینی علیهم الرحمه هم از خوشنویسان شیرازند و اکثر خوشنویسان کرمان و فارس و عراق که نام برآورده‌اند ریزه‌خوار ایشان‌اند» (اصفهانی، ۱۳۶۹: ۲۱۸)، میر عبدالقادر اهل شیراز بوده و در اواخر قرن دهم هجری‌قمری برای خدمت به سلاطین قطب شاهی گل کندا به هندوستان مهاجرت کرده است. وی در «گلکنده دکن» پایتخت سلاطین قطب شاهی، اقامت داشته و قرآن‌های زیادی کتابت کرده که تعدادی نسخه کامل از وی باقی‌مانده است. این نسخ نشان می‌دهد که پرکاری از ویژگی‌های کتابت وی بوده است. او با گل کندا ارتباط داشت این امر با مذهب شیعی وی نیز سازگاری دارد. پس از سقوط گل کندا و به قدرت رسیدن مغول‌ها در سال ۱۰۹۸ق، امپراتور اورنگ زیب همچنان از آثار و هنر عبدالقادر بهره برد. کار او در نظر سلطان عثمانی نیز بسیار ارزشمند بود. دو نسخه قرآن به خط او در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی قرار دارد، یکی از آن‌ها که توسط سلطان سلیم دوم وقف‌شده مبین این ادعا است (خلیلی و جیمز،۱۳۸۲: ۶۴/۴). از نکات جالب‌توجه، مکاتبات و مراوداتی است که بین عبدالقادر حسینی شیرازی با علیرضا عباسی بوده است. در کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی مرقّعی چهارصفحه‌ای به خط نستعلیق با طلا اندازی و مذهب با حاشیه‌ی حل کاری به خط علیرضا عباسی وجود دارد که برای میر عبدالقادر حسینی شیرازی در مشهد به سال ۱۰۰۸ق کتابت شده است (حبیبی قاینی بایگی،۱۳۹۳: ۲۶).

عبدالقادر حسینی علاوه بر اقلام سته به خط نستعلیق نیز مسلط بوده و آثاری با این خط از وی باقیمانده است. شیوه

1. Chandyana

کار وی ابتدا کاملاً نزدیك به شیوه تیموری است و رنگ لاجوردی با مختصری طلایی، رنگ‌های غالب وی بوده است. با بررسی یکی از نسخه‌های توپقاپی شخص می‌شود که در فاصله سال‌های (۹۸۵-۹۷۰ق) تاج‌الدین حیدر برای تذهیب و تزئین نسخه‌ها با وی همکاری داشته است. با توجه به شیوه تاج‌الدین حیدر، می‌توان حدس زد که در دو نسخه آستان قدس رضوی نیز همکاری داشته است. نزدیك به ۱۰ نسخه کامل قرآن از وی باقی‌مانده است و علاوه بر چهار نسخه موجود در گنجینه آستان قدس رضوی، ۴ نسخه نیز در موزه توپکاپی استانبول و دیگر مجموعه‌های دنیا از وی موجود است (فداییان، ۱۳۹۲).

معرفی قرآن ۱۰۶

قرآن خطّی شمارهٔ ۱۰۶ در موزه‌ی آستان قدس رضوی یکی از قرآن‌های نفیس و منحصربه‌فرد قرن دهم هجری است که به خط ریحان خوش، توسط میر عبدالقادر حسینی شیرازی کتابت و توسط ابراهیم قطب‌شاه از سلاطین قطب‌شاهی، در منطقه دکن واقع در جنوب هند وقف آستان مقدس رضوی شده است. این نسخه کامل بوده، با سوره‌ی فاتحه‌الکتاب آغاز و با سوره مبارکه ناس ختم می‌شود. دانگ قلم متن از ۱/۵ تا ۲ میلی‌متر، متن قرآن ۱۲ سطری، نوع صفحه‌پردازی آن دفتری، طول نوشته ۳۳ و عرض آن ۱۹/۵ سانتیمتر است .کاغذ این مصحف شریف خانبالغ حنایی رنگ است، مرکب متن آن زر و لاجورد می‌باشد و تعداد اوراق آن ۳۳۹ عدد می‌باشد. خط آن نیز ریحان جلی است که با درجه‌ی عالی توسط عبدالقادر حسینی شیرازی کتابت شده است (برگرفته از آرشیو شناسنامه‌های قرآنی کتابخانه آستان قدس رضوی).

سایر تزئینات: هر ده آیه با پیروی از سنت تذهیب هندی به‌وسیله‌ی حرف «ع» (به نشانه کلمه عشر) و تقسیم‌بندی‌های کلی‌تر به‌وسیله‌ی ترنج‌های مذهّب و مزیّن در حواشی صفحات مشخص‌شده است. این قرآن در غایت پرکاری و تزیینات فراوان که اغلب آن‌ها اسلیمی دهن اژدری و گل‌های ریز زیاد که هر دو دارای تنوع رنگی می‌باشند انجام شده است. تعداد صفحات تمام تذهیب آن شصت‌وهشت صفحه‌ی مذهّب و مرصّع می‌باشد. دو صفحه متقابل در ابتدا شامل صفحات بدرقه با آیه‌ی «قل لئن اجتمعت»، صفحات سوم و چهارم شامل فاتحه‌الکتاب با تذهیب متقابل، صفحات پنج و شش شروع سوره‌ی بقره و در ادامه در شروع هر جزء تذهیب‌های متقابل داریم و در پایان قرآن نیز شش صفحه تمام تذهیب شامل تذهیب سوره ناس در دو صفحه متقابل دعای ختم در دو صفحه و درنهایت فال‌نامه در دو صفحه که در پایان آن امضای عبدالقادر است.

در جدول ۱، تصویر صفحات افتتاح، صفحات بقره و صفحات میانی/اختتام دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ به‌عنوان تصویرهای مهم از این دو قرآن ارائه شده است.

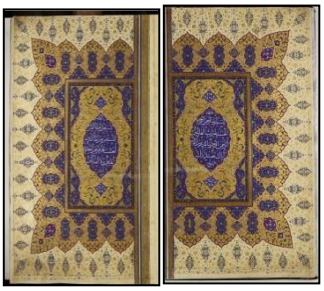
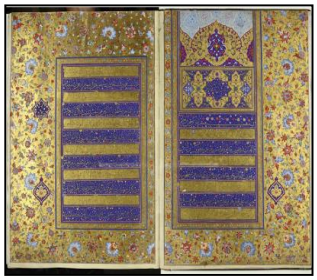
در جدول ۲ تصاویر سر سوره دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. از مقایسه این تصاویر می‌توان شباهت و تفاوت‌های دو قرآن را به‌صورت زیر بیان کرد.

شباهت: با مقایسه کتیبه‌های سر سوره در هردو قرآن درمی‌یابیم که در هر دو کادر مستطیل با طول معادل عرض جدول‌بندی و عرض تقریباً معادل سه سطر بدون نوشته است که معمولاً نقش ترنج بازوبندی دارند با خط رقاع که خطی غیر از خط کتابت قرآن می‌باشد، در هر دو قرآن سر سوره‌ها دارای تزیینات فراوان می‌باشند و گل‌های متنوع با رنگ‌های متنوع، فرم زنجیره در حاشیه‌های آن‌ها مشترک می‌باشد و در بعضی نقاط حاشیه‌ها دارای فرم گره بندی می‌باشد که به سبک حاشیه‌های دوران تیموری می‌باشد.

تفاوت: اختلاف اصلی بین سر سوره‌های دو قرآن در رنگ متن آن‌هاست که در رنگ متن قرآن روزبهان از انواع رنگ‌های آمیخته کم‌رنگ بهره برده است و این از اختصاصات و نوآوری‌های کار روزبهان است. پوپ گزینش رنگ‌های تذهیب این دوره (صفوی) را مسیری به‌سوی زوال می‌داند: «ترجیح عامدانه در انتخاب رنگ‌های ترکیبی وجود دارد: آبی روشن، سبز روشن، گلی، ارغوانی، حنایی. این رنگ‌ها قوت رنگ‌های خالص را ندارند و این روش آغازی بود بر زوال تدریجی (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۶۳) درصورتی‌که در قرآن ۱۰۶ رنگ‌های اصلی کتیبه آبی و لاجوردی است و لاجوردی در اینجا به سبک صفوی از دوران تیموری تیره‌تر شده است. رنگ خط کتیبه در قران ۱۳۶ زرین و یا سفیداب است که با توجه به رنگ‌های متن اغلب خوانایی کمی دارند و رنگ خط

در سر سوره‌های قرآن ۱۰۶ تماماً سفیداب می‌باشد و خوانایی خوبی دارد، در تزیینات سر سوره قرآن ۱۳۶ اسلیمی توخالی جایگاه ویژه‌ای دارد و درون ترنج استفاده می‌شود درصورتی‌که تزیینات داخل ترنج قرآن ۱۰۶ ما اسلیمی نداریم و شاهد استفاده فراوان از گل‌های ریز فراوان و رنگارنگ هستیم که شاید ریشه در علاقه به طبیعت‌گرایی نگارگری هندی داشته باشد

جدول ۱: تصویرهای مهم مورد بررسی از قرآن‌های ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

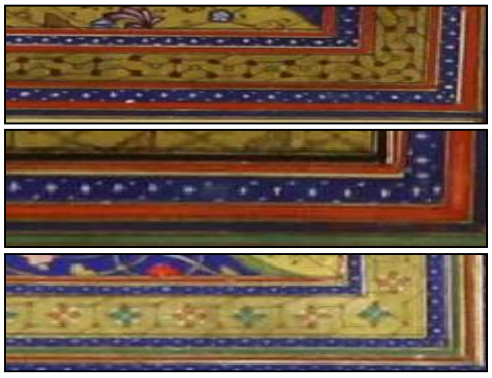
نام	تصویر صفحات افتتاح	تصویر صفحات بقره	تصویر صفحات میانی/اختتام
۱۳۶			
۱۰۶			

در جدول ۲ تصاویر سر سوره دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. از مقایسه این تصاویر می‌توان شباهت و تفاوت‌های دو قرآن را به‌صورت زیر بیان کرد:

شباهت: با مقایسه کتیبه‌های سر سوره در هردو قرآن درمی‌یابیم که در هر دو کادر مستطیل با طول معادل عرض جدول‌بندی و عرض تقریباً معادل سه سطر بدون نوشته است که معمولاً نقش ترنج بازوبندی دارند با خط بقاع که خطی غیر از خط کتابت قرآن می‌باشد، در هر دو قرآن سر سوره‌ها دارای تزیینات فراوان می‌باشند و گل‌های متنوع با رنگ‌های متنوع، فرم زنجیره در حاشیه‌های آن‌ها مشترک می‌باشد و در بعضی نقاط حاشیه‌ها دارای فرم گره بندی می‌باشد که به سبک حاشیه‌های دوران تیموری می‌باشد.

تفاوت: اختلاف اصلی بین سر سوره‌های دو قرآن در رنگ متن آن‌هاست که در رنگ متن قرآن روزبهان از انواع رنگ‌های آمیخته کم‌رنگ بهره برده است و این از اختصاصات و نوآوری‌های کار روزبهان است. پوپ گزینش رنگ‌های تذهیب این دوره (صفوی) را مسیری به‌سوی زوال می‌داند: «ترجیح عامدانه در انتخاب رنگ‌های ترکیبی وجود دارد: آبی روشن، سبز روشن، گلی، ارغوانی، حنایی. این رنگ‌ها قوت رنگ‌های خالص را ندارند و این روش آغازی بود بر زوال تدریجی (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۶۳) درصورتی‌که در قرآن ۱۰۶ رنگ‌های اصلی کتیبه آبی و لاجوردی است و لاجوردی در اینجا به سبک صفوی از دوران تیموری تیره‌تر شده است. رنگ خط کتیبه در قران ۱۳۶ زرین و یا سفیداب است که با توجه به رنگ‌های متن اغلب خوانایی کمی دارند و رنگ خط در سر سوره‌های قرآن ۱۰۶ تماماً سفیداب می‌باشد و خوانایی خوبی دارد، در تزیینات سر سوره قرآن ۱۳۶ اسلیمی توخالی جایگاه ویژه‌ای دارد و درون ترنج استفاده می‌شود درصورتی‌که تزیینات داخل ترنج قرآن ۱۰۶ ما اسلیمی نداریم و شاهد استفاده فراوان از گل‌های ریز فراوان و رنگارنگ هستیم که شاید ریشه در علاقه به طبیعت‌گرایی نگارگری هندی داشته باشد.

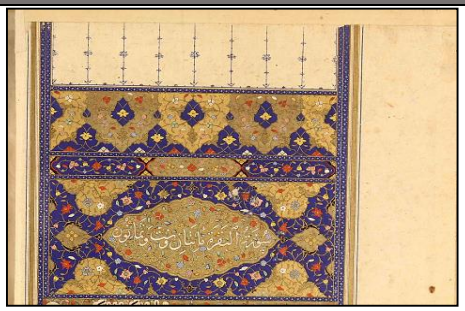
جدول ۲: مقایسه سر سوره‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

	۱۳۶	۱۰۶
داخل کتیبه سر سوره	به‌صورت ترنج بازوبندی	به‌صورت ترنج بازوبندی
رنگ‌ها	متن از تنوع رنگی بالایی برخوردار است و اغلب از رنگ‌های آمیخته چون جمله گل بهی، سبز پسته‌ای، زیتونی و زنگار، نارنجی، صورتی و بنفش (همه‌ی رنگ‌ها به‌صورت کم‌رنگ و نه تیره استفاده‌شده‌اند) که در کنار رنگ‌های لاجورد، زر و شنگرف خودنمایی می‌کند؛ و گل‌ها نیز تنوع رنگی بالایی دارند	رنگ متن کتیبه طلا و لاجورد است و گل‌ها که به‌صورت ریز و فراوان استفاده گردیده است تنوع رنگی بالایی دارند.
اسلیمی‌ها	اسلیمی توخالی، اسلیمی تو پر، اسلیمی دهن اژدری، اسلیمی در اینجا نقش اساسی دارد در همه قسمت‌ها ازجمله متن ترنج به‌صورت کهکشانی حضور دارد	اسلیمی تو پر، اسلیمی دهن اژدری، در داخل ترنج از آن‌ها استفاده‌نشده و بیشتر در سر ترنج‌ها و لچکی استفاده گردیده است
ترئینات متن ترنج	اکثراً اسلیمی‌های پیچان به‌صورت کهکشانی و گاهی گل‌های خطایی به‌صورت منقطع	فقط گل‌های خطایی به‌صورت پیچان یا منقطع و به‌هم پیچیده
خط	رقاع	رقاع
رنگ خط	زر و سفیداب، در مواردی که انتهای سوره قبلی در آن نوشته‌شده رنگ متن آن سوره سیاه است.	سفیداب
حاشیه کتیبه سر سوره	حاشیه زنجیره ستاره‌دار یا زنجیره ساده و حاشیه در هم بافته هندسی می‌باشد: به سبک حاشیه‌های دوره‌ی تیموری	 فرم زنجیره ساده در همگی مشترک می‌باشد و دارای حاشیه‌های در هم بافته و هندسی می‌باشد: به سبک حاشیه‌های دوره‌ی تیموری

در جدول ۳ تصاویر سرلوح دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. با مقایسه سرلوح‌ها که هر دو از تاج و کتیبه سر سوره تشکیل‌شده‌اند مشاهده می‌شود که تفاوت‌هایی باهم دیگر دارند یکی به سبک قرآن‌های شیراز است و دیگری (۱۰۶) با تاجی که قبلاً در قرآن‌های شیراز سابقه داشته ولی با تشعیر حل کاری در قسمت بالای آن

است که هیچ جا را خالی از تزیینات نمی‌گذارد که این هم باید از اثرات مکتب هند و علاقه به تزیینات بیشتر باشد. یکی از معروف‌ترین نقوش دوره صفوی، آمیزه‌ای از گل‌های درشت و نیز برگ دندانه‌دار درخت «ساز» است (خلیلی و جیمز، ۱۳۸۱: ۳/۳). حاشیه با این‌چنین طراحی نمونه‌هایی دارد اما آنچه این حاشیه را متمایز می‌کند تنوع رنگی آن است که به‌احتمال‌زیاد ریشه در نگارگری هندی دارد و علاقه به طبیعت‌گرایی که در نگارگری هند وجود داشته است، این نوع حاشیه بعداً در تذهیب‌های مکتب شیراز استفاده می‌شود.

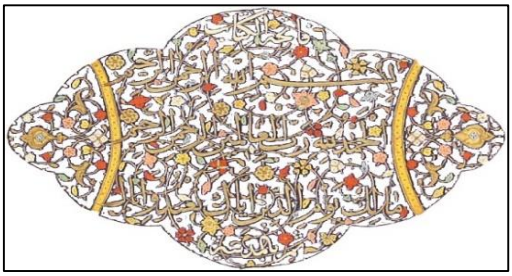
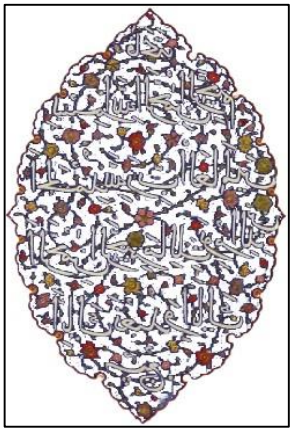
جدول ۳: مقایسه سرلوح‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

	۱۳۶	۱۰۶
سرلوح سوره بقره	 سرلوح مستطیلی (کتیبه‌ی پیشانی) باشرفه‌های بلند لاجورد مذهب با ذیل کتیبه‌های قلمدانی و یک سر سوره مستطیلی مذهب و مرصع مشتمل بر یک ترنج بادامی و چهارنیم ترنج مذهب که نام سوره بقره به سفیداب ورقاع تحریری درج است، ترنج داخل کتیبه با طلای خام و چهار نیم ترنج اطراف آن طلای پخته می‌باشد. نقش درون ترنج شامل ساقه‌های مویین و پیچان سبزرنگ خطایی با انواع گل و غنچه‌های رنگارنگ می‌باشد	سرلوح مزدوج تاجی شکل که این نوع سرلوح در تذهیب هند متداول‌تر است و در قرآن‌های مکتب شیراز نیز سابقه‌ای دیرینه دارد، با کتیبه‌ی بازوبندی، درزمینه‌ی لاجورد و زر است. نقش انواع اسلیمی به‌خصوص اسلیمی ماری در میان قاب‌بندی‌های هندسی درهم‌تنیده در تاج کتیبه مفصلاً کارشده و انواع مختلف جداول، نقوش مختلف، قاب‌ها و بخش‌های متن و حاشیه را از هم جدا ساخته است. قسمت بالای تاج نیز با تشعیر حل کاری و رنگین می‌باشد که در قرآن‌های ایرانی این قسمت یا با شرفه تزیین‌شده و یا خالی از هر تزییناتی می‌باشد با بررسی‌های چند نمونه کار هند و ایرانی معلوم می‌شود که این شیوه دارای اثرات مکتب هندو علاقه به تزیینات و طبیعت‌گرایی هندیان می‌باشد

در جدول ۴ تصاویر کتیبه متن‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. کتیبه‌های متن در هر دو قرآن مشابه است به‌طوری‌که در صفحات بدرقه به‌صورت دایره با گل‌های پراکنده، در صفحات فاتحه‌الکتاب به‌صورت ترنج با گل‌های پیچان و در سایر صفحات به‌صورت مستطیل است که تفاوت در تزیینات است؛ و رنگ اصلی در هر دو طلا و لاجورد می‌باشد.

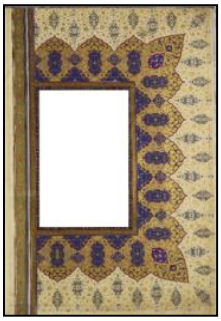
در جدول ۵ تصاویر حاشیه‌های متن‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. حاشیه در صفحات فاتحه‌الکتاب هر دو قران به‌صورت پهن و کنگره‌دار است و هر دو شرفه دارند منتهی شرفه ی قران عبدالقادر پرکارتر است و روزبهان هم قران با شرفه ی پرکار دارد ولی بازهم شرفه ی قران عبدالقادر پرکارتر است و شاید این از اثرات مکتب هند باشد که علاقه به تزیینات فراوان دارد؛ و حاشیه درونی صفحه‌ی فاتحه‌الکتاب قرآن ۱۳۶ از نقوش زنجیره‌ای و درهم‌تنیده هندسی تشکیل‌شده درصورتی‌که در حاشیه درونی قرآن ۱۰۶ علاوه بر این‌ها از نقوش پیچ‌درپیچ خطایی نیز استفاده گردیده است که اثرات مکتب صفوی را نیز نشان می‌دهد. در سایر حاشیه‌ها در حاشیه سوره بقره در قرآن ۱۰۶ ما حاشیه به سبک صفوی داریم با اثرات هندی در تنوع رنگ آن و همچنین حاشیه با زبانه مثلثی از حاشیه‌هایی است که در دوره صفوی استفاده از آن نسبت به دوره تیموری فراوان‌تر می‌شود.

جدول ۴: مقایسه کتیبه متن‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

	۱۳۶	۱۰۶
تصویر داخل کتیبه		
نقش	در قسمت صفحات افتتاحیه و بدرقه قرآن، به‌صورت دایره با رنگ زمینه طلای خام (تیره‌تر) و نقوش میان سطور شامل گل‌ها و غنچه‌های پراکنده. در قسمت فاتحه‌الکتاب: فرم غیر هندسی ترنج و سر ترنج، زمینه پرشده از انواع گل‌های خطایی پیچان بارنگ‌های متنوع، در قسمت سوره بقره: طلا اندازی بین سطور و دندان‌موشی با نقوش خطایی پراکنده، در سایر صفات: به‌صورت ساده زرافشان همراه با کتیبه‌های سر سوره، در قسمت اختتام: هاشور طلایی بین سطور همراه با دندان‌موشی و نقوش ختایی پراکنده. تمام نقاط ساده درون کتیبه‌ها زرافشان است.	در قسمت صفحات افتتاحیه و بدرقه قرآن، به‌صورت دایره با رنگ زمینه طلای خام (تیره‌تر) و نقوش میان سطور شامل گل‌ها و غنچه‌های پراکنده. در قسمت فاتحه‌الکتاب: فرم غیر هندسی ترنج و سر ترنج زمینه پرشده از انواع گل‌های خطایی پیچان با رنگ‌های متنوع. در قسمت سوره‌ی بقره: استفاده از کتیبه‌های طلا و لاجورد به‌صورت یک‌درمیان با نقوش خطایی مارپیچ یا پراکنده. در سایر صفحات به‌جز صفحات مزدوج آغاز هر جزء: نوشته‌ها ساده و بدون تزیینات که به‌وسیله خطوطی جدا گردیده‌اند به همراه کتیبه سر سوره، در قسمت فال‌نامه: پر از کتیبه‌های مستطیلی.
رنگ	در قسمت آغازین (صفحات بدرقه) با رنگ طلایی، در قسمت فاتحه‌الکتاب: زمینه ترنج لاجوردی و بقیه قسمت‌ها طلا و لاجورد. در دو صفحه سوره بقره نقاط میان دندان‌موشی‌ها طلایی و در دو صفحه اختتام در بین دندان‌موشی‌ها از رنگ طلایی به‌صورت هاشور خورده استفاده گردیده است. در سایر نقاط نخودی (رنگ کاغذ) زرافشان کتیبه‌های پایانی: لاجورد	در قسمت آغازین (صفحات بدرقه) با رنگ طلایی در قسمت فاتحه‌الکتاب: زمینه ترنج لاجوردی و بقیه قسمت‌ها طلا و لاجورد. در صفحات دارای تذهیب به رنگ لاجورد و طلا به‌صورت یک‌درمیان. در سایر نقاط: حنایی (رنگ کاغذ)

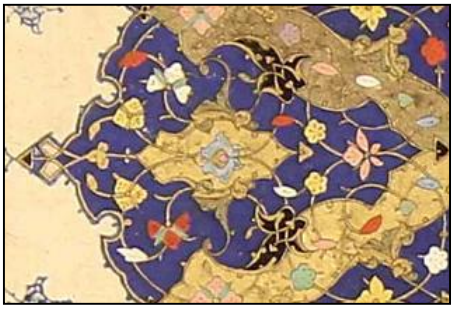
در جدول ٦ تصاویر پرکننده‌ها (نقوش) دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ همراه با جزییات آورده شده است. پرکننده‌ها (نقوش) در صفحه فاتحه‌الکتاب هر دو قرآن تنوع بالایی دارد و اسلیمی ابر ماری که از خصوصیات تزیینات قرآن‌های روزبهان است در هر دو قرآن مشاهده می‌شود، اما در قرآن عبدالقادر کاربرد این نوع اسلیمی فراوان‌تر است به‌طوری‌که از تزیینات اصلی در حاشیه نیز می‌باشد و رنگ‌ها با این‌که در قرآن روزبهان تنوع بیشتری دارند ولیکن مات‌تر هستند و اضافه بر آن دارای دورنگ خنثی (سفید و سیاه) نیز هست.

جدول ۵: مقایسه حاشیه‌های دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

	۱۳۶	۱۰۶
حاشیه بیرونی	 حاشیه فاتحه‌الکتاب: حاشیه پهن کنگره‌دار با شرفه.	 حاشیه فاتحه‌الکتاب: حاشیه پهن کنگره‌دار با شرفه پرکار.
	سایر حاشیه‌ها: استفاده از شرفه در بالای سرلوح کتیبه‌ای و حاشیه ساده تمامی صفحات از صفحه هفت‌تا پایان دارای جدول زر و الوان٦ خطی که در بعضی نقاط نشان خمس و عشر وجود دارد.	سایر حاشیه‌ها: حاشیه با گل‌های خطایی و برگ‌های ساده و یا کنگری رنگارنگ بر زمینه‌ی طلایی (به شیوه صفوی با این تفاوت که در دوره صفوی زمینه طلایی نبود و گل‌ها تنوع رنگی نداشتند.) می‌باشد. حاشیه با زبانه مثلثی، بالای تاج سرلوح تشعیر حل کاری و در قسمت‌هایی که در حاشیه تکنیک انگ و عکس به‌کاررفته حاشیه ساده چندخطی با زر و الوان است.
حاشیه درونی	 فرم زنجیره‌ای ستاره‌ای به همراه نقوش درهم‌تنیده هندسی	 فرم زنجیره‌ای ساده در همه مشرک به همراه نقوش درهم‌تنیده هندسی با گل‌های درهم‌تنیده.

در جدول ۷ تصاویر علائم فصل دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ آورده شده است. این تصاویر مشخص می‌شود که علائم فصل آیات تقریباً مشابه هستند و می‌توان از عنوان دایره زرین تحریر دار برای آن‌ها استفاده کرد.

جدول ٦: مقایسه پرکننده‌ها (نقوش) در دو قرآن ١٠٦ و ١٣٦ (مأخذ: نگارندگان)

نام	١٣٦	١٠٦
نقوش در کتیبه فاتحه‌الکتاب		
نقش	اسلیمی ابر ماری، اسلیمی دهن اژدری، اسلیمی توخالی پیچک‌دار، انواع گل‌های خطایی، شکوفه‌ها و غنچه‌ها.	اسلیمی ابر ماری، اسلیمی دهن اژدری، اسلیمی پیچک‌دار، انواع گل‌های خطایی، شکوفه‌ها و غنچه‌ها.
رنگ	سبز، صورتی، بنفش، آبی، زرد، قرمز، سفید، سیاه (نکته: درزمینه‌ی طلایی نقوش به علت رنگ کم واضح نیست).	سبز، بنفش، بنفش، آبی، زرد، قرمز و سفید (فقط قسمت اسلیمی)(گل‌ها و اسلیمی‌ها به دلیل داشتن دور گیری تیره‌تر با رنگ خودشان وضوح دارند).
نقوش در قسمت حاشیه فاتحه‌الکتاب	 نقش: انواع گل‌های ختایی و اسلیمی‌های دهن اژدری و اسلیمی توخالی رنگ: قرمز، آبی، زرد، سبز، صورتی، بنفش، سیاه، سفید.	نقش: انواع گل‌های ختایی و اسلیمی‌های ابر ماری، اسلیمی دهن اژدری و اسلیمی پیچک‌دار رنگ: قرمز، آبی، زرد، سبز، بنفش

جدول ۷: مقایسه علائم فصل آیات دو قرآن (مأخذ: نگارندگان)

۱۳۶	۱۰۶
انواع گل شش پر زرین تحریر دار	انواع گل شش پر و دایره زرین تحریر دار

در جدول ۸ تصاویر نشان‌های خمس و عشر دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ آورده شده است. از این تصاویر مشخص می‌شود که نشان‌های خمس و عشر در کلیات تقریباً مشابه، رنگ اصلی در هر دو طلا و لاجورد است. نشان‌ها در هر دو قرآن تزیینی و بدون نوشته با جزییات فراوان هستند

جدول ۸: مقایسه نشان‌های خمس و عشر دو قرآن (مأخذ: نگارندگان)

۱۳۶	۱۰۶
تزیینی بدون نوشته به‌صورت شمسه گرد یا بادامی با رنگ غالب طلا و لاجورد همراه یا بدون نخلک تزیینی.	تزیینی بدون نوشته به‌صورت شمسه هشت‌گوشه یا بادامی با رنگ غالب طلا و لاجورد همراه یا بدون نخلک تزیینی.

در جدول ۹ تصاویر امضا روزبهان شیرازی و عبدالقادر شیرازی در دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ آورده شده است. امضا نکته‌ی مهمی است و با بررسی دو امضا و استفاده از لفظ کتبه مشخص می‌شود که عبدالقادر با سبک روزبهانی آشنا بوده است.

جدول ۹: مقایسه امضای روزبهان شیرازی و عبدالقادر شیرازی (مأخذ: نگارندگان)

۱۳۶	۱۰۶
امضا با خط نسخ درون دو کادر مستطیلی با لفظ کتبه در آخرین بخش تذهیب دار قرآن	امضا با چندین خط (خط ترکیبی نسخ و ثلث و خط رقاع) درون دو کادر مستطیلی با لفظ کتبه در آخرین بخش تذهیب دار قرآن با تزیینات بیشتر

سایر توضیحات: در هر دو قرآن به‌کرات استفاده از طلای خام (تیره‌تر) و طلای پخته (روشن‌تر) مشاهده می‌شود و در تزیینات با دقت در جزییات قرآن روزبهان به‌کرات از اسلیمی توخالی دیده می‌شود درصورتی‌که در قرآن عبدالقادر این

تزیینات را مشاهده نمی‌گردد و برگ‌ها و غنچه‌های لوتوس و گل‌های چلیپایی از دیگر تزیینات قرآن ۱۳۶ است که در قرآن ۱۰۶ وجود نداشت و تزیینات قرآن ۱۰۶ که در قرآن ۱۳۶ وجود نداشت وجود گل‌های پنبه‌ای و گل نرگسی است. در جدول ۱۰ مشخصه‌های صفحه‌آرایی صفحات افتتاح در دو قرآن ۱۰۶ و ۱۳۶ آورده شده است. مشاهده می‌شود که صفحه‌آرایی در سوره فاتحه‌الکتاب تا چه اندازه مشابه است و صفحه‌آرایی سایر صفحات نیز به شرح زیر می‌باشد: در صفحات بدرقه هر دو قرآن به‌صورت مشابه یک تقارن با متن مشابه (آیه‌ی «قل لئن اجتمعت») است ولی در قرآن شماره ۱۰۶ جدول‌بندی همراه با کتیبه صدر و ذیل وجود دارد، درصورتی‌که قرآن ۱۳۶ این جدول‌بندی وجود ندارد. در قسمت سوره‌ی بقره جدول‌بندی مشابه می‌باشد، هر دو سرلوح دارند، تعداد سطور در صفحه‌ی اول ۸ سطر و در صفحه‌ی دوم و بقیه صفحات قرآن تا انتها ۱۲ سطر می‌باشد و جدول‌بندی سایر صفحات نیز مشابه و به‌صورت مستطیل عمودی و نزدیک به عطف کتاب است که به شیوه جدول‌بندی صفوی می‌باشد و سر سوره‌ها در هر دو قرآن به‌صورت مستطیل هرکدام در عرض مساحتی تقریباً معادل سه سطر بدون نوشته می‌باشد و در قسمت طولی برابر با عرض جدول می‌باشند.

جدول ۱۰: تطبیق مشخصه‌های صفحه‌آرایی صفحات افتتاح قرآن‌های ۱۰۶ و ۱۳۶ (مأخذ: نگارندگان)

نام اثر			قرآن ۱۳۶	قرآن ۱۰۶	توضیحات
ویژگی اثر					
ابعاد قاب	ابعاد صفحه		۲۸×۱۷,۳	۵۴,۵×۳۶,۵	
	نسبت ابعاد صفحه		۱,۶	۱,۵	
	نسبت طلایی		دارد	اندکی فاصله دارد	
سطور نوشته	تعداد		۵	۶	
	طول		نابرابر	نابرابر	مشابه
	فاصله		برابر	برابر	مشابه
تزیینات قاب	کتیبه‌ها	پیشانی	ندارد	ندارد	مشابه
		سر سوره	ندارد	ندارد	مشابه
		مرکزی	ترنج لوزی	ترنج لوزی	مشابه
		کتیبه ذیل	ندارد	ندارد	مشابه
حواشی	حاشیه درونی		سه‌جانبه با وسعت برابر	سه‌جانبه با وسعت برابر	مشابه
	حاشیه بیرونی		حاشیه کنگره‌دار با شرفه	حاشیه کنگره‌دار با شرفه	مشابه
ترکیب‌بندی			متقارن	متقارن	مشابه

نتیجه‌گیری

امیران خاندان بابر همچون عموزادگان خود به‌خصوص الغ‌بیگ، بایسنقر، ابراهیم سلطان و سلطان حسین که درخشان‌ترین عصر هنری ایران را پدیدار ساختند، به هنر و ادبیات علاقه فراوانی داشتند و در این میان هنرمندان ایرانی جایگاه ویژه‌ای یافتند. برای نفوذ هنری شیراز دلایل مختلفی وجود دارد، ازجمله ریشه‌دار بودن، دادوستد و فرستادن نسخ خطی این مناطق به سایر سرزمین‌ها، سفارش درباریان یا

مهاجرت هنرمندان شیرازی به دلایل مختلف همچون دعوت از آن‌ها یا مهاجرت به خاطر اوضاع امطلوبِ ایجادشده. برای مثال در فاصله بین وفات ابراهیم سلطان و درگذشت شاهرخ بسیاری از هنرمندان شیراز به هدف برخورداری از حمایت دربار به هرات کوچیده بودند و در دوره صفوی هنرمندان شیرازی همچون هنرمندان تبریز به امید شرایط بهتر به هندوستان مهاجرت کردند و البته در این میان زیبایی‌های مکتب‌های دیگر را نیز دریافت می‌نمودند. در تذهیب سبک صفوی با گل‌های ظریف و اسلیمی‌ها و خطایی‌های موبین مشاهده می‌شود و در بعضی نقاط برای مثال حاشیه‌های کتیبه‌های سر سوره و کتیبه‌های متن تذهیب شده بیشتر از نقوش گره‌بندی و هندسی به سبک تیموری استفاده می‌شود تا اسلیمی‌ها و خطایی‌های نرم و دوار صفوی، در قرآن شماره ۱۰۶ استفاده از فال‌نامه مشاهده می‌شود که از اختصاصات جدید دوره صفوی هستند و وجود حاشیه‌های با زبانه مثلثی که در این دوران مرسوم شده بود نیز حاکی از سبک صفوی این قرآن است. قرآن شماره ۱۳۶ اثر هنرمند بزرگ روزبهان شیرازی است که آثار این هنرمند همگی سبک تقریباً واحدی دارند که به سبک روزبهانی معروف است و مورد تقلید بسیاری از هنرمندان شیرازی در تذهیب قرآن‌ها قرارگرفته است. با بررسی قرآن ۱۰۶ میر عبدالقادر مشاهده گردید که اکثر خصوصیات آن به سبک ایرانی با خصوصیات تیموری یا صفوی (اکثراً صفوی) است و سبک هند بر آن تأثیراتی نیز گذارده است، نظیر استفاده از بعضی رنگ‌دانه‌های هندی و پرکاری و تفصیل در جزییات و تنوع رنگی که بیشتر گرایش به رنگ‌های گرم دارد. همچنین اثرات هند و ایرانی را می‌توان در قسمت بالای تاج سوره بقره (علاقه به تزیینات) و رنگ‌آمیزی حاشیه قسمت سوره بقره مشاهده نمود و در سایر تزیینات خصوصیات قرآن‌های ایرانی با خصوصیات تیموری یا صفوی (اکثراً صفوی) و همچنین استفاده زیاد از اسلیمی ابری ماری و اسلیمی دهن اژدری را در هر دو قرآن دیده می‌شود که به‌درستی معلوم نیست که ریشه هندی دارد یا ایرانی، اما احتمال این‌که ریشه هندی داشته باشد بیشتر است.

به‌هرحال هر دوی این نمونه‌ها بسیار زیبا و پرکار و نمونه‌های زرینی از آثار ارزشمند هنر آن دوران هستند و علت تزیینات بیشتر قرآن ۱۰۶ میر عبدالقادر (شامل ۶۸ صفحه تمام تذهیب) نسبت به قرآن شماره ۱۳۶(شامل ۸ صفحه تذهیب)، احتمالاً داشتن حامی مالی قوی‌تر (ابراهیم قطب شاه پادشاه گلکنده نسبت به علی از فرزندان نجف قلی خان زنگنه که میرآخور باشی شاه‌عباس دوم بود) و سلیقه هندیان به تزیینات فراوان، بوده است. در هر دو قرآن غلبه استفاده از رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد هراتی مشاهده می‌شود که البته در قرآن ۱۳۶ رنگ‌های سفید و سیاه نیز که از گروه رنگ‌های خنثی هستند به فراوانی استفاده گردیده و در مقایسه کاربرد رنگ‌های گرم در قرآن ۱۰۶ بیشتر است، گویا این امر ریشه در نقاشی کهن هندوستان دارد؛ چراکه با مشاهده نقاشی هندوستان پیش از سلسله مغول، غالب بودن رنگ‌های گرم نسبت به رنگ‌های سرد را می‌توان شاهد بود که این امر یکی از وجوه تمایز نقاشی هندی و نقاشی ایرانی است. به‌طوری‌که مستندات حاکی از آن است مکتب شیراز (دوران اینجو) تأثیری چشمگیر در نقاشی‌های سلطنت هند و بعضی از نسخه‌های دکنی گلکنده و بیجاپور داشته است. نسخه‌هایی را در شیراز برای دادوستد در هند، به‌خصوص در دهلی، طوا، بنگال و دکن تولید و به‌احتمال‌زیاد هنرمندان شیراز هم برای تعلیم نقاشی به هنرمندان هندی به شبه‌قاره هند سفر می‌کرده‌اند، چنانکه با تحکیم قدرت آل مظفر (حکومت بعد از آل اینجو) در اواسط قرن هشتم هجری‌قمری، تحولی اساسی در تذهیب رخ داد و زمینه‌ای لاجوردی جهت خودنمایی اسلیمی‌ها به کار رفت. همچنین رنگ‌های قرمز، سبز، نارنجی، فیروزه‌ای و قهوه‌ای کم‌رنگ نیز پا به تذهیب نسخ گذاشت. صفحه‌آرایی هر دو قرآن به شیوه‌ای صفوی است، به‌طوری‌که جدول‌ها به عطف کتاب نزدیک‌تر می‌باشند، درصورتی‌که جدول‌بندی در دوره تیموری بافاصله یکسانی از عطف و نقطه روبروی آن انجام می‌گردیده است.

در کل مشابهت‌های دو قرآن که می‌تواند از مکتب شیراز اخذ نموده باشد: ۱. نوع صفحه‌پردازی در صفحه فاتحه‌الکتاب: به این صورت که در صفحه فاتحه‌الکتاب کتیبه صدر و ذیل وجود ندارد، سوره حمد در دو صفحه متقارن و در خطوطی بافاصله مساوی و اندازه نابرابر نوشته‌شده است و کتیبه متن در هر دو قرآن ترنجی است. ۲. استفاده از

رنگ‌های گرم و ترکیبی در تزیینات چون کاتب و به‌احتمال‌زیاد مُذَهب قرآن ۱۰۶ شیرازی بوده‌اند و این سبک در شیراز وجود داشته است و بنابراین با تأثیر از مکتب هند رنگ‌های خنثی را حذف کرده‌اند. ۳. امضای عبدالقادر که مشابه الگوی امضای روزبهان به‌صورت مستطیل عمود بر سطور، استفاده از لفظ کتبه به‌جای تحریر در هر دو امضا و این‌که هر دو با خط نسخ نگاشته شده‌اند. امضا دارای این نکته مهم است که میر عبدالقادر با سبک روزبهانی آشنا بوده و تأثیراتی از آن پذیرفته است و تأثیر مکتب تذهیب شیراز عصر صفوی بر مکتب تذهیب هند و ایرانی به‌وضوح دیده می‌شود.

فهرست منابع

۱. قرآن. (۱۰۶). ***قرآن میر عبدالقادر حسینی شیرازی***. دوره صفوی (مکتب هند و ایرانی). محل نگهداری: موزه آستان قدس رضوی.

۲. قرآن. (۱۳۶). ***قرآن روزبهان شیرازی***. دوره صفوی (مکتب شیراز). محل نگهداری: موزه آستان قدس رضوی.

۳. آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری شیراز***. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

۴. اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۸۹). ***فن تذهیب و نسخه‌پردازی: سیر و صور نقاشی ایران***، زیر نظر آرتور اپهام پوپ. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۵. اصفهانی، میرزا حبیب. (۱۳۶۹). ***تذکره خط و خطاطان شامل خطاطان، نقاشان، مذهّبان و قاطعان و جلدسازان ایرانی عثمانی بانضمام کلام الملوک***. ترجمه رحیم چاوش اکبری. تهران: کتابخانه مستوفی.

۶. بهرامی، مهدی، و مهدی بیانی. (۱۳۲۸)، ***راهنمای گنجینه قرآن در موزه ایران باستان***. تهران: موزه ایران باستان

۷. پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: نارستان.

۸. پوپ، آرتور، اپهام. (۱۳۷۸). ***سیر و صور نقاشی ایرانی***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۹. تهرانی، آقابزرگ. (۱۴۰۳ق). ***الذریعه الی تصانیف الشیعه***. بیروت: دار الأضواء.

۱۰. حبیبی قاینی بایگی، مریم. (۱۳۹۳). «قرآن خطی شماره ۱۰۶ به خط عبدالقادر حسینی شیرازی در موزه آستان قدس رضوی». ***آستان قدس رضوی***. (شماره ۸)، ۲۸-۲۲.

۱۱. خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۵۲). «سیر تذهیب در ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه تهران.

۱۲. خلیلی، ناصر و دیوید جیمز. (۱۳۸۱)، ***پس از تیمور: قرآن نویسی تا قرن دهم هجری***. ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.

۱۳. لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). ***هنر خط و تذهیب قرآنی***. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.

۱۴. شاملو، محسن. (۱۳۵۰). «سهم ایران در نشر و توسعه معارف اسلامی». ***وحید***. (شماره ۸۸)، ۸۵-۷۵.

۱۵. شفیعی، ندا؛ و محسن مراثی. (۱۳۹۴). «بررسی ویژگی‌های تزیینی قرآن نگاری مکتب شیراز عصر صفوی». ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***. (شماره ۱)، ۲۴-۱۳.

۱۶. غروی، مهدی. (۱۳۵۲). «خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم شیرازی». ***هنر و مردم***. (شماره ۱۲۸) ۴۳-۳۴.

۱۷. قندهاریون، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل تصویری نقش و رنگ در سه نسخه قرآن کریم (فاتحه‌الکتاب سه نسخه قرآن تیموری، صفوی و قاجار از گنجینه نفایس آستان قدس رضوی)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه تهران.

۱۸. فدائیان، مجید. (۱۳۹۲). ***کاتالوگ فراخوان دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی***. مشهد: آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

۱۹. معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۲). ***خاندان روزبهان شیرازی***. تهران: پیکره.

۲۰. منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۸۳). ***گلستان هنر***. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: گلستان هنر.

۲۱. نوروزیان، گیتی. (۱۳۸۶). «کتاب‌آرایی ظفرنامه‌ها در مکتب شیراز». ***گلستان هنر***. (شماره ۴)، ۸۶-۷۳.

22. Edwardes, Stephen Meredyth. (1930), ***Mughal Rule In India***. New York, AMS Press

23. Dehli, Ziauddin, Muhammad. (2005). ***Role of Persians at the Mughal Court: A Historical Study, During 1526 A.D. TO 1707***. Quetta: Area Study Centre for Middle East & Arab Countries University of Balochistan

24. Richard Francis. (2004). "Persian art effects, Iranian exquisite manuscripts,6-11th century AH(1106CE_1688CE)". Available in ***France national library***. translated by Ali Rouhbakhshan, Tehran, printing and publishing organization of ministry of culture and Islamic guidance.