فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری در شناخت فرش

با تأکید بر سلسلهٔ صفوی و تحولات قالی‌بافی

عبدالله میرزایی
عضو هیئت علمی و دانشجوی دکتری دانشگاه هنر اسلامی تبریز/ a.mirzaei@tabriziau.ac.ir
فاطمه عارف‌پور
کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز/ Arefpoor1390@yahoo.com

چکیده

در حالی شاهد توسعهٔ روزافزون رشته فرش دست بافت در مقطع دانشگاهی هستیم که فقر منابع معتبر و دست اول به‌شدت احساس می‌شود. اندک کتاب‌های منتشر شده در این حوزه نیز عاری از اشکال و ابهام نیستند. در این مقاله، کتاب شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری با تأکید بر سلسلهٔ صفوی و تحولات قالی‌بافی، با هدف بسط زمینه‌های مطالعاتی تاریخ فرش ایران و با تمرکز بر تحلیل محتوای کتاب، به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی نقد شده است. این پژوهش در دو محور «بررسی شکلی و محتوایی کل کتاب» و «سلسلهٔ صفوی و تحولات قالی‌بافی» که برفصل‌های پنجم تا هفتم تأکید دارد، تنظیم شده است. این مطالعه نشان می‌دهد این کتاب در محورهایی چون تناسب عنوان کتاب با محتوای، فرضیه‌ها و دلایل، و تحلیل مباحث تاریخی هنر ایران نیازمند بازنگری و اصلاح است.

کلید واژه

شناخت فرش، مبانی نظری، سلسلهٔ صفوی، تحولات قالی‌بافی، تورج ژوله

دربارهٔ مؤلف

تورج ژوله نویسندهٔ کتاب شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری، متولد سال ۱۳۴۷و دارای دیپلم اقتصاد، از دانش‌آموختگان اولین دوسالانهٔ دانشگاهی فرش از دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۷۱ است. ایشان سابقهٔ همکاری با

■ ژوله، تورج. «شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری. تهران: یساولی، ۱۳۹۲. قطع رحلی. تعداد صفحه ۲۷۸، مصور. شابک: ۹۷۸۹۶۴۳۰۶۰۵۱۰

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

شرکت سهامی فرش ایران و دانشگاه‌ها و مراکز علمی و پژوهشی را، در قالب تدریس و سخنرانی‌های متعدد، در کارنامهٔ خود دارد. او که عضو برخی مراکز و مجامع علمی حوزهٔ فرش نیز است، صاحب تألیفات متعددی در حوزهٔ فرش دستبافت ایران است. علاوه بر این کتاب مذکور، این آثار از تالیفات مهم ایشان در سال‌های اخیر هستند:

ـ عیوب قالی. تهران: معاونت ترویج و مشارکت‌های مردمی جهاد سازندگی، شاخهٔ کارودانش، ۱۳۷۴.

ـ آشنایی با رنگ‌بندی بافت مناطق ایران: آموزش‌های فنی‌وحرفه‌ای رسمی رشته هنر رنگرزی الیاف قالی. تهران: موسسهٔ فرهنگی‌ـهنری شقایق روستا، ۱۳۸۱.

ـ طرح‌های فرش ایران و جهان: آموزش‌های فنی‌وحرفه‌ای رسمی رشته هنر رنگرزی الیاف قالی. تهران: موسسه فرهنگی‌ـهنری شقایق روستا، ۱۳۷۸.

ـ برگی از قالی خراسان. [تهران]: شرکت سهامی فرش ایران، ۱۳۷۵.

ـ پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی، ۱۳۸۱.

با این امید که نقد و بررسی برخی نظرات و فرضیه‌های طرح‌شده در این کتاب بتواند مورد توجه پژوهشگر و ناشر محترم واقع شود و در چاپ‌های بعدی کتاب اصلاح، یا دلایل بیشتری در این‌باره ارائه شود، نوشتار حاضر در دو بخش «بررسی شکلی و محتوایی» و «تحلیل فرضیه‌ها» از نظر می‌گذرد؛ هر چند طرح این مباحث به‌نوبهٔ خود می‌تواند زمینه‌های مطالعاتی مفیدی برای مباحث تاریخی فرش ایران ـ که مورد تأکید نویسندهٔ کتاب نیز هست ـ پیش روی علاقه‌مندان فرش‌شناسی ایران قرار دهد.

نویسندهٔ محترم مهم‌ترین هدف خود از نگارش کتاب را شرح‌دادن و توضیح چند موضوع مهم در حوزهٔ مطالعات فرش‌شناسی، از جمله تأکید بر جایگاه فرش‌شناسی

به‌عنوان یک علم و دانش بیان کرده است و عنوان می‌کند پیش‌تر با وجود راه‌اندازی رشتهٔ فرش در دانشگاه‌ها و همچنین انتشار کتاب‌های تحقیقی بسیار، مطالبی در این‌باره وجود نداشت. لزوم ارائهٔ نظریه‌های جدید در حوزهٔ دانش فرش یکی دیگر از موضوعاتی است که در این کتاب مورد تأکید نویسنده قرار گرفته است.

این کتاب، به‌ویژه در بخش معرفی تصاویر نقشه‌ها و قالی‌های کمتر دیده شده، می‌تواند مورد استفادهٔ پژوهشگران حوزهٔ فرش دستبافت قرار گیرد، هرچند برخی تصاویر در آثار قبلی نویسنده نیز معرفی شده‌اند[1].

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

دربارهٔ کتاب

کتاب شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری با تألیف تورج ژوله در تابستان ۹۲ توسط انتشارات یساولی به زیور طبع آراسته شد. این کتاب در ۲۷۸ صفحه و به‌صورت دوزبانه، در دو فصل مجزا تنظیم شده است. فصل اول کتاب با یازده گفتار ـ که هر گفتار ارتباط منطقی با گفتار قبلی و بعدی ندارد ـ به شرح و بسط موضوعات متنوع در زمینهٔ هنر و تاریخ قالی‌بافی ایران پرداخته است. فصل دوم به معرفی شصت تخته قالی نفیس و زیبا اختصاص داده شده است که بیشتر از حوزه‌های کاشان، تبریز، سلطان‌آباد و هریس هستند.

گفتار یکم با عنوان «زیرساخت‌های فکری» در مورد مؤلفه‌های لازم برای مواجه با قالی ایران با هدف ارزیابی و نقد و بررسی بحث کرده است. نویسنده عنوان می‌کند کارشناسی و نقد و بررسی فرش دستبافت نیازمند دانشی است که باید در قالب کار یک منتقد هنری به آن پرداخت و از آن لذت برد و تفاوتی ندارد کار بررسی و کارشناسی در مورد یک فرش قدیمی باشد، یا معاصر یا حتی کاملاً نوبافت؛ در هرصورت، باید عالمانه به آن پرداخت. مؤلف از این گفتار در حکم پیشگفتار و مقدمهٔ اثر خود استفاده کرده و توضیحاتی دربارهٔ نحوهٔ مواجه با مطالب طرح‌شده در کتاب ارائه داده است.

گفتار دوم با عنوان «پیشینهٔ فرش‌شناسی در جهان» شناختی از اولین برخوردهای علمی پژوهشگران خارجی هنر ایران با فرش‌های ایرانی به دست داده است. در این بخش، پایه‌گذار اصلی و اولین فرش‌شناس در جهان دکتر یولیوس لسینگ (Julius Lessing)، رئیس موزهٔ منسوجات برلین، معرفی شده است. او در سال ۱۸۷۷م. اولین کتاب علمی در فرش‌شناسی را با نام فرش‌های شرقی در تابلوهای قرن پانزده و شانزده میلادی منتشر کرد[2].

گفتار سوم کتاب «سبک و مکتب در دانش فرش‌شناسی» نام دارد که به تبیین این دو اصطلاح و تعاریف آن‌ها از نگاه فرش‌شناسی پرداخته است. به‌اعتقاد مؤلف، در

تبیین واژه «سبک» در فرش‌شناسی ایران می‌توان چنین نوشت: «ساختار خاص درونی و بیرونی فرش، متأثر از مجموعهٔ عوامل محیطی، جغرافیایی و بومی که باعث می‌شود یک فرش، چه از نظر فیزیکی و ظاهری (ریخت‌شناسی)، و چه از نظر درونی (اسلوب بافت)، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی شود و از سایر فرش‌ها متمایز باشد» (ص ۱۹). او همچنین مکتب را این گونه تعریف می‌کند: «بازتاب ویژگی‌های آثار هنری یک طراح، بافنده یا تولیدکننده، مشتمل برآموزه‌ها، گرایشات و علایق فردی که ساختار درونی و بیرونی فرش به‌ویژه طرح و رنگ، به تمامی از آن متأثر می‌شود» (ص. ۲۰). در ادامه، نویسنده، همچون اغلب پژوهشگران فرش، سه سبک مستقل در حوزهٔ فرش‌شناسی را سبک‌های عشایری، روستایی و شهری معرفی می‌کند.

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

گفتار چهارم «جایگاه تاریخی سبک‌های فرش ایرانی با تأثیر از جامعه‌شناسی کهن ایران» نام دارد. به اعتقاد نویسنده:

> از میان مباحث متعدد و بنیادی در مطالعات فرش ایران، بحث سبک‌شناسی و مبانی شکل‌گیری آن که می‌تواند روند توسعه و تحولات فرش‌بافی ایران در طول تاریخ را تا حدودی شفاف سازد کنار گذاشته شده و در مقابل، بحث جدید مکاتب یا سبک‌های طرح فرش ایران، آن هم به‌صورت غیرعلمی یا به نام شهرهای ایران یا به نام سلسله‌های شاهی و حکومتی، معرفی و ارائه شده است (ص. ۲۳).

باید توجه داشت رویکرد به سه نوع زندگی اجتماعی شامل صحرانشینی و ده‌نشینی و شهرنشینی باعث ایجاد طبقه‌بندی اساسی و زیربنایی در تاریخ فرش‌بافی ایران شده است که شناخت آن‌ها مستلزم مطالعهٔ دقیق تاریخ تمدن ایران است.

گفتار پنجم عنوان «کالبدشکافی دوبارهٔ فرش و شاهان هنردوست صفوی» را به خود گرفته است. نویسنده در این فصل تمرکزگرایی پادشاهان صفوی در ایجاد کارگاه‌های تولید فرش دستبافت و توسعهٔ هنرهای رایج از جمله معماری و نگارگری و غیره را به چالش کشیده و توجه پادشاهان صفوی به گسترش هنر را نتیجهٔ اهداف و اغراض سیاسی و حکومتی آنان دانسته است. چیزی که در این گفتار خلاء آن احساس می‌شود ارتباط منطقی بین عنوان و محتوای طرح شده در آن است.

درحالی محتوای گفتارهای اول و سوم با عناوین پرمغز «زیرساخت‌های فکری» و «سبک و مکتب در دانش فرش‌شناسی» ـ که عنوان اصلی کتاب نیز بر پایهٔ همین عناوین انتخاب شده است ـ به بیش از دو صفحه نمی‌رسد که در این فصل نویسنده تاریخ صفوی را از قرن هفتم و هشتم قمری تا زمان شاه محمد خدابنده، چهارمین پادشاه صفوی، به تفضیل با بیان جزئیات به قدرت رسیدن و قتل پادشاهان و

توطئه‌های درون دربار در دوازده صفحه آورده است؛ جالب این‌که وقتی نوبت به مقتدرترین و شناخته‌شده‌ترین و هنردوست‌ترین پادشاه این سلسله، شاه عباس اول، می‌رسد که در توسعهٔ کارگاه‌های متمرکز قالی‌بافی نیز نقش به‌سزایی داشته است، و لازم بود در راستای فرضیه‌های طرح شده نگارنده به‌طور مبسوط به آن پرداخته شود، بحث ناتمام رها می‌شود.

نویسنده در انتهای همین مبحث (ص. ۳۸) اشاره دارد که «روش مطالعه در هر حوزه از هنر ایران بستگی تام به مطالعات جانبی دارد ... و این مطالعات ابزارهای مناسبی برای نتیجه‌گیری و روشنگری است»، اما ارتباط توطئه و قتل در حرمسراها و دربار صفوی با هنر فرش‌بافی این دوره با روشنگری مخاطب تبیین و تشریح نشده است.

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

گفتار ششم «تمرکزگرایی در مدیریت هنر» است که در آن آسیب‌شناسی تمایلات فردگرایانهٔ حاکم و رئیس کتابخانهٔ سلطنتی در دورهٔ صفوی محور بحث را تشکیل داده است. در این گفتار می‌خوانیم:

> تفکر و تصورات شاهان صفوی باعث شد همواره نوعی اشتراک و تلفیق در کلیات و جزئیات آثار در هنرهای تجسمی به وجود آید. این‌گونه اشتراک، همواره، به‌عنوان یک شاخص هنری و ویژگی منحصربه‌فرد هنر صفوی، باعث ظهور گروه بزرگی از فرش‌هایی شد که در تاریخ قالی‌بافی ایران سابقه نداشت. توسعهٔ این کار باعث نابودی مطلق برخی از زیرشاخه‌ها و سبک‌های کهن فرش‌بافی ایران شد (ص. ۳۹). از جمله این سبک‌ها می‌توان به سبک روستایی و عشایری اشاره کرد که دستاورد مدیریتی و حکومت سلیقه‌ای شاه آن را تا مرحلهٔ نابودی مطلق پیش برد. (صص. ۳۹-۴۰).

گفتار هفتم، با عنوان «دلایل عظمت و شکوه فرش‌بافی صفوی»، به بررسی ریشه‌های هنرصفوی در دورهٔ تیموری و مکتب هرات پرداخته است. نگارنده در این گفتار با بیان این‌که، مطالعات نشان می‌دهد بخش چشمگیری از ویژگی‌های هنری دورهٔ صفوی زادهٔ شیوه‌های هنری هنرمندان آن عصر مربوط به دوره‌های پیش از شکل‌گیری هنرصفوی است، هنرصفوی را به‌ویژه در عرصه‌های طراحی فرش‌ها و منسوجات به‌طور مستقیم وابسته به هنر تیموری هرات دانسته است (ص. ۴۷).

گفتار هشتم با عنوان «کمال‌الدین بهزاد» به شرح مختصری از زندگانی این استاد مسلم نگارگری مکتب هرات و تبریز دوم (صفوی) پرداخته و دورهٔ زندگی او را تا سال ۹۴۲ق.، زمان مرگش، دنبال کرده است. نویسنده با اشاره به انتقال بهزاد از هرات به تبریز توسط شاه اسماعیل می‌نویسد: «شاه اسماعیل جوان پس از فتح هرات به تبریز رفت

و آن شهر را مرکز حکومت خود قرار داد. وی هنرمندان هرات از جمله بهزاد، میرک و سلطان محمد را به تبریز آورد و حمایت گسترده‌ای را از هنرمندان آغاز کرد» (ص. ۵۴). به‌عقیدهٔ نگارندهٔ کتاب، استاد بهزاد در ایام سالخوردگی در آفرینش قالیِ بی‌بدیل شیخ صفی دست داشته است و گواه این نظرْ استادی و شیوهٔ نقاشی و طراحی جزئیات در نقشهٔ قالی اردبیل است که با شیوهٔ کار بهزاد هماهنگ و یکسان است (ص. ۵۴).

گفتار نهم «قاجار، آغاز حضور شرکت‌های خارجی در ایران» نام دارد. همان‌طورکه از این نام برمی‌آید، در این گفتار بسترهای زمینه‌ساز حضور و فعالیت شرکت‌های خارجی فعال در زمینهٔ فرش در ایران به بحث گذاشته شده است. عمده تمرکز این گفتار بر معرفی شرکت «تولیدکنندگان قالی شرقی» (Oriental Carpet Manufacturers) و نقش سیسل ادواردز (A. Cecil Edwards) نویسندهٔ کتاب مشهور قالی ایران[۳] در این شرکت، از تأسیس تا انقراض، بوده است. به عقیده نگارندهٔ کتاب:

> قدرت و ثروت این شرکت‌ها در ایران، هیچگاه، نه در تاریخ فرش و نه در اقتصاد ایران تکرار نخواهد شد و باید این شرکت‌ها را پیشگامان تجارت خارجی فرش در ایران، و از همه مهم‌تر، ثروتمندترین کمپانی‌های تجاری فرش در تمام طول تارخ گذشته و حتی آیندهٔ ایران دانست. کافی است به سه برگ از دفاتر مالی این کمپانی مربوط به حقوق ماهیانه ژان تیمویاناکی (John Timoyanaki) و دو نفر دیگر از پرسنل در کرمان نگاهی بیاندازیم تا به عمق آن‌چه گفته شد پی ببریم! (ص. ۶۱).

گفتار دهم «طراحان کرمان و فرنگی‌سازی در فرش کرمان» است. در میان طراحان فرش ایران طراحان کرمان را باید از استادان بی‌بدیل و یگانهٔ دویست سال گذشتهٔ دانست که تحولات عمدهٔ فرش معاصر کرمان مدیون قلم آنان است. سیسیل ادواردز عقیده دارد اگر تمام شهرهای ایران طرح‌های فرش خود را روی هم جمع کنند به اندازهٔ طرح‌های فرش کرمان تنوع نخواهد داشت. این گفتار بر زندگی و فعالیت خاندان شاهرخی، از طراحان مشهور کرمان از دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر، تمرکز دارد و به رواج قالی‌های تصویری و فرنگی‌سازی و تحولات طراحی فرش کرمان پرداخته است.

از مطلب جالب‌توجه در این گفتار قرارداد احمدخان شاهرخی، از اساتید بنام و مشهور زمان، با شرکت «تولیدکنندگان قالی شرقی» است:

> احمدخان که پس از حسن‌خان، بزرگ‌ترین و هنرمندترین طراح کرمان است، ... در ۲۷ تیرماه ۱۳۱۰ش. اولین قرارداد رسمی خود را با ژان تیمویاناکی، مدیر شعبهٔ کمپانی تولیدکنندگان قالی شرقی در کرمان، به امضا رساند که مطابق آن، حق‌الزحمهٔ ماهیانهٔ یکصد تومان برای همکاری وی و دو فرزندش در نظر گرفته شد. در مفاد این قرارداد ذکر شده که احمدخان مجاز به انجام

هیچ‌گونه طراحی یا قبول سفارش نقش فرش برای هیچ‌کس جز کمپانی تولیدکنندگان قالی شرقی نیست (ص. ۸۷).

عنوان گفتار یازدهم، و آخر، از فصل اول کتاب «جایگاه تجارت و سنت‌های نا آشنا در فرش‌شناسی» است. این گفتار از نظر محتوایی دو بخش است. در ضمنِ این گفتار، در بخش اول، نویسنده به شرح تجارب کودکی خود با تأکید بر علاقه‌مندی پدرش به آثار و دست‌ساخته‌های قدیمی ایران، از جمله دوربین عکاسی و قفل و غیره، پرداخته و اشاره دارد که در ارزیابی قالی‌های ایران، توجه به تجارت و اندوخته‌های محلی و تسلط به علوم جانبی از جمله معماری و تاریخ تمدن و قدرت کتیبه‌خوانی از الزامات یک ارزیاب خوب و موفق است.

نویسنده ضمن اشاره به متن کتیبهٔ یک پارچهٔ عصر صفوی بیان می‌کند که: «علم ابجد و آگاهی به علم حروف و شیوهٔ تبدیل اعداد و حروف به یکدیگر از مهم‌ترین معلوماتی است که یک فرش‌شناس باید از آن آگاهی کامل داشته باشد» (ص. ۱۰۶).

بخش بعدی گفتار آخر را تحلیل بصری چند نمونه قالی براساس اندوخته‌ها و تجارب نویسندهٔ کتاب تشکیل داده است.

فصل دوم کتاب، بعد از فهرست منابع و مأخذ فصل نخست، به تحلیل بصری شصت تخته فرش، و ذیل همین عنوان، اختصاص داده شده است. این شصت تخته فرش زیبا و یگانه که محقق ارجمند هدف از ارائه و تحلیل مختصر آن‌ها را آشنایی بیشتر با چگونه‌دیدن و درک بصری یک فرش عنوان کرده است با کیفیت چاپ مطلوب و با تأکید بر مناطق سلطان آباد، تبریز، هریس، و کاشان معرفی شده‌اند. عمدهٔ این قالی‌ها متعلق به اواخر قرن دوازده ش. و حداکثر دهه اول یا دوم قرن چهارده ش. هستند.

بررسی و نقد محتوایی

با این‌که نقد نظرات نویسنده محترم دربارهٔ تحولات قالی‌بافی عصر صفوی و تاثیرات آن در قالی‌بافی معاصر ایران بخش اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد، برخی مباحث و سؤالات جدی در بخش‌های دیگر کتاب وجود دارد که پرداخت به آن‌ها با هدف کمک به خوانندگان و نشان‌دادن برخی ابهامات برای برطرف‌کردن آن‌ها از طرف مؤلف محترم ضروری به نظر می‌رسد.

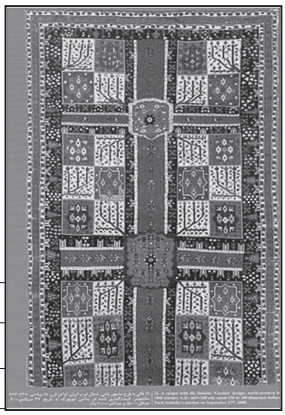
الف. قیمت گذاری

نویسنده در صفحه ۲۰ با تأیید نظر و شیوهٔ قیمت‌گذاری خاص مؤسسهٔ دلالی و حراج آثار هنری ساتبیز (Sotheby's) و تعمیم آن به فرش دستبافت ایران می‌نویسد:

تصور می‌کنید به چه علت کارشناسان موسسهٔ ساتبی با بیش از ۲۵۰ سال

سابقه، قیمت فرشی متعلق به اواخر دورهٔ صفویه را با فرشی متعلق به اواخر دورهٔ قاجار همسان می‌دانند و فرشی متعلق به دوران زند یا اوایل قاجار را به مراتب با ارزش تر از هر دوی آن‌ها؟ (تصاویر۱ و ۲).

■ **تصویـــر ۱- فرش صفوی، ۴۴۲ × ۲۰۸ س.م.، مســـاحت ۹متر مربع. منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۲۱.**



■ **تصویر ۲- فـــرش قاجار، ۶۶۳ × ۲۴۸ س.م.، مساحت ۱۶/۵متر مربع. منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۲۲.**

طبق اظهار نویسنده، حدود قیمتی فرش تصویر۱مربوط به اواخر صفوی بین ۸۰ تا ۱۲۰هزار دلار و فرش تصویر شمارهٔ ۲مربوط به اواسط قاجار ۱۵۰ الی ۲۰۰هزار دلار تعیین شده است.

در خصوص این اظهار نظر لازم به توضیح است مساحت فرش صفوی ۹/۲ متر و فرش دوره قاجار ۱۶/۵ متر است. لذا این سؤال برای خواننده مطرح می‌شود که، آیا طرح و نقش، ابعاد، مساحت نزدیک به دوبرابری قالی قاجار، و سالم‌تربودن آن هیچ نقشی در ارزش‌گذاری بالاتر آن نداشته است؟ آیا اصولاً نوع و معیارهای قیمت‌گذاری مؤسسه ساتبیز می‌تواند ملاکی برای شرح‌وبسط موضوع و تعمیم آن در ارزیابی‌های قالی‌های کاربردی معاصر به‌شمار رود؟

باید توجه داشت که اصولاً ارزیابی قالی‌های معاصر با قابلیت‌های کارکردی و،

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

به‌اصطلاح، مفیدفایده‌بودن متفاوت از ارزیابی قالی‌های تاریخی و حتی با عمر بیش از چند دهه است. استناد به قیمت‌گذاری نهادهای قدرت و مؤثر در شکل‌گیری گفتمان هنری غالب، همانند مؤسسهٔ حراجی ساتبیز، موزه‌ها، و رویدادهای هنری چون فستیوال‌ها، که قراردادهای زیبایی‌شناختی و قواعد هنری را در بستر تحولات اقتصادی و اجتماعی جهان غرب شکل می‌دهند و سعی در تعمیم آن به سایر آثار هنری از جمله هنر شرق دارند ـ که اخیراً نیز با نقدهای تندی همراه شده است ـ در مورد قالی‌های معاصر و سنتی جهان شرق و ایران صحیح نیست؛ لذا به‌دلیل تفاوت در مبانی قیمت‌گذاری، نمی‌توان عوامل مؤثر در قیمت‌گذاری قالی‌های خاص و تاریخی ایران را که توسط مؤسساتی چون ساتبیز و سایر حراجی‌های آثار هنری و با رویکردهای مقطعی و خاص انجام می‌شوند برای اکثریت قالی‌های تجاری ایران تعمیم داد.

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

ب. ارزیابی کارشناسان

نویسنده در ذیل گفتار دوم با عنوان «پیشینهٔ فرش‌شناسی در جهان»، ضمن معرفی پیشگامان فرش‌شناسی ایران و جهان، مهم‌ترین ویژگی این افراد را اهمیت‌دادن به مباحث تاریخی و فرهنگی اقوام موردمطالعه دانسته و اشاره می‌کند در ایران جز پنج یا شش نفر، هیچ‌گاه کسی در دانشگاه‌ها و مراکز مطالعاتی و تحقیقاتی به این مهم توجه نکرده است.

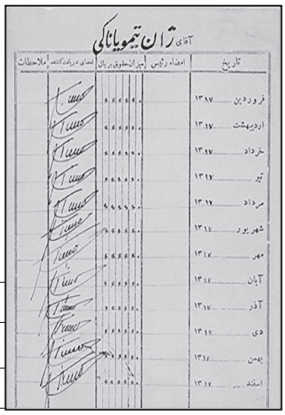
> به تجربه ثابت شده است که اغلب به‌اصطلاح کارشناسان و فرش‌شناسان در ایران در مواجهه با یک فرش تاریخی و در برخی موارد بسیار مهم موزه‌ای همان راهی را در پیش می‌گیرند که گاهی در مواجه با یک فرش معمولی طی می‌شود و اساس ارزیابی و ارزشیابی برای آنان هیچ تفاوتی ندارد؛ درواقع، رویکرد علمی و هنری در تشخیص فرش و طبقه‌بندی آن‌ها معنا و مفهومی ندارد... (صص. ١٤و ١٥).

او در توضیح بیشتر این مبحث می‌نویسد:

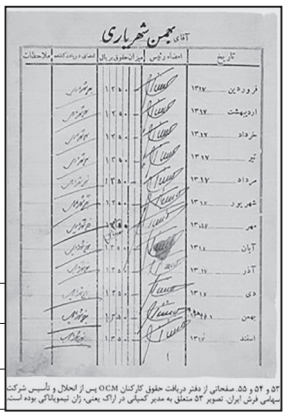
> عموماً همان دستورالعمل قدیمی که در خاستگاه طرح، یعنی همان محل بافت، رواج بسیار دارد و هیچ‌کس به بدیهی‌ترین عوامل مؤثر و مهم نظیر گره، شیوهٔ پودکشی، رنگ پود، نوع شیرازه، و غیره توجهی ندارد. بهتر است بگوییم برخی اصلاً این موارد را نمی‌شناسند (همان).

چنین اظهارات تاکیدی به‌همراه استفاده از عباراتی چون «به اصطلاح کارشناسان و فرش‌شناسان» و غیره مناسب کتاب علمی با مخاطب دانشگاهی نیست. امروزه باوجود اساتید و کارشناسان مجرب و دانشکده‌های متعدد فرش در سراسر کشور، کیست که نداند از ده‌ها سال پیش عوامل متعددی از جمله ازدواج‌های برون قبیله‌ای، مهاجرت، سفارش‌ها، سلیقهٔ بازار، و غیره باعث انتقال طرح‌ها از منطقه‌ای به منطقه دیگر شده است.

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳



■ تصویر ۳- سند حقوق دریافتی ماهانهٔ ژان تیمویاناکی. منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۸۱.



■ تصویر ۴- سند حقوق دریافتی ماهانهٔ یکی از مدیران میانی منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۸۱.

■ تصویر ۵- قرارداد احمدخان شاهرخی و دو پسرش با شرکت تولیدکنندگان قالی شرقی. منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۸۷.

ج. دستمزد فرش‌بافان

نگارنده در صفحهٔ ۶۱ میزان حقوق ماهانهٔ ژان تیمویاناکی، مدیر شرکت تولیدکنندگان قالی شرقی و دو نفر از پرسنل شرکت را به‌استناد صفحاتی از دفتر حسابرسی شرکت

(تصاویر ۳ و ۴) در سال ۱۳۱۷ش. به ترتیب ۶۶۶۶۶۰ ریال و ۱۲۵۰۰۰ ریال اعلام کرده است. باتوجه به نتیجه‌گیری مفصل نویسنده از این اسناد و احتمال استناد خوانندگان کتاب به این آمارها در تحقیقات خویش، ذکر چند نکته ضروری به نظر می‌رسد. نویسنده بلافاصله در صفحهٔ ۸۷ با ارائهٔ تصویر قرارداد احمدخان شاهرخی (بزرگ‌ترین طراح فرش کرمان در عصر خویش) و دو پسرش ـ مربوط به سال ۱۳۱۰شمسی آن‌هم به شرط ممنوعیت هرگونه طراحی برای غیرـ میزان حقوق ماهانهٔ این سه نفر را روی هم ۱۰۰تومان بیان کرده است (تصویر ۵).

مقایسهٔ مبالغ ادعایی نویسنده در مورد دریافتی ماهانهٔ مدیران شرکت تولیدکنندگان قالی شرقی با دریافتی احمدخان شاهرخی و سه پسرش، حقوق کارگران قالی‌باف و حتی قیمت فروش هر متر قالی در آن دوره حقایقی را آشکار می‌کند که تأمل‌برانگیز است و نتیجه‌گیری‌های آنی و احتمالی را با چالشی جدی مواجه می‌کند. مبلغ اظهارشده نشان می‌دهد که دریافتی ماهانهٔ ژان تیمویاناکی و پرسنل همراهش به‌ترتیب بیش از ۲۰۰۰ و ۳۷۰ برابر یک استاد طراحی در ماه بوده است!

به نظر می‌رسد تفسیر نادرستی از ماهیت واقعی این اسناد به عمل آمده است، زیرا مستنداتی که در پی می‌آید لزوم تحقیق بیشتر در مورد کارکرد واقعی اسناد یاد شده را آشکار می‌کند.

«در سال ۱۹۳۳م./۱۳۱۲ش.، فرش‌بافان تبریز هر متر قالی اعلای هریس را ۱۱۰ریال و قالی متوسط را ۷۵ تا ۸۰ ریال تصدیق صدور گرفتند» (بایگی، ۱۳۸۱، ۱۹۷). «در سال ۱۳۱۵ش. مجلهٔ اطاق تجارت قیمت فرش ریز بافت تبریز را به‌طور متوسط هر متر ۱۲۵تا ۱۴۰ریال اعلام داشت» (پروان، ۱۳۸۹: ۵۷). «در حدود سال ۱۲۹۲ش. کارگران بافندهٔ مرد ۱/۵تا ۳قران و زنان نیم قران دریافت می‌کردند» (فوران، ۱۳۷۸، ۲۰۱).

با این تفاسیر قرارداد احمدخان شاهرخی و پسرانش منطقی‌تر جلوه می‌کند، تا دریافتی مدیران شرکت تولیدکنندگان قالی شرقی؛ زیرا درصورت صحیح‌بودن این داده‌ها، دریافتی ماهانهٔ ژان تیمو یاناکی به تنهایی برابر با ۴۷۵۰ متر مربع! قالی ریزبافت تبریز در همان سال‌ها خواهد بود که کاملاً بعید به نظر می‌رسد؛ زیرا درصورت تبدیل این مقادیر به قیمت‌های امروزی رقم دریافتی ماهانه ژان تیمو یاناکی میلیاردی خواهد بود.

به‌راستی آیا احتمال ندارد این مبالغ به‌صورت تنخواه برای هزینه‌های جاری (تأمین مواد اولیه، پرداخت حقوق و غیره) در اختیار این مدیران قرار گرفته باشد؟

د. سلسلهٔ صفوی و تحولات قالی‌بافی

نویسندهٔ محترم در سه گفتار متوالی پنجم تا هفتم، هنر درباری و ماهیت کتابخانهٔ سلطنتی و تأثیر آن بر هنر ایران را به چالش کشیده و نظرات تامل‌برانگیزی در این باب

مطرح کرده است. در این بخش تلاش می‌شود با بیان این فرضیات، نکات مبهم و بدون پاسخی که پرداختن به آن‌ها در کتاب یادشده می‌توانست در اعتباربخشی به نظریه‌ها مؤثر واقع شود یادآوری شوند؛ به‌علاوه فرضیه‌های دیگری از سوی نگارندهٔ این سطور در ارتباط با دلایل طرح‌شده توسط نویسندهٔ کتاب بیان خواهد شد.

مکرر در مکرر می‌خوانیم و می‌شنویم که در روزگار صفویه، مقام هنر و هنرمند به بالاترین درجهٔ اهمیت و منزلت رسید، خاصه فرش‌بافی صفویه که به‌عنوان عصر شکوفایی در تاریخ این رشته شناخته می‌شود. ... بهای این یادگاران (قالی‌های شهری‌بافت عصر صفوی) به‌حق ارزشمند و بی‌بدیل چه بوده است؟ آیا خلق و موجودیت چنین فرش‌هایی، به‌واقع از سر هنردوستی شاهان صفوی بوده یا اتفاقی بوده که می‌توانستند همچون سایر یادگاران صفویان، بی هیچ تعلق خاطری از سوی آن‌ها به هر حوزهٔ دیگر تخصیص یابد تا اهداف و اغراض سیاسی و حکومتی آن‌ها به بار نشیند؟ (ص. ۲۷).

در هر صورت باید پذیرفت که طی دویست‌وپنجاه سال مدیریت صفویان بر هنر ایران به‌تدریج در عرصه‌های توسعه و ترویج بافته‌های شهری و کارگاهی چنان تأکید شد که در پایان این دورهٔ باشکوه، هیچ اثری در عرصهٔ هنر ناب عشایر و روستائیان ایران تاب تحمل نیافت و به ورطهٔ نابودی کامل کشیده شد. (ص. ٤٢). آیا می‌توان تصور کرد که در دوران پایتخت‌بودن اصفهان هیچ فرشی در فاصلهٔ ۱۵۰ کیلومتری آن توسط عشایر یا روستائیان بافته نشده است؟ (ص. ٤٠). اشرافیت حاکم در دوران حکومت صفویه، به‌ویژه طبقهٔ بورژوا که همان نجبا و اشراف‌زادگان طبقات حاکم بر اقصی‌نقاط ایران بودند، هیچ‌گاه تاب تحمل حضور گونه‌های عام و مردمی از هنر بافندگی فرش، یعنی سبک روستایی و عشایری، را نداشت. به‌این‌ترتیب، بدیهی است که نه‌تنها فرش و زیرانداز، که اساساً هیچ بافته‌ای به‌ویژه در حوزهٔ هنر عشایری ایران از روزگار به‌اصطلاح پرشکوه صفویان به زمان ما نرسد (ص. ٤٢).

در رابطه با سؤالات فوق و بسیاری سؤالات بی‌جواب طرح‌شده در متن کتاب طرح چند سؤال که پاسخ آن‌ها در پی خواهد آمد می‌تواند نتایج مثبتی در پی داشته باشد.

چرا با وجود نشانه‌های متعدد از قالی‌بافی دوره‌های قبل از صفوی (تیموری و ترکمانان و حتی مغول) تقریباً هیچ نمونهٔ چشمگیری از سبک‌های سه گانهٔ این دوران به دست ما نرسیده است؟ چرا از سلسله‌های بعد از صفوی مانند افشار، زند، و حتی اوایل قاجار نمونه‌های قابل‌توجه از دستبافته‌های عشایری، روستایی، و حتی شهری موجود نیست؟ (درحالی‌که دست صفویان هم از نابودی آن‌ها کوتاه بود).

آیا احتمال ندارد ارزش‌های بصری، فنی، موادومصالح، طرح‌ونقش، ابعاد و غیره

به‌همراه کیفیت بالای قالی‌های شهری بافت صفوی باعث جلب توجه مخاطبان و مالکان آن‌ها و مراقبت بیشتر و تداوم ماندگاریشان شود؟ آیا نمی‌توان گفت تأکید و حمایت شاهان صفوی و رشد طبقهٔ بازرگان و اشراف که در پی امنیت و رفاه نسبی آن دوران به‌وجود آمده بود در افزایش سفارشات برای تولیدات مرغوب و با اهداف تجاری در ماندگاری این قالی‌ها نقش داشته است؟ مگر نه‌این‌است که قالی‌بافی عشایری و روستایی هنری است کاملاً کاربردی و ماهیت این قالی‌ها در وجه کاربردی آن‌ها و داشتن فایده تا حد زوال کامل است؟ (در مورد فرش‌ها، حتی امروزه نیز پس از کهنه‌شدن با تغییر کاربرد، مانند استفاده برای زین ستور و چهارپایان و غیره، استفادهٔ نهایی از آن‌ها می‌شود).

باید توجه داشت در دویست سال اخیر است که تحولات فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی غرب و ظهور نهضت‌های شرق‌گرایی و شرق‌شناسی در اروپا و امریکا باعث جلب توجه هنردوستان و دلالان هنری به آثار هنری شرق شده و دست‌بافته‌هایی مانند گبه و گلیم و فرش‌های عشایری و روستایی به کلکسیون‌ها و موزه‌ها راه یافته‌اند. پس طبیعی است آن گروه از قالی‌ها که بخت ماندگاری به‌لحاظ قابلیت‌های فنی و بصری و عرضهٔ خویش پیش چشم دلالان و کلکسیونرهای هنری را داشتند، به موزه‌ها راه یافته و تاکنون ماندگار شده‌اند و آن‌ها که نتوانسته بودند به واسطهٔ کارکرد تا زوال نهایی خود را پیش چشم دلالان عرضه کنند به هدف غایی خود که همان مفیدفایده بودن‌است رسیده و موزه‌نشین نشده‌اند. خروج شاهکارهایی چون قالی اردبیل به‌بهایی اندک از ایران خود گواهی است بر تلقی ارزشمندبودن دست‌بافته‌ها به‌شرط داشتن کارکرد؛ چون قالی اردبیل به‌دلیل استفادهٔ زیاد دچار آسیب‌دیدگی شده بود به بهایی اندک و به‌بهانهٔ مرمت بنای بقعه از ایران خارج شد.

باید توجه داشت که بخش چشمگیری از قالی‌های برجای مانده از دورهٔ صفوی و شاهکارهای قالی‌بافی این دوره به‌لحاظ ارزش‌های بصری و جلب توجه تجار و مجموعه‌داران اروپایی به خارج از ایران راه یافته و در آن‌جا توفیق حضور تا دورهٔ معاصر یافته‌اند. به‌عبارتی، آن تعداد از دست‌بافته‌ها که قدرت جلب مخاطبین خاص را نداشتند، در داخل ایران تا حد نهایی مفیدفایده‌بودن مورد استفاده واقع شده و نابود شده‌اند.

نظرات مؤلف در مورد سوءمدیریت، تمرکزگرایی، و رواج شیوه‌های درباری در مورد هنر صفوی و تبعات منفی آن ازجمله نابودی مطلق شیوه‌های روستایی و عشایری در حالی طرح می‌شود، که وی در جای دیگری نوشته است:

> دوراندیشی شاه عباس کبیر به تأسیس کارگاه‌های متعدد و چندکاره در اصفهان و نیز در نواحی شیروان، قره باغ، گیلان، مشهد، کاشان، و استرآباد انجامید ...
> دوراندیشی شاه عباس باعث شد وی به‌جهت حفظ اصالت‌های بافندگی در هر منطقه دستور دهد که هر کارگاه در هر منطقه به‌شیوهٔ خود ببافد.

به‌شهادت تاریخ، اوج هنر فرشبافی ایران را باید در در دوران حکومت صفویان

جست‌وجو کرد ... در زمان سلطنت طویل شاه طهماسب، قالی‌بافی به اعلی‌درجه رسید. وی علاقهٔ وافری به فرش داشت و آن را تا مقام یک هنر ارتقا داد ... گفته شده است خودش طرح‌هایی برای فرش کشیده است (ژوله، ۱۳۸۱، ۱۷).

چنین توصیف و تمجیدی با این نظر که «آیا خلق و موجودیت چنین فرش‌هایی، به‌واقع از سر هنردوستی شاهان صفوی بوده یا اتفاقی بوده که می‌توانستند همچون سایر یادگاران صفویان، بی‌هیچ تعلق‌خاطری از سوی آن‌ها به هر حوزهٔ دیگر تخصیص یابد تا اهداف و اغراض سیاسی و حکومتی آن‌ها به بار نشیند؟» (ص ۲۷) تناقض بسیار دارد. نویسندهٔ محترم مشخص نکرده است که، طراحی نمودن شاه طهماسب در حوزه نگارگری و فرش و حمایت وی از تولید فرش (با تعصبات مذهبی که از وی سراغ داریم)، فارغ از علاقهٔ وی به این هنرها چه اغراض سیاسی و حکومتی می‌توانست داشته باشد.

با مطالعهٔ وضعیت جغرافیایی ایران و تنوع شیوه‌های زندگی در جامعهٔ ایران دورهٔ صفوی می‌توان چنین برداشت کرد که

در آن روزگار که سرآغاز دومین دورهٔ تاریخ قالی‌بافی ایران بود، نظام اقتصاد سرمایه‌سالاری شهری به‌تدریج بر صنعت قالی‌بافی کارگاه‌های شهری مسلط گردید ... لیکن به‌رغم همهٔ این تحولات بنیادین، فرش عشایری و روستایی همچنان به حیات آرام و باستانی خود ادامه می‌داد و مبانی سنتی آن دگرگون نشد (رضوی، ۱۳۸۹، ۱۸۸ـ۱۸۹).

آن‌چه باعث رونق و ماندگاری صدها نمونه قالی بافته شده از زمان صفویه تا به امروز است نه به نابودی مکاتب عشایری و روستایی، بلکه به عواملی دیگر وابسته است؛ مانند:

ایجاد ثبات سیاسی در کشور، علاقهٔ شدید پادشاهان صفوی به هنرهای سنتی به‌ویژه قالی‌بافی، توجه خاص به ارتقای کیفیت بافت، دسترسی مطلوب به مواد اولیهٔ مرغوب، و مهم‌تر از همه، حمایت بی‌دریغ از هنرمندان و بازرگانان فرش که حتی بعدها نیز کمتر سابقه داشته است، وابسته است (همان، ۲۱۵).

نگارنده در بخش بررسی و تحلیل فرش‌های صفوی در صفحهٔ ۴۳، با طبقه‌بندی این فرش‌ها به دو گروه قالی‌های کارگاهی شاهی و کارگاهی غیرشاهی، مهم‌ترین ویژگی قالی‌های کارگاهی شاهی را در غلبهٔ رنگ‌های طلایی، نارنجی، آبی، و سبز و ویژگی شاخص قالی‌های غیرشاهی را در رنگ‌بندی سنتی فرش ایران از جمله لاکی، سرمه، قهوه‌ای، کرم، و غیره بیان کرده است. براساس همین گروه‌بندی، نگارنده شاهکارهای قالی‌بافی جهان و ایران و شاخص‌ترین قالی‌های عصر صفوی از جمله قالی شیخ صفی و

فصلنامه نقد کتاب
سال اول، شماره ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۳

قالی شکارگاه میلان را بافت کارگاه‌های غیردرباری شمرده است، با این استناد که رنگ آن‌ها در گروه قالی‌های درباری ـ یعنی غلبهٔ رنگ طلایی، نارنجی، و سبز ـ قرار ندارند.

با این توجیه، گروه عظیم دیگری شامل قالی چلسی، فرش وین، فرش‌های گلدانی و غیره که هرکدام از زیباترین و بزرگ‌ترین قالی‌های صفوی هستند نیز، خارج از دایرهٔ قالی‌های کارگاه شاهی قرار می‌گیرند. این امر می‌تواند دلیل توجه پادشاهان به توسعهٔ فراگیر هنر صنعت قالی‌بافی و بلوغ و توانمندی و استقلال کارگاه‌های خصوصی تعبیر شود که با نظرات نویسنده مغایرت داشته و وی چنین تحولی را رد می‌کند؛ زیرا تمرکزگرایی را عامل نابودی فرش غیرشهری دورهٔ صفوی می‌داند. (ص. ۴۲).

این در حالی است که بخش عظیم قالی‌هایی که نگارنده براساس رنگ به کارگاه‌های شاهی اختصاص داده‌است، اغلب با اندازه‌های متوسط و کوچک (مانند قالی‌های معروف به پولونز) در کارگاه‌های خصوصی در مکتب اصفهان بافته شده‌اند و قالی‌های که از نظر مؤلف غیرشاهی هستند، عموماً با ابعاد بزرگ‌پارچه هستند که نیاز به کارگاه و امکانات فنی مجهز درباری و امنیت طولانی مدت داشته و در دورهٔ پایتختی تبریز و قزوین تولید شده‌اند؛ مانند قالی چلسی، شیخ صفی، شکارگاه، و غیره.

در ادامه، نویسنده با اشاره به کتیبهٔ فرش اردبیل که نام مقصود کاشانی در آن نقش بسته است اشاره می‌کند که

> این فرش بخت آن را داشت تا دور از چشم و دیدگان طراحان و سلیقه‌های دربار و به‌دست هنرمندی به نام مقصود کاشانی خلق و به یادگار گذاشته شود؛ برخلاف نظر عموم فرش‌شناسان، به‌سختی بتوان این قالی را سفارش شاه طهماسب دانست (ص. ۴۳)؛ ... چگونه می‌توان تصور کرد که شاه زراندوز و خودکامهٔ صفوی و یا حتی پدر او، دستور بافت و مخارج آن را پرداخت کرده باشد، اما اجازه دهد که بافنده‌ای ناشناس به نام مقصود کاشانی اسم خود را روی آن بافته باشد؟ در این صورت باید به جای «عمل مقصود کاشانی» عبارت «فرمایش شاه طهماسب» یا عبارتی با این مضمون روی آن بافته می‌شد. (صص. ۴۳ـ۴۶).

این فرضیه در حالی می‌تواند توجیه داشته باشد که امروزه حداقل چندین نمونه از آثار هنری یا معماری با کتیبه‌ای با مضمون «فرمایش شاه طهماسب» از میان ده‌ها اثر هنری ساخته شده به‌دستور وی برجای مانده و موجود باشد؛ زیرا اساساً پادشاهان نخستین صفوی به‌دلایل مذهبی علاقه‌ای به مدح و تمجید از خود به‌شیوه‌های رایج، از جمله ثبتِ نامِ خود بر پیشانی آثار ساخته‌شده، نداشتند.

مضمون دلایلی که نگارنده عنوان کرده است توجیه مناسبی برای تعلق قالی اردبیل به کارگاهی بیرون از دربار به نظر نمی‌رسد. نویسنده در جایی دیگر از کتاب فرضیهٔ نخست خود را مبنی بر بافت این قالی دور از چشم و دیدگاه طراحان و سلیقه

دربار را نقض کرده و می‌نویسد: «می‌توان پنداشت که طرح فرش شیخ صفی حاصل دست استاد کمال‌الدین بهزاد بوده که نه در کارگاه شاهی، که در جایی دور از شیوه‌های طراحی و رنگ‌گذاری شاهانه خلق شده است» (ص. ۵۵).

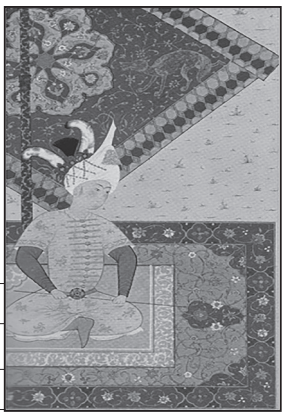
در این‌جا، این سؤال مطرح می‌شود که چگونه ممکن است استاد بهزاد، به‌عنوان رئیس کتابخانهٔ سلطنتی و ناظر بر حسن‌انجام فعالیت‌های هنرمندانِ تحت‌امر و مجری اوامر شاهانه، باوجود کهولت سن، در انجام چنین پروژهٔ عظیمی که یقیناً طراحی و رنگ‌گذاری آن ماه‌ها و بافت آن حدود ده سال طول کشیده است، دور از چشم سلایق دربار ولی برای مقبرهٔ اجدادی پادشاه وقت (مقبره شیخ صفی در اردبیل) ـ که شاه شخصاً نظارت مستمر بر امورات آن داشت ـ مشارکت داشته باشد؟

علاوه بر این، سوالی بزرگ‌تر هم پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد: آیا کارگاه‌های خصوصی بیرون از دربار توان مالی، تجهیزات فنی، نیروی انسانی لازم، و مهم‌تر از همه، امنیت مستمر لازم برای بافت بزرگ‌ترین قالی موجود صفوی را داشته‌اند؟ در صورت مثبت بودن جواب، نظرات نویسنده مبنی بر تمرکزگرایی، اعمال سلیقهٔ درباریان در تمامی تولیدات، و سوءمدیریت دربار، و درنتیجه نابودی سبک‌های غیرشهری توسط شاهان صفوی نقض خواهد شد.

به‌راستی آیا تطبیق سبک طراحی، رنگ پردازی، و ساختارهای به‌کاررفته در قالی‌های غیردرباری (به تعبیر نویسنده)، مانند قالی اردبیل، چلسی، شکارگاه و غیره، با طرح‌های نقش‌بسته بر گنبدها، کاشی‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها، نگارگری‌ها، و سایر مصنوعات دست‌ساز این دوره که یقیناً با نظر مساعد و تأیید پادشاه وقت و توسط عوامل کتابخانهٔ سلطنتی اجرا می‌شدند شیوهٔ مناسبی برای حصول به نتیجه نیست؟ جالب این‌که اغلب قالی‌های حاوی رنگ‌های طلایی و نارنجی اختصاصی مؤلف برای قالی‌های کارگاه شاهی به لحاظ رعایت اصول و مبانی طراحی سنتی ایران در مرتبهٔ نازلی قرار دارند که می‌تواند دلیلی بر رواج شیوه‌های بازاری بر تولیدات تجاری غیردرباری نیز باشد. (تصویر ۶).

■ **تصویر ۶- فـــرش پلونز، ۲۰۷ × ۱۳۶ س.م. منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۴۱.**

بررسی شیوهٔ کار اساتید نگارگری مانند کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد، و میرک در دربار صفوی و نقوش تزیینی به‌کاررفته در آثار آن‌ها به‌خوبی نشان از دخالت این اساتید در خلق طرح‌های مشهورترین قالی‌های صفوی در کارگاه‌های سلطنتی دارد. (تصویر ۷). تا جایی که سلطان محمد تبریزی را خالق طرح قالی شکارگاه میلان دانسته‌اند.



■ **تصویر ۷- برشی از یکی از شاهنامهٔ طهماسبی، آقا میرک، (بخشی از تصویر)، منبع: ژوله، ۱۳۹۲، ۴۸.**

نویسنده در صفحهٔ ۴۷ با ورود به مباحث تخصصی تاریخ‌نگارگری ایران در خلال بحث انتقال شیوه‌های هنری هرات به تبریز، به‌ویژه در بحث رنگ طلایی می‌نویسد:

> از بارزترین آثار چنین ویژگی می‌توان به شاهنامهٔ شاه طهماسبی اشاره کرد که به قلم استادان نسل اول هرات شامل کمال‌الدین بهزاد، سلطان‌محمد، میرمصور، آقامیرک، و دوست‌محمد، و نقاشان نسل دوم هرات نظیر میرزاعلی، مظفرعلی، میرسیدعلی، عبدالعزیز شیخ محمد، و خواجه عبدالصمد پدیدار شد (ص ٤٧).

با این توصیف، گویا نویسندهٔ محترم به وجود مکتبی به نام تبریز دوم یا همان تبریز صفوی اعتقاد ندارد؛ زیرا برخی از این اساتید، مانند خواجه عبدالصمد و میرسیدعلی، اصولاً بعد از افول مکتب هرات و در تبریز متولد شدند و حتی بخشی از عمر خود را در قزوین و سپس در هند گذراندند و برخی دیگر، ازجمله سلطان‌محمد، از بنیان‌گذاران مکتب تبریز بودند که حیات و ممات آن‌ها در تبریز گذشته است.

سلطان‌محمد که به‌واسطهٔ سبک ممتاز و شخصی خویش در مکتب ترکمان تبریز و سپس مکتب صفوی، در سال‌های نخستین شکل‌گیری، به «سلطان‌محمد قزلباش» مشهور شده بود (آژند، ۱۳۸۹، ۴۹۷/۲) از بنیان‌گذاران سبک صفوی در نگارگری و هنرهای تزیینی بود و «از قرار معلوم، سلطان‌محمد و سبک درباری ترکمن عناصر بارز در تشکیل سبک درباری نخستین در عهد صفوی بوده است» (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۸). «وی بیشتر عمر خود را در تبریز گذراند» (آژند، ۱۳۸۹، ۴۹۷).

«میرزاعلی پسر سلطان‌محمد بود و زیر نظر او هنر آموخت» (پاکباز،۱۳۷۹، ۵۵۷). «خواجه عبدالصمد زیر نظر استادان شیرازی آموزش دید و بعداً به جملهٔ استادان تبریز پیوست» (همان، ۳۵۵). «وی به سرعت سبک نقاشی صفوی خود را با اشتیاق فزایندهٔ مغولان به صورتگری و روایت‌نگاری دقیق منطبق کرد» (ژوله،۱۳۸۱، ۲۳۱). عبدالعزیز «محتملاً شاگرد سلطان‌محمد بود و در کتابخانهٔ شاه طهماسب اول صفوی کار می‌کرد» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۳۵۵). میرسیدعلی «متولد تبریز از برجسته‌ترین نقاشان نسل دوم در مکتب تبریز بود و به‌یاری عبدالصمد مکتب هند و ایرانی را بنیان گذاشت» (همان، ۵۵۷).

مجموع موارد یادشده نشان می‌دهد اساتیدی که نویسندهٔ محترم از آنان به‌عنوان اساتید نسل اول و دوم هرات یاد کرده و در ادامهٔ، نتیجه‌گیری مبسوط مورد نظر را به انجام رسانیده است، در مکتب تبریز به درجه استادی رسیده و آثار خود را پدید آورده‌اند. البته این احتمال نیز وجود دارد که منظور نویسنده از به‌کاربردن اصطلاح «هنرمندان نسل اول و دوم هرات»، «هنرمندان نسل اول و دوم تبریز» باشد، ولی مضمون مطالب طرح شده در ادامهٔ مبحث چنین چیزی را تأیید نمی‌کند.

نگارندهٔ کتاب معتقد است

> دلیل اصلی شکوفایی فرش‌بافی صفوی نه در نقشه‌ها که اساساً هیچ الگویی از آن به‌ویژه رنگ منطبق با اصول سنتی نقشه‌های فرش ایران نبود، بلکه در دو ویژگی و نکته قابل‌تأمل نهفته است ... نخست توجه خاص پادشاهان صفوی به موضوع فرش و نکتهٔ دیگر حفظ برخی ویژگی‌ها و فنون بافت قالی ایران (ص. ٤٧).

چنین اعتقادی در پی کنارنهادن شاهکارهای قالی‌بافی عصر صفوی ازجمله قالی‌های اردبیل، چلسی، شکارگاه، و غیره به‌علت نداشتن رنگ طلایی غالب و در نتیجه درباری‌نبودن آن‌ها طرح شده است.

در این رابطه، نباید تحول در ساختار طراحی و تبدیل‌شدن سبک شکسته به سبک گردان در مکتب صفوی که باعث به‌سامان‌رسیدن شاهکارهای قالی‌بافی صفوی شده است از نظر دور بماند. نویسنده مشخص نمی‌کند که توجه خاص پادشاهان صفوی به موضوع فرش، بدون تحول در سبک‌های طراحی و رنگبندی قالی‌ها چطور می‌تواند شکوفایی فرش‌بافی را باعث شود. آیا وجه بارز شکوه و عظمت قالی صفوی به واسطهٔ «حضور پررنگ و شاید شاهانه رنگ زرد طلایی» (ص. ۴۷) در آثار این دوره است؟ چه تعداد از شاهکارهای معروف قالی‌بافی دورهٔ صفوی ـ که شکوه هنر قالی‌بافی این دوره به واسطه آن‌ها شناخته می‌شود ـ در رنگبندی خود رنگ طلایی غالب و تاثیرگذار را دارند؟ آیا همین تعداد چشمگیر قالی‌های لاکی‌ـ سرمه‌ای به‌یادگار مانده از دورهٔ صفوی، مانند قالی اردبیل، چلسی، شکارگاه میلان

و غیره، برای ایجاد یک مکتب باشکوه و درخشان قالی‌بافی در هر دوره از هنر ایران کافی نیست؟ مگر نه این است که «حضور پررنگ و شاید شاهانهٔ رنگ زرد طلایی» ویژگی عمده و غالب در قالی‌های با ابعاد متوسط و کوچک مکتب اصفهان، به‌ویژه گروه قالی‌های پولونز، است، درحالی‌که قالی‌های باهویت و شناسنامه‌دار صفوی در سال‌های قبل و در عصر مکاتب تبریز و قزوین پدید آمده‌اند. اصولاً شناخت دورهٔ صفوی به‌عنوان «دوران طلایی قالی‌بافی ایران» در جهان، نخست به واسطهٔ پدیدآمدن قالی‌هایی چون شیخ صفی، چلسی و شکارگاه است که از نظر نویسندهٔ کتاب، خارج از دسته‌بندی شاهکارهای قالی‌بافی صفوی قرار دارند.

اشتباهات نگارشی و تایپی، ناقص‌بودن اطلاعات اغلب تصاویر، بخش‌بندی نامناسب گفتارها (به‌طوری که حجم مطالب برخی از آن‌ها مانند گفتار اول و سوم به دو صفحه نیز نمی‌رسد)، پرداختن به موضوعات حاشیه‌ای از جمله توطئه‌های دربار صفوی و پرداختن گزینشی به مباحث تاریخی، طرح سؤالات بدون پاسخ مکرر و بالاخره، به کاربردن عبارات و اصطلاحات کنایه‌آمیزی چون « به‌اصطلاح کارشناسان فرش» (ص. ۱۴)، «نوعی حکومت خاص» (ص. ۴۲)، «روزگار به‌اصطلاح پرشکوه صفویان»(ص. ۴۲)، «عصر به‌اصطلاح طلایی صفوی»(ص. ۴۷) و غیره که شایستهٔ کتابی با عنوان پرمغز «مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری» نیست، از دیگر مواردی است که به‌لحاظ شکلی و نگارشی در کتاب دیده می‌شوند و توجه نویسنده را برای چاپ‌های آتی ضروری می‌سازد.

نتیجه‌گیری

توسعهٔ روزافزون شاخه‌های مختلف علوم و مطالعات بین‌رشته‌ای، به‌ویژه در حوزه‌های هنری، پرداختن نظام‌مند و علمی به پدیده‌های مورد مطالعه را ایجاب می‌کند. در این بین، فقر منابع مکتوب در حوزهٔ هنرهای سنتی، به‌ویژه فرش دستبافت، باعث شده است مخاطبان دانشگاهی این رشته برای مواجه با منابع معتبر جدید سال‌ها منتظر بمانند. اندک منابع منتشر شده در این زمینه نیز عاری از ابهام و اشکال نیستند. لذا نقد و بررسی محتوای این کتاب‌ها، به‌ویژه آثاری که از نویسندگان صاحب نظر منتشر می‌شود، می‌تواند در غنای این آثار و گشودن افق‌های پژوهشی جدید مواثر واقع شود.

با توجه به موارد طرح شده، به نظر می‌رسد کتاب مورد بحث به لحاظ غنای تصویر و کیفیت چاپ می‌تواند بخشی از انتظارات مخاطب دانشگاهی را تأمین کند، ولی در طرح مباحث نظری و نحوهٔ برخورد با موضوعات تاریخی، به‌ویژه در حوزه‌های میان رشته‌ای، نیازمند مستندسازی علمی فرضیه‌های ارائه شده است.

در خاتمه باید یادآور شد مطالب طرح‌شده در این مجال به‌هیچ‌وجه از ارزش‌های

این کتاب نمی‌کاهد. سؤالات و ابهامات طرح‌شده در این نوشتار دیدگاه‌های نگارندگان این سطور را به‌عنوان مخاطبین دانشگاهی کتاب شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری برای پرداختن بیشتر و بهتر در چاپ‌های بعدی طرح کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نقد مبسوط شکلی و محتوایی این کتاب در شمارهٔ ۱۸۴ کتاب ماه هنر به‌تاریخ دی ماه ۱۳۹۲ از طرف نویسندهٔ اول این مقاله به چاپ رسیده است، لذا در مقالهٔ حاضر، بیشتر بر نقد و تحلیل نظرات ارائه‌شده در کتاب پرداخته شده است.

2. *Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV.* - XVI. Berlin: Jahrhunderts, 1877 (republished: Wasmuth, 1926); translated into English as *Ancient Oriental Carpet Patterns after Pictures and Originals of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* London: H. Sotheran & Co., 1879

3. A. Cecil Edwards. *The Persian Carpet.* London: Duckworth & Co., 1975.

منابع

ـ آژند، یعقوب. تاریخ نگارگری ایران. جلداول. تهران: سمت، ۱۳۸۹.

ـ بایگی، علی‌اکبر. اسنادی از فرش ایران. دورهٔ دو جلدی. تهران: مرکز اسناد ریاست جمهوری، ۱۳۸۱.

ـ پاکباز، روئین. دایرةالمعارف هنر. چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

ـ پروان، رسول. تاریخ تجارت فرش ایران دورهٔ قاجار و پهلوی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد ایران شناسی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۹.

ـ حشمتی رضوی، فضل‌الله. تاریخ فرش. تهران: سمت، ۱۳۸۷.

ـ رابینسون، ب. و. بررسی نقاشی ایرانی. مترجم: کرامت‌الله افسر. چاپ‌شده در: هنر و جامعه در جهان ایرانی، به کوشش شهریار عدل. تهران: توس، ۱۳۷۹.

ـ ژوله، تورج. پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی، ۱۳۸۰.

ـ ژوله، تورج، شناخت فرش: برخی مبانی نظری وزیرساخت های فکری. تهران: یساولی، ۱۳۹۲.

ـ فوران، جان. مقاومت شکننده. ترجمهٔ احمد نوین. تهران: موسسهٔ خدمات فرهنگی، ۱۳۷۸.

ـ ملول، غلامعلی. بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران. تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۴.

تاریخ ۹۳/۰۵/۱۷

http://www.persiancarpetassociation.com/touraj_zhuleh_page.html

تاریخ ۹۳/۰۵/۱۷

www.ibna.ir/vdcayon6o49n0e1.k5k4.html