زهره روح‌فر[1]

تجلی باغ و گلزار بر پارچــه در دوران اسلامی

خلق فضای پوشیده از درختان انبوه، با تنوعی از گل و شاخ و برگ در بوستان، که برخاسته از ذات زیبا و کمال‌جوی بشر است و به‌گونه‌ای فردوس برین را در ذهنیت او تداعی می‌کند، از دیرباز در عرصهٔ حیات مادی و معنوی‌اش نقش داشته و در دستاوردهای او متجلّی بوده است. پارچه از این گونه دستاوردهاست که همانند بوم نقاشی جولانگاهی است برای تجسّم این ذهنیت و فضای فرازمینی باغ و گلستان برای نقاشان و طراحان پارچه. در این راستا و با توجه به اهمیت پیوند هنر نقاشی و طراحی پارچه، پرداختن به مکاتب هنر نقاشی و ارتباط تنگاتنگ آن با ویژگی نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی پارچه‌ها در ادوار مختلف ضروری است. بر این اساس، شاخص‌های این مکتب در طراحی نقش‌مایه‌های گیاهی و تجسم فضای خرم و حیات‌بخش جهت طراحی پارچه‌های هم‌زمان به‌کار رفت، چنان‌که نقش درخت با مفهوم درخت زندگی به‌گونه‌های مختلف همراه با طرح‌های گیاهی به‌شیوهٔ مسبک و تجریدی و گاه به‌شکل طبیعی با مفهوم مؤکد بر حیات جاودان چشمگیر است.

تأسیس کتابخانه یا به‌عبارتی کانون هنری تبریز و بخش نقاش‌خانهٔ آن نقطه عطفی در هنر طراحی پارچه به‌وجود آورد. نقش‌مایهٔ باغ و فضایی پوشیده از گل و گیاه و طرح‌های اسلیمی گیاهی در معدود پارچه‌های این دوره به‌عنوان نقش‌مایهٔ اصلی و نمادین به‌کار رفته است و نقش پرکنندهٔ فضا و پس‌زمینه را ندارد. در پی نوزایی فرهنگی‌ـهنری که پس از حملهٔ مغول آغاز شد و در دورهٔ تیموری نیز ادامه یافت، مکاتب غنی هنری سمرقند و هرات، با پشتوانهٔ کهن فرهنگی شرق ایران، همراه با نگرش عمیق به ادبیات کهن ایران شکل گرفت. در این میان، مکتب هرات، با رویکرد «انسان آرمانی»، تأثیری عمیق در نقش‌مایه‌های پارچه داشت که در مکاتب پس از خود نیز مؤثر افتاد. انسان‌محوری این مکتب سبب خلق فضایی عارفانه و بهشتی از باغ و بوستان شد و انسان را در صحنه‌های مختلف بزم و رزم و شکار متجلی ساخت. بن‌مایه‌های این شیوهٔ هنری با فتح هرات در دورهٔ صفوی از هرات به تبریز انتقال یافت و تحت عناوین مکتب تبریزـیزد و تبریزـکاشان به‌روش نقاشی تبریز دوم در کارگاه‌های پارچه‌بافی یزد و کاشان ادامه یافت. یزد در این زمان خود مکتب ویژه‌ای در پارچه‌بافی داشت که غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی ابداع‌کنندهٔ آن بود و در آثارش فضایی از باغ‌های خیالی و عارفانه را به نمایش گذاشت. مکتب غنی اصفهان با ویژگی‌های خود که چشم‌گیرتر از همه پرداختن آن به نقش انسان و حضور او در طبیعت است در این زمان خوش درخشید و شاهکارهایی را در طراحی نقش‌مایه‌های پارچه خلق کرد.

در پارچه‌های دورهٔ قاجار، حضور انسان تقلیل یافت و صحنه‌های باغ با فضایی پوشیده از درختان انبوه و درهم‌پیچیده همراه با طرح‌های اسلیمی و ختایی که گاه با نقش‌مایه‌های جانوری و ندرتاً انسانی همراه است از نقوش و طرح‌های اصلی پارچه در مکتب قاجار گردید. در این پارچه‌ها، چنین به نظر می‌رسد که هدف صرفاً نمایشی از بوستان و یا جنگلی پررمزوراز است.

مقدمه

در عرصه‌های هنری، هر خط و نقش زبان و بیانی برخاسته از ذهن هنرمند و تعاملی میان هنرمند و جامعه است. این زبان گاه بیانی ساده و بی‌پیرایه دارد و زمانی سراسر رمز و راز است. در این راستا، هر اثر هنری عرصه و جولانگاهی برای بیان این ذهنیت می‌شود و به مخاطب انتقال می‌یابد.

منظر گل و گیاه و باغ، فراتر از فضای پوشیده از درختان انبوه، در ذهنیت ایرانی مفهومی عارفانه و فرازمینی داشته است و تعامل میان خیال و واقعیت پیوسته در هنر نقاشی و ادبیات ایران وجود داشته و شاعر و نقاش هریک در پی تجلی بخشیدن آن بوده‌اند. گل و گیاه و سرسبزی در باورهای انسان پیوسته نمادِ حیات و جاودانگی است و نقش باغ و گلستان فرازمینی که تفکر آرمانی است بن‌مایهٔ بسیاری از مکاتب و اسلوب‌های هنری بوده است. این نگرش آرمانی را نقاش از نظرگاه خود دور نداشته و به‌گونه‌ای با زبان تصویر به توصیف جهان مادی و جهان ماورایی پرداخته است، چراکه نقاش ایرانی هیچ‌زمان از توجه به انسان و ارزش‌ها و خواسته‌های او دور نبوده است.

در این میان، پارچه به‌عنوان هنرـصنعتی کهن، افزون بر جنبهٔ کاربردی و مصارف مادی، پیوسته جولانگاهی فراخ برای تجلی نقش‌مایه‌های واقعی و نمادین برگرفته از ذهنیت هنرمند طراح و بن‌مایه‌های فکری و فرهنگی و جغرافیایی زمان خود بوده است. پارچه به‌مانند بوم نقاشی عرصهٔ وسیعی برای بیان مضامین و بن‌مایه‌های فرهنگی جامعهٔ زمان خود شد و در این میان طبیعت با تمام جلوه‌های اعجاب‌انگیزش در نقش‌ونگار پارچه‌ها، گاه در پس‌زمینه‌ها و زمانی درجایگاهی اصلی و مؤکد، بستری برای حضور درک و حیرت انسانی شد.[2]

طبیعت و منظر آن محل سجود انسان در برابر ذات الهی و ازلی است و ذوق و اشتیاق هنرمند نقاش و شاعر به متجلی ساختن طبیعت و باغ در واقع برخاسته از ذوق ازلی و بهشت‌جوی اوست. هنر ایران انسان را پیوسته متوجه عالم بالا می‌کند و به عناصر زمینی محدود نمی‌سازد، چنان‌که نمایش باغ سعی در

متجلی نمودن بهشت است و از این‌رو نگاهی آیت‌گونه به طبیعت دارد.

نقش باغ بر پارچه‌ها

در بررسی تاریخ هنر پارچه‌بافی، به‌ویژه در زمینهٔ نقش‌مایه‌های تزئینی آن، پیوند تنگاتنگ آن با شیوه و اسلوب‌های هنر نقاشی در هر دوره حیرت‌انگیز است، تا جایی که حتی ترکیب‌بندی‌های نقش‌ونگار پارچه‌ها را می‌توان با ویژگی‌های مکاتب مختلف هنر نقاشی در هر دوره شناخت.

نقش‌مایه‌ها و مهم‌تر از همه مفاهیم آن در پارچه‌های موجود از سده‌های اولیهٔ اسلامی (اول تا چهارم) و دورهٔ سلجوقی از شیوه‌های هنر نقاشی ساسانی و نقاشی‌های مکتب مانی و اسلوب‌های هنری سغدیان در ایران شرقی دور نیست، یعنی شیوه‌هایی که اساس مکتب هنری بغداد را پی‌ریزی کردند. از شاخص‌های چشمگیر نقش‌مایه‌های پارچه‌های موجود از این دوران طرح قاب‌های هندسی مدور است که نقش اصلی را مانند قابی در بر گرفته‌اند و بدین‌گونه هنرمند تأکیدی صریح بر نقش اصلی کرده که اکثراً شامل نقش حیوانات مختلف و موجودات اساطیری است. این نقوش گاه به‌شکل منفرد و بیشتر به‌صورت قرینه در طرفین درخت حیات‌بخش زندگی نقش شده‌اند و در ترکیب‌بندی آنها نیز شیوهٔ تقابل و تقارن رعایت شده که نشانی از توازن و تکامل حیات است. در این شیوه، از سایر نقوش گیاهی، به‌استثنای درخت زندگی که مرکز توجه است، در پس‌زمینه‌ها استفاده شده است. درخت زندگی در فرهنگ ملل مختلف از دیرباز نماد حیات و جاودانگی محسوب می‌شد. معروف است که این درخت در بهشت می‌روید و برای جاودانه شدن باید میوهٔ آن را خورد. به‌عبارتی، کارکرد این درخت نوسازی جهان هستی است. درختان نخل، تاک، سرو از جملهٔ این درختان‌اند که در فرهنگ ملل مختلف درخت حیات‌بخش شناخته شده‌اند.[۳] گاه جهت تأکید هرچه بیشتر بر جنبهٔ حیاتی آن، نقش بز کوهی، که خود نمادی از آب و حیات و گیاه است، همراه آن نقش گردیده است.

ناحیهٔ ایران شرقی در آسیای میانه، که ریشه‌های فرهنگی‌ـهنری آن تأثیری بنیادی در این اسلوب هنری داشت، مدت‌ها قبل از اسلام از نظر فرهنگ کاملاً ایرانی بود. مهم‌ترین ناحیه از شرق ایران ناحیهٔ سغد بود که سه واحه داشت و از غرب به شرق شامل سمرقند و بخارا و پنجیکنت بود. سغدیان دارای مکتب هنری ویژه‌ای بودند و از نظر اعتقادات مذهبی نیز آئین‌های مانوی، بودایی، زرتشتی و نسطوری در آنجا رواج داشت.[۴]

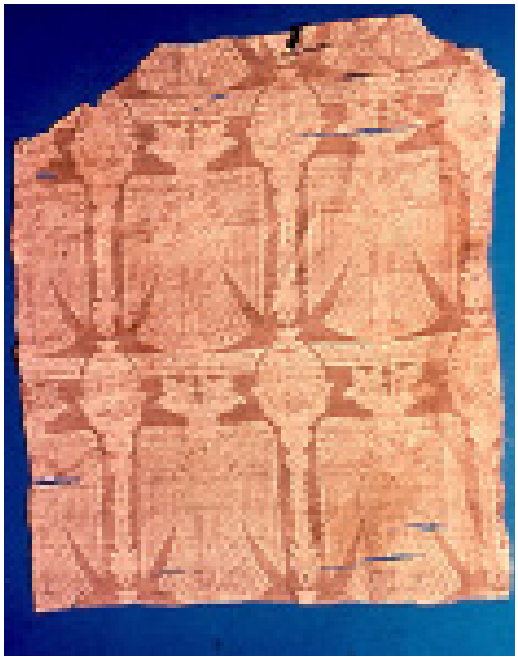
شیوهٔ نقاشی مانی نیز به‌شیوهٔ سغد شناخته شده است. پیروان مانی به ذوق و ظرافت هنری مشهور بودند و علاقه‌ای ویژه به نمودن جمال داشتند که از الزامات دین مانی بود[۵] و اساس اعتقادی آنها با نقاشی بیان می‌شد.

یکی از غنی‌ترین منابع بررسی هنر نقاشی در سده‌های اولیه اسلامی نقاشی‌های دیواری پنجیکنت و سغد و همچنین نقش‌مایه‌های سفالینه‌های مکشوف از نیشابور و سمرقند است و بسیاری از ویژگی‌های منقوش بر این آثار بر پارچه‌های هم‌زمان قابل توجه است که ارتباط و پیوستگی هنرمندان نقاش و طراحان پارچه را نشان می‌دهد. در این رابطه، اشاراتی نیز جهت طراحی برای سفالگران و پارچه‌بافان توسط هنرمندان نقاش شده است، چنانکه عبدالله بن عباس پیر طراحان پارچه و ساختمان بوده است. این رسم در آن زمان از چنان اهمیتی برخوردار بوده که هنرمندان و صنعتگران نقاشان را پیر خود قلمداد می‌کردند.[۶]

طرح قاب‌های مدور، به‌منظور تأکید هرچه بیشتر جهت نمایش نقش مرکز توجه، از ویژگی‌های نقاشی مکتب سغد است که در تصاویر ۵، ۴، ۳، ۱ در نقش چند پارچه مشاهده می‌شود.

تصویر ۱ قطعهٔ پارچهٔ ابریشم با بافت دوپودی بافت کارگاه‌های ری و مربوط به سده‌های نخستین

ت ۱. پارچهٔ ابریشم، بافت دورو (دوپودی) ری، سده‌های اولیهٔ اسلام، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.



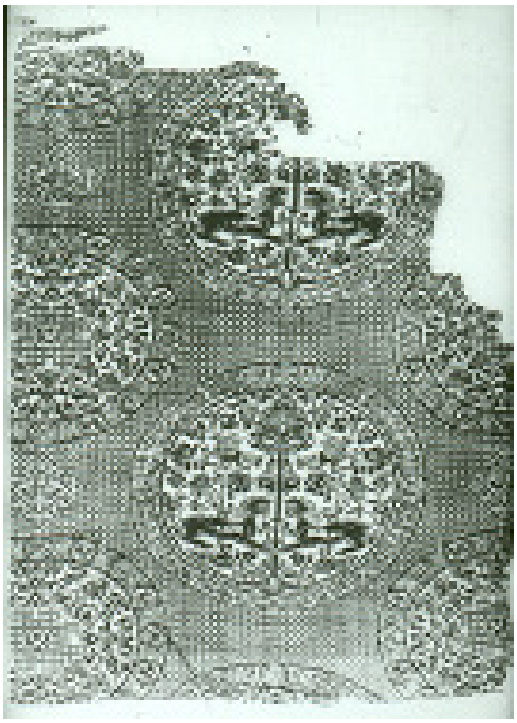
ت ۲. پارچهٔ ابریشم، بافت دورو (دوپودی) ری، ساسانی یا سال‌های نخستین بعد از اسلام، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۳. پارچهٔ ابریشم، بافت دورو (دوپودی) ری، سدهٔ ۴ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

اسلامی است. نقش قاب‌های مدور، که درون هریک نقش دو سیمرغ طرفین درخت زندگی به‌شیوهٔ متقابل و متقارن قرار دارند، نقش‌مایهٔ اصلی پارچه را تشکیل می‌دهد. درخت زندگی به‌صورتی مشخص و مؤکد در پارچه دیده می‌شود. علاوه‌بر درخت زندگی، به‌طور کلی نقوش دیگری نیز در پارچه‌های این دوره به‌کار رفته‌اند که اکثراً ریشه در کهن‌ترین اندیشه‌ها و اسطوره‌های ایرانی دارند، مانند نقش سیمرغ که شهرت آن در اسطوره‌ها و ادبیات ایران متجلی است. در شاهنامه سیمرغ پرورش‌دهندهٔ زال و راهنمای اوست و به‌عبارتی سیمرغ نمادی از انسان کامل است.[۷] ترکیب درخت زندگی با مفهوم حیات و ترکیب و همآوایی آن با نقش سیمرغ تعبیری زیبا از تکامل حیات است. در ترکیب‌بندی نقش این پارچه، علاوه‌بر نقش‌مایهٔ اصلی درون قاب که مرکز توجه است حاشیهٔ هر قاب و همچنین فواصل قاب‌ها با طرح‌ها و نقوش تزئینی پر شده است و فضای خالی وجود ندارد. تفاوت ترکیب‌بندی و فضای پرشدهٔ پارچه از نقوش، در مقایسه با پارچهٔ تصویر ۲ که مربوط به دورهٔ ساسانی یا سال‌های اولیهٔ اسلامی است، کاملاً مشخص می‌شود. در پارچهٔ مربوط به دوره یا شیوهٔ ساسانی، صرفاً نقش اصلی درون قاب مورد توجه است و از نقوش تزئینی دیگر جهت پُر نمودن فضای خالی استفاده نشده است. استفاده از ریزه‌کاری‌ها و طرح‌های گیاهی و تزئینی و جانوری جهت تزئین هرچه بیشتر و ممانعت از ایجاد فضای خالی از ویژگی‌های طراحی در پارچه‌های سده اولیهٔ اسلام است که وجه تمایز قابل‌توجهی نسبت به طراحی پارچه‌های ساسانی است. البته اسلوب‌های ساسانی مانند استفاده از قاب‌های مدور و موجودات افسانه‌ای در این دوره ادامه یافته است.

تصویر ۳ نیز مربوط به پارچهٔ ابریشمی با بافت دوپودی است. نقش‌مایهٔ اصلی این پارچه عقاب‌های دوسری هستند که با بال‌های گشوده انسانی را دربرگرفته‌اند. نقش اصلی درون قاب قرار نگرفته، ولی بر نقش عقاب‌ها تأکید شده و در فاصلهٔ هر نقشْ درخت سروی نقش بسته است. درخت زندگی در اینجا درخت سرو است که نمادی زیبا از پایداری و سرسبزی و نامیرایی است.[۸] نقش عقاب نوآوری پارچه‌بافان و طراحان اسلامی نیست و در ایران مفهوم آن ریشه‌ای کهن دارد، چنان‌که بر سفالینه‌های شوش مربوط به هزارهٔ چهارم پیش از میلاد و پس از آن نیز بر ظروف برنزی لرستان از سدهٔ نهم پیش از میلاد نقش بسته است. در دورهٔ هخامنشی نیز پرواز عقاب به فال نیک گرفته می‌شد و از این‌رو پرچم زرین با نقش عقاب همواره در پیشاپیش سپاهیان در اهتزاز بود.[۹] نقش‌مایهٔ این پارچه نمادی از آرزو و آرمان بشر برای رهایی و رستگاری و دست یافتن به حیات جاودان است. نقش عقاب در حال پرواز که انسانی را حمل می‌کند بیان‌کنندهٔ این مفهوم است.[۱۰] این مفهوم را درخت زندگی سرو مؤکد نموده است.

شیوهٔ نقش‌اندازی همراه با نقوش و طرح‌های گیاهی به‌شکلی موزون در تصویر ۴ کاملاً قابل مقایسه با شیوهٔ سغدیان است. نقش دو شیر به‌صورت متقابل و متقارن طرفین درخت زندگی درون قاب‌های مدور



ت ۴. پارچهٔ ابریشم، شیوهٔ سغدی، سدهٔ ۴ ق. مأخذ: Pope. *A Survey of Persian Art*. Vol 1.

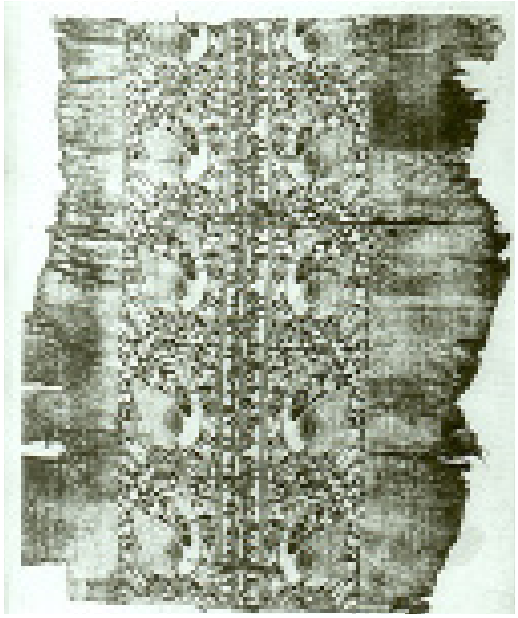
ت ۵. پارچهٔ ابریشم، ری. سال ۳۸۸ ق، مأخذ: Bulletin of the Cleveland Museum

نقش‌مایهٔ اصلی پارچه است. فضای خالی اطراف نقش شیرها با نقش درختان پرشاخ‌وبرگ پوشیده شده است، هرچند که درخت زندگی به‌عنوان نقش اصلی در میان شیرهاست. طرح درون هر قاب در کل باغی انبوه از درختان را نمایان می‌سازد. این پارچه از نظر نوع نقش و ترکیب‌بندی قابل مقایسه با قطعه پارچهٔ زندینجی[۱۱] است که در پشت آن کلمات «سغدانی» و «زندینجی» نوشته شده است.[۱۲]

تصویر ۵ نقشی از باغ یا فضایی پوشیده از درختان پرشاخ‌وبرگ را همراه با نقش اصلی، یعنی دو بز کوهی با شاخ‌هایی شبیه شاخهٔ درخت که طرفین درخت زندگی قرار دارند، نمایش می‌دهد. بر حاشیهٔ قاب نیز نقش حیواناتی مانند بز کوهی و آهوی در حال دویدن نقش شده‌اند. نقش حاشیهٔ قاب همراه با پس‌زمینهٔ پوشیده از درخت قاب فضای باغ یا جنگل را مجسم ساخته است. این پارچه دارای تاریخ بافت است که به خط کوفی بافته شده است (۳۸۸ ق).[۱۳]

تصویر ۶ پارچه‌ای متعلق به دورهٔ سلجوقی است که نقش‌مایهٔ اصلی آن در ترکیب‌بندی عمودی شامل نقش پرندگانی است که هریک شاخهٔ درختی را به منقار دارند. این نقش بر پس‌زمینه‌ای سراسر پوشیده از نقش درختان پرشاخ‌وبرگ و طرح‌های اسلیمی گیاهی نقش بسته است. هرچند قاب‌های هندسی جهت تأکید نقش اصلی در این پارچه طراحی نشده است، پرندگان به‌شیوه‌ای نقش شده‌اند که کاملاً مشخص و در مرکز توجه‌اند. نقش پرندگان همراه با طرح‌های گیاهی و اسلیمی بر این پارچه فضایی آرمانی از باغ را نمایان ساخته است. این پارچه دارای کتیبه‌ای به‌خط کوفی است که شامل نام سفارش‌دهندهٔ آن است.

طرح‌های اسلیمی گیاهی نیز با پیچ‌وخم‌های فراوان در تجسم فضای باغ کراراً در نقش پارچه‌های سلجوقی به‌کار رفته است. مایهٔ اصلی طرح‌های اسلیمی در واقع طبیعت است و مفهوم آن اندیشهٔ حرکت و زایش که در بطن طبیعت وجود دارد. ضمناً می‌توان از آن تعبیر مراحل گذر از فردیت را داشت.[۱۴] به‌عبارتی ساقه‌ها و



ت ۶. پارچهٔ ابریشم، سده‌های ۵ و ۶ ق. مأخذ: پوپ، سیری در هنر ایران، ج ۱۱، ت ۹۸۷.

شاخه‌های پرپیچ وخم و سرشار از حرکت اسلیمی‌های گیاهی سراسر راز و نیاز است که مفهوم نظم طبیعت و حیات را بیان می‌کند.[۱۵]

چنان‌که در بررسی چند نمونه از نقش‌مایه پارچه‌های سده‌های اولیه اسلام و دورهٔ سلجوقی مشخص است، طرح‌های گیاهی و نمایش باغ و جنگل در ترکیب‌بندی، اکثراً در پس‌زمینهٔ نقوش اصلی استفاده شده‌اند هرچند که درخت زندگی در ترکیبی با نقوش جانوری نقش اصلی با مفهومی نمادین بر پارچه‌ها نقش بسته است.

هم‌زمان با سده‌های میانی و پس از حملهٔ مغول و تشکیل حکومت ایلخانان، نقطه عطفی در هنر نگارگری ایران پدید آمد که از علل عمدهٔ آن تأسیس کتابخانه تبریز توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله و آغاز نوزایی فرهنگی‌ـهنری پس از حملهٔ مغول بود که کتابخانه یا به‌عبارتی کانون هنری تبریز در وقوع آن سهمی بسزا داشت. کتابخانه شامل دو بخش بود: بخشی در ارتباط با کتابداری و حفظ و نگهداری آنها و بخش دیگر معروف به کتابت‌خانه یا کارگاه‌های هنری که در آن، بر اساس تخصص و مهارت، یک هنرمند یا گروهی از هنرمندان در حجره‌های خاص فعالیت می‌کردند و مهارت‌های هنری خود را در زمینه‌های گوناگون و طرح‌های هنری اجرا می‌کردند. یکی از این حجره‌ها به نقاشان و طراحان اختصاص داشت.[۱۶] تشکیل این کانون هنری سبب ارتباط هنرمندان با یکدیگر بود و در این مرکز اساس مکتب هنری تبریز اول پایه‌گذاری شد. در این میان، ارتباط و پیوستگی هنر نگارگری و طراحی نقوش پارچه بیش از پیش گردید.

از ویژگی‌های طراحی پارچه در این مکتب هنری نمایش فضای پرنقش‌ونگار دلپذیری از بوستان با گل و گیاه فراوان بود و برخلاف سده‌های اولیه و دورهٔ سلجوقی نقوش گیاهی دیگر به‌عنوان تزئین و ایجاد فضای باغ در پس‌زمینه به‌کار نرفتند، بلکه همراه با سایر نقش‌مایه‌ها در ترکیب‌بندی مناسب فضای زیبایی از باغ و بوستان را آمیخته با سایر نقوش نمایان ساختند. هرچند پارچه‌های چندانی موجود نیست که بتوان با اتکا به آنها بررسی و طبقه‌بندی دقیقی انجام داد ولی با معدود نمونه‌ها و

ت ۷. پارچهٔ ابریشم، شرق ایران، سدهٔ ۸ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

همچنین استفاده از روش مطالعهٔ تطبیقی با سایر اشیای هم‌زمان تاحدی بررسی ویژگی‌های نقوش پارچه در این زمان امکان‌پذیر می‌شود.

تصویر ۷ درهم‌آمیختگی نقش‌مایه‌های گیاهی پرپیچ‌وخم را همراه با نقش سیمرغ در فضایی پوشیده از نقش نشان می‌دهد. رنگ‌های استفاده‌شده در بافت این پارچه رنگ‌های پخته و تیرهٔ قرمز و سرمه‌ای و بنفش است که در کل صحنه‌ای ابهام‌آمیز را خلق کرده است. علاوه بر این، یکی از منابع قابل بررسی به‌روش تطبیقی جهت شناخت برخی از نقوش پارچه‌های دورهٔ ایلخانی، نقش‌ونگار پوشش افراد منقوش بر ظروف سفالی هم‌زمان است. به‌ویژه نوع سفالینه‌های مینایی که با رنگ‌های درخشان و متنوع نقوش دراین مورد قابل توجه است. در تصویر ۸، درون یک کاسهٔ سفال مینایی نقش دو انسان، مشخص است که پارچهٔ لباس آنها با نقش طرح‌های اسلیمی گیاهی درهم و همچنین نقش‌مایه‌های گیاهی همراه با نقش پرندگانی روی شاخهٔ

ت ۸. کاسهٔ سفال مینایی، کاشان، سدهٔ ۷ ق. مأخذ: روح‌فر، «پارچه‌بافی دورهٔ ایلخانی»، ۱۴۹.

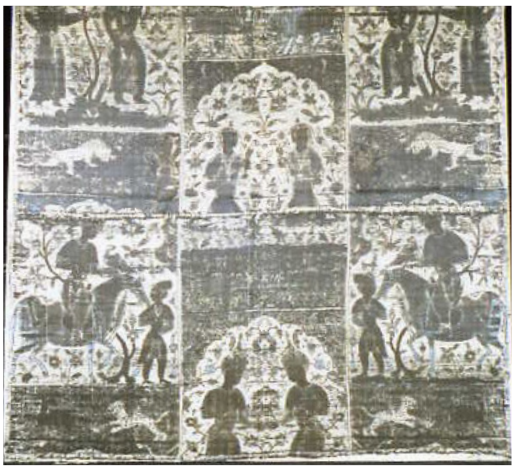
درختان تزیین شده است. به‌هم‌آمیختگی فضای سرسبز پوشیده از گیاهان طبیعی و انتزاعی با نقش پرندگان به‌حدی است که پرندگان جزئی از فضای خرم بوستان محسوب می‌شوند و قابل تفکیک و نقطهٔ توجه نیستند. این ویژگی به‌خوبی شیوهٔ ترکیب‌بندی پارچه را در این زمان مشخص می‌سازد.[۱۷]

نوزایی فرهنگی‌ـهنری که از زمان ایلخانان شروع شد، مدتی پس از حملهٔ تیمور، در مکاتب هنری سمرقند و هرات با پشتوانهٔ کهن و غنی فرهنگ شرق ایران و همراه با نگرشی نو شکل گرفت. شکوفایی مکتب هرات به‌پیشوایی کمال‌الدین بهزاد با رویکرد انسان آرمانی و با توجه به ادبیات کهن ایران و مفاهیم عرفانی آن توانست تأثیری عمیق در عرصهٔ هنری و حتی مکاتب بعد از خود بگذارد. سدهٔ نهم هجری به‌طور کلی از نظر شیوه و مفاهیم هنری دوره‌ای خاص محسوب می‌شود که مهم‌ترین آن دیدگاه انسان‌گرایانه و رونق ادبیات ایران بود که استادان و بزرگانی چون امیرعلی‌شیر نوایی و احمد جامی نقش عمده‌ای در این راه داشتند. آثار جامی و نوایی شاید بیش از هر عامل دیگری موجبات توجه بی‌سابقهٔ نقاشان به شخصیت انسان را فراهم آورد و انگیزهٔ شکوفایی این شیوه در هرات شد.[۱۸] این عوامل تأثیری عمیق و چشم‌گیر در تغییر شیوه‌های نقاشی و طراحی پارچه گذاشت. علاوه بر این، عامل دیگری که به‌ویژه در روش ترکیب‌بندی‌ها و انواع فنون بافت مؤثر بود انتقال هنرمندان ماهر و زبردست بافنده و طراح از چین و دمشق توسط تیمور به کارگاه‌های پارچه‌بافی سمرقند بود.[۱۹] در این زمان، بخش نقاش‌خانه در کتابخانهٔ هرات بخشی مجزا و مستقل محسوب می‌شد که به صورت‌خانه معروف بود و در آن، علاوه بر حضور نقاشان و طراحان، امکانات خاص نقاشی از جمله نقوش و طراحی‌ها و الگوهای گوناگون نگهداری می‌شد.[۲۰] توجه به انسان به‌عنوان محور اصلی نقش‌مایه‌ها و حضور او در صحنه‌های بزم و رزم و شکار در باغ‌های زیبا و خیالی فضایی آکنده از زیبایی عارفانه و فرازمینی را در نقاشی‌های این مکتب مجسم ساخته است. این شیوه در طراحی نقش پارچه‌ها نیز بی‌تأثیر نبود. در تصویر ۹، قطعه پارچهٔ زربفت اُریب‌بافتی را می‌بینیم که در آن فضای زیبایی از یک بوستان پوشیده از درختان پرشاخ‌وبرگ و برکهٔ آب و پرندگانی شبیه قرقاول بر شاخهٔ درختان تصویر شده است. در این فضا، صحنهٔ بزمی مجسم شده که در آن فردی مشغول نواختن ساز است و فردی دیگر در حال آرامش به نوای موسیقی گوش فرا داده است. این فضای زیبا و دلپذیر با رنگ‌های روشن و درخشان نقره‌ای و طلایی که تأکیدی بر نور است یکی از ویژگی‌های مکتب هرات به‌ویژه کارهای بهزاد محسوب می‌شود.[۲۱]

در دورهٔ صفوی، بن‌مایه‌های مکتب هنری هرات با تمام اسلوب‌ها و ترکیب‌بندی‌های هنری آن با فتح هرات در سال ۹۱۲ ق به تبریز انتقال یافت. به‌عبارتی فتح هرات به‌مثابهٔ انتقال کتابخانه و نقاش‌خانهٔ هرات به تبریز بود که بسیار مورد توجه و حمایت شاه اسماعیل قرار گرفت.[۲۲] بر این اساس، مکتب تبریز دوم با ویژگی‌های مکتب هرات شکل گرفت. به همین علت، نقش‌مایه‌های پارچه‌های بافته‌شده به‌شیوهٔ هرات و پارچه‌های مربوط به شیوهٔ هنری تبریز دوم تقریباً غیرقابل تفکیک است، تا جایی که برخی از پارچه‌های منسوب به اوایل دورهٔ صفوی می‌تواند متعلق به دورهٔ تیموری به‌شمار رود.

مکتب هنری تبریز دوم شیوه‌هایی را در پارچه‌بافی

ت ۹. پارچهٔ زربفت، بافت اُریب، سدهٔ ۹ ق. مأخذ: روح‌فر، نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی، ۳۶.



تحت عناوین مکاتب تبریز-یزد و تبریز-کاشان به‌وجود آورد که در واقع اشتراکی میان طراحان و نقاشان مکتب تبریز و بافندگان و نقشبندان یزد و کاشان بود و هر یک از این مکاتب، با ویژگی‌های هنری و فنی خود، شاهکارهایی را خلق نمودند. علاوه بر این، مکتب پارچه‌بافی یزد که به‌واسطهٔ غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی ابتکاراتی را در شیوهٔ طراحی پارچه و فنون بافت به‌وجود آورد و همچنین مکتب اصفهانی به‌پیشوایی رضا عباسی که در شیوهٔ طراحی پارچه نیز تأثیر بسیار داشت در دورهٔ صفوی خوش درخشیدند.

دو نهاد کتابخانه و نقاش‌خانه در زمان شاه‌عباس از نظر عملکرد کاملاً مجزا شدند و رئیس کتابخانه به کتابدارباشی و رئیس نقاش‌خانه نیز به نقاش‌باشی ملقّب شدند. از کارخانه‌های مرتبط با نقاش‌خانه شعرباف‌خانه بود[۲۳] که به بافت انواع پارچه‌های ابریشمی و زربفت اختصاص داشت و از کارخانه‌های خاصه محسوب می‌شد.

حضور انسان در صحنه‌های عاشقانه و حماسی مبتنی بر ادبیات ایران به‌گونه‌ای زیبا و نمادین در فضای خیال‌انگیز و ماورایی گلستان و باغ‌های انبوه از درختان همچنان بر پارچه‌ها تجسم یافته است. در ترکیب‌بندی این‌گونه صحنه‌ها، مهارت‌های فنی و هنری ویژه‌ای لازم است. از آن جمله استفادهٔ بیش‌از‌پیش از نقش باغ‌های انبوه از درختان جهت فضاسازی صحنه‌هاست، به‌نحوی که از تکرار نقش انسان در صحنه جلوگیری شود، زیرا تکرار موضوع در سراسر پارچه یکنواخت و خسته‌کننده به نظر می‌رسد. بنابراین، زمینه با تزئین گیاهی و شاخهٔ گل‌وبرگ‌دار پوشانده و نقش انسان طوری نقش گردیده که ساقه‌های گیاهی از بالای سر انسان گذشته و گاه نقش انسان در میان نقش‌مایه‌های گیاهی موجدار درآمیخته است. روش دیگر برای پرهیز از تکرارْ ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌ها به‌شکل متناوب در ردیف‌های افقی و عمودی است.[۲۴]

شیوه‌های مذکور، جهت جلوگیری از تکرار خسته‌کنندهٔ نقش، به‌خوبی در تصویر ۱۰ مشخص است. نقش این پارچهٔ زربفت، که در مکتب تبریز-یزد بافته شده، باغ‌های انبوه از درخت است که از پس دیوارها و پنجره‌های محرابی‌شکل در یک ترکیب‌بندی متفاوت و متناسب نمایان است و با نقش انسان‌ها در صحنه‌های مختلف در فضای زیبای قاب‌های پنجره‌ای حضوری عارفانه و بهشتی آفریده است.

ت ۱۰. پارچهٔ زربفت، بافت اطلسی، مکتب تبریز-کاشان، سدهٔ ۱۰ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۱. پارچهٔ زربفت، بافت تبریز، مکتب تبریز-یزد، سدهٔ ۱۰ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۲. پارچهٔ زربفت، بافت دارایی، مکتب تبریز-کاشان، سدهٔ ۱۱ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

استفاده از رنگ‌های تیره در این پارچه نیز تأکیدی بر باغ‌های انبوه و پوشیده از درخت است. در پارچهٔ زربفت دیگری به شیوهٔ تبریز-یزد، روش استفاده از باغ و گلستان و ایجاد تناوب مناسب با نقوش انسانی در یک ترکیب‌بندی موزون دیده می‌شود (ت ۱۱). نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی این پارچه قابل مقایسه با نقاشی‌های هم‌زمان آن است.

در صحنهٔ نخجیرگاه یک پردهٔ زربفت (ت ۱۲) شیوهٔ ترکیب‌بندی متناوب به‌نحوی مناسب و زیبا در نقوش انسانی اجرا شده است. فضای خرم و پوشیده از درخت و گیاهان مختلف نخجیرگاه با نقش حیوانات مختلف و شکارچی سوار بر اسب بر زمینه‌ای زیبا و رنگ‌های متنوع و درخشان به‌شیوهٔ تبریز-کاشان تجسم یافته است. از ویژگی این مکتب استفاده از رنگ‌های درخشان و قابل مقایسه و مشابه با رنگ‌های طبیعی درختان و گل‌وبوته‌هاست. بافت پارچه‌های مصور و حضور انسان در صحنه‌های باغ و نخجیرگاه از ویژگی مکاتب تبریز-یزد و تبریز-کاشان بود.

ت ۱۳. پردهٔ زربفت، بافت سه‌لابی، مکتب یزد، عمل غیاث‌الدین‌علی نقشبند یزدی، اوایل سدهٔ ۱۱ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

همکاری نقاشان و طراحان مکتب تبریز دوم با کارگاه‌های بافندگی و هنرمندان بافنده و نقشبند یزد و کاشان در این زمان سبب خلق آثاری نفیس گردید.

غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی در یک پارچهٔ زربفت سه‌لابافت که از ابداعات فنی اوست طرحی از محراب را به‌تصویر کشیده است. محراب در مفهومی نمادین محلی برای یافتن تمرکز و عبور از خود و مستغرق شدن در فضای الهی و راهی شدن از جهان مادی به ماوراست. در نگاه اول، طرح محراب محل ورود به باغ و به‌گونه‌ای فردوس برین را با انبوهی از گل‌های زیبا و پرنقش‌ونگار مجسم می‌سازد. کلمهٔ الله و سورهٔ الفاتحه و دعای صلوات بر چهارده معصوم در بالای قوس محراب و حاشیهٔ پرده تأکیدی بر روحانیت و ایجاد فضای بهشتی بر پرده است (ت ۱۳).

طرح محراب با مفهوم نمادین آن همراه با نقش انسانی ایستاده به‌شکل سایه‌نما در فضای یک باغ بر پردهٔ زربفتی به شیوهٔ سه‌لابافت در تصویر ۱۴ دیده می‌شود. به‌احتمال بسیار، این پرده نیز اثر هنری دیگری از غیاث‌الدین است که به‌شیوهٔ تلفیقی از مکاتب یزد و اصفهان طراحی شده است. طرح محراب و نمایی از باغ به‌شیوهٔ یزد و نقش انسان ایستاده که به‌اسلوب مکتب اصفهان است تلفیقی زیبا و موزون را بر این پرده نمایان ساخته است. این اثر هنری احتمالاً مربوط به زمانی است که غیاث‌الدین برای مدتی به‌دعوت شاه‌عباس به اصفهان رفت و ادارهٔ کارگاه‌های پارچه‌بافی آنجا را عهده‌دار شد و در همین زمان ابداعاتی را در مکتب اصفهان جهت طراحی پارچه به‌وجود آورد. ویژگی‌های مکتب هنری اصفهان در پارچهٔ زربفت دیگری (ت ۱۵) کاملاً مشخص است. نقش‌مایهٔ این پارچه طرح ترنجی است که درون هریک زنی نشسته در فضای یک بوستان نقش شده است. این نقش در سراسر پارچه تکرار شده است. این طرح کاملاً به‌شیوهٔ اصفهان و به‌ویژه رضا عباسی و برخی از شاگردان اوست. در قسمت پایین هر نقش رقم معین‌مصور شاگرد رضا عباسی با تمام ویژگی‌های رقم او که شامل روز و ماه و سال است به این ترتیب بافته شده است: «حسب‌الامر در روز یازدهم شعبان سنهٔ ۱۰۵۱ به‌انجام رسید. معین مصور».[۲۵]

ت ۱۴. پردهٔ زربفت، بافت سه‌لایی، مکتب یزد-اصفهان، سدهٔ ۱۱ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۵. پارچهٔ زربفت، بافت اطلسی، مکتب اصفهان، سال ۱۰۵۱ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۶. پارچهٔ کرباسی، نقاشی‌شده با موم، اصفهان، سدهٔ ۱۱ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

نقش درخت با گل‌وبوتهٔ فراوان که سراسر متن پارچه را پوشانده و فضای زیبا و دلپذیری را مجسم کرده به‌روش نقاشی با موم روی یک پارچهٔ کرباس در تصویر ۱۶ نشان داده شده است. درختی پوشیده با گل‌های رنگین از گلدانی بیرون آمده و تمام پارچه را پوشانده است. نقاشی با موم یکی از شیوه‌های تزئین روی پارچه در دورهٔ صفوی و پس از آن است.

در انواع پارچه‌های موجود از دورهٔ قاجار ازجمله انواع زربفت، مخمل، شال ترمه و انواع پارچه‌های ابریشمی و گونه‌های مختلفی از تزئین روی پارچه مانند دوخته‌دوزی‌ها و قلمکار شاهد نمایش صحنه‌های باغ و فضای انبوه از نقوش گیاهی و طرح‌های انتزاعی هستیم. از ویژگی‌های مکتب قاجار در طراحی نقوش پارچه استفاده از طرح‌های مختلف گیاهی و انتزاعی و گاه نقوش حیوانی است که سراسر پارچه را به‌شکلی انبوه و بدون فضای خالی پوشانده‌اند. در این دوره، برخلاف دورهٔ صفوی، از نقوش انسانی از نقش انسان ندرتاً استفاده می‌شد و تمامی نقوش به‌شکلی منسجم و انبوه و ظریف سراسر پارچه را می‌پوشاندند، البته به‌استثنای پارچه‌های نقاشی‌شده و قلمکار که اکثراً جهت پرده‌خوانی‌ها استفاده می‌شدند و دارای تصاویر انسانی بودند.[۲۶]

تصویر ۱۷ پارچهٔ زربفت نفیسی از دورهٔ قاجار است که ویژگی‌های مکتب قاجار در طراحی پارچه کاملاً در آن اجرا شده است. نقش به‌جقه در سراسر پارچه و با هماهنگی و ترکیب‌بندی زیبا نقش شده است. نقش درختان مختلف با شاخ و برگ‌های انبوه و درهم‌پیچیده همراه با نقش حیواناتی مانند آهو، بز کوهی، فیل، میمون و پرندگان مختلف نشسته بر شاخسارها و

ت ۱۷. پارچهٔ زربفت، بافت دارایی، کاشان، سدهٔ ۱۳ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۸. جای مُهر مخمل، دوخته‌دوزی به‌شیوهٔ پیله‌دوزی با الیاف گلابتون، سدهٔ ۱۲ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

ت ۱۹. کلاه مخمل، دوخته‌دوزی به‌شیوهٔ پیله‌دوزی با الیاف گلابتون، اصفهان، سدهٔ ۱۳ ق، مأخذ: موزهٔ ملی ایران.

نقش طاووس در میان درختان که سراسر پارچه را اعم از درون طرح بته‌جقه‌ها و فضای خالی میان آن‌ها را پوشانده، فضایی از یک باغ زیبا یا حتی جنگل را روی این پارچه تجسم بخشیده‌اند، نقوش در نهایت ظرافت و زیبایی و مناسب با یکدیگر و در ترکیب‌بندی هماهنگی هستند که از ویژگی‌های این مکتب است.

در این شیوه از نقش‌اندازی، ظرافت و هماهنگی و تناسب میان نقوش وجود دارد، چنان‌که در تجسم نقش درخت با شاخ و برگ و نقش پرندگانی که به‌صورت متقارن روی شاخه نشسته‌اند فضایی دلپذیر و زیبا از باغ نمایان شده است. تصاویر ۱۸ و ۱۹ دو نمونه دوخته‌دوزی به‌شیوهٔ پیله‌دوزی با الیاف گلابتون است که کلاه مخمل و جای مهر مخمل در آن مشاهده می‌شود. کلاه به ترک‌های مختلف تقسیم شده و در هر قسمت نقش تکرار شده است و در کل باغی پوشیده از درخت و پرنده را القا می‌کند.

طراحی نقش بوستان و نقش‌مایه‌های گیاهی به‌صورت طبیعی یا انتزاعی بر انواع پارچه در دوران اسلامی به‌شیوه‌های مختلف و تابعیت از مکاتب هنری، گاه همراه با نقوش انسانی و جانوری و زمانی به‌تنهایی، از نقش‌مایه‌های اصلی و چشمگیر است که همانند سایر دستاوردهای هنری جلوه‌گاهی است از آمال و خواسته‌ها، و برخاسته از ذات زیبای انسان و طبیعت و پیوند ناگسستنی آنهاست.

کتابنامه

اقبال آشتیانی، عباس. تاریخ مغول. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

آژند، یعقوب. «نظام سنتی استاد و شاگردی در نقاشی ایران»، هنرهای زیبا، ش ۱۰ (۱۳۸۰): ۱۲-۴.

آژند، یعقوب. «تشکیلات کتابخانه و نقاش‌خانه در مکتب اصفهان»، گلستان هنر، ش ۲ (۱۳۸۴): ۵۰-۴۴.

بوکهارت، تیتوس. هنر اسلامی، زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش، ۱۳۶۵.

پوپ، آرتور اپهام. سیری در هنر ایران. به‌کوشش سیروس پرهام. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

رضی، هاشم، فرهنگ نام‌های اوستا. تهران: فروهر، ۱۳۴۶.

روح‌فر، زهره. «نقش عقاب بر کفن‌های آل بویه»، باستان‌شناسی و تاریخ، ش ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷.

روح‌فر، زهره. نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی. تهران: سمت، ۱۳۸۰.

روح‌فر، زهره. «پارچه‌بافی دورهٔ ایلخانی»، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، ش ۳ (۱۳۸۴).

روح‌فر، زهره. «پارچهٔ زندنیجی»، گلستان هنر، ش ۳ (۱۳۸۵): ۷۱-۷۹.

روح‌فر، زهره. هنر پارچه‌بافی در دورهٔ قاجار. تهران: آرمانشهر، ۱۳۹۱.

سامی، علی. «سرستون عقاب دوسر»، گزارش‌های باستان‌شناسی، ج ۴، شیراز: چاپ موسوی، ۱۳۳۸.

فرای، ریچارد. ن. عصر زرین فرهنگ ایران. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش، ۱۳۵۸.

کلاویخو. سفرنامه. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. ۱۳۴۴.

کونل، ارنست. هنر اسلامی. ترجمهٔ هوشنگ طاهری. تهران: توس، ۱۳۷۲.

محمدزاده، مهدی. «رئالیسم هنری در کمال‌الدین بهزاد». در: مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

هال، جیمز. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.

هیلن برند، رابرت. هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. تهران: روزنه، ۱۳۹۱.

Cooper, J.C. *An Illustrated of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson.

Bulletin of Cleveland museum of Art, 1950.

Pope. Arthur U. *A Survey of Persian Art*. Vol 1. Mazda Pub, 2005.

Rouhfar, Zohreh. 2002. "Textiles of The Safavid Period Woven with the Gold and Their Connection with Figural Paintings", in: Sheila Canby (Editor). *safavid Art Architecture*. London: British Museum Press, 2002.

"Three Textiles from Ray", *Bulletin of Cleveland Museum of Art*. April 1963.

پی‌نوشت‌ها

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی، مدرس دانشگاه و پژوهشگر حوزهٔ پارچه و لباس.

۲. محمدزاده، «رئالیسم هنری در کمال‌الدین بهزاد»، ۴۲۲.

3. Cooper, *An Illustrated of Traditional Symbols,* 176-179.

۴. فرای، عصر زرین فرهنگ ایران، ۴۵- ۴۴.

۵. اقبال آشتیانی، تاریخ مغول، ۵۵۵.

۶. آژند، «نظام سنتی استاد و شاگردی در نقاشی ایران»، ۵.

۷. رضی، فرهنگ نام‌های اوستا، ذیل «سیمرغ».

۸. هال، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ۲۹۳.

۹. سامی، «سرستون عقاب دوسر»، ۲۳۵- ۲۳۳.

۱۰. روح‌فر، «نقش عقاب بر کفن‌های آل بویه»، ۳۷.

۱۱. انتساب مکانی به زند یا زندنه در ناحیهٔ سغد.

۱۲. نک: روح‌فر، «پارچه‌زندنیجی»، ۷۴.

13. Bulletin of the Cleveland museum, 1950.

۱۴. بوکهارت، هنر اسلامی، زبان و بیان، ۶۸.

۱۵. کونل، هنر اسلامی، ۱۵.

۱۶. آژند، «تشکیلات کتابخانه و نقاش‌خانه در مکتب اصفهان»، ۴۴.

۱۷. روح‌فر، «پارچه‌بافی دورهٔ ایلخانی»، ۱۴۴.

۱۸. محمدزاده، «رئالیسم هنری در کمال‌الدین بهزاد»، ۴۱۹.

۱۹. کلاویخو، سفرنامه، ۲۸۴.

۲۰. آژند، «تشکیلات کتابخانه و نقاش‌خانه در مکتب اصفهان»، ۴۴.

۲۱. روح‌فر، نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی، ۴۶.

۲۲. هیلن برند، هنر و معماری اسلامی، ۲۳۵.

۲۳. آژند، «تشکیلات کتابخانه و نقاش‌خانه در مکتب اصفهان»، ۴۷.

۲۴. پوپ، سیری در هنر ایران، ۲۳۹۶ و ۲۳۹۵.

25. Rouhfar, "Textiles of The Safavid Period…", 85.

۲۶. روح‌فر، هنر پارچه‌بافی در دورهٔ قاجار، ۲۵.