

تجلی باغ و گلزار بر پارچه در دوران اسلامی

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 نماد حیات و جاودانگی است و نقش باغ و گلستان فرازمینی که تفکر آرمانی است بن‌مایه 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 هنر-صنعتی کهن، افزون بر جنبه 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 عرصه وسیعی برای بیان مضامین و بن‌مایه‌های فرهنگی جامعه زمان خود شد و در این میان طبیعت با تمام جلوه‌های اعجاب‌انگیزش در نقش‌ونگار پارچه‌ها، گاه در پس‌زمینه‌ها و زمانی در جایگاهی اصلی و مؤکد، بستری برای حضور درک و حیرت انسانی شد.^۲

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 بهشت جوی اوست. هنر ایران انسان را پیوسته متوجه عالم بالا می‌کند و به عناصر زمینی محدود نمی‌سازد، چنان‌که نمایش باغ سعی در

خلق فضای پوشیده از درختان انبوه، با تنوعی از گل و شاخ و برگ در بوستان، که برخاسته از ذات زیبا و کمال جوی بشر است و به‌گونه‌ای فردوس برین رادر ذهنیت او تداعی می‌کند، از دیرباز در عرصه حیات مادی و معنوی اش نقش داشته و در دستاوردهای او متجلی بوده است. پارچه از این گونه دستاوردهاست که همانند بوم نقاشی جولانگاهی است برای تجسم 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 به‌شیوه مسبک و تجربیدی و گاه به‌شکل طبیعی با مفهوم مؤکد بر حیات جاودان چشمگیر است.

تأسیس کتابخانه یا به عبارتی کانون هنری تبریز و بخش نقاش خانه آن نقطه عطفی در هنر طراحی پارچه به‌وجود آورد. نقش‌مایه باغ و فضایی پوشیده از گل و گیاه و طرح‌های اسلیمی گیاهی در محدود پارچه‌های این دوره به‌عنوان نقش‌مایه اصلی و نمادین به‌کار رفته است و نقش پرکننده فضا و پس‌زمینه را ندارد. در پی نوزایی فرهنگی‌هنری که پس از حمله مغول آغاز شد و در دوره تیموری نیز ادامه یافت، مکاتب غنی هنری سمرقند و هرات، با پشتوانه 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 شیوه هنری با فتح هرات در دوره صفوی از هرات به تبریز انتقال یافت و تحت عناوین مکتب تبریزیزد و تبریز-کاشان 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 ابداع‌کننده 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 دوره 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 پررمز و راز است.

متجلی نمودن بهشت است و از این رو نگاهی آیت گونه به طبیعت دارد.

نقش باغ بر پارچه‌ها

در بررسی تاریخ هنر پارچه‌بافی، به‌ویژه در زمینه 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 اولیه اسلامی (اول تا چهارم) و دوره 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 شیوه 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 میوه آن را خورد. به‌عبارتی، کارکرد این درخت‌نوسازی جهان‌هستی است. درختان نخل، تاک، سرو از جمله این درختان‌اند که در فرهنگ ملل مختلف درخت حیات‌بخش شناخته شده‌اند.^۳ گاه جهت تأکید هرچه بیشتر بر جنبه حیاتی آن، نقش بز کوهی، که خود نمادی از آب و حیات و گیاه است، همراه آن نقش گردیده است.

ناحیه ایران شرقی در آسیای میانه، که ریشه‌های فرهنگی هنری آن تأثیری بنیادی در این اسلوب هنری

داشت، مدت‌ها قبل از اسلام از نظر فرهنگ کاملاً ایرانی بود. مهم‌ترین ناحیه از شرق ایران ناحیه 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 شیوه نقاشی مانی نیز به‌شیوه 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 بوده و اساس اعتقادی آنها با نقاشی بیان می‌شد.

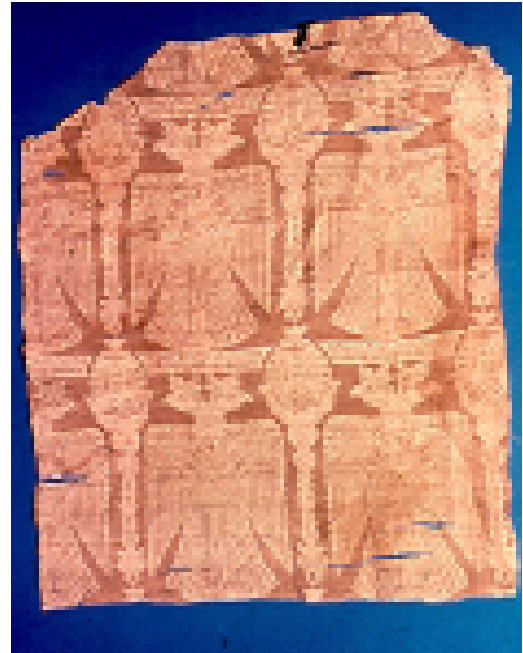
یکی از غنی‌ترین منابع بررسی هنر نقاشی در سده‌های اولیه اسلامی نقاشی‌های دیواری پنجیکنت و سغد و همچنین نقش‌مایه‌های سفالینه‌های مکشوف از نیشابور و سمرقند است و بسیاری از ویژگی‌های منقوش بر این آثار بر پارچه‌های هم‌زمان قابل توجه است که ارتباط و پیوستگی هنرمندان نقاش و طراحان پارچه را نشان می‌دهد. در این 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.^۵

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 قطعه پارچه ابریشم با بافت دوپودی بافت کارگاه‌های ری و مربوط به سده‌های نخستین



ت ۱. پارچه ابریشم، بافت دورو (دوپودی) ری، سده‌های اولیه اسلام، مأخذ: موزه ملی ایران.



اسلامی است. نقش قاب‌های مدور، که درون هریک نقش دو سیمرخ طرفین درخت زندگی به‌شیوه متقابل و متقارن قرار دارند، نقش‌مایه اصلی پارچه را تشکیل می‌دهد. درخت زندگی به‌صورتی مشخص و مؤکد در پارچه دیده می‌شود. علاوه بر درخت زندگی، به‌طور کلی نقوش دیگری نیز در پارچه‌های این دوره به‌کاررفته‌اند که اکثراً ریشه در کهن‌ترین اندیشه‌ها و اسطوره‌های ایرانی دارند، مانند نقش سیمرخ که شهرت آن در اسطوره‌ها و ادبیات ایران متجلی است. در شاهنامه سیمرخ پرورش‌دهنده زال و راهنمای اوست و به‌عبارتی سیمرخ نمادی از انسان کامل است.^۷ ترکیب درخت زندگی با مفهوم حیات و ترکیب و هماوایی آن با نقش سیمرخ تعبیری زیبا از تکامل حیات است. در ترکیب‌بندی نقش این پارچه، علاوه بر نقش‌مایه اصلی درون قاب که مرکز توجه است حاشیه هر قاب و همچنین فواصل قاب‌ها با طرح‌ها و نقوش تزئینی پر شده است و فضای خالی

وجود ندارد. تفاوت ترکیب‌بندی و فضای پرشده پارچه از نقوش، در مقایسه با پارچه تصویر ۲ که مربوط به دوره ساسانی یا سال‌های اولیه اسلامی است، کاملاً مشخص می‌شود. در پارچه مربوط به دوره یا شیوه ساسانی، صرفاً نقش اصلی درون قاب مورد توجه است و از نقوش تزئینی دیگر جهت پر 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 اولیه اسلام است که وجه تمایز قابل توجهی 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 پارچه ابریشمی با بافت دوپودی است. نقش‌مایه 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 فاصله هر نقش 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 هزاره چهارم پیش از میلاد و پس از آن نیز بر ظروف برنزی لرستان از سده نهم پیش از میلاد نقش بسته است. در دوره هخامنشی نیز پرواز عقاب به فال نیک گرفته می‌شد و از این رو پرچم زرین با نقش عقاب همواره در پیشاپیش سپاهیان در اهتزاز بود.^۹ نقش‌مایه 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 بیان‌کننده این مفهوم است.^{۱۰} این مفهوم را درخت زندگی سرو مؤکد نموده است.

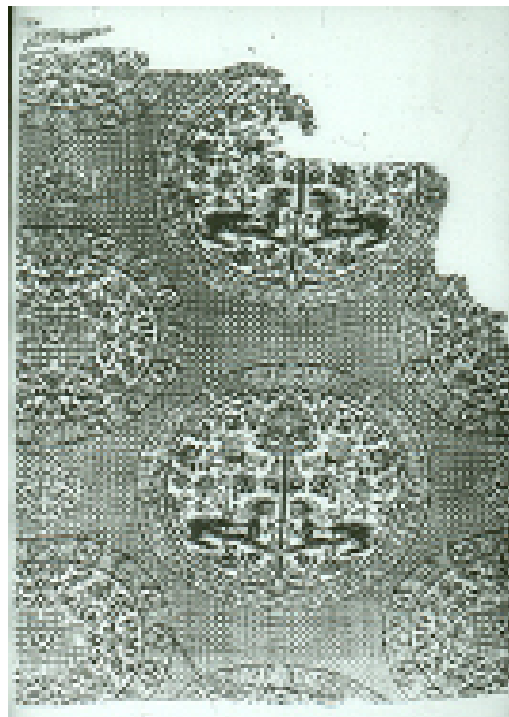
شیوه نقش‌اندازی همراه با نقوش و طرح‌های گیاهی به‌شکلی موزون در تصویر ۴ کاملاً قابل مقایسه با شیوه سغدیان است. نقش دو شیر به‌صورت متقابل و متقارن طرفین درخت زندگی درون قاب‌های مدور

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

ت ۳. پارچه ابریشم،
بافت دورو (دوپودی)
ری، سده ۴ ق، مأخذ:
موزه ملی ایران.

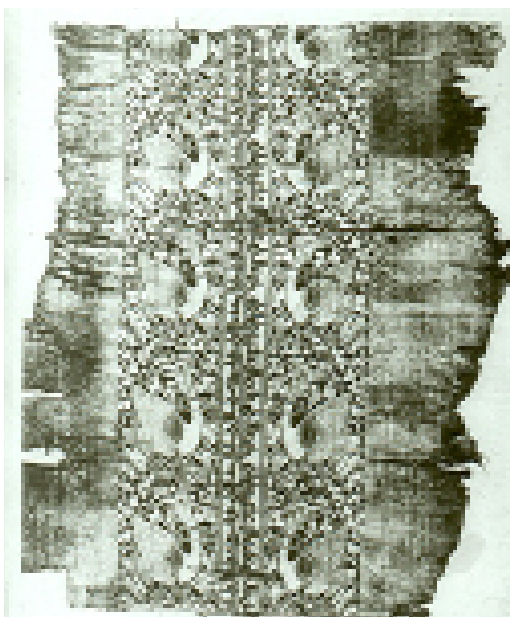
ت ۴. پارچه ابریشم،
شیوه سغدی، سده ۴
ق. مأخذ:
Pope. *A Survey of*
Persian Art. Vol 1.

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



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 به خط کوفی است که شامل نام سفارش‌دهنده آن است.

طرح‌های اسلیمی گیاهی نیز با پیچ‌وخم‌های فراوان در تجسم فضای باغ کراراً در نقش پارچه‌های سلجوقی به کار رفته است. مایه اصلی طرح‌های اسلیمی در واقع طبیعت است و مفهوم آن اندیشه حرکت و زایش که در بطن طبیعت وجود دارد. ضمناً می‌توان از آن تعبیر مراحل گذر از فردیت را داشت.^۴ به عبارتی ساقه‌ها و



نقش‌مایه اصلی پارچه است. فضای خالی اطراف نقش شیرها با نقش درختان پرشاخ‌وبرگ پوشیده شده است، هرچند که درخت زندگی به عنوان 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 پارچه زندینجی^۵ است که در پشت آن کلمات «سغدانی» و «زندینجی» نوشته شده است.^۶

تصویر ۵ نقشی از باغ یا فضایی پوشیده از درختان پرشاخ‌وبرگ را همراه با نقش اصلی، یعنی دو بز کوهی با شاخ‌هایی شبیه شاخه درخت که طرفین درخت زندگی قرار دارند، نمایش می‌دهد. بر حاشیه قاب نیز نقش حیواناتی مانند بز کوهی و آهوی در حال دویدن نقش شده‌اند. نقش حاشیه قاب همراه با پس‌زمینه 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).^۷

تصویر ۶ پارچه‌ای متعلق به دوره سلجوقی است که نقش‌مایه اصلی آن در ترکیب‌بندی عمودی شامل نقش پرندگانی است که هریک شاخه درختی را به منقار

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

ت ۷. پارچه ابریشم،
شرق ایران، سده ۸ ق،
مأخذ: موزه ملی ایران.



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

تصویر ۷ درهم‌آمیختگی نقوش مایه‌های گیاهی پریپچ و خم را همراه با نقش سیمرخ در فضایی پوشیده از نقش نشان می‌دهد. رنگ‌های استفاده‌شده در بافت این پارچه رنگ‌های پخته و تیره قرمز و سرمه‌ای و بنفش است که در کل صحنه‌ای ابهام‌آمیز را خلق کرده است. علاوه بر این، یکی از منابع قابل بررسی به روش تطبیقی جهت شناخت برخی از نقوش پارچه‌های دوره ایلخانی، نقش‌ونگار پوشش افراد منقوش بر ظروف سفالی هم‌زمان است. به‌ویژه نوع سفالینه‌های مینایی که با رنگ‌های درخشان و متنوع نقوش در این مورد قابل توجه است. در تصویر ۸، درون یک کاسه سفال مینایی نقش دو انسان، مشخص است که پارچه لباس آنها با نقوش طرح‌های اسلیمی گیاهی درهم و همچنین نقوش مایه‌های گیاهی همراه با نقوش پرندگانی روی شاخه



ت ۸. کاسه سفال
مینایی، کاشان، سده
۷ ق. مأخذ: روح‌فر،
«پارچه‌بافی دوره
ایلخانی»، ۱۴۹.

شاخه‌های پریپچ و خم 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 نقوش مایه پارچه‌های سده‌های اولیه اسلام و دوره سلجوقی مشخص است، طرح‌های گیاهی و نمایش باغ و جنگل در ترکیب‌بندی، اکثراً در پس‌زمینه 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 حمله مغول و تشکیل حکومت ایلخانان، نقطه عطفی در هنر نگارگری ایران پدید آمد که از علل عمده آن تأسیس کتابخانه تبریز توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله و آغاز نوزایی فرهنگی-هنری پس از حمله مغول بود که کتابخانه یا به عبارتی 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 کتابخانه 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 پر نقش‌ونگار دلپذیری از بوستان با گل و گیاه فراوان بود و برخلاف سده‌های اولیه و دوره سلجوقی نقوش گیاهی دیگر به عنوان تزئین و ایجاد فضای باغ در پس‌زمینه به کار نرفتند، بلکه همراه با سایر نقوش مایه‌ها 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 محدود نمونه‌ها و

درختان تزیین شده است. به هم آمیختگی فضای سرسبز پوشیده از گیاهان طبیعی و انتزاعی با نقش پرندگان به حدی است که پرندگان جزئی از فضای خرم بوستان محسوب می شوند و قابل تفکیک و نقطه توجه نیستند. این ویژگی به خوبی شیوه ترکیب بندی پارچه را در این زمان مشخص می سازد.^{۱۷}

نوزایی فرهنگی هنری که از زمان ایلخانان شروع شد، مدتی پس از حمله تیمور، در مکاتب هنری سمرقند و هرات با پشتوانه کهن و غنی فرهنگ شرق ایران و همراه با نگرشی نو شکل گرفت. شکوفایی مکتب هرات به پیشوایی کمال الدین بهزاد با رویکرد انسان آرمانی و با توجه به ادبیات کهن ایران و مفاهیم عرفانی آن توانست تأثیری عمیق در عرصه هنری و حتی مکاتب بعد از خود بگذارد. سده نهم هجری به طور کلی از نظر شیوه و مفاهیم هنری دوره ای خاص محسوب می شود که مهم ترین آن دیدگاه انسان گرایانه و رونق ادبیات ایران بود که استادان و بزرگانی چون امیرعلی شیرنویی و احمد جامی نقش عمده ای در این راه داشتند. آثار جامی و نوایی شاید بیش از هر عامل دیگری موجبات توجه بی سابقه نقاشان به شخصیت انسان را فراهم آورد و انگیزه شکوفایی این شیوه در هرات شد.^{۱۸} این عوامل تأثیری عمیق و چشم گیر در تغییر شیوه های نقاشی و طراحی پارچه گذاشت. علاوه بر این، عامل دیگری که به ویژه در روش ترکیب بندی ها و انواع فنون بافت مؤثر بود انتقال هنرمندان ماهر و زبردست بافنده و طراح از چین و دمشق توسط تیمور به کارگاه های پارچه بافی سمرقند بود.^{۱۹} در این زمان، بخش نقاش خانه در کتابخانه هرات بخشی مجزا و مستقل محسوب می شد که به صورت خانه معروف بود و در آن، علاوه بر حضور نقاشان و طراحان، امکانات خاص نقاشی از جمله نقوش و طراحی ها و الگوهای گوناگون نگهداری می شد.^{۲۰} توجه به انسان به عنوان محور اصلی نقش مایه ها و حضور او در صحنه های بزم و رزم و شکار در باغ های زیبا و خیالی فضایی آکنده از زیبایی عارفانه و فرازمینی را در نقاشی های این مکتب مجسم ساخته است. این شیوه در طراحی نقش پارچه ها نیز بی تأثیر نبود. در تصویر ۹، قطعه پارچه زربفت اریب بافتی را می بینیم که در آن فضای زیبایی از یک بوستان پوشیده از درختان پرشاخ و برگ و

ت ۹. پارچه زربفت، بافت اریب، سده ۹ ق. مأخذ: روح فر، نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی، ۳۶.

برکه آب و پرندگانی شبیه قرقاول بر شاخه درختان تصویر شده است. در این فضا، صحنه 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 رنگ های روشن و درخشان نقره ای و طلایی که تأکیدی بر نور است یکی از ویژگی های مکتب هرات به ویژه کارهای بهزاد محسوب می شود.^{۲۱}

در دوره صفوی، بن مایه های مکتب هنری هرات با تمام اسلوب ها و ترکیب بندی های هنری آن با فتح هرات در سال ۹۱۲ ق به تبریز انتقال یافت. به عبارتی فتح هرات به مثابه انتقال کتابخانه و نقاش خانه هرات به تبریز بود که بسیار مورد توجه و حمایت شاه اسماعیل قرار گرفت.^{۲۲} بر این اساس، مکتب تبریز دوم با ویژگی های مکتب هرات شکل گرفت. به همین علت، نقش مایه های پارچه های بافته شده به شیوه هرات و پارچه های مربوط به شیوه هنری تبریز دوم تقریباً غیرقابل تفکیک است، تا جایی که برخی از پارچه های منسوب به اوایل دوره صفوی می تواند متعلق به دوره تیموری به شمار رود.

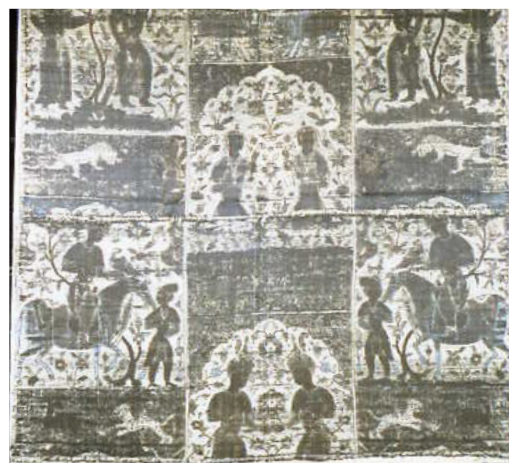
مکتب هنری تبریز دوم شیوه هایی را در پارچه بافی



ت ۱۰. پارچه زرینفت،
بافت اطلسی، مکتب
تبریز-کاشان، سده ۱۰
ق، مأخذ: موزه ملی
ایران.

گیاهی و شاخه گل و برگ دار پوشانده و نقش انسان
طوری نقش گردیده که ساقه های گیاهی از بالای سر
انسان گذشته و گاه نقش انسان در میان نقش مایه های
گیاهی موجدار درآمیخته است. روش دیگر برای پرهیز
از تکرار ترکیب بندی نقش مایه ها به شکل متناوب در
ردیف های افقی و عمودی است.^{۲۴}

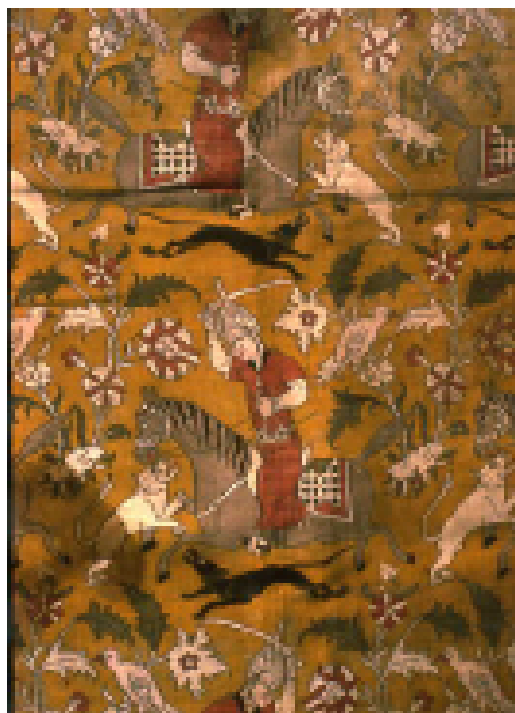
شیوه های مذکور، جهت جلوگیری از تکرار
خسته کننده نقش، به خوبی در تصویر ۱۰ مشخص
است. نقش این پارچه زرینفت، که در مکتب تبریز یزد
بافته شده، باغ های انبوه از درخت است که از پس
دیوارها و پنجره های محرابی شکل در یک ترکیب بندی
متفاوت و متناسب نمایان است و با نقش انسان ها
در صحنه های مختلف در فضای زیبای قاب های
پنجره ای حضوری عارفانه و بهشتی آفریده است.



تحت عناوین مکاتب تبریز- یزد و تبریز-کاشان به وجود
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 ویژگی های هنری و فنی خود،
شاهکارهایی را خلق نمودند. علاوه بر این، مکتب
پارچه بافی یزد که به واسطه غیاث الدین علی نقشبند
یزدی ابتکاراتی را در شیوه طراحی پارچه و فنون بافت
به وجود آورد و همچنین مکتب اصفهانی به پیشوایی رضا
عباسی که در شیوه طراحی پارچه نیز تأثیر بسیار داشت
در دوره صفوی خوش درخشیدند.

دو نهاد کتابخانه و نقاش خانه در زمان شاه عباس
از نظر عملکرد کاملاً مجزا شدند و رئیس کتابخانه به
کتابدار باشی و رئیس نقاش خانه نیز به نقاش باشی ملقب
شدند. از کارخانه های مرتبط با نقاش خانه شعر باف خانه
بود^{۲۳} که به بافت انواع پارچه های ابریشمی و زرینفت
اختصاص داشت و از کارخانه های خاصه محسوب می شد.
حضور انسان در صحنه های عاشقانه و حماسی
مبتنی بر ادبیات ایران به گونه ای زیبا و نمادین در فضای
خیال انگیز و ماورایی گلستان و باغ های انبوه از درختان
همچنان بر پارچه ها تجسم یافته است. در ترکیب بندی
این گونه صحنه ها، مهارت های فنی و هنری ویژه ای لازم
است. از آن جمله استفاده بیش از پیش از نقش باغ های
انبوه از درختان جهت فضاسازی صحنه هاست،
به نحوی که از تکرار نقش انسان در صحنه جلوگیری
شود، زیرا تکرار موضوع در سراسر پارچه یکنواخت
و خسته کننده به نظر می رسد. بنابراین، زمینه با تزئین

ت ۱۱. پارچه زرینفت،
بافت تبریز، مکتب
تبریز یزد، سده ۱۰ ق،
مأخذ: موزه ملی ایران.



ت ۱۲. پارچه زرینفت،
بافت دارایی، مکتب
تبریز-کاشان، سده ۱۱
ق، مأخذ: موزه ملی
ایران.

استفاده از رنگ‌های تیره در این پارچه نیز تأکیدی بر باغ‌های انبوه و پوشیده از درخت است. در پارچه زربفت دیگری به شیوه تبریزیزد، 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 صحنه نخجیرگاه یک پرده زربفت (ت ۱۲) شیوه ترکیب‌بندی متناوب به نحوی 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 به شیوه تبریز-کاشان تجسم یافته است. از ویژگی این مکتب استفاده از رنگ‌های درخشان و قابل مقایسه و مشابه با رنگ‌های طبیعی درختان و گل‌بوته‌هاست. بافت پارچه‌های مصور و حضور انسان در صحنه‌های باغ و نخجیرگاه از ویژگی مکاتب تبریزیزد و تبریز-کاشان بود.



ت ۱۲. پرده زربفت،
بافت سه‌لایی،
مکتب یزد، عمل
غیاث‌الدین علی نقشبند
یزدی، اوایل سده ۱۱ ق،
مأخذ: موزه 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 پارچه زربفت سه‌لایه که از ابداعات فنی اوست طرحی از محراب را به تصویر 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 به گونه‌ای فردوس برین را با انبوهی از گل‌های زیبا و پر نقش و نگار مجسم می‌سازد. کلمه الله و سوره الفاتحه و دعای صلوات بر چهارده معصوم در بالای قوس محراب و حاشیه پرده تأکیدی بر روحانیت و ایجاد فضای بهشتی بر پرده است (ت ۱۳).

طرح محراب با مفهوم نمادین آن همراه با نقش انسانی ایستاده به شکل سایه‌نما در فضای یک باغ بر پرده زربفتی به شیوه سه‌لایه که در تصویر ۱۴ دیده می‌شود. به احتمال بسیار، این پرده نیز اثر هنری دیگری از غیاث‌الدین است که به شیوه تلفیقی از مکاتب یزد و اصفهان طراحی شده است. طرح محراب و نمایی از باغ به شیوه یزد و نقش انسان ایستاده که به اسلوب 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 به دعوت شاه عباس به اصفهان رفت و اداره کارگاه‌های پارچه‌بافی آنجا را عهده‌دار شد و در همین زمان ابداعاتی را در مکتب اصفهان جهت طراحی پارچه به وجود آورد. ویژگی‌های مکتب هنری اصفهان در پارچه زربفت دیگری (ت ۱۵) کاملاً مشخص است. نقش‌مایه این پارچه طرح ترنجی است که درون هر یک زنی نشسته در فضای یک بوستان نقش شده است. این نقش در سراسر پارچه تکرار شده است. این طرح کاملاً به شیوه اصفهان و به ویژه رضا عباسی و برخی از شاگردان اوست. در قسمت پایین هر نقش رقم معین مصور شاگرد رضا عباسی با تمام ویژگی‌های رقم او که شامل روز و ماه و سال است به این ترتیب بافته شده است: «حسب الامر در روز یازدهم شعبان سنه ۱۰۵۱ به انجام رسید. معین مصور».^{۲۵}

ت ۱۴. پرده زربفت،
بافت سه لایه، مکتب
یزداصفهان، سده ۱۱
ق، مأخذ: موزه ملی
ایران.

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

ت ۱۶. پارچه کرباسی،
نقاشی شده با موم،
اصفهان، سده ۱۱ ق،
مأخذ: موزه ملی ایران.



نقش درخت با گل و بوته فراوان که سراسر متن پارچه را پوشانده و فضای زیبا و دلپذیری را مجسم کرده به روش نقاشی با موم روی یک پارچه کرباس در تصویر ۱۶ نشان داده شده است. درختی پوشیده با گل های رنگین از گلدانی بیرون آمده و تمام پارچه را پوشانده است. نقاشی با موم یکی از شیوه های تزئین روی پارچه در دوره صفوی و پس از آن است.

در انواع پارچه های موجود از دوره قاجار از جمله انواع زربفت، مخمل، شال ترمه و انواع پارچه های ابریشمی و گونه های مختلفی از تزئین روی پارچه مانند دوخته دوزی ها و قلمکار شاهد نمایش صحنه های باغ و فضای انبوه از نقوش گیاهی و طرح های انتزاعی هستیم. از ویژگی های مکتب قاجار در طراحی نقوش پارچه استفاده از طرح های مختلف گیاهی و انتزاعی و گاه نقوش حیوانی است که سراسر پارچه را به شکلی انبوه و بدون فضای خالی پوشانده اند. در این دوره، برخلاف دوره صفوی، از نقوش انسانی از نقش انسان ندرتاً استفاده می شد و تمامی

نقوش به شکلی منسجم و انبوه و ظریف سراسر پارچه را می پوشاندند، البته به استثنای پارچه های نقاشی شده و قلمکار که اکثراً جهت پرده خوانی ها استفاده می شدند و دارای تصاویر انسانی بودند.^{۲۶}

تصویر ۱۷ پارچه زربفت نفیسی از دوره قاجار است که ویژگی های مکتب قاجار در طراحی پارچه کاملاً در آن اجرا شده است. نقش بته جقه در سراسر پارچه و با هماهنگی و ترکیب بندی زیبا نقش شده است. نقش درختان مختلف با شاخ و برگ های انبوه و درهم پیچیده همراه با نقش حیواناتی مانند آهو، بز کوهی، فیل، میمون و پرندگان مختلف نشسته بر شاخسارها و



تناسب میان نقوش وجود دارد، چنان‌که در تجسم نقش درخت با شاخ و برگ و نقش پرندگان که به صورت متقارن روی شاخه نشسته‌اند فضایی دلپذیر و زیبا از باغ نمایان شده است. تصاویر ۱۸ و ۱۹ دو نمونه دوخته‌دوزی به شیوه پيله‌دوزی 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 پرند را القای می‌کند.

طراحی نقش بوستان و نقش مایه‌های گیاهی به صورت طبیعی یا انتزاعی بر انواع پارچه در دوران اسلامی به شیوه‌های مختلف و تابعیت از مکاتب هنری، گاه همراه با نقوش انسانی و جانوری و زمانی به تنهایی، از نقش مایه‌های 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. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش، ۱۳۶۵.



ت ۱۷. پارچه زرینفت، بافت دارایی، کاشان، سده ۱۳ ق، مأخذ: موزه ملی ایران.

ت ۱۸. جای مهر مخمل، دوخته‌دوزی به شیوه پيله‌دوزی با الیاف گلابتون، سده ۱۲ ق، مأخذ: موزه ملی ایران.

ت ۱۹. کلاه مخمل، دوخته‌دوزی به شیوه پيله‌دوزی با الیاف گلابتون، اصفهان، سده ۱۳ ق، مأخذ: موزه 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

پی‌نوشت‌ها

۱. دانش‌آموخته دکتری باستان‌شناسی، مدرس دانشگاه و پژوهشگر حوزه پارچه و لباس.
۲. محمدزاده، «رنالیسم 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 ناحیه سغد.
۱۲. نک: روح‌فر، «پارچه‌زندنجی»، 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 دوره ایلخانی»، ۱۴۴.
۱۸. محمدزاده، «رنالیسم 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 دوره قاجار، ۲۵.
- پوپ، آرتور ابهام. سیری در هنر ایران. به کوشش 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 دوره ایلخانی»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش ۳ (۱۳۸۴).
- روح‌فر، زهره. «پارچه‌زندنجی»، گلستان هنر، ش ۳ (۱۳۸۵): ۷۹-۷۱.
- روح‌فر، زهره. هنر پارچه‌بافی در دوره قاجار. تهران: آرمانشهر، ۱۳۹۱.
- سامی، علی. «سرستون عقاب دوسر»، گزارش‌های باستان‌شناسی، ج ۴، شیراز: چاپ موسوی، ۱۳۳۸.
- فرای، ریچارد. ن. عصر زرین فرهنگ ایران. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش، ۱۳۵۸.
- کلاویخو. سفرنامه. ترجمه مسعود رجب‌نیا. ۱۳۴۴.
- کونل، ارنست. هنر اسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: توس، ۱۳۷۲.
- محمدزاده، مهدی. «رنالیسم هنری در کمال‌الدین بهزاد». در: مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.
- هال، جیمز. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
- هیلن برند، رابرت. هنر و معماری اسلامی. ترجمه 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.