

کشتی نوح، حدود ۱۵۹۰، منتسب  
به نقاش مشکین، امپراطوری  
مغولی هند، مؤسسه اسمیتسونیان  
The Smithsonian Institution  
منبع تصویر: وبسایت مؤسسه  
اسمیتسونیان.



## مینیا توره‌های دریایی مغولان هند، حلقه مفقوده فرس‌های پرتغالی\*

حسام کشاورز\* علی اصغر فهیمی فر\*\* حسنعلی پورمند\*\*\*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۹/۷

صفحه ۷۱ تا ۸۷

### چکیده

سینده فرس و فرشیپاره شرقی از سده‌های شانزدهم و هفدهم که در تاریخ هنر به فرس‌های پرتغالی شناخته می‌شوند، از منظر طرح و نقش جالب توجه و چشمگیرند، چه یک صحنه دریایی شامل کشتی‌ها و اشخاص اروپایی به علاوه مردی مغروق و هیولایی سر از آب به در کرده را در بخش لچک‌ها جلوه‌گر می‌سازند. مطالعات فرس‌شناسی با تردید گاه این فرس‌ها را به ایران و گاه هند نسبت می‌دهند. در این جستار فرس‌های پرتغالی در پیوند با مینیا توره‌های دریایی دربار مغولان هند به کارزار تحقیق و تفحص روانه شده‌اند. چشم‌انداز و هدف پژوهش حل معمایی پیچیده کشف هویت فرس‌هاست، سؤال اصلی پژوهش عبارت است از: زمان و مکان تولید و هویت فرس‌های پرتغالی هند چیست؟ روش تحقیق در این مقاله، تطبیقی با نگرش تاریخی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که نخستین فرس‌های پرتغالی، که از طرح و نقش ظریف‌تر و صحنه دریایی کامل‌تر برخوردارند، در دربار امپراتور اکبرشاه مغول در پنجاب طی دهه پایانی سده شانزدهم در لوی یک جریان قوی توجه به نقوش اروپایی که از چند دهه پیش آغاز شده بود، بافته شدند. فرس‌های ساده‌تر در طی چند دهه بعد، خارج از دربار و در مناطق بافندگی پررونق مغولان مانند آگرا، فتحپور سیکری و لاهور به قصد تجارت و عرضه به بازار اروپایی بافته شدند. در طراحی فرس‌های پرتغالی، لااقل نقش سه هنرمند دربار مغول، نقاشان مشکین و کیسو و دهراس بازنشاسی می‌شود که به نحو بارزی نقش مشکین پررنگ‌تر و مشخص‌تر از دیگران است.

### واژگان کلیدی

فرس، مینیا تور، پرتغال، مغول، هند، ایران.

\* این مقاله مستخرج از رساله دکتری پژوهش هنر با عنوان «راز و رمز فرس‌های پرتغالی عصر صفوی» است که در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به سرانجام رسیده است.

\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email: hesam427@yahoo.com

\*\*\* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. (نویسنده مسئول)

Email: fahimifar@modares.ac.ir

\*\*\*\* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email: hapourmand@modares.ac.ir

## مقدمه

فرش‌ها می‌انجامد. نگارنده این سطور بر این عقیده است که الفبای تصویری یاد شده در این مورد بخصوص، نگاره‌های موجود در مینیاتورهای عصر امپراطوران مغولی هند است. به همین سبب، این مینیاتورها در مقام مقایسه با صحنه دریایی فرش‌ها با روش تحقیق تطبیقی مورد مطالعه واقع شده‌اند. در اثنای جامعه آماری پژوهش، که شامل فرش‌های پرتغالی و مینیاتورهای دریایی مغول می‌باشد، نمونه‌های تحقیق از سیزده فرش و فرشپاره پرتغالی (تمامی نمونه‌های شناخته شده این گروه) و چهار مینیاتور دریایی هندی تشکیل شده است. چهار مینیاتور مذکور از میان قریب به پانزده نمونه مشابه به صورت انتخابی برای این مقاله آورده شده‌اند. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است و در نهایت نتایج پژوهش از تجزیه و تحلیل کیفی یافته‌ها حاصل شده است. نگرش تاریخی، به جهت یافتن استنادات تاریخی مهم و برجسته، سرمشق کار این پژوهش بوده است. در بخش پایانی این جستار با در نظر گرفتن یک چشم‌انداز تاریخی سعی شده تا گرد و غبار و تیرگی‌های پیرامون فرش‌های پرتغالی که حاصل بیش از یک قرن اظهارنظرهای گوناگون و استدلال‌های متفاوت درباره این فرشهاست، به استعانت نوشته‌های کهن عصر مغولان هند که از قضای روزگار زبان دیوانی آن‌ها فارسی بوده است، زدوده و زایل شود.

## پیشینه تحقیق

از هنگامیکه در سال ۱۹۰۸ دکتر فردریش مارتین<sup>۵</sup>، فرش‌شناس مشهور سوئدی، به مطالعه روی فرش‌های پرتغالی کمر همت بر بست، اظهار نظر درباره مفهوم و داستان ورای صحنه دریایی، جزو لاینفک مطالعات پیرامون این فرش‌ها بوده است. خود مارتین احتمال داد که این صحنه یا با حادثه‌ای ناشناخته در ایران پیوند دارد و یا بازنمایی بافندگان ایرانی از یک تصویر اروپایی بوده است. (Martin, 1908) در این جستار سودای آن نداریم که جزء به جزء نظریات بیش از یک سده حدس و گمان‌های متهورانه و یا در مقابل روشنگری‌های پژوهشگران غربی درباره قالی‌های پرتغالی را یادآوری کنیم. در عوض روی مطالبی دقیق می‌شویم که صحنه دریایی را مورد امعان نظر قرار داده‌اند و یا آن را به همراه مینیاتورهای شرقی به کارزار پژوهش روانه ساخته‌اند.

## مختصری در باب فرش‌های پرتغالی

محقق شده است که شهرت پرتغالی برای این فرش‌ها بایستی ناشی از به نمایش نهاده شدن صحنه دریایی شامل ناوگان کشتی‌ها و دریانوردان اروپایی در بخش لچک‌ها باشد. تصویر ۱ ظریفترین و لطیفترین فرش پرتغالی را جلوه‌گر می‌کند که در موزه هنرهای کاربردی وین<sup>۱</sup>

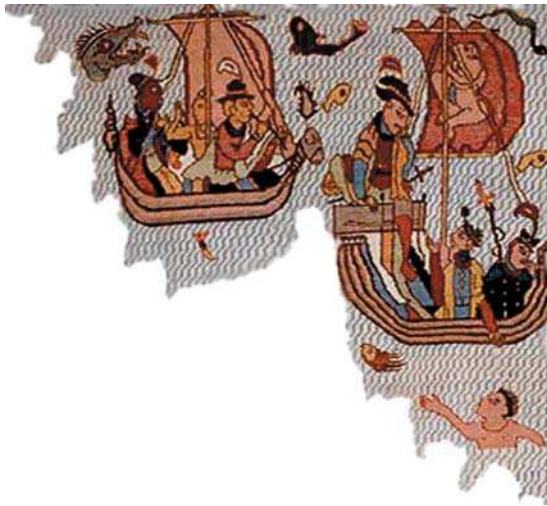
از همان اوان که جذب و کشش فرش‌های پرتغالی، و مخصوصاً صحنه دریایی آن، نظر پژوهشگران غربی را به جانب خویش معطوف کرد، به تقریب همه در این مطلب اتفاق نظر داشتند که، علی‌رغم شهرت پرتغالی، با گروهی از قالی‌های شرقی مواجه‌اند که معلوم نیست به چه خاطر شمایل‌های اروپایی را بر خود به نمایش می‌گذارند. تضاد و ناسازگاری میان خصایص شرقی این قالی‌ها با صحنه دریایی آن‌ها منجر به خلق اظهارنظرها و حدس و گمان‌های متهورانه و گاه عجیب و غریبی شد که همه آن‌ها ناشی از این حقیقت بود که اساساً قالی‌های شرقی نمی‌توانست در سده‌های شانزدهم و هفدهم محل چنین تصاویر ماهیتاً اروپایی باشد، تصاویری شامل کشتی‌ها و اشخاص ملبس به پوشش پرتغالی که در بخش لچک‌های این فرش‌های لچک-ترنجی مکرر هستند.

کشف راز و رمز صحنه دریایی همواره در مرکز توجه فرش‌شناسان علاقمند به فرش‌های پرتغالی قرار داشته است، چهار همان آغاز در اوایل سده بیستم چنین پنداشته شد که با دانستن مفهوم و داستان ورای صحنه مذکور تکلیف هویت فرش‌ها و تاریخ آن‌ها نیز مشخص خواهد شد. در نتیجه مطالعات تاریخی در این عرصه چندان مورد توجه قرار نگرفت. به نظر می‌آید علت بروز برخی تفاسیر غیرواقعی و ساده‌انگارانه درباره فرش‌های پرتغالی همین نقصان تاریخی و نبود استنادات تاریخی در نقش مؤید و پشتوانه تفاسیر مذکور باشد. گفتنی است که نقش مختصر مطالعات تاریخی درباره این فرش‌ها خود ناشی از پیچیدگی و درهم گره خوردن تاریخ هنر فرش گره‌بافته در حوزه وسیعی شامل هند و ایران و آسیای میانه و قفقاز می‌باشد، مناطقی که شواهد نقوش و اسلوب بافت این فرش‌ها از ارتباطشان با این نواحی سخن می‌گوید.

این جستار سودای آن دارد که ابهامات پیرامون محل بافت، تاریخ بافت و علل به وجود آمدن چنین دستبافت‌های عجیب و غریبی را که در تاریخ فرش شرقی نظیری برای آنان شناخته نیست بزاداید. بنابراین سؤال اصلی پژوهش عبارت است از: زمان و مکان تولید و هویت فرش‌های پرتغالی هند چیست؟ حلقه مفقوده رفع این ابهامات، چنان‌که در عنوان مقاله نیز بدان اشاره شده است، مینیاتورهای آبی و دریایی مغولان هند است. هدف این مقاله بررسی و ابهام زدایی پیرامون محل بافت، تاریخ بافت و علل بوجود آمدن دستبافت‌های فرش‌های پرتغالی در تاریخ فرش شرقی با بررسی مینیاتورهای دریایی دربار مغولان صورت می‌پذیرد.

## روش تحقیق

صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی همچون کتیبه‌ای است بر روی یک اثر هنری کهن به زبانی که الفبای آن تصویری است و شناخت عناصر زبانی آن به کشف راز و رمز



تصویر ۲. صحنه دریایی فرش وین. جزئیات تصویر ۱.

ناوگان را به دوش می‌کشد، کاپیتان و شاید دریاسالار با کلاه شاه‌پر دار بر پاشنه-قلعه‌ای ۲ عقب کشتی تکیه زده است و در همان اوان سه نفر دیگر بر روی عرشه‌اند: ملوانی که در میانه‌در پای دکل جای گرفته و در حال گفتگو با وی است؛ دیگری که نزدیک دماغه، با ابزاری شبیه به قلاب ماهیگیری در پشتش، به آب خیره شده؛ و خدمه‌ای که تنها لنگی بر کمر دارد و از دکل کشتی بالا رفته است تا بادبان‌ها را واریسی کند. در کشتی دومیک فلوت‌زن در دماغه عرشه کشتی در حال نواختن موسیقی است و شخص کنار دکل نیز در سازی بادی و کوچک می‌دمد. رییس که به وضوح مقام پست‌تری از دریاسالار کشتی اول دارد، و این از پوشش او هویدا است، در عقب کشتی دستان خود را به نحوی عجیب گشاده، گفتمی کشتی و افرادش را به پیشروی ترغیب و تحریض می‌کند.

از دو نگاره مهم و تعیین‌کننده این صحنه یکی مردی است در حال غرق شدن که به فاصله کمی از کشتی اول و در پایین آن با حرکات و اطوار دست و سر استدعای کمک دارد و ملوان پای دکل که متوجه این مغروق درمانده و عاجز در آب شده است، با دست و کاملاً واضح وی را به کاپیتان نشان می‌دهد. دریاسالار که به موضوع واقف شده، چهره جدی و اندیشناکی به خود گرفته است و انگشت به دندان گزیده است. دیگر نگاره، یک گول دریایی رعب‌انگیز و هولناکست با دهان باز و دندان‌های بزرگ و برنده که خشمگین سر از آب بیرون آورده است. در این میان ماهی‌های گول پیکر و کوچک‌تر؛ مار دریایی و هشت‌پا و از این قبیل موجودات دریایی نیز در صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی حضور دارند. زمینه فرش‌ها از نقشی مبنی بر ترنج‌های تودرتوی



تصویر ۱. فرش پرتغالی، ۶۸۰×۳۱۳ سانتیمتر، اواخر سده شانزدهم، موزه هنرهای کاربردی وین. مأخذ: بخش آرشیو تصاویر موزه هنرهای کاربردی وین.

محفوظ است. جزئیات صحنه دریایی این فرش در تصویر ۲ نشان داده شده است.

در اثنای صحنه دریایی دهشت‌انداز و شگفت‌انگیز فرش‌های پرتغالی دو کشتی اروپایی، یکی با عرشه و پاشنه مرتفع و دیگری برخوردار از دماغه حیوان‌سان شاه‌پر دار، که من حیث‌المجموع ناوگان اکتشافی و بازرگانی پرتغالیان در سده‌های پانزدهم و شانزدهم را به خاطر متبادر می‌سازند، بر دریا، که غالباً با خطوط آبی موج بر روی زمینه عاجی سفید تجسم شده، شناورند در حالی که اشخاص کشتی‌ها ملبس به پوشش اروپایی و شاید پرتغالی‌اند. روی کشتی بزرگتر و نزدیکتر که بار مسئولیت هدایت و فرماندهی



تصویر ۶. بخشی از مینیا تور غرق شدن بهادرشاه سلطان گجرات در نزاع با پرتغالیان، اثر لعل، برگی از اکبر نامه، ۱۶۰۲-۱۶۰۳، کتابخانه بریتانیا British Library، منبع تصویر: کتابخانه بریتانیا، آرشیو نسخ خطی دیجیتال، نسخه Or 12988، برگ ۶۶r



تصویر ۴. صحنه دریایی فرش گلبنکیان، جزئیات تصویر ۳.



تصویر ۵. شیوه بازنمایی و ترکیب‌بندی صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی، قرابت و مشابهتی با نحوه به تصویر کشیدن قضیه یونس و وال در هنر غربی ندارد. (تصویر سمت راست: صحنه دریایی فرش پرتغالی موزه منسوجات لیون، مأخذ: بخش آرشیو تصاویر موزه منسوجات لیون - تصویر سمت چپ: یونس و وال، نیکلاس وردان، محراب کنده‌کاری، ۱۱۸۱، صومعه کلستر نوبرگ، اتریش، منبع تصویر: Pinterest



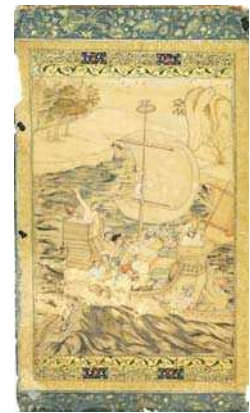
تصویر ۳. فرش پرتغالی، ۱۸۳×۴۸ سانتیمتر، نیمه اول سده هفدهم، موزه کالوست گلبنکیان، لیسبون. مأخذ: بخش آرشیو تصاویر موزه کالوست گلبنکیان.

نظر نگاره‌ها و پیچیدگی و روایت قصه را متحمل می‌شود. کشتی دریا سالار و بزرگتر که در بطن ماجرا بود، حذف می‌شود و تنها کشتی دوم که نوازندگان را به مقصد می‌برد به تصویر کشیده می‌شود. از طرف دیگر در خود کشتی دوم نیز شاهد این فکرت و اندیشه کاهشی هستیم، چه، مرد نوازنده پای دکل نیز دیگر حضور ندارد و روی عرشه کشتی تنها دو شخص جلوه‌گر می‌شوند. نوارهای پیرامونی ترنجه‌ها در فرش‌های این گروه فاقد برآمدگی‌های شعله‌سانند و این زبانه‌ها بدل به دندان‌های اره‌ای و منظم شده‌اند. ظرافت و پربراری نقش‌مایه‌های گیاهی درون نوارها از کف رفته و ساقه‌ها در اینجا خطوط راستی هستند که چند گل و برگ نیمه‌طبیعی به آن‌ها الصاق گردیده است. به این ترتیب از وجد و طرب آتش‌وار و پرحرارت گروه اول گفتمی تنها اندیشه‌ای انتزاعی بر جای مانده است. در

لوزی‌سان شکل گرفته که چهار بیضی مرکزی و یک گل چندپر کانونی را احاطه کرده‌اند. در خلال زمینه گل‌ها و برگ‌ها و غنچه‌های ظریف‌ر روی ساقه‌های روان در حرکتند که گاهی پرندگان کوچکی در میان و لابلای شاخه‌های درختان و بوته‌ها پناه بسته‌اند. از این گروه سیزده فرش و فرشپاره شناخته شده است ۳ که بر حسب تفصیل صحنه دریایی و نقوش زمینه در دو دسته جای می‌گیرند ۴: در دسته نخست، که فرش وین نمونه بارز آن است، صحنه دریایی از ناوگان کامل شامل دو کشتی و نگاره‌های دیگر بهره می‌برد که جزئیات آن شرح داده شد. در بخش زمینه این گروه، خطوط پیرامونی لوزی‌ها پر پیچ و خم بوده و بنا به یک رنگ‌آمیزی روشن و درخشان و پرحرارت، شعله‌ها و زبانه‌های آتش را به ذهن متبادر می‌کند. صحنه دریایی در فرش‌های دسته ثانی بار کاهش و افت محسوسی از



تصویر ۷. راست: سنت متئو، چاپ از فیلیپ گال، فلاندر، حدود ۱۵۶۵، موزه آمستردام. منبع تصویر: وبسایت موزه آمستردام (ریکسمیوزیم) - چپ: متای قدیس انجیل را می‌نویسد در حالی که فرشته‌ای او را یاری می‌کند، ۱۵۸۸، کار نقاش کیسو داس، دربار امپراطور اکبر. منبع تصویر: Pinterest



تصویر ۱۰. ملوان بالا رونده از دکل و بادبان چهارگوش با قوس‌های کمانی. سمت راست: جزئیات صحنه دریایی فرش لیون - سمت چپ: جزئیات مینیاتور تصویر ۸.

تصویر ۹. معلم کشتی، جزئیات مینیاتور تصویر ۸.

تصویر ۸. کشتی بازرگانی گرفتار شده به ورطه طوفان و هیولا، طرح مشکین، اواخر سده شانزدهم، امپراطوری مغولی هند. حراجی کریستیز، اکتبر ۲۰۱۵. منبع: American Historical Association: historians.org

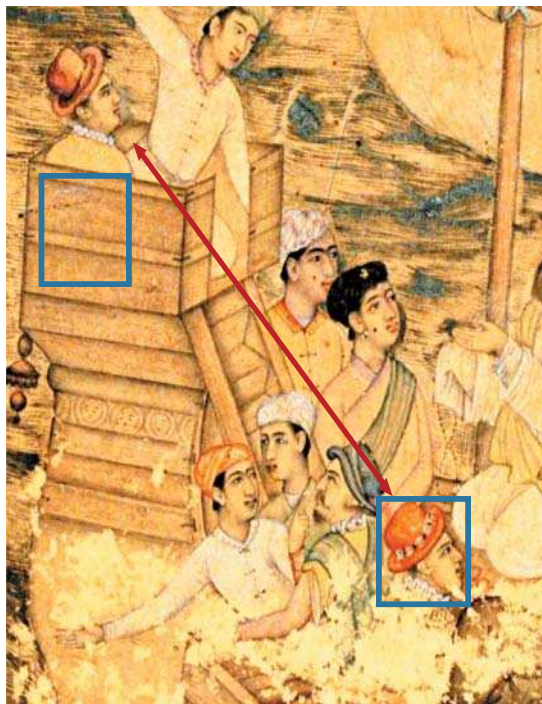
نخستین پژوهشگری که پای مینیاتورهای مغولی را به موضوع قالی‌های پرتغالی کشاند، هرمان ترنکوالد بود که در کتاب فرش‌های شرقی کهن<sup>۷</sup>، که همراه فریدریش زاره<sup>۸</sup> به رشته تحریر درآورده بود، بعضی مینیاتورهای هندی یک نسخه حمزه‌نامه<sup>۹</sup> را که صحنه‌های آبی در آنها دیده می‌شد مثال آورد. (Sarre & Trenkwald, Old Oriental Carpets, 1926-1928) این مینیاتورها اشخاص اروپایی را به تصویر نکشیده است، اما خصیصه‌هایی در خود نهفته و مخفی دارد که از چشم خود او و حتی زاره نیز پوشیده ماند. چندی بعد زاره خود دست به کار شد و در مقاله‌ای که مخصوصاً فرش پرتغالی ساکویل را مورد توجه قرار داده بود، صحنه دریایی را تصویر داستان یونس پیامبر و ماهی خواند. (Sarre, A «Portuguese» Carpet from Knole).

تصویر ۳ فرش پرتغالی موزه کالوست گلبنکیان از گروه دوم مشاهده می‌شود و جزئیات صحنه دریایی‌اش در تصویر ۴ به نمایش گذاشته شده است.

نوار حاشیه اصلی تمامی فرش‌ها شامل یک بند اسلیمی‌سان پهن و تا حدی خشن از آبی سیر است که بر روی زمینه قرمزی در گردش بوده و طراحی این بند چنان صورت یافته که در یک گونه توالی حساب شده، قابی بیضی‌شکل که آشکارا با بیضی‌های ترنج مرکزی متناسب است و یک گل اسلیمی سرترنج‌مانند پا به عرصه وجود می‌نهد. حاشیه‌های کوچک پیرامون حاشیه اصلی، غالباً شامل بندهای ظریف ختایی با گل‌های شاه‌عباسی و چندپر کوچک و یا غنچه‌های اسلیمی و ختایی است. طره‌ها بیشتر از تکرار و تناوب منظم خطوط اریب به وجود آمده است.



تصویر ۱۱. هیولای دریایی در فرش‌های پرتغالی و مینیا توره‌های دریایی مغولمسانی بی‌نظیری را جلوه‌گر می‌کنند. سمت راست: هیولای دریایی فرش لیون - سمت چپ: هیولای دریایی مینیا توره تصویر ۸.



تصویر ۱۳. مطابقت حرکات اغراق‌آمیز دست‌ها در مینیا توره تصویر ۸ (ردیف بالا) و فرش‌های پرتغالی (ردیف پایین از راست: برگرفته از فرش موزه متروپولیتن، منبع تصویر: وبسایت موزمتر و پولیتن، فرش وین)

تصویر ۱۲. دو شخص متفاوت که دقیقاً به یک شکل در مینیا توره تصویر ۸ نقش شده‌اند، گفتمی شخصی همزمان در جای دیگر نیز حضور دارد.

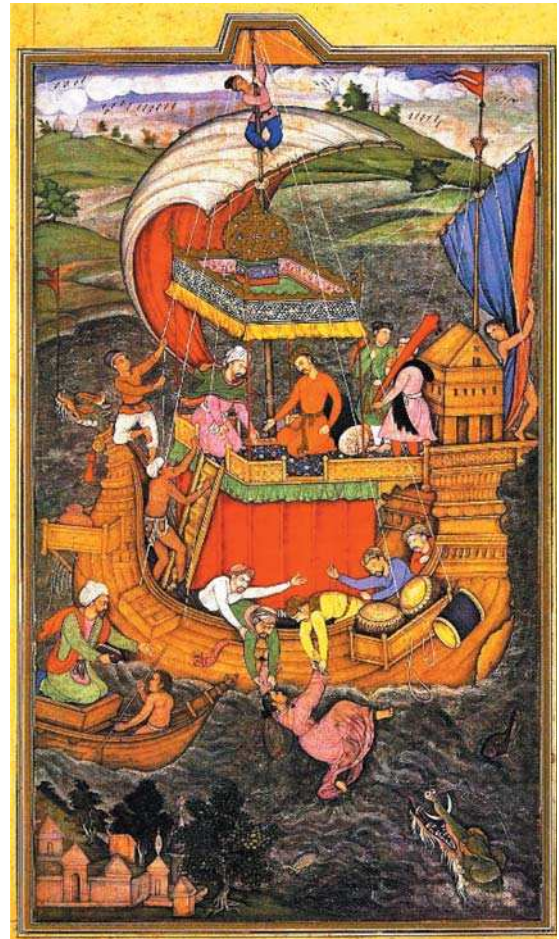
وردان ۱۰ هنرمند فرانسوی در صومعه کلوستر نوبرگ ۱۱ در اتریش برای مقایسه با صحنه دریایی فرش پرتغالی موزه منسوجات لیون آورده شده است تا تفاوت و تباین شیوه بازنمایی مشهود و مبرهن گردد. از جهتی، با توجه به داستان یونس در کتاب مقدس، او هیچگاه مانند غریق درمانده فرش‌ها دست و پا نزد و تقلایی نداشت و به تقاضای خویش پس از آنکه چند بار قرعه به نام او افتاد، به دریا انداخته شد تا به این روش خشم طوفان آرام گیرد.

در پایان دهه چهارم سده بیستم پروفیسور پوپ با توجه به فرضیات تازه صحنه دریایی را برگرفته از یک نقاشی چاپی اروپایی و یا داستان یونس و ماهی پنداشت. (پوپ

۱۹۳۱) او البته به چند مورد کاشی‌کاری اصفهان نیز اشاره کرد، که ارتباط دقیقی با قالی‌های پرتغالی نداشتند و تنها وجود ترکیب‌بندی لچکی و نیز به تصویر کشیدن اروپائیان و کشتی‌هایشان را در عصر صفوی خاطر نشان می‌کردند. زاره درباره منتسب ساختن مرد مغروق فرش‌ها به یونس پیامبر دچار خبط و خطا شده بود، چرا که طریق بازنمایی قضیه یونس پیامبر و وال در آثار هنری اروپایی، چه از منظر ترکیب‌بندی و چه در نحوه رویارویی با روایت، هیچ گونه قربات و همانندی با صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی ندارد. در اثنای داستان یونس پیامبر، لحظه بلعیده شدن او توسط وال، همواره مورد علاقه و ملاحظه هنرمندان غربی بوده است. به تصویر شماره ۵ بنگرید: در اینجا اثر نیکلاس

را بر روی خیمه‌ای می‌نمایاند، جالب توجه و چشمگیر است. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی چند نظریه شتابزده درباره این قالی‌ها سربر آورد. ارنست کونل ۱۲ در اواخر عمرش طی ویرایش چهارم کتاب فرش‌های کهن خاور نزدیک ۱۳ با توسل به ظن و گمان نقش صحنه دریایی فرش‌ها را به تعدادی دانش‌آموز و یک حادثه که در اثنای رسیدن یک هیئت دیپلماتیک پرتغالی در خلیج فارس اتفاق افتاده بود، منتسب کرد (Bode & Kuhnel, 1958) و ریچارد اتینگهاوزن مرد مغروق درون آب را انسان‌الماء یا آدم دریایی خطاب کرد. (Guest & Ettinghausen, 1961) هیچ بعید نیست که مطلب مربوط به دانش‌آموزان از آن سنخ داستان‌پردازی‌های فرش‌فروشان شرقی و نیز مجموعه‌داران غربی باشد که به حد وفور راجع به نقش و نگارهای ناشناخته فرش‌های شرقی ساخته می‌شد و شاید یکی از همین‌ها تصادفاً به گوش کونل خورده بود، چه، خود کونل نیز دلیل و مدرکی مبنی بر صحت و درستی این مطلب به دست نمی‌دهد. آدم دریایی، علی‌رغم آنکه در فرهنگ اروپایی شناخته شده است، معادل ایرانی دقیقی ندارد، آن‌طور که مطلوب اتینگهاوزن بود و روح و جن آب نیز، ولو مقصود او ایزدبانوی آناهیتا باشد، در هنر ایرانی تجسم زنانه دارد نه مردانه.

چارلز گرنت الیس ۱۴ در ۱۹۷۲ دوباره پای مینیاتورها را به میان ماجرا باز کرد و با استناد به یک مینیاتور مغولی اثر هنرمند لعل از یک نسخه مصور اکبرنامه ۱۵ که غرق شدن بهادرشاه ۱۶ سلطان گجرات را توسط پرتغالی‌ها در ساحل دیو ۱۷ به نمایش می‌گذاشت، صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی را روایتگر این قضیه دانست. (Ellis, 1972) به رغم عقیده الیس، صحنه دریایی نمی‌تواند روایت مرگ بهادرشاه باشد، چه، علاوه بر آنکه مینیاتور مذکور از برخی عناصر اصلی صحنه فرش‌ها من جمله هیولای دریایی بی‌بهره است، صحنه فرش‌ها نیز به نحو آشکاری روایت یک جنگ دریایی نیست. جزئیات مرگ بهادرشاه در مینیاتور مذکور در تصویر شماره ۶ جلوه‌گر شده است.



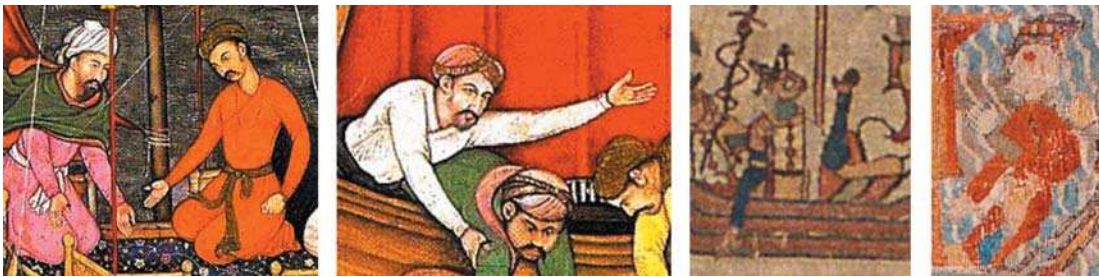
تصویر ۱۴. غرق کردن زیبای چینی در آب، امپراطوری مغولی هند، منتسب به هنرمند مشکین، اواخر سده شانزدهم، مجموعه Bharat Kala Bhavan، دانشگاه هندوی بنارس Hindu University Lewis & Clark. منبع تصویر: کالج: Jclark.edu

و آکرمن، ۱۲۸۷، ص. ۲۷۱۹) اشاره پوپ به یک مینیاتور از خمسه نظامی کار میرسیدعلی، که طرح حاشیه اصلی فرش‌ها



تصویر ۱۵. جزئیات مینیاتور تصویر ۱۴- از چپ: هیولای دریایی، دماغه حیوانسان، ملوان بالا رونده و بادبان باقوس‌های کمانی.





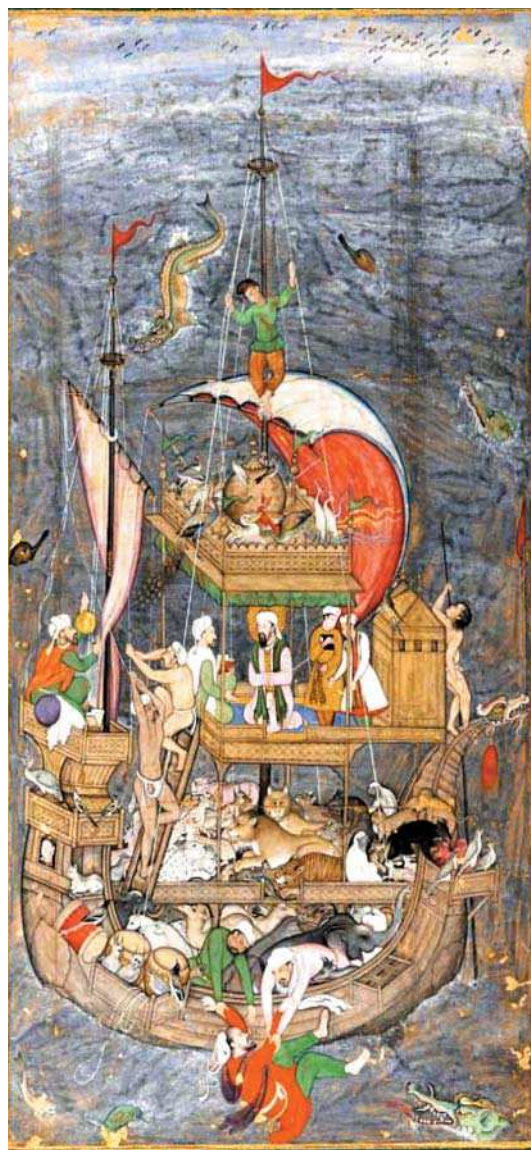
تصویر ۱۶. واکنش اغراق آمیز دست‌ها در مینیا تورها و فرش‌ها - سمت چپ خط وسط: جزئیات مینیا توره تصویر ۱۴ - سمت راست: به ترتیب از چپ جزئیات صحنه دریایی فرش لیون و فرش گلبنکیان.

عاقبت، استیون کوهن ۱۸ در دهه اول سده حاضر در مقاله فرش‌های پرتغالی خراسان ۱۹، که به عنوان مقاله چارلز ایس با طعنه و تعریض اشاره داشت ۲۰، مرد مغروق صحنه دریایی را هم داستان با اتینگهاوزن یک شمایل سنتی ایرانی معادل آدم دریایی اروپایی قرار داد. (Cohen, 2004)

ذکر این مطلب خالی از لطف نیست که اصل و نسب فرش‌های پرتغالی در اثنای مطالعات فرش‌شناسی سده بیستم و سده کنونی معمولاً بین ایران و هند متطوح گشته است: مارتین قالی‌ها را به کاشان منتسب ساخت؛ ویلهلم بوده ۲۱ و ارنست کونل ادعا کردند که فرش‌ها بایستی در زمانی نسبتاً اخیرتر برای پرتغالی‌ها یا برای بندر گوا در هند که قرن‌ها مستعمره امپراطوری پرتغال بود، بافته شده باشند؛ مراد و مقصود ترنکولد از اشاره به مینیا توره‌های حمزه‌نامه اعتقاد به یک نسب هندی درباره فرش‌ها بود؛ زاره آشکارا به کاشان و شیراز اشاره کرد؛ آرتور پوپ کارگاه‌های ایرانیان در گوا را مولد قالی‌ها دانست؛ اگر چه کورت اردمان از بافت فرش‌ها در شمال ایران اطمینان داشت، کونل متوجه جنوب ایران بود؛ اتینگهاوزن از خوزستان به عنوان یک احتمال یاد کرد؛ ایس صریحاً به بافندگان مهاجر ایرانی در گجرات هند رأی داد ۲۲ و سرانجام استیون کوهن خراسان را به عنوان منشأ قالی‌های پرتغالی مطرح کرد ۲۳.

### مختصری درباره‌کم و کیف تأثیرات اروپایی بر مینیا توره‌های عصر مغولان هند

آنچه مشهود و میرهن است نخستین مینیا توره‌های قابل شناسایی مغولان هند، هنر دست و اندیشه نگارگران ایرانی ترک وطن کرده، بخصوص میرسید علی و عبدالصمد، است که در حوالی ۱۵۴۰ در کابل به رکاب پادشاه مغول همایون پیوستند، در آن اوان که وی پس از پناهنده شدن به دربار صفوی و استمداد از شاه طهماسب، در راه مراجعت و در صدد تسلط دوباره بر هندوستان بود، به نحو محرزی این گروه نقاشان آخرین مهارت‌های فنی و فرمی ایرانی را به هنر درباری مغول عطا کردند. اشتیاق و علاقه امپراطور اکبر، پسر همایون، به آثار هنری غربی



تصویر ۱۷. کشتی نوح، حدود ۱۵۹۰، منتسب به نقاش مشکین، امپراطوری مغولی هند، مؤسسه اسمیتسونیان The Smithsonian Institution، منبع تصویر: وبسایت مؤسسه اسمیتسونیان.



تصویر ۱۸. هیولای حاضر در مینیاتورهای دریایی مغول در واقع یک گونه تمساح است. جزئیات مینیاتور تصویر ۱۷



تصویر ۱۹. تمساح پوزه‌باریک رود گنگ.

و سنن اروپایی موجب اختلاط شدید اسلوب و روش‌های پیشامغولی و ایرانی با سبک و سیاق‌های غربی گردید، چه، با رسیدن نخستین چاپ‌ها و حکاکی‌های اروپایی به هندوستان من جمله یک نسخه از کتاب مقدس چندزبانه شاهی ۲۴ که در آنتورپ ۲۵ میان سال‌های ۱۵۶۸ و ۱۵۷۳ به دست کریستوفر پلانتین ۲۶، ناشر مشهور رنسانس، چاپ و مصور شده بود، امپراطور دیوانه و شیدای آن‌ها گردید و بالنتیجه زان پس بسیاری کارهای اروپایی که به دربار مغول راه می‌یافت، عینا توسط نقاشان درباری بازآفرینی می‌شد. (Beach, ۱۹۹۲، p. ۵۴) نقاشی هنرمند کیسو از متای قدیس ۲۷ در حال نگاشتن زندگی مسیح، که حوالی ۱۵۸۸ در لوای دربار اکبر کشیده شد، از آن دست بازنمایی‌ها است که از یک حکاکی چاپ شده توسط فیلیپ گاله ۲۸ که دو دهه پیش از وی در فلاندر خلق شده بود، اقتباس شده است. نقاشی مذکور و اصل اروپایی آن در تصویر ۷ مشاهده می‌شود.

در اوایل عصر شاهزاده سلیم یا جهانگیرشاه آینده نیز، به مانند زمان پدرش، تأثیرات اروپایی به همین منوال دوام یافت و برقرار بود. گزارشی از پدر جرومه خاویر ۲۹ در دهه پایانی سده شانزدهم، حاکی از دلبستگی و اشتیاق شدید سلیم به شمایل مریم عذرا و حضور یک نقاش پرتغالی در دربار مغول برای بازآفرینی از روی آن تصویر است. ۳۰. این مطالب به علاوه نفوذ مستمر و طولایی که اسلوب و شمایل اروپایی در هنر مغول داشتند و از طرفی پیوند میان نقشپردازی صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی با مینیاتورهای دریایی مغولی که عنقریب به آن خواهیم پرداخت، یک پیوستگی و مناسبت عمیق و مستند میان دربار مغول و فرش‌های مذکور را هویدا می‌کند. پیش از اینکه این پیوند را روشنایی بخشیم، لازم به ذکر است که مصنف و صاحب‌الکیرنامه، ابوالفضل بن مبارک، در آیین‌الکیرینقاشان عمده دربار امپراطور اکبر را برمی‌شمرد: طبیعی است که میرسیدعلی تبریزی و خواجه عبدالصمد شیرازی سرور و سالار این فهرستند. وی سپس از وسونته ۳۱ و بساوان، داد سخن می‌دهد. دیگر نقاشانی که ابوالفضل در آیین

اکبری از آن‌ها نام برده، کیسو، لعل ۳۲، مکند، مشکین ۳۳، فرخ قلماق ۳۴، مادهو، جگن، مهیش، کهیمکرن، تارا، سانوله، هرنبس و رام هستند. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۷۷ و ۷۸) مینیاتورهای دریایی مغولان در این عصر بیش از همه هنر دست مشکین، کیسو، و افزون بر آن‌ها شاگرد چیره‌دست کیسو، دهراس است. فراموش نشود که تحقیقا شیوه کارگاه‌های مغول در آن زمان این گونه بوده که استاد، ترکیب‌بندی را طراحی می‌کرد و جوانترها در لوای نظارتش کار اجرا را عهده‌دار می‌شدند ۳۵. گاهی یک متخصص چهره‌نگاری، سرهای اشخاص اصلی را می‌کشید. این تقسیم وظایف البته در ایران زیاد مرسوم نبود و باید از سنت‌های هندی برخاسته باشد.

### مطابقت مینیاتورهای دریایی مغول با صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی

چندی پیش در اکتبر ۲۰۱۵ مینیاتوری مرتبط با عصر مغولان هند در حراجی کریستیز ۳۶ سربرآورد که مشابتهای شگفت‌آوری چه از نظر نگاره‌ها و چه از منظر اسلوب نقش‌پردازی با صحنه دریایی فرش‌ها دارد. تصویر ۸ شکل کامل این مینیاتور را به نمایش می‌گذارد. در مقام مقایسه با دیگر مینیاتورهای دریایی مغول بایستی



تصویر ۲۰. صورت تمساح پوزه باریک هندی در طبیعت و بروز آن در هنر مغول- از چپ به راست: گریال هندی در طبیعت، صحنه دریایی فرش پرتغالی وین و مینیاتور مغولی غرق شدن پیرمحمدخان در آب نریده کار مشکین. خصایص خیالی از جمله یال دندانهای و چشمان آتشین توسط نگارگران به ویژگی‌هایی طبیعی گریال مانند دهان باز و دندان‌های برنده و نیم تنه از آب بیرون زده افزون می‌شود تا شمایل هولناک و هیولآوری به این جانور در هنرها ببخشد.

مشهود است. دیدبان کشتی‌ها با نام پنجری ۲۸ شناخته می‌شده است، چه، پنجریر فراز تیر کشتی دیدبانی کند و از پیدائی ساحل و کشتی و شوریدن بادها و جز آن آگهی بخشد. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۱۴۴) ابوالفضل از خاروه ۳۹ نیز نام برده که فراوان باشند، بادبان کشیدن و بستن از این گرده آید. برخی بقعر دریا فرو شده، رخنه در بندند و لنگر فرومانده را برکشانید... (همان، ص. ۱۴۵)

پنجره دیدبان و خاروه ملوان هر دو به نحو معجزه آسایی در این مینیاتور به تصویر کشیده شده‌اند، چه، معمولاً نگارگران مغول یکی از این دو منصب را مورد امعان نظر قرار داده و به امر تصویر درآوردن توانان آن‌ها در یک صحنه التفاتی نشان نداده‌اند. بادبان چهارگوش که خاروه لنگ بر کمر از دکل آن معلق است، ویژگی بارز و آشکار صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی است. تطبیق این خصیصه مابین فرش‌ها و مینیاتورها در تصویر ۱۰ به دست داده شده است. گفتنی است قوس‌های کماتی ایجاد شده در بالا و پایین بادبان که حاصل گره خوردن آن به پیکر تیر است، در هر دو مورد فرش‌ها و مینیاتورها یکسان و منبعت از یک شیوه و اسلوب طراحی است. حتی شکل هفتی‌گونه به تصویر درآوردن طناب‌ها نیز به صورتی قراردادی در تطبیق این دو تصویر قابل تشخیص است.

هیولای این مینیاتور به صورتی سر از آب به درآورده است که پوزه باریک و برآمده‌ای دارد، چشمانش از شدت و حدت خشم از حدقه به درآمده و دورشان شعله کشیده است، یال دندان‌های دارد که بر روی سر و بدنش ادامه می‌یابد، سبزه‌فام است، خال‌هایی بر روی سر و بدنش حک شده و دندان‌های برنده‌اش به صورت منظم بر آرواره‌های بالایی و پایینی به صورت دندان نیش دیده می‌شود، و زبانش بیرون زده در حالتی که دهانش باز و گفنی جانور آماده دریدن و پاره کردن است. تصویر ۱۱ جزئیات و خصایص او را به نحو روشنی جلوه‌گر می‌کند و شباهت انکارناپذیر وی با هیولای دریایی فرش‌ها را فاش می‌کند.

پذیرفت که مینیاتور مذکور طرح مشکین است که احتمالاً یکی از شاگردانش اجرای کار را عهده‌دار شده است. در حالی که به نحو محرزی، تأثیرات اروپایی در شکل و اسلوب آن مشهود است، در پیرامون مینیاتور اشعاری به خط نستعلیق آمده که شاعرش هنوز بر نگارنده معلوم نیست ۳۷. مع‌الوصف اشعار ذکر شده ارتباطی با موضوع نقاشی ندارند و آشکارا به جهت زیب و زینت و نیکویی فضای پیرامون مینیاتور به کار رفته‌اند. توصیف شمایل مینیاتور به این صورت است: یک کشتی به طوفان و امواج خروشان دریا و هیولای دریایی گرفتار شده است. در همان اوانمردی با اسطربلاب یا ابزار گوی‌مانندش بر روی پاشنه-قلعه‌ای جلوی کشتی سخت مشغول رصد و مراقبت اوضاع و شرایط است. ملوانی از دکل کشتی در حال بالا رفتن است و خدمه‌ای دیگر بر روی آشیانه بیضی‌شکل انتهای دکل مشغول دیدبانی می‌باشند. کشتی مشحون و مملو از افراد مختلف با وظایف متفاوت است که بر حسب نوع پوشش و البسه در میانشان هم اروپاییان و هم هندی‌ها جلوه‌گر شده‌اند. قایقی کوچک در جلو کشتی مشاهده می‌شود که بر روی آن یک جوان اروپایی در حال مسلح ساختن شمخال فتیله‌ای‌اش برای شلیک به هیولایی سر به در کرده از آب است که برخی حاضران صحنه نیز متوجه وی شده‌اند. کشتی اصلی به ظاهر از دو بادبان چهارگوش جداگانه برخوردار است که به نحو عجیبی با طناب به هم پیوسته‌اند.

ابوالفضل بن مبارک در آیین اکبریدر اثنای بخش آیین میر بحری که شرح و توصیف کیفیت هنر کشتیرانی مغول‌های هند است، دوازده گونه مردم و فی‌الواقع دوازده منصب و مسئولیت را در کار کشتی‌ها به رشته تحریر کشیده است. وی عنوان منصب رهیاب اسطربلاب-به-دست را معلم ذکر کرده است کهشناسایی نشیب و فراز دریا و نیرنگی اختران آکار اوست | که برهنمونی او کشتی بمنزل شتابد و چاره خطرها برسگالد. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۱۴۴) در تصویر ۹ جزئیات معلم مینیاتور مورد بحث



تصویر ۲۱. فرش با نقوش جانوری، ۱۹۱ × ۴۰۳ سانتیمتر، لاهور، ۱۶۲۰، گالری ملی هنرها، واشینگتن. منبع تصویر: وبسایت گالری ملی هنرها، واشینگتن.

این مورد در تصویر ۱۲ از پیش نظر می‌گذرد. این خودبه یک نتیجه‌گیری قابل توجه دربارهٔ مینیاتورهای مغولی که اروپاییان و فرهنگ اروپایی را مصور کرده‌اند، منجر می‌شود: و آن اینست که این مینیاتورها دارای الگوهای تصویری بوده‌اند که همانا آثار اروپایی از جمله حکاکی و نقاشی بوده است که به دربار مغول می‌رسیده و هنرمندان از آن‌ها به قصدهای مختلف بهره می‌گرفته‌اند. از جانب دیگر، حرکات دست‌ها در این مینیاتور از نظر قرابت با فرش‌ها، نمایش واضح و شفاف را عرضه می‌کند. واکنش اشخاصی که به حضور هیولای دریایی واقف گشته و در صدد نشان دادن عکس‌العمل هستند، به نحو نیکو و مطلوبی با حرکات ملوان پای دکل کشتی اصلی که قصدش آگاه کردن فرمانده کشتی از وجود یک غریق است، منطبق است. جزئیات این انطباق در تصویر ۱۳ نمایان است. مینیاتور دیگری از مشکین که از قضا انسان مغروقی را نیز به تصویر کشیده است، غرق کردن زیبای چینی در آب می‌باشد که در تصویر ۱۴ دیده می‌شود. وجود هیولای دریایی، ملوان معلق از تیرک، بادبان با قوس‌های کمانی و دماغه حیوانشکل کشتی، این نقاشی را با شیوه و اسلوب صحنهٔ دریایی فرش‌ها قرین و نزدیک می‌سازد. خصایص مذکور در تصویر ۱۵ جلوه‌گر شده‌اند. نحوهٔ واکنش دست‌های اشخاص در اینجا نیز با نمونه‌های موجود در فرش‌ها همبستگی دارند. در تصویر ۱۶ جزئیات این واکنش‌ها به نمایش گذاشته شده است. شایستهٔ توجه

خصایص هیولای فرش‌های پرتغالی طابق النعل بالنعل با خصایص هیولای این مینیاتور مشکین و دیگر مینیاتورهای مشابه مغولی مطابقت دارد.

در مینیاتورهای دریایی مغول این هیولا همواره حضور دارد بدون آنکه به کسی آسیب رساند و زخم و جراحتی بر شخصی وارد آورد، گفتی او بایستی باشد و به دهشت‌انگیزی و هولناکی صحنه بیفزاید. الغرض، چنانچه خواهیم دید، او در روایت صحنه‌ها دخالتی ندارد و در حقیقت عنصریست که بر دریاها و آب‌های مغول بایستی نگاشته می‌شده است، به این خاطر که به سنتی بی‌بدیل مبدل شده است.

در مینیاتور مورد بحث اشخاص با هویت‌ها و ملیت‌های گوناگون بروز یافته‌اند: اروپاییان با کلاه لبه‌دار و بشقابی به رنگ‌های نارنجی و سبز، که گاه شاه‌پری بر آن نصب شده، در عقب، میانه و دماغه جای گرفته‌اند. یقهٔ لباس با چین‌های بزرگ، دیگر مشخصهٔ آنهاست. این خصیصه‌ها بر حسب ظاهر، روش مطلوب و معمول نقاشان مغولی هند برای به تصویر درآوردن سوداگران پرتغالی بوده است که در فرش‌های پرتغالی نیز به همین منوال به کار برده می‌شوند. یک مورد مهم که در این مینیاتور مستتر شده، تصویر دو شخص اروپایی است که دقیقاً مانند هم نقاشی شده‌اند، خواه در نحوهٔ پوشش و خواه در مورد جزئیات چهره و شکل قرارگیری سر و بدن. فی‌الواقع گفتی یک تصویر را عیناً در جای دیگر کشتی الصاق کرده باشند.



تصویر ۲۲. جلوه حاشیه فرش‌های پرتغالی در مینیا توره‌های مغولی - سمت چپ: حاشیه اصلی فرش وین - سمت راست: جزئیات نقش یک خیمه از مینیا توری از حمزه نامه، امپراطوری مغول، نیمه دوم سده شانزدهم. منبع تصویر مینیا تور: Google Arts & Culture.

جای تصویر سربر آورده، که در یکی از این موارد هویت و راز و رمز خود را برملا و علنی کرده است، بدین صورت که بدنش کامل از آب خارج شده و مشخص می‌شود که از شمالی تمساح‌سان برخوردار است. این برملا سازی در تصویر ۱۸ قابل مشاهده است و معلوم می‌شود که هیولای مینیا توره‌های مغول در حقیقت گونه‌ای تمساح است.

در کتاب جهانگیرنامه یا توزک جهانگیری، که شرح خاطرات و نظم و ترتیب دربار و وقایع سلطنت جهانگیر شاه است، مطلبی آورده شده که به رفع ابهام از هویت هیولای دریایی فرش‌ها و مینیا تورها کمک شایانی می‌کند. جهانگیر ذکر کرده که: روز سه‌شنبه هفتم [آذر ۱۰۲۶ ه.ق] در تال دهار یک مگر مچ به بندون ۴۰ زدم با آنکه سر بینی او به نظر درآمد و باقی تنه‌اش در آب پنهان بود به قیاس و قرینه میان پشتش زدم یک زخم تمام شد. مگر مچ از عالم نهنگ جانوریست و در اکثر آب‌های هندوستان می‌باشد به غایت کلان می‌شود و این چندان کلان نبود. مگر مچ دیده شده که

است که ترکیب بندی دست‌ها بایستی خصیصه مهمی در مینیا توره‌های مغولی هند به شمار رود، زیرا این مورد در جای دیگر نظیری ندارد. اشخاص در نگاره‌های ایرانی و عثمانی و نیز نقاشی‌های اروپایی واکنشی اینچنینی جلوه‌گر نمی‌سازند و این خود گام مهمی برای تشخیص هویت فرش‌هاست.

مینیا تور دریایی دیگر گرفتار شدن کشتی نوح به طوفان است که ارتباط این مینیا تور و مینیا تور پیشین چنان عمیق است، چه در ترکیب بندی و چه در نحوه پرداختن به جزئیات، که جز آنکه آنها را کار یک شخص بدانیم، چاره دیگری برای آن متصور نیست. در تصویر ۱۷ نقاشی یاد شده مشکین از پیش نظر می‌گذرد.

در حالی که تنها تباین و اختلاف عمده این مینیا تور با مینیا تور تصویر ۱۴ در موضوع آن‌هاست، شیوه به تصویر درآوردن هیولای دریایی در اینجا چشمگیرترین و بااهمیت‌ترین خصیصه به شمار می‌رود، چه، او در سه



تصویر ۲۳. نمایش روند کاهشی در صحنه دریایی فرش‌ها، از چپ: فرش لیون، اواخر سده شانزدهم (منبع تصویر: بخش آرشیو تصاویر آویرموزه منسوجات لیون؛ فرش آمستردام، نیمه اول سده هفدهم (منبع تصویر: آرشیو تصاویر ریکسمیوزیم).

این جانور بومی رود گنگ، عیناً به نمایش گذاشته می‌شود. در تصویر ۲۰ تطبیق شمایل گریال در طبیعت، فرش‌ها و مینیاتورها جالب توجه است.

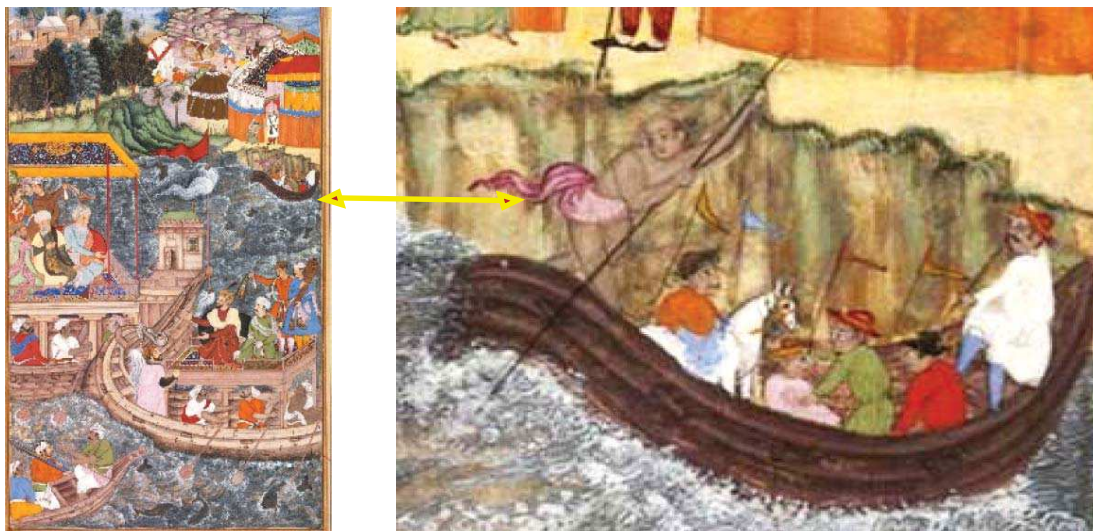
شایان توجه است که گریال به جز فرش‌های پرتغالی، امکان جلوه‌گری در دیگر قالی‌های مغولی را نیز یافته است. مؤید این ادعا فرش‌های است بافت لاهور از حدود ۱۶۲۰ که گریال کامل‌العیاری را در بروج‌کارزار با شیر بالدار افسانه‌ای به نمایش نهاده است. این فرش و جزئیات گریال آن در تصویر ۲۱ مشاهده می‌شود.

گفتنی است افزون بر آنکه نشانه‌هایی از زمینه شعله‌سان فرش‌های پرتغالی در فرش‌های مغولی هم‌عصر آن‌ها بازشناسی می‌شود، حاشیه اصلی فرش‌های پرتغالی نیز از نمایش چشمگیر در فرش‌ها و مینیاتورهای مغولی معاصر خود برخوردار است. آورده شد که آرتور پوپ در این باره به مینیاتوری از خمسه نظامی کار میرسید علی اشاره کرد. محقق شده است که حاشیه اسلیمی بافته‌های صفوی توسط استادان ایرانی به هنر دربار مغول راه پیدا کرده و متحول شده است. به سخن پروفیسور پوپ باید اضافه کنیم بسیاری مینیاتورهای درباری مغول را که نقش این بندهای اسلیمی‌سان تودرتو و زمخت را، چه بر روی سقف خیمه‌ها و چه به صورت نقشی از فرش‌های به تصویر درآمده در این نقاشی‌ها، جلوه‌گر می‌سازند. طی تصویر ۲۲ نقش حاشیه اصلی فرش‌ها و یک نمایش مغولی-مینیاتوری آن‌ها را در کنار یکدیگر نظاره‌گر هستیم.

#### یک نقل قول تاریخی از ابوالفضل علامی

حال که خویشی و قرابتی متکی بر دلایل متقن مابین شمایل فرش‌های مورد پژوهش و مینیاتورها و فرش‌های مغولی

هشت‌گز طول و یک‌گز و یک پا عرض داشت. (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ص. ۲۳۳) مگر مچ یا مگر مچ، در معنای تمساح است و بنا به قول جهانگیر در همه جای هندوستان یافت می‌شود و بی‌سبب نیست که در همه مینیاتورهای دریایی و فرش‌های پرتغالی حضور او پابرجا و ثابت است. شرح جهانگیر از نحوه بیرون آمدن حیوان از آب فی‌الغور یاد آور هیولای دریایی مشهور در این پژوهش است که سر و فکین را از آب به در کرده است و تنه‌اش در زیر آب مخفی می‌ماند. جهانگیر طبیعت‌دوست که مقتون و دیوانه جانوران بود، آن را از خانواده نهنگ معرفی می‌کند ۴۱. و لیکن اگر از چشم جانورشناسی در موضوع دقیق شویم، آنچه در این پژوهش آن را در هیئت هیولای دریایی می‌شناختیم، جانوریست است که امروزین روز نیز وجود دارد، ولو به لطف و موهبت شکارچینی همچون جهانگیرشاه در اثنای تاریخ، که بی‌علت و سبب و فقط محض استنباط خاطر آن را شکار می‌کردند، در معرض انقراض است و تمساح پوزه‌باریک گنگیست یا گریال با نام علمی *Gavialis gangeticus* که بومی بخش شمالی شبه قاره هند است، همان جایی که اغلب هنرمندان و صنعتگران و نیز دربار مغولان در آن سامان مستقر بودند و بالنتیجه در هنرها جلوه و نمایش بخصوصی پیدا کرد و به نماد و سمبلی از آب‌های پهناور هند در مینیاتورها مغولی و فرش‌های پرتغالی بدل شد. شمایل گریال هندی در تصویر ۱۹ مشاهده می‌شود. از مقابل نظر خویش بگذرانیم پوزه برآمده هیولا را که در فرش‌های لیون و وین از برجستگی آشکاری برخوردار است. در مینیاتورهای مغولی، به علت ماهیت و طبیعت هنر نقاشی که دست نقاش در شکل دهی به جزئیات فراتر و رساتر از فرش بافیست، همه عناصر



تصویر ۲۲. جلوه حاشیه فرش‌های پرتغالی در میناتورهای مغولی - سمت چپ: حاشیه اصلی فرش وین - سمت راست: جزئیات نقش یک خیمه از میناتوری از حمزه نامه، امپراطوری مغول، نیمه دوم سده شانزدهم. منبع تصویر میناتور: Google Arts & Culture.

**تکیه نمود:** از ولایت آوردن و درین مرز و بوم نیز فراوان برسانند و جاجم و شطرنجی و بلوچی و شگرف حصیرها که بابریشمی بافته ماند و چه نویسد که داستانی ست بس دراز. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، ج ۱: ۳۳)

جای بسی تعجب است که ابوالفضل علامی با آنهمه دقتی که در ضبط وقایع امپراطوری مغول و کم و کیف شرایط دربار و اقصی نقاط هندوستان داشته، در کاربرد واژه گلیم در اینجا به اشتباه می‌افتد. نگارنده این سطور تمامی سه جلد چاپ سنگی کتاب ارزشمند آیین اکبری را زیر و رو کرد تا شاید نشان از قالی یا قالین بیابد، اما در این امر ناکام ماند، چه، شیخ ابوالفضل حتیدر باب شهرهایی که وجود قالی‌بافی در آنها محقق شده است، از واژه قالی استفاده نمی‌کند. به عنوان نمونه در باب آگره و فتح پور سیکری که در خود این مطلب نیز به سنت قالی‌بافی پررونق و پرآوازه آنجا اذعان می‌کند، می‌نویسد که: درین هر دو شهر بتوجه گیتی خداوند گلیم و قماش مهین بافند و بسا هنرپیشگان را روز بازار. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد دوم، ص. ۸۴) الغرض، وی گلیم را لاقل در آیین اکبری، بر جای قالی می‌نشانند. اینکه در مطلب مربوط به کارگاه فرش‌بافی درباری، خود او از گروه‌های قالیباف و نه گلیمباف یاد کرده، خود نشانگر آن است که سهوی در این گفتار شیخ ابوالفضل و در کل کتاب آیین اکبری به وقوع پیوسته است. باید این نکته را متذکر شد که بند پایانی مطلب فوق به دستبافت‌های بدون گره و تخت‌بافت مانند جاجیم و بلوچی و حصیر و نمذ اختصاص یافته و این خود مؤید سهو صورت گرفته است، چه، اگر ابوالفضل گلیم را به قاعده معمول این واژه، جزو دستبافت‌های بدون گره به شمار

نظاره‌گر بودیم، زمان آن فرا رسیده که تاریخ را تجسس کنیم و این خویشی و قرابت را در دربار امپراطوران مغول هند و در اثنای اسناد و نوشته‌های معاصر آن ایام بررسی و تفحص کنیم.

شخصیت همایون مغول چنان بخصوص بوده که سرچشمه توجه مغول‌ها به هنرها، از جمله فرش‌بافی را باید در خصایص او جست که نمونه بارز و آشکار این التفات، وجود یک قالی مستدیر و مدور مشهور به بساط نشاط بوده است که نقش کواکب و افلاک را بر خود داشت. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۳۷۲، ص. ۵۲۸ و ۵۲۹) در عصر امپراطور اکبر، قالیبافی در مناطق بافندگی هندوستان بخصوص شهرهای درباری نظم و نسق یافته و به مرتبه‌ای می‌رسد که در نوشته‌های دیوانی نیز از کم و کیف آن یاد می‌شود. در اواخر سال‌های سلطنت اکبرشاه، حدود ۱۵۹۶، در آیین اکبری در باب وجود یک کارگاه فرش‌بافی معتبر و غنی درباری از زبان ابوالفضل بن مبارک چنین می‌شنویم: گلیم: گیهان خدیو ۴۲ شگرف طرح‌ها بر طرازید و گره‌های دلگشا بجان‌نشانند - اوستادان آزمونکار برگماشت و کارنامهها پرداخته آمد - گلیم ایرانی و تورانی از یاد مردم رفت اگر چه همه سال از گوشکان ۴۳ و کرمان و خوزستان و سبزوآر و جز آن بازرگان آوردند - هر گروهی قالی‌باف خانها بر ساخته‌اند و فراوان سود اندوخته - و در هر شهر خاصه آگره و فتح پور و لاهور گزیده‌تر شد - و در کارخانه خاص یکتا گلیم بدرازی بست گز و هفت طسوج و پهنای شش گز و یازده و نیم طسوج بافته‌اند ۴۴ - و هزار و هشتصد و ده روپیه بخرج رفت و کار آگهان دو هزار و هفتصد و پانزده روپیه ارج بنهادند.



این کشتی و وفور نمونه‌های مشابه آن می‌تواند تکیه‌گاهی باشد بر این عقیده که صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی قراردادی است نه روایتی. به بیان دیگر، مسئله هویت اشخاص و به ویژه هویت مرد مغروق که پژوهشگران فرش‌شناس در سده بیستم به دنبال کشف آن بودند، به نظر از اساس و پایه متکی بر دلایل متقن و استواری نیست. نگارنده بر این باور است که حذف شدن کشتی دوم در بخش عمده‌ای از فرش‌های پرتغالی نیز دلیلی جز این نمی‌تواند داشته باشد که نیت و مقصود صحنه دریایی فرش‌ها بیان روایت و داستانی بخصوص نبوده است؛ چیزی که تقریباً همه پژوهشگران و فرش‌شناسانی که در این پژوهش از آن‌ها نام برده شد به گونه‌ای عکس آن فکر می‌کردند و از همان آغاز که مارتینباشد تا زاره و پوپ کونل و الیس، همگی به دنبال پیدا کردن روایتی خاص برای معرفی آن به عنوان مضمون این صحنه بودند. اگر بحث روایت و داستانی ویژه در میان می‌بود، بافندگان و سفارش‌دهندگان به عیب و نقص طرح رضایت نمی‌دادند. این نکته از یک طرف نمایانگر آن است که فرش‌های پرتغالی قصد و مرادی به جز نمایش شکل و شمایل اروپایی اشخاص و کشتی‌های آنان نداشته‌اند و از طرف دیگر، ابهامات و اشکالات ناقص بودن طرح بخش عمده‌ای از آن‌ها را، از جمله فرش آمستردام که تنها یک کشتی و اشخاصش را به نمایش می‌گذارد و از همه نقشمایه‌های اصلی دیگر نظیر کشتی اول و مرد مغروق و هیولای دریا غفلت ورزیده است، زایل و برطرف می‌کند.

در پایان این مقال مطلبی گفتنی است و آن مطلب اینست که تعدادی فرش قفقازی با نقوشی شبیه به فرش‌های پرتغالی در دست است که حاصل رسیدن یکی یا تعدادی از فرش‌های گروه دوم به دست ایلات و عشایر قفقاز هستند. محقق است که این بازبافی‌ها تاریخی پیش از سده هجدهم ندارند. نقشه زمینه این فرش‌ها دارای زوایا و شکستگی بسیار بیشتری درکنگره‌های خارجی ترنج‌هاست و گل‌ها و غنچه‌ها و بندها نیز همه به قالب هندسی درآمده‌اند، لیکن اساس طرح که لوزی‌های هم‌مرکز کنگره‌دار است، حفظ شده است و اگر چه صحنه دریایی لچک‌ها در اغلب این بازبافی‌ها حذف شده و جای خود را به مجموعه‌ای غریب از نقوش حیوانی عجیب و ناشیانه و بدوی داده است، اما یک نمونه در موزه هنر اسلامی برلین علاوه بر آنکه طرح زمینه آن به نمونه‌های پرتغالی بسیار از نظر ظرافت نزدیکتر شده، صحنه دریایی را نیز به صورت خطوط موج آب و یک ماهی تنها جلوه‌گر می‌سازد.

می‌آورد، آن را در بند پایانی مطلب خود می‌گنجاند و نه در آغاز مطلب و در ذکر ثروت و مکنتی که گروه‌های قالیباف هندوستان به واسطه بافت این گلیم‌ها کسب کرده‌اند. بر حسب مطلب فوق، استادکاران آزموده‌ای در دربار اکبر به کار آموزش و نظارت قالیبافان گماشته شده بودند که موجب بافته شدن دستبافت‌های اعلا درجه و نفیس می‌شدند. به احتمال قریب به یقین در بین آن‌ها ایرانیانی نیز به چشم می‌خوردند، به این خاطر که ابوالفضل از گروه‌های مختلف قالیبافان سخن رانده و بالنتیجه استادکاران مختلفی نیز بر کار آن‌ها نظارت داشته‌اند. باید خاطر نشان کرد که در ۱۵۹۶، هنگام نوشتن آیین اکبری، پنجاب پایتخت امپراطوری مغول بوده است. دربار اکبر پیش از آن در آگره و در آغاز درفاتح پور سیکری مستقر بود. ابوالفضل در ادامه، مهمترین شهرهای بافندگی مغولان هند، که قالیبافان افزون بر پنجاب، در آنجا یافت می‌شده‌اند، را نام می‌برد که آگره و فاتحپور سیکری و لاهور هستند. چنین که پیداست گروه‌های مختلف بافندگان با اصل و نسب‌های متفاوت در دربار مغول و در مراکز مهم بافندگی آن به تدریج رحل اقامت گزیده و در پی آن به ثروت قابل توجهی دست یافته‌اند. فرش‌های پرتغالی به جز این چهار شهر نمی‌توانند در جای دیگری بافته شده باشند، چرا که چنان که بر اساس شواهد و مدارک بدان پرداختیم، طراحی آن‌ها توسط نگارگران درباری مغول صورت پذیرفته است.

**درباره روند کاهشی در صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی**  
علی‌الظاهر در طی سی چهار سال فرش‌های پرتغالی از نظر ظرافت و لطافت افت قابل توجهی را متحمل می‌شوند و صحنه دریایی آن‌ها نیز متبع این روند کاهشی، در جایی حتی به برخوردارگی از تنها یک کشتی و ماهی، در غیاب مرد مغروق و هیولای دریایی و کشتی فرماندهی، نزول می‌کند. فی‌الواقع فرش آمستردام در نقطه پایان این فرآیند نزول قرار دارد. در تصویر ۲۳ روند این تنزل به دست داده شده است. از جانب دیگر، در پس‌زمینه مینیاتورهای دریایی مغول، معمولاً کشتی‌های مینیاتوری بسیار کوچکی قابل تشخیص هستند که دخالتی در روایت یا داستان و رای مینیاتور ندارند، بلکه به صورت عناصر قراردادی و تزئینی برای پر کردن فضاهای آبی خالی و خلوت همواره مورد امعان نظر نگارگران درباری بوده‌اند. تصویر ۲۴ یکی از این کشتی‌های پس‌زمینه‌ای و میزان کوچک بودن آن را نسبت به ابعاد کل مینیاتور که ۳۲ در ۱۹ سانتی‌متر است، نشان می‌دهد.

## نتیجه

فرش‌های پرتغالی معاصر صفویان را بایستی هنر دربار امپراطور اکبر مغول در پنجاب دانست. شیوه و اسلوب به‌کار رفته توسط نگارگران دربار وی بخصوص هنرمندانی مانند مشکین و کیسو در اثنای



مینیا توره‌های دریایی، واجد همانندی و مشابهت بینظیری با صحنه دریایی فرش‌ها می‌باشد و دلیلی متقن و مستدل برای قایل شدن پیوندی عمیق میان این فرش‌ها و نگارگران مذکور. نگاره‌هایی مانند شمایل گریال پوزه‌باریک گنگ، بادبان چهارگوش با قوس‌های کمانی و ملوانی که همواره از تیر آن معلق است، اشخاص اروپایی با شمایل قراردادی و حرکات و اطوار اغراق‌آمیز دست و سر و کشتی‌هایی با پاشنه-قلعه‌ای و دماغه حیوان‌سان، در کار مطابقت مینیا توره‌های دریایی مغول و صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی طابق النعل بالنعل قابل تشخیص و باز شناسیند. بافت این فرش‌ها بایستی هم به مقصود هدیه و پیشکش برای صاحب‌منصبان پرتغالی مقیم هند بوده باشد و هم تجارت و جوانب داد و ستد، چه ابوالفضل علامی از عواید و ثروت وافر که قالی‌بافان از قبل هنر خود بدان حصول یافته‌اند، داد سخن می‌دهد و البته به نحو واضحی فرش‌های شرقی با چنین نقوشی جذبه بسیاری برای اروپاییان داشت. طی چند دهه بعد، با شهرت روزافزون فرش‌های درباری پرتغالی از گروه نخست، که فرش موزه هنرهای کاربردی وین نمونه‌ای عالی درجه محفوظ مانده آنهاست، تقاضا برای بازبافی این فرش‌ها منجر به بافت فرش‌های گروه دوم با طرح و نقش ساده‌تر گردید، که آشکارا خارج از دربار و در مراکز بافندگی مشهور هند مانند آگرا، فتح‌پور و لاهور با اقتباس از فرش‌های نخست به سفارش بازار اروپا بافته شدند.

سرعت و شتاب فرایند نزول و کاهش صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی که در اثنای آن مجموع ناوگان کامل فرش‌ها به همراه مرد مغروق و گریال گنگی، عاقبت در فرش آمستردام به یک کشتی و ماهی تنها تقلیل می‌یابد، خود بیانگر این حقیقت است که از همان آغاز هدف نگارگران طراح، تنها به تصویر کشیدن شمایل و کشتی‌های اروپایی در فرش‌ها بوده است، نه اشاره به واقعه یا قصه‌ای خاص. باری، عناصر صحنه دریایی فرش‌های پرتغالی جزء به جزء در مینیا توره‌های عدیده دریایی مغولی باز شناسی می‌شوند.

### منابع و مأخذ:

ابوالفضل بن مبارک. (۱۳۷۲). اکبرنامه (جلد اول). (به کوشش غ. طباطبائی مجد) تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).  
(---). (۱۸۹۲). آئین اکبری (چاپ سنگی) (جلد ۱ و ۲ و ۳). لکهنو: مطبع منشی نولکشور.  
پوپ، آ. آ. و آکرمن، ف. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (جلد ششم). (زیر نظر سیروس پرهام، ن. دریابندری، و دیگران، مترجم) تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.  
جهانگیر گورکانی، ن. (۱۳۵۹). جهانگیرنامه یا توزک جهانگیری. (به کوشش م. هاشم) انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

Beach, M. C. (1992). *New Cambridge history of India: Mughal and Rajput painting*. Cambridge [England] ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.

Bode, W., & Kuhnel, E. (1958). *Antique rugs from the Near East* (4th ed.). (C. G. Ellis, Trans.) Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Cohen, S. (2004). <Portuguese> carpets from Khorasan, Persia. In R. Barnes, *Textiles in Indian Ocean societies* (1st ed., pp. 38-46). New York: RoutledgeCurzon.

Ellis, C. G. (1972). *The Portuguese carpets of Gujarat*. In R. Ettinghausen, *Islamic art in the Metropolitan Museum of Art* (pp. 267-289). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Guest, G. D., & Ettinghausen, R. (1961). *The Iconography of a Kashan Luster Plate*. *Ars*



Orientalis(4), 25-64.

Martin, F. R. (1908). A history of Oriental carpets before 1800. Vienna : printed for the author with subvention from the Swedish Government in the I. and R. State and Court printing office.

Sarre, F., & Trenkwald, H. (1926-1928). Old Oriental Carpets (Vol. 2). (A. F. Kendrick, Trans.) Leipzig: Anton Schroll & Co, Wien und Karl W. Hiersemann.

Sarre, F. (1931, May). A «Portuguese» Carpet from Knole. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 58(338), 210+214-215+219.

موزه هنرهای کاربردی وین: <https://sammlung.mak.at/en>

موزه کالوست گلبنکیان، لیسبون: <https://gulbenkian.pt/museu/en>

کتابخانه بریتانیا: <https://www.bl.uk>

موزه ملی آمستردام: <https://www.rijksmuseum.nl>

مؤسسه اسمیتسونیان: <https://www.smithsonianmag.com>

گالری ملی هنرها، واشینگتن: <https://www.nga.gov/index.html>

موزه هنر متروپولیتن نیویورک: <https://www.metmuseum.org>

موزه منسوجات لیون: <http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx>

موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن: <https://www.vam.ac.uk>



that the motifs such as a man climbing a ship mast, rectangular sails, the gharial (*Gavialisgangeticus*), Europeans who react exaggeratedly to sea misfortunes and a drowned man, could be abundantly found in Mughal marine miniatures and the Portuguese carpets. A fact could be realized that there is no hidden story for the marine scene, mainly because these motifs are everywhere in the marine miniatures without having any connection with the story of painting. So, it is understandable that what was important for the painters was just representing Europeans and their ships on the sea. The Portuguese carpets had been designed by Mughal main painters for the court of Akbar the Great. It is most likely that Miskina was the main designer of these carpets. After him, we should suggest two other painters, Kissu and his pupil Deherras. The carpets were woven by the weavers of Akbar's court in Punjab, and also in the other main cities of Mughal India at that time, including Agra and Fatehpur Sikri and Lahore. Based on the historical documents, the main purpose for doing such weird oriental carpets in India could be for trading purposes at the end.

**Keywords:** Carpet, Miniature, Portugal, Mughal, India, Iran.

**References:** Abu'l-Fazl ibn Mubarak. (1892). *Ain-i-Akbari* (in Persian) (Vol. 1, 2, 3). Lucknow: Munshi Newal Kishore.

----- (1993). *Akbarnama* (in Persian) (Vol. 1). (Gh. T. Majd, Editor), Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Beach, M. C. (1992). *New Cambridge history of India: Mughal and Rajput painting*. Cambridge [England] ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.

Bode, W., & Kuhnel, E. (1958). *Antique rugs from the Near East* (4th ed.). (C. G. Ellis, Trans.) Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Cohen, S. (2004). Portuguese carpets from Khorasan, Persia. In R. Barnes, *Textiles in Indian Ocean societies* (1st ed., pp. 38-46). New York: RoutledgeCurzon.

Ellis, C. G. (1972). The Portuguese carpets of Gujarat. In R. Ettinghausen, *Islamic art in the Metropolitan Museum of Art* (pp. 267-289). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Guest, G. D., & Ettinghausen, R. (1961). The Iconography of a Kashan Luster Plate. *Ars Orientalis*(4), 25-64.

Martin, F. R. (1908). *A history of Oriental carpets before 1800*. Vienna : printed for the author with subvention from the Swedish Government in the I. and R. State and Court printing office.

Nur-ud-din Beig Mohammad Jahangir. (1980). *Jahangirnama* (in Persian). (M. Hashem, Editor). Tehran: Institute of Iranian Culture.

Pope, A. U. & Ackerman, Ph. (2008). *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present* (Vol. 6). (C. Parham, Editor. N. Daryabandari & others, Trans.), Tehran: Elmi Farhangi.

Sarre, F., & Trenkwald, H. (1926-1928). *Old Oriental Carpets* (Vol. 2). (A. F. Kendrick, Trans.) Leipzig: Anton Schroll & Co, Wien und Karl W. Hiersemann.

Sarre, F. (1931, May). A «Portuguese» Carpet from Knole. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 58(338), 210+214-215+219.

<https://sammlung.mak.at/en>

<https://gulbenkian.pt/museu/en/>

<https://www.bl.uk/>

<https://www.rijksmuseum.nl/>

<https://www.smithsonianmag.com/>

<https://www.nga.gov/index.html>

<https://www.metmuseum.org/>

<http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx>

<https://www.vam.ac.uk/>

## Indian Mughal Marine Miniatures, the Missing Link of the Portuguese Carpets

Hesam Keshavarz, Ph.D. Student in Art Studies, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

Ali Asghar Fahimifar (Corresponding Author), Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

Hasan Ali Pourmand, Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

Received: 2018/05/26 Accepted: 2018/12/08



Today, about the thirteen so-called Portuguese carpets have been recognized at the museums and arts collections around the world. Their strange name must be due to a marine scene at the corners of the carpets' field which represents European people and ships, a drowned man, some sea creatures and also a furious sea monster. Although, the main features of these carpets are clearly oriental, whether in view of motifs or about technique of weaving, the title of Portuguese remained for them to this day. Surprisingly, despite the title, from the early 20th century an idea on the carpets about having an oriental origin has been totally accepted. As Persia and India were favored by experts and researchers to attribute the origin of the Portuguese carpets to, there was never a good and firm agreement on one of them, mainly because no one was enthusiastic for referring to historical documents, nor to get help from history. The popular theory around the meaning of the marine scene and its hidden story was initially unveiled by German orientalist, Friedrich Sarre in 1931, who attributed the scene to the Jonah story. Another notable theory has been suggested by American-German historian Richard Ettinghausen that in the early 1960s considered the drowned man of the carpets as a Persian merman. Neither the Jonah story nor European merman could be the miraculous key to solve the sophisticated problem, because the way of representing through the marine scene has not any common factors with them. Visualization of Jonah in the European arts has been defined in a way as he is swallowed halfway by a large fish. In the Jonah story there are no yelling or struggling by him for survival. Actually, it was his own choice to be cast in the sea. The carpets' drowned man obviously gestures towards the crew to inform them of his drowning. He wants to survive. He wants to live. It is notable that European merman have not any portrayal in Persia. Perhaps what Ettinghausen had in his mind was Anahita, the Persian goddess of the waters. In this case, Anahita always has a feminine incarnation and she has never been illustrated in the form of a drowned man.

There are many similarities between the marine scene and the Mughal marine miniatures, especially those which are attributed to a great and skillful painter of Mughal courts called Miskina. It was Hermann Trenkwald who noted the Mughal marine miniatures as a source for the Portuguese carpets for the first time in 1930s, though he didn't extend the subject. In 1972, Charles Grant Ellis presented a Mughal miniature with the scene of death of Bahadur Shah, Sultan of Gujarat, as the fountain-head for the carpets' marine scene and suggested that the carpet weavers in Gujarat wove the Portuguese carpets in memory of their killed sultan. That miniature is a deadly naval warfare scene, while the marine scene of carpets is not. On the other hand, why would the tragic death scene of a great sultan be woven by his people? If they wanted to commemorate his memory, wasn't it more desirable to show him on the throne as we could see in oriental cultures? There are many Persian carpets representing the portraits of kings in this way.

This paper enjoyed a comparative study with a historical perspective to compare these miniatures and carpets with the aim of illuminating the origin of the Portuguese carpets. The results show