تطبیق مفاهیم و مضامین، طراحی و
ترکیب‌بندی قالی تصویری سنگشکو
صفوی و قالی قاجار / ۵۳- ۶۹

قالی تصویری قاجار، ۱۲۹۰هـ
ش،کرمان، مأخذ: نگارندگان

فصلنامهٔ علمی نگره

تطبیق مفاهیم و مضامین، طراحی و ترکیب‌بندی قالی تصویری سنگشکو صفوی و قالی قاجار*

اکرم صادقی** صمد نجارپور جباری*** میثم براری****

تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۵
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲۸
صفحه ۵۳ تا ۶۹

چکیده

دوره صفوی اوج هنر قالی در ایران است و قالی‌های تصویری ازجمله طرح‌هایی هستند که مورد توجه طراحان و بافندگان قالی در این دوره قرار گرفتند. قالی سنگشکو از نمونه قالی‌هایی است که در دوره صفوی بافته شده و دربردارنده تصاویری از داستان‌های ادبی با مضامین عاشقانه، حماسی و اسطوره‌ای است. حضور این نقشمایه‌ها در قالی‌ها ریشه در آیین و باورهای تمدن‌های قدیم ایران داشته است. زیبایی طرح و نقش قالی سنگشکو منبع الهام و تأثیر طراحان و بافندگان ایرانی و غیر ایرانی بخصوص در قرن ۱۹م شد. حضور مضامین ادبی و اسطوره‌ای همچون مجالس بزم (دیدار لیلی و مجنون و آبتنی کردن شیرین)، رزم(صحنه‌های شکار) و همچنین نقشمایه‌های اساطیری شامل گرفت‌وگیر، سیمرغ و اژدها و ... در طراحی دو قالی صفوی و قاجار، دلیل بررسی و تحلیل پژوهش حاضر است. **هدف** از این پژوهش تحلیل مفاهیم نقوش و شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو قالی از نظر موضوع و مضمون، در کنار تحلیل ساختاری شامل ترکیب‌بندی، طرح و رنگ است. **سوالهای** تحقیق عبارتند از: ۱- قالی سنگشکو در عصر صفوی به لحاظ مضمونی و مفهومی چه تأثیراتی بر قالی دورهٔ قاجار داشته است؟ ۲-چه تفاوت‌هایی در طراحی نقوش، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی و تزیینات بین دو قالی وجود دارد؟ ۳- معنا و مفاهیم نقشمایه‌های مشترک مورد استفاده در طراحی این دوقالی چیست؟ **روش تحقیق** توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و گردآوری مطالب به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی صورت پذیرفته است از **نتایج** این تحقیق چنین برمی‌آید قالی دورهٔ قاجار از نظر مضامین از قالی صفوی الهام گرفته اما در نوع ترکیب‌بندی و طرح، تغییراتی را ایجاد کرده و در شیوه‌های رنگ‌پردازی و تزئینات سبکی را اجرا نموده که در دورهٔ قاجار رایج بوده است. برخی از نقشمایه‌های اساطیری به‌کاررفته در قالی سنگشکو در این دوره بارمعانی اسلامی و عرفانی به خود می‌گیرد نظیر نقشمایهٔ سیمرغ که در این دوره نماد وحدت و ذات باریتعالی است. این تأثیرات در قالی دورهٔ قاجار هم دیده می‌شود.

واژگان کلیدی

دوره صفوی، دوره قاجار، قالی‌های تصویری، قالی سنگشکو، مفاهیم اساطیری.

* این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول، با عنوان «**تحلیل تأثیر ادبیات ایران بر نقشمایه‌های قالی‌های عصر صفوی و قاجار با تأکید بر خمسه نظامی**» به راهنمایی و مشاوره نویسنده دوم و سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان
Email:akramsadeghi82@gmail.com
*** استادیار دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان(نویسنده مسئول)
Email:s.najarpoor@aui.ac.ir
**** مربی دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان
Email: m.barari@aui.ac.ir

مقدمه

بسیاری از طرح‌ها و نقش‌های چشم‌نواز و دل‌انگیزی که در قالی‌های ایرانی دیده می‌شود براساس باورها و داستان‌های قدیم کتب ادبی ایرانی پدید آمده‌اند که این نتیجه ذهن خلاق هنرمندان ایرانی، به ویژه هنرمندان عصر صفوی است. این نقوش با جای‌گیری درست و با ترکیبی بسیار زیبا از رنگهای چشم‌نواز در کنار یکدیگر بر تار و پود قالی ایران نقش شده است. قالی‌هایی بسان سنگشکو با مضامین ادبی بیانگر،پیوند دیرینه نگارگری با هنر قالی است و این گونه قالی‌های تصویری، بی شک تأثیرات قابل توجهی برهنر قالی‌بافی دوره‌های بعد از جمله نمونه قالی بافته شده توسط هنرمندان دوره قاجار داشته است. به صورتی که در نگاه اول بیننده به اقتباس و تأثیرپذیری قالی قاجار از قالی سنگشکو پی خواهد برد. دو قالی شبیه به یکدیگرند و به‌طبع وجه تمایزاتی نیز در آنها دیده می‌شود. درست است که قالی متعلق به دوره قاجار متأثر از قالی صفوی است ولی هنرمند قاجاری تقلید صرف از طرح و نقشه صفوی ننموده و خود تغییراتی را در طرح و ترکیب‌بندی و حتی رنگ‌آمیزی ایجاد نموده، بنابراین باید دید این تغییرات به چه نحوی در قالی قاجار انجام شده است. از این رو ما برآنیم که به دنبال وجه تشابهات و تمایزات در این دو قالی باشیم تا به نحوه تأثیرپذیری طرح و نقش قالی قاجار از قالی سنگشکو بپردازیم. همچنین در هنرایرانی مفاهیم از اهمیت خاصی برخوردارند و لذا در برخورد با نقوش و به خصوص آن دسته که تکرار شونده هستند و به کرات در هنرهای مختلف دیده می‌شوند باید در جستجوی مفاهیم مستتر در آن‌ها بود. حضور نقشمایه‌هایی چون گرفت و گیر و نقوش دیگری چون فرشته، سیمرغ، اژدها و غیره در قالی‌های دوره صفوی به خصوص در قالی سنگشکو قابل تأمل هستند این نقشمایه‌های اصیل و پررمز و راز در قالی قاجار نیز دیده می‌شوند، لذا در روند پژوهش به معنا و مفاهیم نقشمایه‌های اسطوره‌ای به کاررفته در دو قالی نیز پرداخته خواهد شد. **هدف** از این پژوهش تحلیل مفاهیم نقشمایه‌ها اساطیری و شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی قالی سنگشکو دوره صفوی و قالی تصویری هم موضوع آن دردوره قاجاراز نظر ترکیب‌بندی، طرح و رنگ است، که طی جدول هایی این مقایسه‌ها بر روی مضامین، ترکیب‌بندی طرح و رنگ به کار رفته در آن انجام گرفته است. **سوالهای** این پژوهش عبارتند از:

۱- قالی سنگشکو عصر صفوی به لحاظ مضمونی و مفهومی چه تأثیراتی بر قالی دوره قاجار داشته است؟

۲- چه تفاوتهایی در طراحی نقوش، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی و تزیینات بین دو قالی وجود دارد؟

۳- معنا و مفاهیم نقشمایه‌های مشترک مورد استفاده در طراحی این دوقالی چیست؟

اهمیت و ضرورت تحقیق از این روست که؛ هنرمندان دوره قاجار در تولید قالی فقط به تقلید و کپی صرف از آثار گذشتگان خود نپرداخته‌اند، بلکه ضمن الهام از پیشینیان خود در طراحی کلی قالی، نوآوری‌هایی نیز در موضوع و مضمون، طرح و رنگ قالی‌هایشان داشتند که این خصیصه باعث شده تا هویت مستقلی به قالی های دوره قاجار ببخشد که متفاوت و متمایز از قالی های هم موضوع خود از دوره قبلشان شود. و در دوره معاصر هنرمندانی که می‌خواهند از هنر و میراث گذشته ما در طراحی و تولید قالی بهره گیرند، ضرورت دارد که با شناخت کامل از مفاهیم، مبانی و طراحی نقوش دوره های گذشته، آن را با زبان حال و نیاز معاصر جامعه امروز طراحی نمایند و از کپی محض بپرهیزند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و گرد آوری مطالب با رجوع به کتابخانه ای، فیش‌نویسی و الکترونیکی با مراجعه به وب‌سایت‌های معتبر و عکسبرداری در محل موزه صورت گرفته است. در اینجا دو نمونه قالی که یکی مربوط به دوره صفوی و دیگری بافته دوره قاجار است در نظر گرفته شده که از نظر مضمون و موضوع شباهت و همخوانی بیشتری به هم دارند. برای دستیابی به نتیجه مطلوب در ابتدا به توصیف و شرح قالی صفوی و بعد از آن به توصیف قالی قاجاری پرداخته شد. سپس معنا و مفهوم نقوش مشترک اساطیری در هر دو قالی بیان گردیده و در نهایت هر دو قالی با هم تطبیق داده شدند. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها و اطلاعات تطبیقی بوده و عناصر و نقشمایه های دو قالی عصر صفوی و قاجار با هم دیگر تطبیق داده می‌شود و براساس استنباط عقلی و منطقی اثبات و مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

پیشینه تحقیق

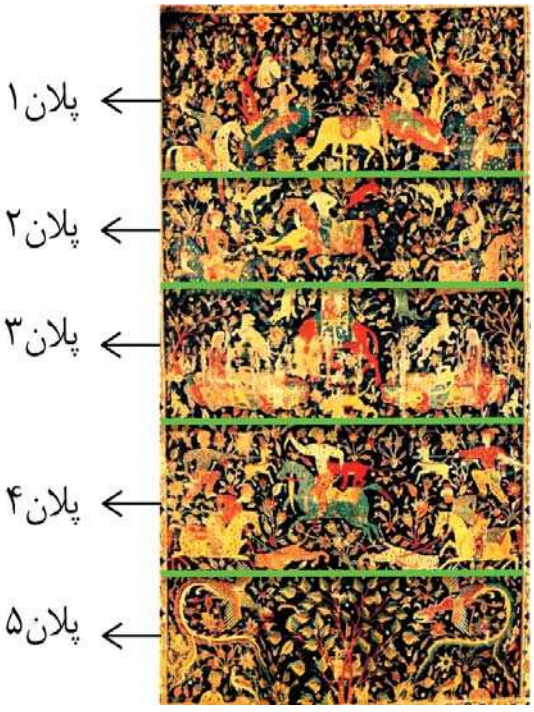
تحقیقات انجام شده توسط پژوهش‌گران از جمله: شایسته‌فر، صباغپور(۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار(موجود در موزه فرش ایران)» که در نشریه باغ نظر، شماره۱۸ به چاپ رسیده، ضمن بررسی عوامل زمینه ساز و مؤثر بر روند تصویرگری در قالی‌های قاجار، قالی‌های تصویری موزه فرش ایران را براساس مضامین و موضوعات بکار رفته در آنها دسته بندی و معرفی کرده‌اند و تأثیرپذیری از فرهنگ و هنر غرب، گرایش به واقع‌گرایی در هنر، ظهور دو پدیده چاپ و عکس و تفکر انسان‌محور، را به عنوان عوامل مؤثر در پدیده تصویرگری در این قالی‌ها می‌دانند. صباغپور(۱۳۹۲)در مقاله‌ای با عنوان«بررسی طرح و نقش در قالی‌های سنگشکو» چاپ شده در شماره۵ نشریه جلوه نظر، طرح و نقش قالی‌های گروه سنگشکو دوره صفوی

را بررسی و ویژگی‌های مشترک در این قالی‌ها را معرفی نموده است. وندشعاری(۱۳۸۴)در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با موضوع«مفاهیم اساطیری در نقوش انسانی و حیوانی قالی‌های دست‌بافت ایران» در دانشگاه شاهد زیر نظر استادان احمد نادعلیان و محسن مراثی، به مطالعه پیرامون قالی‌های ایران در دوره‌های مختلف من جمله قالی‌های دوره صفوی پرداخته ومفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های اساطیری قالی‌ها را بیان نموده است.

تاکنون در منابع معدودی به قالی سنگشکو و نمونه قالی تصویری قاجار اشاراتی شده که منابع نزدیک به این موضوع معرفی می‌گردند؛ پوپ در کتاب خود تحت عنوان«سیری در هنر ایران» به معرفی ویژگیهای طرح‌های برخی از فرشهای صفوی پرداخته که در این بین به شرح مختصری از قالی سنگشکو داده است(پوپ،۱۳۸۷). ملول درکتابی با عنوان «بهارستان» تاریخچه قالی ایران و صنعت قالی بافی را مد نظر قرار داده و تعدادی از قالی‌های معروف ایران را مورد بررسی قرار داده و همچنین چند نمونه از قالی‌های تصویری دوره قاجار را موردتوجه قرار داده و به طور مختصر به مشخصات ظاهری و مضامین آن می‌پردازد(ملول،۱۳۸۴).

در پژوهش حاضر سعی بر این شده است با دیدگاهی متفاوت، به مفاهیم نقشمایه‌های مشترک در قالی سنگشکو و قالی قاجار پرداخته شود و ضمن تطبیق دو قالی از نظر تصاویر و ترکیب‌بندی طرح و رنگ، تأثیراتی که قالی سنگشکو بر قالی قاجار داشته است مورد توجه و مطالعه قرار گیرد.

تصویر۱.قالی‌سنگشکو،سده ۱۰هق،مأخذ:پوپ،۱۳۸۷:۱۲۱۴

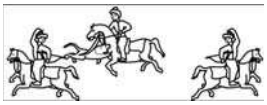
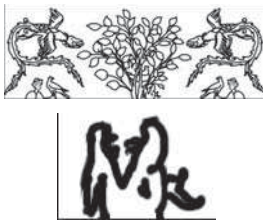


تصویر۲. بخشی از تصویر ۱، پلان‌بندی متن قالی سنگشکو، مأخذ: نگارندگان

قالی در فرهنگ و هنر عصر صفوی

با روی کار آمدن دولت صفوی، تحولات فرهنگی و سیاسی در سطح جامعه روی داد که بر برخی از هنرها و صنایع این دوره تأثیر مستقیم داشت. اوج هنر قالی بافی ایران را باید در دوره صفویه جستجو کرد. در واقع برخی از عالی‌ترین قالیهای ایران که تنها نمونه‌های باقی مانده از دوران باشکوه این هنر است به دوران حکومت صفویان تعلق دارد. در زمان حکومت شاه اسماعیل (۹۳۱-۹۰۸ هـ ق) و شاه تهماسب (۹۸۴-۹۳۱ هـ ق) شهر تبریز از بزرگترین مراکز هنری و بالاخص قالی بافی بود و مراکز مهم دیگر عبارت بود از کاشان، همدان، شوشتر و هرات. در زمان سلطنت طولانی شاه تهماسب قالی بافی به بالاترین درجه پیشرفت و ترقی رسید. وی علاقه وافری به فرش داشت و آن را تا مقام یک هنر فاخر ارتقاء داد. او دستور بافت فرش‌هایی ممتاز را داد و خود نیز طرح‌هایی برای فرش طراحی نموده است. «در زمان شاه عباس(۹۹۶-۱۰۳۸ هـ ق) نیز با تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی دراصفهان و کاشان و دیگر نقاط، قالی‌بافی را در سطح یک هنر ملی ارتقاء داد

جدول ۱. مضمون و تصاویر پلان‌های متن قالی سنگشکو دوره صفوی. مأخذ: نگارندگان.

پلان	موضوع	تصویر	طرح خطی
۱	آبتنی کردن شیرین		
۲	شکارگاه		
۳	صحنه دیدار لیلی و مجنون		
۴	شکارگاه		
۵	تقابل سیمرغ و اژدها		

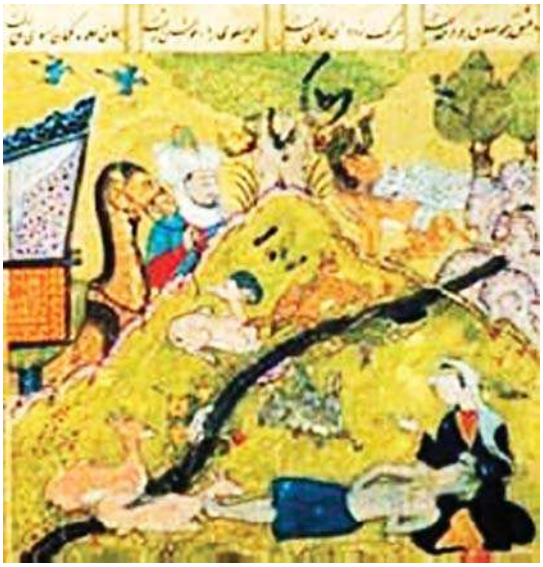
و در زمان وی قالی‌هایی از ابریشم و طلا درکاشان بافته شد»(یاوری و همکاران،۱۳۹۳:۲۴۹و۲۵۱). درنیمه نخست سده دهم هجری در ایران، هنرهای نگارگری و قالی بافی دست به دست هم دادند و چندین شاهکار برجسته پدید آوردندکه قالی های تصویری سنگشکو از آن جمله هستند.

قالی سنگشکو دوره صفوی

«مجموعه‌ای کوچک از قالی‌هایی که تعداد آنها حدود ۱۲ تخته است در نمایشگاهی در لندن به نمایش گذاشته شد. درآنجا ظریف‌ترین نمونه‌های این گونه قالی درکنار هم قرار داده شده بود که سبکی متمایز از دیگر سبک‌های طراحی را آشکار می‌ساخت. از آن جا که ممتازترین قطعه فرش این گروه به مجموعه شاهزاده «رومن سانگوژکو[1]» تعلق داشت، برای سهولت در نامگذاری آنها را نوع سانگوژک یا سنگشکو نامیده‌اند. همه این قالی‌ها به نظر می‌آید که تقریباً در یک زمان بافته شده باشند، و تاریخ آن‌ها به اواخر سده دهم هجری باز می‌گردد»(پوپ،۱۳۸۷:۲۶۹۵). درگروه قالی‌های سنگشکو تعداد کمی قالی تصویردار نیز وجود داردکه یکی از آنها متعلق به نیمه دوم سده دهم هجری قمری است و در حال حاضر درمجموعه موزه هنرهای تزئینی، پاریس نگهداری می شود(تصویر۱). آرتور پوپ در کتاب « قالی ایران، شاهکار هنر» به این قالی را با نام «مجلس آواز پارسی» می‌خواند. از آنجایی که چندین

1. Roman Sangozhko

تصویر۳.آبتنی‌کردن‌شیرین،خمسه‌نظامی،شیراز،سده۱۰۳۴ هـ.ق. مأخذ: کیورکیان، ا.م و سیکر، ژ. پ،۱۵۹:۱۳۷۷



تصویر۴. دیدار لیلی و مجنون، خمسه نظامی، دوره صفوی، احتمالاً قزوین مأخذ:www.wikimedia.org

مجلس از داستانهای خمسه نظامی در این قالی آمده، به این قالی عنوان قالی«خمسه نظامی» نیز داده‌اند. قالی تصویری سنگشکو دارای کادری مستطیل در ابعاد ۳۷۵×۲۷۰ سانتی مترمربع است. با توجه به ابعاد نامتعارف و نقوش به کار رفته درآن، به نظر می‌آید این قالی برای محل خاصی همچون کاخ بافته شده است. قسمتی از پایین متن قالی به دلایل نامعلومی بریده و کوتاه شده و سپس حاشیه مجدد به آن متصل گشته، احتمالاً این مرمت به دلیل آسیب‌های وارد شده به فرش انجام گرفته است. قالی سنگشکو دارای متن، حاشیه است و از الیاف نخ برای تار، ابریشم طبیعی برای پود و از پشم برای پرز قالی استفاده شده است.

پلان‌بندی متن قالی سنگشکو دوره صفوی

قالی ازنظر مفهوم و محتوا کاملاً تصویری است. متن قالی به صورت سرتاسری و از پنج پلان افقی(تصویر ۲) تشکیل شده که در هر پلان داستان و موضوعی تصویری برگرفته از نسخه‌های مصور همچون خمسه نظامی و شاهنامه بافته شده است(جدول۱).

– پلان ۱«صحنه آبتنی کردن شیرین»: صحنه‌ای از دیدار خسرو و شیرین به صورت قرینه طراحی شده؛ شیرین مشغول آبتنی است و خسرو سوار بر اسب، پرنده ای بر دست دارد و نظاره‌گر اوست. بر درختی نزدیک به چشمه، لباس شیرین آویخته شده و شبدیز که به آرامی مشغول چراست، به صورت غیر قرینه در وسط پلان به تصویر در آمده است.

– پلان ۲«صحنه شکارگاه»: نمایشی از صحنه شکار؛ در وسط، سواری بر اسب در حال مبارزه با شیری است که به اسب وی حمله‌ور شده و در دو طرف اوبه صورت قرینه، سوار دیگری با کمان در حال شکار جانوری گربه سان تصویر شده است.

– پلان ۳«صحنه دیدار لیلی و مجنون»: این صحنه نمایانگر لحظه دیدار لیلی و مجنون است، کجاوه لیلی در وسط قرار گرفته و تصویر لیلی و مجنون در دو طرف تکرار شده است. در این پلان مجنون به شکلی نحیف و لاغر، سر بر دامان لیلی دارد و وحوش نیز در اطراف آن دو دیده می‌شوند.

– پلان ۴« صحنه شکارگاه»: این پلان نیز نمایشگر صحنه شکار پهلوانان ایرانی است. در وسط پلان جانوری گربه سان به سواری، حمله‌ور شده و سوار با خنجری که در دست دارد قصد کشتن او را دارد. در کنار این صحنه سوار دیگری درحال شکار حیوانی گربه‌سان نشان داده شده و در قسمت بالای پلان به صورت قرینه، شکارچی پیاده، داس و کمانی در دست دارد و غزالی را به دام انداخته، این دو تصویر نیز در طرف دیگر تکرار شده است.

– پلان ۵ «تقابل سیمرغ و اژدها»: درخت همه تخمه در وسط پلان قرار دارد و روی آن لانه سیمرغ به همراه جوجه‌هایش قرار دارد. در قسمت پایین اژدهایی در حال بالا رفتن از درخت است که متاسفانه به دلیل آسیب و مرمت، تنها قسمتی از سر او دیده می‌شود. نقش سیمرغ، در حال مبارزه با اژدها در دو طرف درخت قرینه شده، در قسمت پایین این پلان قسمتی از تصویر شکارچی به همراه پرنده‌ای شکاری نیز نقش بسته است.

تصاویر در داخل متن سرمه‌ای‌رنگ قرار گرفته‌اند و فضای خالی ما بین جانداران با گل و بوته‌های ختایی پر شده، در نحوه ترکیب‌بندی و پرداخت شکلی و ظاهری نقوش شکار اعم از سوارکاران و حیوانات، چنان ساز وکاری صورت گرفته که همجواریشان با نقوش مجرد گیاهی همچون گل‌ها و شکوفه‌ها، ترکیبی همگون و یکدست را ارائه می‌دهد. «طرح قالی با پیروی از قواعد نگارگری ایرانی، فاقد پرسپکتیو است و با توجه به ابعاد بزرگی که فرش دارد، از ظرافت چشمگیری برخوردار است. تأثیر نگارگری در این قالی آشکارا دیده می‌شود و به قدری زیباست که سرمشق فرش‌های جانوری بوده که در هندوستان بسیار مورد توجه عامه قرار گرفته است. طرح قالی مجلس آوازه پارسی تقریباً تمام صفحاتی از نگارگری است که بدون جرح و تعدیل به دار قالی انتقال یافته است»(پوپ،۲۷۰۳:۱۳۸۷). از این رو می‌توان گفت طراحان قالی صفوی، نقاشی‌های نسخ خطی را منبع الهام و الگوی خود قرار داده و خلق اثر نموده‌اند. در تصاویر ۳ و ۴ و ۵ نگاره‌هایی از نسخه‌های خطی مربوط به عصر صفوی نقاشی شده که شباهت بسیاری به مضامین و نقوشی که در قالی‌ها بافته شده دارد.

تصویر۵. تقابل سیمرغ و اژدها، احسن الکبار، سده۹۸۸ هـ ق،مأخذ:گروه نویسندگان،۱۸:۱۳۸۴

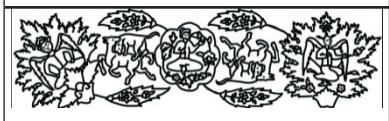
حاشیه‌های قالی سنگشکو دوره صفوی

قالی سنگشکو دارای یک حاشیه بزرگ و دو حاشیه کوچک است که با متن هماهنگ شده است(جدول۲).

۱- حاشیه بزرگ: حاشیه بزرگ قرمز رنگ با گلهای شاه‌عباسی برگی (برگ مو) زینت یافته و در داخل این گلها طلایی رنگ فرشته‌هایی تصویر شده‌اند.گلهای دندانه‌دار طلایی رنگ حالت نورانی و قدسی به فرشتگان بخشیده است. فرشته‌ها در گوشه‌های حاشیه دست بر روی پا دارند و در امتداد طول و عرض حاشیه، دست‌ها را در مقابل گرفته‌اند. بهره‌گیری از نقوش ماورایی ریشه در باورهای ایرانیان دارد و برای آنها مقدس و الوهی است و هنرمندان نیز که این اعتقادات در وجودشان نهفته، در آثار خود از این نقشمایه بهره می‌گیرند و حرمت و جایگاه خاصی بر آن قائل هستند. از این رو هنرمندان قالیباف نقشمایه فرشته را در قالی‌ها اغلب در حاشیه یا گوشه‌های متن(لچک) جای می‌دهند، زیرا بخش مرکزی فرش نسبت به حاشیه و گوشه‌های قالی پاخور بیشتری دارد. علاوه بر نقش قدسی فرشته، نقشمایه گرفت و گیر و برگ‌های دندانه‌دار خمیده‌ای که با دسته گلی کوچک تزیین شده، قاب‌های مدوّر و دالبری نیز در حاشیه بزرگ جای گرفته‌اند. در این قابها تصویر انسانی نشسته طراحی شده و گیاهی او را احاطه کرده است.

۲- حاشیه کوچک بیرونی: حاشیه کوچک بیرونی سرمه‌ای رنگ و مزین به گلهای ختایی شاه عباسی که دارای ۸گلبرگ اصلی با تزینات دالبری است. شاه عباسی یا نیلوفرآبی در هنر ایرانی قدمت دیرینه دارد. این نقش‌مایه ختایی از سده ۹هـ‌ق به بعد در نگارگری و تذهیب و هنرهای دیگر کاربرد پیدا کرد و سپس در دوره صفوی تکامل و تنوع یافت و

جدول۲. طرح حاشیه‌های بکار رفته در قالی سنگشکو دوره صفوی. مأخذ: نگارندگان.

نوع حاشیه	نقوش حاشیه	تصویر حاشیه	طرح خطی
۱-حاشیه بزرگ	نقشمایه گیاهی، انسانی، فرشته ، گرفت و گیر		
۲-حاشیه کوچک بیرونی	نقوش ختایی		
۳-حاشیه کوچک داخلی(همگام)	نقشمایه واق		

علاوه بر کتاب‌آرایی در فنون هنری دیگر به ویژه هنر قالی به کار رفت و همراه گل‌های ختایی دگرگون شد و عنوان و اصطلاح گل شاه‌عباسی یافت. تزیینات ختایی دیگر این حاشیه، گل‌های۶پر و۵پر ساده و دالبری و برگ‌های کوچک ساده و دندانه‌دار است.

۳-حاشیه کوچک داخلی(همگام): حاشیه داخلی سفید رنگ و با نقشمایه واق تزیین شده است. نقشمایه واق ریشه درفرهنگ های دوره های قبل از اسلام دارد. در دوره اسلامی با منع نقاشی و تصویرگری، هنرمندان با الهام از نقوش انسانی و گیاهی و جانوری، خلق اثر نمودند. «نقش واق که ترکیبی از چهره‌های آرمانی انسان، گل وگیاه و حیوان است در آثار هنری سلجوقیان پدیدار شد. نگرش آرمانی هنرمند به نقوش انسان و حیوان از غلظت تحریم مذهبی آن‌ها کاست و آن را در حدفاصل واقعیت و حقیقت قرار می‌داد. میوه افسانه‌ای درخت واق هم که شبیه انسان و حیوان بود از چنین ویژگی برخوردار بود. در نتیجه می‌توانست هم به عنوان عنصری در کتاب‌آرایی عمل نماید و هم اینکه اذهان کنجکاو را درباره درختان سخنگو ارضا کند. بدین ترتیب هنرمندان ایران این نقوش را در تزیین کتاب و به دنبال آن در هنرهای دیگری مانند سفال،کاشی، و همچنین قالی مورد استفاده قرار دادند»(آژند،۱۳۸۸:۸). نقشمایه واق یکی از اصول هفتگانه در کتاب آرایی است و با به کارگیری آن در هنرهای دیگر، در دوران صفوی نیز که هنر فرش‌بافی از لحاظ طرح و نقش به اوج پیشرفت می‌رسد این نقوش تزیینی بر تار و پود فرش‌های ایرانی نقش می‌بندند. «نقوش واق بر اساس ظاهر و گونه‌های شکلی انسان، حیوان یا ترکیب آنها با نقوش گیاهی به دوگروه تقسیم بندی می شوند:۱- انسان- گیاه: ترکیب سر انسانی زن یا مرد با شکل‌های گیاهی و اسلیمی.۲- حیوان- گیاه: ترکیب سر حیوان با شکل‌های گیاهی و اسلیمی»(طاهری، ربیعی، ۱۳۸۹:۵۱). درحاشیه قالی سنگشکو، از نقشمایه واق به صورت سرهای، انسانی، گرگ و اژدها در محل اتصال شاخه‌ها بهره گرفته شده است(جدول۳).

قالی دوره قاجار

قالی تصویردار دوره قاجار(تصویر۶) بسیار زیبا با نقشمایه‌هایی برگرفته از داستانها و ادبیات ایرانی، حدود سال ۱۲۹۰ هجری شمسی توسط هنرمندان کرمان بافته شده و در حال حاضر در موزه فرش ایران نگهداری می‌شود. طراح احتمالی این قالی که سالها تجربه نگارگری داشته، حسن خان شاهرخی و بافنده آن نیز احتمالاً استاد علی کرمانی است. ابعاد قالی ۴/۸۹×۳/۲۷ سانتی متر و از الیاف پشم و نخ پنبه در بافت آن بهره گرفته شده است. متن قالی به صورت سراسری، با تصاویری از داستانهای عاشقانه و حماسی و اساطیری که نگاره‌های نسخه‌های خطی را در ذهن بیننده یادآور می‌شود. در طراحی تصاویر این قالی نظم و پلان‌بندی خاصی در نظر گرفته نشده و هر داستان در قسمتی از متن جای گرفته است(جدول۴). در قالی با چندین صحنه ادبی و روایی روبرو هستیم؛ از جمله صحنه آبتنی‌کردن شیرین، دیدار لیلی و مجنون، صحنه‌های شکار و نقوش گرفت وگیر، همچون نبرد سیمرغ و اژدها که در زمینه قالی دیده می‌شود. پس زمینه قالی پُرشده از نقوش گیاهی که به سبک طرح قالی‌های کرمان است.

حاشیه قالی دوره قاجار

حاشیه‌های قالی شامل یک حاشیه بزرگ و دو حاشیه کوچک است که مملو از نقوش و تزییناتی است که با متن قالی هماهنگی دارد(جدول۵).

۱- حاشیه بزرگ: حاشیه بزرگ قالی همانند متن، شامل تصاویری از داستان‌های خمسه نظامی و مثنوی مولاناست چیدمان تصاویر به صورتی است که تصاویر در محورهای طولی و نیز در محور عرضی دو به دو به هم شبیه و قرینه هستند

۲- حاشیه‌های کوچک داخلی و بیرونی: دو حاشیه کوچک دارای طرح همسان هستند. تزییناتی به شکل دسته‌گلی به سبک بافته‌های کرمان طراحی شده که به صورت منسجم در کنار هم چیده و تکرار شده‌اند و در آنها هم‌نشینی رنگ‌ها به خوبی دیده می‌شود.

• معنا و مفاهیم نمادین نقشمایه‌های اسطوره‌ای جانوری، گیاهی و فرشتگان در دو قالی

بسیاری از نقشمایه‌های اساطیری که در دو قالی سنگشکو صفوی و قالی قاجار مشاهده می‌شود دارای معانی و مفاهیم نهفته‌ایی است که به دوره‌های پیش از اسلام و دوره اسلامی باز می‌گردد و با دنبال کردن آن می‌توان به درک بیشتر و بهتری از این نقوش برسیم. نقشمایه های اساطیری در دوقالی شامل: فرشته، درخت همه تخمه، سیمرغ، اژدها، شیر و نقش گرفت و گیر است(تصاویر در جدول۶).

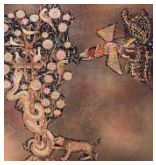
۱- مفهوم نمادین نقشمایه فرشته در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: در زبان کهن ایران فرشته را افرشته، فرسته و در عربی مَلَک و هاتف گفته می‌شود، فرشته موجودی لطیف و نامرئی است که در غالب ادیان وصف آن آمده است جیمز هال بیان می‌کند: «فرشتگان موجوداتی صرفاً از جنس روح، یا از ماده روحی مناسب برای یک جسم اثیری، یا از جنس هوا به شمار آمده‌اند. آنها فقط از نظر هیئت ظاهری ممکن است بتوانند به صورت انسان درآیند»(هال،۱۳۸۵:۳۸۳). در فرهنگ اسلام، فرشتگان دسته‌ای از مخلوقات پروردگار هستند که هر گروه و دسته‌ای از آنها طبق برنامه و روی نظم خاصی به انجام وظایف خود مشغول‌اند.

فرشته نماد جان یا نفس بالدار است، رمزی کهن که در تمام تمدن‌ها و ادیان راهیابی به ملکوت را میسر می‌سازد.«در

جدول ۳. گونه‌های نقشمایه واق در حاشیه کوچک داخلی قالی سنگشکو دوره صفوی. مأخذ: نگارندگان

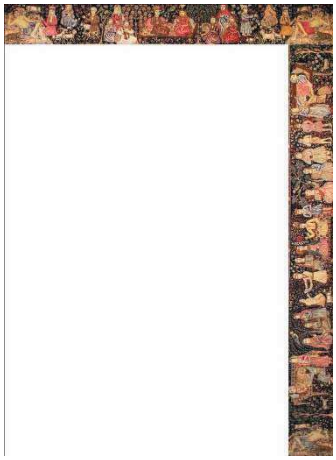
نوع ترکیب‌بندی	نوع نقشمایه واق	نما و محل اتصال نقشمایه	تصویر نقش	تصویر خطی
گیاه – انسان	نقشمایه واق با سرانسان	نمای تمام رخ- اتصال بالا و پایین سر		
گیاه – حیوان	نقشمایه واق با سرگرگ	نمای تمام رخ- اتصال از بالا و پایین سر		
	نقشمایه واق با سر اژدها	نمای نیمرخ- اتصال از بالای سر و زیر دهان		

جدول۴. جایگاه موضوعات تصویری در متن قالی دوره قاجار. مأخذ: نگارندگان

شماره تصویر	موضوع	تصویر	شماره تصویر	موضوع	تصویر
۱	آبتنی کردن شیرین		۷	شکار	
۲	شکار		۸	شکار	
۳	شکار		۹	شکار	
۴	گرفت و گیر		۱۰	تقابل سیمرغ و اژدها	
۵	دیدار لیلی و مجنون				
۶	شکار		۱۱	شکارچی و شاهین	

نقاشی ایرانی فرشتگان موجوداتی لطیف و نورانی هستند که بی بُعد و غیرقابل لمس هستند. نقاشی فرشته از تصاویری است که خیال عارفان و شاعران را به خیال نقاشان متصل می‌کند»(کامرانی۵۲:۱۳۸۵و۶۳). « شیخ اشراق مقام فرشته را بالاتر از انسان نمی‌داند. البته در آثار اکثر عرفا این دیدگاه روشن است که انسان با ریاضت و مجاهدت می‌تواند به مقامی بالاتر از مقام فرشته نائل شود و شاهد این مدّعا معراج حضرت محمد (ص) است که جبرئیل از همراهی آن حضرت باز ماند. در تمثیل‌های عرفانی خصوصیت وجود فرشته در ساحت نفس به صورتی است که وی حکم همزاد آسمانی نفس را دارد و دیدار و ارتباط با فرشته دارای دو جنبه مکمل یکدیگر است که هم به معنای بیداری نفس و آگاهی وی به غریبی‌اش در این جهان، یعنی آگاهی یافتن به غربت است و هم در عین حال به معنای سربرکشیدن و برون شدن نفس از خویشتن. حالت اخیر بدین معناست که نفس فرشته راهبر و او در حکم رمزی برای به راه

جدول۵. طرح حاشیه‌های بکار رفته در قالی دوره قاجار. مأخذ: نگارندگان

نوع حاشیه	نقوش حاشیه	تصویر حاشیه
۱-حاشیه بزرگ	نقوش تصویری (بر گرفته از ادبیات غنایی)	
۲-حاشیه‌های کوچک داخلی و بیرونی	نقوش گیاهی قاجاری (دسته گلی)	

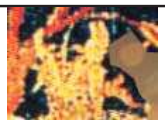
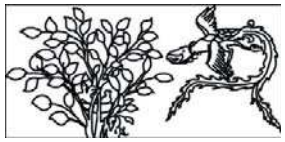
افتادن و رسیدن به به منِ حقیقی خود می‌داند. از این به بعد مراحل سلوک درونی یکی پس از دیگری پیش می‌آید؛ دیدار با فرشته گشاینده دورنمای سفر به سوی مشرق یعنی عروج به عالم بالا و رسیدن به مبدأ است. فرشته در آن واحد هم نگاه‌دارنده این جهان است، هم وسیله و افزار معرفت است و هم چیزی است که آدمی می‌خواهد به آن برسد و در این زندگی زمینی پیوسته در صدد یافتن آن است»(علیجانیان،۱۳۸۴:۱۱۱و۱۱۴).

به نظر می‌آید با توجه به نوع نشستن فرشته‌ها در این قالی که در طول و عرض متمایز با گوشه‌ها هستند، نمادی از فرشته‌های رحمانی و رحیمی باشند. یا وجود چهار فرشته در گوشه‌های قالی به نوعی نشان‌دهنده چهار ملک مقرب پروردگار، جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل باشند.

۲- مفهوم نمادین نقشمایه درخت همه تخمه در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: «درخت همه تخمه یا هرویسپ تخمک یا ویسپوبیش[1] یا گئوکرن ، یعنی در بردارنده همه رستنی‌ها، که در میان دریای فراخکرت است و سیمرغ بر روی آن آشیان دارد. هر گاه سیمرغ برمی‌خیزد، هزار شاخه از آن می روید؛ و هر وقت بر آن فرود می‌آید، هزار شاخه شکسته می‌شود و تخمه‌های آن به اطراف پراکنده می‌شود و از آن گیاهان گوناگون می روید. درخت بس تخمه، درخت«saena» (سیمرغ) نیز نامیده شده، زیرا باور داشتند مرغ اسطوره‌ای سیمرغ درآن آشیان دارد. تخمه همه گیاهان در این درخت نهاده شده است، گویی خواص همین درخت است که در حماسه به خود سیمرغ داده شده و به صورت درمان بخشی خود او تجلی کرده است»(قلی زاده،۱۳۹۲:۱۴۵). این درخت، که درمان بخش است از پاره‌ای جهات با درخت طوبی در فرهنگ اسلامی شباهت دارد؛ در تمثیل سهروردی درخت طوبی از آن جهت که هستی بخش همه روییدنی‌هاست با درخت ویسپوبیش تقریباً همانند آمده، چرا که در آنجا نیز این درخت آشیان سیمرغ است و تخم همه روییدنی‌ها از آن بر زمین می‌بارد و درمان‌بخش همه است، اما از جهت مقام آن درکوه، به آشیان سیمرغ در حماسه‌ها شباهت دارد. علاوه بر این، درخت طوبی در برخی از متون اسلامی، درختی است در بهشت که میوه‌های گوناگون دارد و نعمتی است برای بهشتیان و از این لحاظ با تعبیرات ظاهری سهروردی در این مورد هماهنگی دارد. «در مکتب فلسفی شیخ اشراق، درخت طوبی را می توان همان «عقل اول» دانست که از اشراق نور حق بر او، عقلهای نورانی دیگر به وجود آمده است که یکی از آنها سیمرغ یا «عقل فعال» است و از زبان «عقل سرخ» می‌گوید هرلحظه سیمرغی از درخت طوبی بر می‌خیزد و از سوی دوازده کارگاه آسمان به سوی زمین می آید. درتمثیل زال و سیمرغ نیز از قول سیمرغ نقل شده است که «زال در نظر درخت طوبی به وجود آمد» و این خود روشنگر آن است که نور خرد همانند دیگر روشنایی‌های جاودانی عقل، همه از اشراق نور پروردگاربرعقل اول، تکوین یافته است. ازسویی دیگر عقل اول (طوبی) از شدت

1. Vispo-bish

جدول۶. نقشمایه‌های اسطوره‌ای جانوری، گیاهی و فرشتگان در قالی سنگشکو صفوی و قالی دوره قاجار، مأخذ: نگارندگان.

شماره	نقشمایه	تصویر در قالی سنگشکو		تصویر در قالی قاجار
		تصویر	طرح خطی	
۱	فرشته			قالی فاقد نقش فرشته است
۲	درخت همه تخمه			
۳	سیمرغ			
۴	اژدها			
۵	شیر			
۶	گرفت و گیر			

روشنایی پس از نور پروردگار قرار دارد»(سلطانی گرد فرامرزی،۱۳۷۲:۲۲۴). درخت طوبی در معنای خاص و اصطلاحی درختی بهشتی و در معنای تأویلی مفهوم ولایت را داراست. علامه طباطبایی در توصیف این درخت می‌گوید: طوبی درختی در بهشت است که ریشه‌اش در منزل رسول خدا(ص) است و در خانه هر یک از مؤمنین شاخه‌ای از آن وجود دارد»(صفایی‌پور و دیگران،۱۳۹۵:۱۷۸). همچنین در بحارالانوار آمده که «ابن عباس از قول پیامبر(ص) چنین نقل نموده که : در شب معراج وقتی که وارد بهشت شدم درختی را مشاهده نمودم که هر برگی از آن دنیا و هر آنچه که در دنیاست را می‌پوشاند و در هر برگ این درخت زیورآلات و خوردنی‌ها وجود داشت. قصر و خانه‌ای در بهشت نبود مگر آنکه شاخه‌ای از این درخت در آن قصر و خانه وجود داشت و غذا و زیور صاحب آن مکان از این درخت تأمین می‌شد. پس به جبرئیل گفتم: این درخت چیست؟ گفت:« این درخت طوبی است و خوشا به حال تو و بسیاری از امت تو!» گفتم:« انتهای این درخت (اصل آن) کجاست؟» گفت: « اصل این درخت در وجود پسرعمویت علی بن ابی طالب است»(همان،۱۳۹۵:۱۷۸).

۳- مفهوم نمادین نقشمایه سیمرغ در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: «سیمرغ (عنقا، سیرنگ) همان «سین مورو» پهلوی است که «مرغ سین» معنی می دهد. سیمرغ پرآوازه ترین جانور در اساطیر و باورهای ایرانی است که هنوز در ادبیات مردمی ایران مقام بسیار چشمگیر دارد. سیمرغ در شاهنامه و اوستا و روایات پهلوی، موجودی خارق العاده و شگفت، پرهای گسترده اش به فراخی می ماند که از آب کوهساران لبریز است. در پرواز خود پهنای کوه را فرو می‌گیرد. از هر طرف چهار بال دارد با رنگهای نیکو. منقارش چون منقار عقاب کلفت و صورتش چون صورت آدمیان است. فیل را به آسانی در رباید، از این رو به «پادشاه مرغان» شهرت دارد»(یاحقی ،۱۳۷۵:۲۶۶). با توجه به متن شاهنامه سیمرغ مرغی ایزدی است که در کوه البرز آشیانه

داشته و جنسیت آن نیز با خورشید مرتبط است[۱]. علاوه بر وجه حماسی سیمرغ، وجه دیگری نیز از این پرنده اساطیری در وادی عرفان نمود یافته؛ «در نوشته‌های عرفا و فلاسفه ایران زمین از جمله احمد غزالی، سهروردی، ابن سینا و عین القضا همدانی، سیمرغ رمزی از حقیقت بی‌کران الهی است. توصیف عطار از سیمرغ نمودی از عظمت و قدرت اوست که خرد را در آن راهی نیست و حواس ظاهری از درک آن عاجز هستند و هیچ دانایی نمی‌تواند کمال اعتبار او را دریابد. عطار برای رسیدن به درگاه سیمرغ هفت وادی عشق را که عبارتند از: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا پیش پای سالک گذارده تا مانند پهلوان حماسه از هفت‌خوان عرفان عبور کند و راهی به درگاه جوید»(صدرایی،۱۳۹۴:۱۸۹). «در منظومه منطق‌الطیر عطار سیمرغ رمز خداست. در عرفان ویژگی‌های سیمرغ، حکایت از وحدت و یگانگی دارد زیرا اغلب برای بیان مفاهیم مثبت از قبیل شکوه و عظمت، عزلت(البته در مفهوم مثبت آن)، بلند طبعی، روح علوّ طلب انسانی، انسان کامل و ... از آن به صورت نمادین استفاده شده است. دراشعار شعرایی چون مولوی عنقا مظهر شکوه و عظمت، نماد روح و جان انسان کامل و والاطبعی و بلند همتی اوست. در بیشتر آثار عرفانی، سیمرغ نمادی از ذات بی‌همتای الهی است که شریک ندارد»(دهقان، محمدی،۱۳۹۱:۵۷).

۴- مفهوم نمادین نقشمایه اژدها در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: «اژدها که در فارسی به صورت‌های «اژدر» و«اژدرها»، و در عربی «تنّین» و «ثعبان» به کار می رود، جانوری است اساطیری به شکل سوسماری عظیم و دارای دوپَر،که آتش از دهان می افکند واز گنج‌های زیرزمینی نگهبانی می کرده، این جانور عظیم و فراخ دهان و بسیار دندان و دراز بالا، در بسیاری از داستان های عامیانه به عنوان مظهر شرّ حضور یافته و تقریباً در همه موارد، قهرمان داستان بر او پیروز می شود»(یاحقی،۱۳۷۵:۷۵). در ایران نبرد با اژدها، نبرد با پلیدی‌ها، نفس اماره و پیروزی آگاهی بر ناخودآگاهی است که در جهان‌بینی اساطیری ایرانیان ریشه دارد.«تقابل اژدها با قهرمانان، تقابل خرد و کژخردی است. اژدهای نفس اماره زمانی به سراغ روح سرکش می‌آید که آدمی در خواب غفلت باشد. فرد پیروز در نبر با اژدها به گنج درونی خویش دست پیدا می‌کند»(براتی، کفشچیان مقدم،۱۳۹۱:۳۳).

۵- مفهوم نمادین نقشمایه شیر در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: «واژه شیر در زبان لاتین Leo است که به صورت‌هایLion،Laon،Leon نیز تغییر یافته و در زبان عبری به آن Laish می‌گویند، به معنی «نور جاویدان» است و فارسی آن «شیر» نیز احتمالاً از آشور گرفته شده است»(خودی،۱۳۸۵:۹۷)

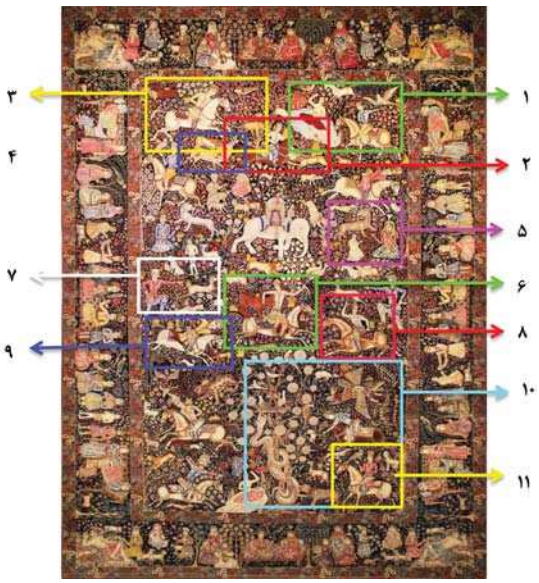
شیر نمادی از اقتدار و سلطان، نمادی خورشیدی و بی‌نهایت درخشان، سلطان حیوانات و سرشار از فضایل و رذایل ناشی از مقامش است.«در گیتا آمده، کریشنا چون شیر است در میان حیوانات؛ بودا، شیر شاکیه‌ها، مسیح شیر یهودا، و حضرت علی(ع)، مولای شیعیان، شیرخدا (اسدالله) لقب داشته‌اند. در نعت خدا، پرچم شیرخدا، پرچم قدیم ایرانیان به نقش شیری تاجدار مزین بود. در الهیات مسیحیان برخی از فرشتگان هیئت شیر را قائلند، زیرا هیئت ظاهری شیر، اقتدار و نیروی شکست ناپذیر هوشی الهی و مقدس را القا می‌کند»(شوالیه،۱۳۸۵:۱۱۱). همچنین شیر نشان قدرت، حرارت، سوزندگی و از سویی دیگر نماد پاکی، دلیری و آمادگی برای فداکاری و جانفشانی‌های آرمانی است.

۶- مفهوم نمادین نقشمایه گرفت و گیر در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی: گرفت و گیر در عُرف مصوّران به گونه‌ای از نقاشی گفته می‌شود که درآن صحنه یا منظره‌ای از حمله جانوران ترسیم شده باشد، طوری که هریک از جانوران در حال حمله کردن به یکدیگر قرار گرفته باشند. در این نقشمایه معمولاً یک حیوان از تیره گربه‌سان ها(اغلب شیر) در حال نزاع و جنگ با حیوانی سم‌دار(اغلب گاو یا گوزن) طراحی می‌شود. قابل ذکر است که در برخی مواقع صحنه‌های گرفت و گیر مربوط به نزاع و درگیری انسان و حیوان گربه‌سان است؛ در قالی سنگشکو در متن قالی حیوان گربه‌سان در حال حمله به انسانی استکه خنجری در دست دارد. می‌توان گفت که در این نقش‌ها، شیر به عنوان نماد مرد کامل(شیرمرد) است و درحال غلبه کردن بر نفس اماره خویش(گاو) است و اگر این غلبه صورت گیرد می‌تواند به حقیقت و صورت برسد. قرار دادن این نقش در اطراف ترنج مرکزی قالی‌ها شاید نشان از نزاع و غلبه بر نفس و در نهایت رسیدن به رأس حقیقت هستی باشد»(وند شعاری،۱۳۸۴:۳۵۷).«نقش گرفت و گیر در راستای مفهوم تلاش و تکاپوی انسان خاکی است تا آدمی را به سرمنزل مقصود و بهشت برساند و هنرمند عارف و متفکر آن زمان، آگاهی دادن و نیز ارشاد و انسان‌سازی را در نظر داشته و این نقوش را بر روی قالی آورده است، اگرچه این نقش با گذشت زمان به مانند نقشمایه‌های دیگر، ارزش معنایی خود را از دست داده و بیشتر به جنبه تزیینی آن توجه شده و به کار گرفته می‌شود»(وندشعاری، نادعلیان،۱۳۸۵:۹۰).

در هنرهای اصیل ایران در پس هر نقش، کهن الگویی جاودانه نهفته، که به شکلی نمادین بر آثار هنری جلوه‌گر است.«بیشترین کاربرد اشکال اسطوره‌ای در قالی در بین نقوش درختی و جانوری پدیدار می‌گردد. به تصویر در آوردن این نقشمایه‌ها بر متن قالی متناسب با تأویل عرفانی مفاهیمی است که از اسطوره های ادبی، وارد تار و پود و طرح و رنگ فرش ایرانی شده، این نقوش در واقع بیانگر اسطوره تکوین هستی می‌باشند»(معین‌الدینی، مهرابی زاده هنرمند،۱۳۸۸:۲۵۶).طراحان قالی ایرانی نقشمایه‌های اسطوره‌ای را به صورت نقشمایه‌هایی با مفاهیم چند

۱.آن چنان که در اساطیر آمده است:«سیمرغ نر و ماده هنگامی که واقعهٔ شگفت انگیزی برای خورشید اتفاق می‌افتد ظاهر می‌شوند. سیمرغ نر سمبل خورشید و سیمرغ ماده سمبل ماه است. خورشید بالدار (قرص بالدار/ دیسک بالدار) که سمبل مصریان، آشوریان و بابلیان می‌باشد نیز از پرنده سیمرغ به نام»پرنده خورشید» الهام گرفته است»(اختیاری،پشوتنی‌زاده،اخوی جو،۱۳۹۰:۱۱)

تصویر۶. قالی تصویری قاجار، ۱۲۹۰هـ ش،کرمان، مأخذ: نگارندگان



تصویر۷. جایگاه موضوعات تصویری در متن قالی دورهٔ قاجار، مأخذ: نگارندگان

لایه اسطوره‌ای به زبان خط و رنگ بر روی قالی‌ها نقش زده‌اند. در قالی ایران هر خط و رنگ و هر گردش و پیچشی، نمادی از معانی و مفاهیم پنهان جهان‌بینی انسان شرقی و به ویژه هنرمند ایرانی است. در تحلیل برخی از نقشمایه‌های اسطوره‌ای و نمادین مورد استفاده در قالی دوره صفوی همچون فرشته می‌توان بیان کرد که تصویر فرشته که درآموزه‌های دینی به عنوان موجودی مقدس و الوهی ظهور یافته است. به ریشه‌های تصویری انسان بالدار با نیروی مافوق بشری در ایران به نماد فروهر باز می‌گردد. «فرشته شخصی(به تعبیر دیگرفَرّه) و همراه با موجودات، که در دین اسلام به صورت جفت(روز و شب) آمده؛ و در مرحله انتقالی زرتشت به اسلام، توسط سهروردی به جبرئیل و شرح دو بال(نور محض و تاریکی) تعبیر می‌شود»(اختیاری، پشوتنی‌زاده، اخوی جو،۱۳۹۰: ۶ و۱۶) و در نقشمایه تقابل سیمرغ و اژدها، سیمرغ در جایگاه موجودی خیر و نمادی از پیروزی خیر بر شر به کار برده می‌شود.«شیرها درکهن‌ترین نقوش و تصاویر، نگهبان پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بوده‌اند، و باور آنان بر این بود که درنده‌خویی شیر موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور است. شیر، حیوانی پرقدرت و نجیب، و از دیرباز همآورد شاهان بوده و در نقوش تخت‌جمشید، ظروف نقره ساسانی، قالی‌های شکارگاه صفوی، همه جا شیر را درجدال با دلاوران می‌بینیم. شیر مانند یوز، و ببر و پلنگ که همیشه درکنار پادشاهان بوده‌اند، به صورت یک نماد سلطنتی درآمد و دست‌کم نشانه‌ای شد از شجاعت و قدرت»(خودی،۱۳۸۵:۹۷و۹۸). در قالی‌های صفوی نقشمایه‌هایی چون سیمرغ و اژدها و نیز نقوش گرفت وگیر، فرشته و ...که دارای معانی نمادین و عرفانی هستند، بسیار دیده می‌شوند. «با توجه به اینکه اغلب قالی‌های صفوی در کارگاه‌های سلطنتی بافته می‌شده و اینکه احتمالاً طراحی این قالی‌ها به دست نگارگران انجام می‌گرفت، همچنین تفکر صوفیانه و عارفانه‌ای که برکتابخانه دربار حاکم بوده است، به نظر می‌آید تأثیرات ادبی و عرفانی و تمثیلی در انتخاب و بهره‌گیری از این نقشمایه‌ها بر روی فرش‌ها از این تفکر نشأت گرفته باشد»(یاوری و دیگران،۱۳۹۳:۲۷۳).

تحلیل و تطبیق قالی سنگشکو دوره صفوی با قالی دوره قاجار

قالی سنگشکو دوره صفوی با بهره‌گیری از شیوه‌های رایج هنری عصر صفوی طراحی و بافته شده است. در قالی تصویری سنگشکو علاقه هنرمند به داستان‌های ادبی و بازنمایی زندگی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون و نیز بازنمایی صحنه‌های شکار شاهان و پهلوانان ساسانی را می‌توان دریافت. تصاویری که بسیار به صحنه‌های مینیاتور نسخه‌های خطی شباهت دارند و بنا به ویژگی‌های نقوش، به نظر می‌آید، طراح، خود نگارگری برجسته بوده است زیرا او به زیبایی و با هنرمندی تمام این صحنه‌ها را در قالی تجسم نموده است. در قالی سنگشکو عناصری چون قاب‌های بیضوی کنگره‌دار که تصویر اشخاص به همراه گیاه زندگی، طراحی برگ‌های مو مضرّس خمیده که با دسته‌گلی کوچک تزیین شده و نقشمایه‌های فرشته و گرفت و گیر به زیبایی در جای خود نشسته‌اند، پیکره‌های انسانی، با سرهای گرد کوچک برگردنی دراز و بدن‌های کشیده، با تنه‌ای بیش از اندازه بزرگ و پاهای بیش از

جدول ۷. شباهت‌های تصویری و موضوعی در متن قالی سنگشکو صفوی و قالی دوره قاجار. مأخذ: نگارندگان

شباهت‌های موضوعی	شباهت‌های تصویری	قالی سنگشکو صفوی	قالی دوره قاجار
آبتنی کردن شیرین	در تصاویر خسرو سوار بر اسب، ابزار شکار(تیردان) بر کمر بسته و شاهینی با بال‌های باز بر دست دارد. شیرین در چشمه نشسته و شبدیز نیز حضور دارد. و نیز لباسها و کلاه شیرین به درختی پر از گل آویخته و تنها تن پوش شیرین شلوار است. در تصاویر فرم طراحی دستها و پاهای پیکره‌ها اعم از شیرین، خسرو و فرم حرکت اسب خسرو نیز شباهت نزدیکی به یکدیگر دارند.		
شکارگاه	شکارچیان سوار بر اسب در حال تاختنند. شیری نر گردن اسب را به دندان و پنجه گرفته و سوار با شمشیر ضربه‌ای بر او وارد نموده است. فرم طراحی دست و پاهای سواران، اسبان و شیران در دو قالی شبیه به یکدیگرند.		
	در هر دو تصویرشکارچی تیردان وکمان دارد، سوار بر اسب در حال تاختن، فرم دست‌ها نشان دهنده تیری است که از کمان به قصد شکار رها کرده همچنین در این تصاویر نیز فرم طراحی دست‌ها و پاهای پیکره‌ها شباهت بسیاری به یکدیگر دارند.		
دیدار لیلی و مجنون	این صحنه لحظه ملاقات لیلی و مجنون است و در هر دو لیلی و مجنون در کنار یکدیگرند و لیلی دست خود را بالا برده و در حال صحبت کردن و به مجنون دلداری می‌دهد. در هر دو تصویر حیوانات وحشی بیابان که با مجنون مأنوس شده بودند نیز در نزدیکی آنان به تصویر در آمده است.		
شکارگاه	هر دو تصویر به گونه‌ای طراحی شده که شکارچی سواربر اسب و جانوری گربه‌سان به او حمله کرده و پهلوی وی را به دندان گرفته است. طراحی فرم دستهای شکارچی که در یک دست خنجر و با دستی دیگر گردن جانور را گرفته مشابه هم هستند وجه اشتراکهای دیگر تصاویر تیردانیست که همراه شکارگر است، ونیز اندام پیکره‌ها مشابه یکدیگر طراحی شده‌اند.		
	شکارچی سوار اسب در حال شکار حیوانی گربه‌سان است. در این تصویر نیز فرم طراحی اندام سوار و فرم گرفتن شمشیر و زدن آن بر پیکر جانور شبیه به هم هستند.		
	در هر دو قالی تصویر شکارچی طراحی شده که با پای پیاده غزالی را دنبال و او را در دام خود گرفتار کرده، وی کمان بر گردن شکار انداخته و داسی در دست دیگر دارد. در اینجا نیز فرم دستها و پاهای پیکره‌های انسان و حیوان در دو قالی به یک صورت طراحی شده است.		
تقابل سیمرغ و اژدها	در دو تصویر درخت همه تخمه وسط قرار دارد،سیمرغ بر بالای درخت در حال پرواز،لانه سیمرغ به همراه جوجه‌ها بر روی درخت قرار دارد و اژدهایی در حال بالا رفتن از درخت است. در نزدیکی درخت تصویر مرد و شاهینی که به همراه دارد نیز مشترک هستند.		

حد کوچک طراحی شده‌اند. پوشش اشخاص و تزیینات مربوط به اسب‌ها با نقوش گیاهی تزیین شده است. دو قالی عصر صفوی و قاجار مضامین نسبتاً مشترکی دارند ولی نوع ساخت و ساز و ترکیب‌بندی و رنگ در هر دوره متفاوت هستند. در طراحی نمونه قاجار همانند نقاشی‌های سبک قاجار گرایش به طبیعت‌نگاری و انسانگرایی[1] دیده می‌شود طراح با ظرافت خاصی به چهره‌ها و حجم‌پردازی پیکره‌های انسانی و جانوری پرداخته، لباسها بدون تزیینات ولی به زیبایی چین و چروک لباس‌ها نمایان و سایه پردازی شده‌اند. در رابطه با مضامین مشترک باید بیان کرد، برخی مضامین قالی قاجار متأثر از قالی سنگشکو بوده ولی هنرمند خود با مطالعه و آگاهی به متن ادبی، ذهنیات شاعر را به نحوی که خود متصوّر شده تصویرسازی کرده است.

به طور مثال طراح، درخت همه تخمه که درختی است دارای تخمه‌های بسیار و گیاهی همه درمان، را به شکل درختی پر گل با دانه‌های بسیار تجسم بخشیده است. یا حکایت دیدار لیلی و مجنون را به گونه‌ای متفاوت به تصویر درآورده؛ وی لیلی و مجنون را روبروی هم نقاشی کرده و جانوران نیز در نزدیکی آن دو دیده می‌شوند و تصویری از کجاوه و شتر لیلی مشاهده نمی‌شود(جدول۷ و۸).

تاثیر نقشمایه های قالی سنگشکو را بر قالی دوره قاجار به خوبی می‌توان مشاهده نمود حال اینکه این تصاویر در ساختار و ترکیب‌بندی در طرح و رنگ در حاشیه و متن قالی‌ها متفاوت هستند. این وجه تمایزات علاوه بر سلیقه و نگرش طراح، ازتحولاتی که در نقاشی قاجار و به دنبال آن در قالی‌های این دوره به وجود آمده، نشأت گرفته شده

1.Humanism . Umanism

جدول ۸. تفاوتهای تصویری در مضامین متن قالی سنگشکو صفوی و قالی دوره قاجار. مأخذ: نگارندگان

مضامین	تفاوتهای تصویری		قالی‌سنگشکو صفوی	قالی دوره قاجار
	قالی سنگشکو صفوی	قالی دوره قاجار		
آبتنی کردن شیرین	شبدیز زین و یراق دارد و به آرامی در حال چرا و خوردن گیاهان است. درختی که لباس‌های شیرین بر آن آویخته، با گل‌های ختایی برگ مویی و شاه عباسی تزیین شده است.	شبدیز بدون زین و یراق دورتر از چشمه در حال گردش است. در رنگ آمیزی چشمه نقاش با ایجاد سایه روشن در چشمه، موج و تلاطمی زیبا در چشمه به وجود آورده و لباس شیرین به درختی پر از شکوفه آویخته است.		
شکارگاه	شکارگر شمشیر را در دست راست دارد و افسار اسب را با دست چپ گرفته و فرم بدن و پاهای شیر کشیده تر است	شکارگر شمشیر در دست چپ و افسار اسب را در دست راست دارد.		
	شکارگر کمان در دست راست دارد.	شکارگر کمان در دست چپ دارد، فرم پاهای اسب نشان از سرعت دویدنش می‌دهد		
دیدار لیلی و مجنون	مجنون نحیف و لاغر سر بر دامان لیلی گذاشته و آن دو برروی زیراندازی قرار گرفته‌اند. همچنین شتر و کجاوه‌ای که لیلی با آن آمده نیز تصویر مشاهده می‌شود.	مجنون و لیلی روبروی یکدیگر نشسته‌اند و سرّدل با یکدیگر می‌گویند. دراین تصویر مجنون با موهای بلند است و طراح اندام وی را لاغر و نحیف طراحی نکرده است. و شیرین روسری و تاج بلندی بر سر دارد.		
شکارگاه	شکارچی کلاهی ساده بر سر گذاشته، خنجر در دست راست دارد و با دست چپ گردن جانور را گرفته است.	شکارچی کلاهی تاجدار بر سر نهاده، خنجر در دست چپ دارد و گردن جانور را با دست راست گرفته است.		
	جانورگربه سان شیری است که بسیار کوچک تصویر شده و شکارچی قصد شکار او را دارد.	جانورگربه سان شبیه ببر است و در حال حمله به شکارچی و اسبش است		
	شکارگر با کمند غزال را در دام خود گرفتار نموده است.	شکارگر با کمان غزال را به دام انداخته است.		
تقابل سیمرغ و اژدها	درخت همه تخمه پراز گل‌های بزرگ با دانه‌های بسیار است. علاوه بر لانه سیمرغ و جوجه های او، انواع پرندگان دیگر نیز روی درخت نشسته یا در حال پریدن از درخت هستند. اژدهایی که در این قالی تصویر شده، اژدهایی بالدار است؛ این نوع اژدها، ترکیبی از اژدهای آسیایی- اروپایی است. در قسمت پایین این قالی، جانوری گربه‌سان در حال حمله به اژدهاست و در نزدیکی درخت همه تخمه شکارگری سوار بر اسب با شاهینی بر دست به تصویر درآمده است.	درخت همه تخمه از برگ پوشیده شده و تنها لانه و جوجه‌های سیمرغ بر روی آن قرار دارد. اژدهایی که در حال بالا رفتن از درخت است از نوع شعله سان است؛ این گونه اژدها در دیگر قالی‌های گروه سنگشکو نیز دیده می‌شود.		

است. جدول ۹ به تفاوت‌های ساختاری در ترکیب‌بندی طرح و شیوه‌های رنگ‌آمیزی در قالی‌ها اشاره دارد.

زیبایی و جلوه قالی سنگشکوی صفوی با مضامینی پربار و غنی سبب شد تا در دوره قاجار نیز قالی‌هایی با همین مضامین بافته شود، البته با کمی تفاوت . این تفاوت‌ها به واسطه نفوذ هنر غرب و رواج فرنگی‌مآبی در جامعه هنری ایران به وجود آمد. رویکرد تأثیرپذیری و بینش و تفکری غرب‌زده که در هنر و فرهنگ سنتی ایران رسوخ کرد، سبب شد تا هنرمند ایرانی مجذوب نقاشی‌ها و آثار هنری غربی گردد. روح هنری و سلیقه حاکم بر نقاشی، متحول گشت و به پیروی از هنر غربی، سایه‌روشن، حجم‌پردازی و پرسپکتیو مقامی و همچنین افزودن عوامل غنی تزیینی به آفرینش شیوه‌ای جدید منجر شد که بر اساس قواعد، معیار، منطق و اصول کاملاً بدیع و نو بود. این سبک در قالی‌های تصویری قاجار تأثیر بسزایی داشت، از این جهت که نحوه بیان تصویری نقش‌مایه‌ها تغییر کرد و به نوعی خوانشی جدید در بازنمایی تصاویر قالی‌ها به وجود آمد. از طرفی با ظهور انسان‌گرایی در هنر این دوره، و اهمیت به بازنمایی هر چه بیشتر و بهتر پیکره‌ها، روح معنوی و فضای عرفانی را از تصاویر گرفت. قالی‌های تصویری در این دوره اگر چه به تأسی از قالی‌های صفوی بافته شد ولی دارای ترکیب‌بندی و شیوه‌های جدید در طرح و رنگ بود. هنرمندان قاجار، شیوه‌ها و قواعد طبیعت‌گرایانه را درآثار خود به کار برده‌اند، نقشمایه‌ها تا حدودی از حالت سنتی خارج شده و سبکی فرنگی یافتند و نیز برخی از نقشمایه‌های متأثر از هنر اروپایی مانند اژدهای بالدار، جایگزینی برای نقشمایه‌های کهن ایرانی شد. هنرمندان قاجار با ادغام و هماهنگ کردن شیوه‌های مختلف، خلق اثر کرده‌اند؛ بهره‌گیری از شیوه فرنگی‌سازی و بازنمود آن به شکلی دیگر، استفاده از خصلت به کارگیری نقوش و روش هماهنگ‌کردن همه بخش‌های اثر با یکدیگر، از ویژگی‌هایی است که می‌توان از تحلیل آثار به آنها دست پیدا کرد.

جدول۹. تفاوت‌های ساختاری در قالی سنگشکو صفوی و قالی دوره قاجار. مأخذ: نگارندگان

	قالی سنگشکو صفوی	قالی دوره قاجار	قالی سنگشکو صفوی	قالی دوره قاجار
طرح و ترکیب بندی	۱-در ترکیب بندی تصاویر متن تقریباً تقارن وجود دارد. ۲- درمتن قالی۲ تصویر از مضامین عاشقانه، ۵ تصویر از شکارچیان و تصویری از نبرد سیمرغ و اژدها به همراه شکارچی که شاهین بر دست دارد، بر گرفته از متون ادبی دیده می‌شود. ۳- فضای خالی ما بین جانداران با گل و برگ ختایی آراسته است. ۴- تصاویر به صورت پلان بندی، در پنج پلان افقی طراحی شده اند.	۱- تقارن در ترکیب‌بندی تصاویر متن وجود ندارد ۲- در متن قالی بیش از ۵ موضوع تصویری برگرفته از متون ادبی مشاهده می‌شود. ۳- فضای مابین جانداران نقوش‌گل وگیاه دوره قاجار است. ۴- در طراحی، پلان بندی و ترکیب بندی خاصی در نظر گرفته نشده و هر داستان، در قسمتی از متن قالی قرار گرفته است.		
	۱-حاشیه‌های کوچک یکی به نقوش‌ختایی‌ودیگری به نقشمایه واق مزین است. ۲-حاشیه بزرگ با نقوش ختایی، انسانی،فرشته ونقشمایه گرفت وگیر طراحی شده که به صورت متناوب تکرار می‌شود.	۱-طرح حاشیه‌های کوچک از نوع دسته‌گلی است ۲- طرح حاشیه بزرگ برگرفته از چندین موضوع ادبی شکل گرفته است.		
شیوه رنگ‌پردازی	۱-رنگ حاشیه‌های کوچک سرمه‌ای و سفید و رنگ حاشیه بزرگ لاکی است ۲- رنگها گرم درخشان ومحدود هستند. ۳- به جزییات و تزیینات لباسها تا حدودی توجه شده ولی بدون تکنیک و سایه روشن بوده و پوشش و لباس نقوش انسانی از نوع صفوی می‌باشند	۱- رنگ حاشیه‌های کوچک تیره و حاشیه بزرگ سرمه‌ای است. ۲- رنگها روشن‌تر و از طیف رنگی بیشتری برخوردار هستند. ۳- لباسها بدون تزیینات و دارای سایه روشن بوده و خطوط چین و چروک لباس‌ها را مشخص می‌کند. پیکره‌ها حجم‌پردازی شده است. پوشش و لباس نقوش انسانی، از نوع پوشاکی است که در دوره قاجار رایج بوده است.		

نتیجه

در مقایسه دو قالی تصویری سنگشکو مربوط به عصر صفوی و قاجاری می‌توان به این نتیجه رسید که بی‌تردید هنرمند طراح دوره قاجار طرح قالی سنگشکو تأثیرپذیرفته و قالی را طراحی کرده است و این تأثیرات شامل موضوع و مضمون و نیز نقش پردازی عناصر است که بدین شرح است؛ همه مضامین بکار رفته در متن قالی سنگشکو از جمله دو تصویر از مضامین عاشقانه (خسرو و شیرین، لیلی و مجنون) و پنج تصویر از شکارچیان در صحنه‌های شکار و نیز تصویری از نبرد سیمرغ و اژدها در کنار درخت همه تخمه به همراه شکارچی که شاهینی بر دست دارد، در متن قالی قاجار نیز مورد استفاده قرار گرفته و طراح با این رویکرد(بهره‌گیری از متون ادبی روایی و اسطوره‌ای)،سراسر متن و حاشیه را با این مضامین آراسته است. با توجه به شباهت‌های تصویری در دوقالی، در مقایسه نقوش باقی مانده در پایین قالی سنگشکو با نمونه دوره قاجار، می‌توان این طور استنباط کرد که قسمت پایین قالی سنگشکو نیز به شکلی بوده که در قالی قاجار مشاهده می‌شود و بی تردید قالی صفوی منبع الهام طراح قاجاری بوده است و حتی می‌توان قسمت پایین قالی سنگشکو که آسیب دیده و تنها بخشی از سر اژده در آن پیداست را از روی قالی قاجار بازسازی نمود. علاوه بر تأثیرپذیری مضمونی از قالی سنگشکو، طراح دوره قاجار به لحاظ نقش‌پردازی عناصر تصویری(فرم و حرکت پیکره‌های انسانی و جانوری) نوع ابزارهای شکار بکار رفته در هر صحنه، نیز از قالی صفوی الهام گرفته است. در کنار تشابهاتی که دوقالی با یکدیگر دارند، دارای تفاوتهایی نیز در برخی موضوعات و مضامین، نقش‌پردازی عناصر و به لحاظ ساختاری هستند. باید بیان کرد که هنرمند قاجار در آفرینش هنری خود، تقلید صرف از قالی سنگشکو ننموده و خود نیز تغییراتی را با توجه به شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه و زندگی خود و سبک رایج دوره و نیز سلیقه خود ایجاد کرده،ثانیاً تنها به مضامین قالی سنگشکو اکتفا نکرده و در کنار مطالعه تصویری به متن ادبی نیز رجوع نموده و در برخی تصاویر از برداشت و ذهنیت خود نسبت به متن ادبی بهره گرفته و تصاویری را اضافه نموده یا تغییر داده است، مثل صحنه دیدار لیلی و مجنون که در قالی قاجار لیلی و مجنون روبروی یکدیگر نشسته‌اند یا تصویر درخت همه‌تخمه که در قالی قاجار به شکل درختی پر از گل با دانه‌های بسیار طراحی شده و افزون برآن حاشیه سراسر آراسته به مضامین ادبی در قالی قاجار با قالی سنگشکو متمایز است. از نظر ترکیب‌بندی نیز، در قالی قاجار، جایگاه نقشمایه‌ها، نظم و قاعده خاصی ندارند و هر یک از صحنه‌های ادبی بخشی از متن را به خود اختصاص داده اند. در قالی قاجار پیکره‌های انسانی و جانوری از نظر طراحی دارای تناسب بیشتری هستند و در شیوه‌های رنگ‌پردازی و تزئینات، قالی صفوی دارای تزیینات ساده با رنگ‌های تخت است ولی هنرمند قاجاری سبکی را اجرا نموده که در دوره خود رایج بوده، تصاویر دارای ترکیب‌بندی و نوع رنگ‌آمیزی خاص همراه با سایه روشن و توجه به جزئیات مانند چین و چروک لباس‌ها و حجم‌پردازی پیکره‌ها دارد و به نوعی طبیعت گرایی در آن دیده می‌شود. در دورهای پیش از اسلام و دوره اسلامی نقشمایه‌های اساطیری از مفاهیم خاصی برخوردارند. در قالی‌های صفوی نقشمایه‌هایی چون سیمرغ و اژدها و نیز نقوش گرفت وگیر، فرشته و ...که دارای معانی نمادین و عرفانی هستند، بسیار دیده می‌شوند که تأثیرات آن بر قالی دوره قاجار آشکارا پیداست. نقشمایه‌های اساطیری، معنا و مفاهیم خاص و متفاوتی درهردوره زمانی دارند؛ مانند نقش فرشته که در آموزه‌های دینی همچون موجودی مقدس و الوهی ظهور یافته و به نماد فروهر پیش از اسلام باز می‌گردد، و در دوره اسلامی توسط سهروردی به جبرئیل و شرح دو بال(نور محض و تاریکی) تعبیر شده است.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب.(۱۳۸۸). اصل واق در نقاشی ایران،هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، (۳۸)، ۵۱۳.

اختیاری، اسفندیار، پشوتنی‌زاده، آزاده و اخوی‌جو، رامین.(۱۳۹۰). تحولات نماد الوهی فرشته با الهام از نقش فروهر و بن‌مایه سیمرغ، زن در فرهگ و هنر، (۱)، دوره۳،۵۲۳.

براتی، بهاره وکفشچیان مقدم، اصغر.(۱۳۹۱). ویژگی‌های اژدها در نگارگری عصر صفوی با تأکید بر توصیفات فردوسی در شاهنامه، هنرهای زیبا، (۴۹)،۳۱۴۴.

پوپ، آرتور اپهام و آکرمن، فیلیپس.(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ترجمه: سیروس پرهام. جلد ۶ و۱۲. تهران: علمی فرهنگی.

خودی، الدوز.(۱۳۸۵). معانی نمادین شیر در هنر ایران، کتاب ماه هنر، (۹۷ و ۹۸)،۹۶۱۰۵.

دهقان، علی و محمدی، دادرس.(۱۳۹۱). تحوّلات اسطوره سیمرغ درگذراز حماسه به عرفان، فصل نامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی«ادب و عرفان»(۱۰)،۳،۵۱۶۶.

سلطانی‌گرد فرامرزی، علی.(۱۳۷۲). سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران. تهران: صهبا.

شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه(۱۳۹۰). بررسی قالی های تصویری دوره قاجار(موجود در موزه فرش ایران)، باغ نظر،(۱۸)،۸،۲۴۶۳.

شوالیه، ژان.(۱۳۸۵). فرهنگ نمادها. ترجمه: سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صباغپور، طیبه(۱۳۹۲). بررسی طرح و نقش در قالی‌های سنگشکو، جلوه هنر(۵)،۳۳۴۴.

صدرایی، رقیه(۱۳۹۴). بررسی و تحلیل نقش جلوه سیمرغ در آینه متون عرفانی با تکیه بر منطق الطیر عطار و مثنوی مولانا. فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی،(۲۶)،۱۷۹۱۹۹.

صفایی‌پور، هادی. معماریان، غلامحسین. بمانیان، محمدرضا(۱۳۹۵). بررسی ریشه‌های معنایی درخت طوبی در منابع شیعی، فصلنامه علمی پژوهشی شیعه شناسی،(۵۳)، ۱۷۱۱۹۰.

طاهری، علیرضا و ربیعی، سمیه.(۱۳۸۹). بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی،جلوه هنر،(۴)، ۴۹۵۶.

علیجانیان، مریم(۱۳۸۴). عرفانی شیخ شهاب پژوهشی در اندیشه‌های الدین سهروردی. تهران: انتشارات ترفند.

قلی زاده، خسرو.(۱۳۹۲). دانشنامه اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته. تهران: پارسه.

کامرانی، بهنام(۱۳۸۵). تبارشناسی فرشته در نقاشی ایران، کتاب ماه هنر، (۹۵ و۹۶)،۵۲۶۴.

کیورکیان، ا.م و سیکر، ژ. پ(۱۳۷۷). باغ‌های خیال. ترجمه: پرویز مرزبان. تهران: فرزان.

گروه نویسندگان(۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر.

ملول، غلامعلی.(۱۳۸۴). بهارستان. تهران: زرین و سیمین.

معین الدینی، فاطمه و مهرابی زاده هنرمند،مانیا.(۱۳۸۸). بررسی تطبیقی نقش اسطوره در ادبیات فارسی و در طرح و نقش فرش ایرانی، مجله مطالعات ایرانی،(۱۵)،۲۳۹۲۵۸.

وندشعاری، علی و نادعلیان، احمد.(۱۳۸۵). تجلی عرفان در قالی‌های عصر صفوی، فصلنامه تحلیلیپژوهشی نگره، (۲و۳)،۸۴۹۵.

وندشعاری، علی.(۱۳۸۴). مفاهیم اساطیری در نقوش انسانی و حیوانی قالی‌های دست‌بافت ایران،پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شاهد.

هال،جیمز.(۱۳۸۷).فرهنگ‌نگاره‌ای‌نمادهادرهنرشرق‌وغرب.ترجمه:رقیه‌بهزادی.تهران:فرهنگ‌معاصر.

یاحقی، محمدجعفر.(۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.

یاوری، حسین، رجبی،زینب و قادری، فائزه.(۱۳۹۳). فرش ایران در دوره صفویه. تهران: سایه‌بان هنر.

Safawid Period. Shiite Studies.(53). 171-190.
Taheri,Alireza.Rabiee,Somaye(1389)AStudy of the Origin and Types of Waqi Motifs in Islamic Art. Jelvey Honar.(4).49-56.
Alijaniyan, Maryam(1384). A Study in the Mystical Thoughts of Shahabuddin Sohrevardi (Sheikh Eshraq).Tehran: Tarfand.
Gholizadeh, Khosro(1392). Mythological Encyclopedia of Animals and Related Terms. Tehran: Parse.
Kamrani,Behnam(1385).Angelic Genealogy in Iranian Painting.Ketab Mahe Honar.(95,96).52-64.
Kiorkian,A.M. seeker,j.p(1377).Imaginary Gardens.Translation:Parviz Marzban.Tehran. Farzan.
Mallul, Gholam Ali(1384). Baharestan. Tehran:Zarrin &Simin.
Moeinaddini, Fatemeh . Mehrabizadeh Honarmand, Mania(1388). Comparative Study of Role of Myth in Persian Literature and Design of Iranian Carpet. Journal of The Iranian Studies.(15). 239-258.
Vandeshari, Ali. Nadalian, Ahmad(1385). The manifestation of mysticism in the carpets of the Safavid era. Negareh journal.(2,3).84-95.
Vandeshari, Ali(1384).Mythological concepts in the human and animal motifs of handmade carpets of Iran.M.A. Thesis. Shahed University.
Hall, James(1387).Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art. Translation: Roghiye Behzadi. Tehran: Farhang moaser.
Writers Group(1384).Masterpieces of the Persian Painting.Tehran. Museum of Contemporary Art.
Yahaqi,Mohamad jaafar(1375).A dictionary of myths and narrative symbols in Persian literature. Tehran: Soroush.
Yavari, Hossein.Rajabi, Zeinab. Ghaderi,Faezeh(1393). Iranian Carpet in Safavid era. Tehran: Sayebane Honar.

All data were collected using library research method and referring to photos taken in museums by the author. The results of the study revealed that due to numerous similarities between the two rugs, the themes of the Safavid rug were the sources of designs and themes of the Qajar rug. All themes of Sangeško rug are present in Qajar rug. The moving form of human and animal, even the instruments, follow the same root and pattern in both rugs. However, there are some distinguishing points, both in margins and background. Qajar rug's designation is not merely limited to Sangeško and has undergone some modifications in some images, background and margins. For example, the meeting scene of Leili and Majnoun, and designation of the All-seeds tree are a bit different. Qajar artist weaver has added some new themes to the background and modified the margins in this scene. This reveals that the Qajar rug is not a mere copy of its Safavid corresponding rug and, borrowing some concepts from the original texts, the artist has rebuilt some scenes based on his own understanding. In composition of the Qajar rug, the position and location of the designs are of no specific order, and each literary scene has occupied a part of the background. Another point about the Qajar rug is that animal and human bodies in that are more harmonious. On the other hand, the Safavid rug includes simple ornaments and represents no chiaroscuro, while the Qajar rug has different colorings and ornaments. The Qajar artist has applied the prevalent art in Qajar time, which mostly included naturalistic designs with specific coloring and contrast, and has bestowed special attention on details such as wrinkles on the cloths and the third dimension of the objects and bodies. Mythical themes used in Sangeško rug are related to mystic concepts, which might have been influenced by Gnostic and Sufi thoughts and schools that were prevalent during Safavid time and especially inside the Safavid court, the effect of which is evident in design of the Qajar rug as well.

Keywords: Safavid Era, Qajar Era , Pictorial Carpets, Sangeško Carpet, Mythological Concepts

Reference: Ajand,yaghob(1388).The principle of waq in Iranian painting.Jelvey Honar,(38),5-13.
Ekhtiary, Esfandiar . Pashootanizadeh, Azadeh . Akhavijo, Ramin(1390).The Course of Angeles' Divinity Image Inspired by Fravahr Pattern and Phoenix Subject, Journal of woman in Culture and Art,(1),3.5-23.
barati, Bahare. Kafchchian Moghadam. Asghar(1391).The features of dragons in safavid`s painting based on Ferdosi Description in shahnameh.Honarhaye ziba. (49).31-44
Pope, Arthur Epham, and Ackerman, Philips(1387) A Survey of Iranian Art from Prehistoric to the Present. Translation: Cyrus Parham. Volume 6 and 12. Tehran:Elmi farhangi.
Khodi,Aldoz(1385).The symbolic meanings of lion in Iranian art.Ketabmahe Honar. (97,98).96-105.
Dehghan, Ali. Mohammadi, Dadras(1391).The Upheavals of Phoenix Mythology in Transition from epic to Mysticism (based on Firdausi's SHahnameh and Attar's Mantegotteyr). Quarterly journal of mysticism in Farsi .(10).3, 51-66.
Soltani Gard Faramarzi, Ali(1372). Simorgh in the realm of Iranian culture. Tehran. Sahba.
Shayestehfar, Mahnaz .Sabaghpour. Tayebeh (1390). Pictorial Rugs of Qajar Period in the Carpet Museum of Iran.Baghe Nazar.(18).8.24-63.
Chevaliar,Jean(1385).Dictionnaredes symbols.Translation:Soudabeh Fazayeli. Tehran: Jeyhon.
Sabaghpour.Tayebeh(1392). review Design and role of esangeško Carpets. Jelvey Honar.(5).33-44.
Sadrai, Roghaye(1394). Text and analysis of the role of the Simurgh effect in the mirror of mystical texts relying on the logic of Attar Attar and Masnavi-Molana. Quarterly Journal of Analysis and CriticismofPersianLanguageandLiterature.PersianLanguageandLiteratureQuarterly.(26).179-199.
Safaipour, Hadi .Mimariyan Gholamhossein. Bemaniyan Mohammad Reza(1395). Investigating the Semantic Origins of Tuba tree in the Shiite Sources With an Emphasis on the Architecture in

Scientific Quarterly Journal faculty of art Shahed university

A Comparative Analysis of Themes and Concepts and Composition of Safavid Sangeško Rug and the Qajar Rug

Akram Sadeghi, MA in Handicrafts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.
Samad Najarpoor Jabbary (Corresponding Author), Assistant Professor and Faculty Member, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
Meysam Barari, Instructor and Faculty Member, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

Recieved: 2019/8/27 Accepted: 2020/2/17

Iranian rug is one of the most precious and ancient arts in Iranian culture and art history. Safavid era was the utmost of outstanding blossoming of rug weaving art in Iran. Safavid-era artists created numerous novelties in designation and coloring of rugs. Designs of rugs weaved during the Safavid time specifically distinguished them from other rugs. Such quality was the result of a couple of factors such as weaving the rugs under support of the Safavid court, the influence of the court designers on all steps of creating artistic works including rug weaving, availability of any kind of raw materials and colors and dyes both from local and from foreign markets, and prevalence and acceptance of the rug business by the businessmen, especially in overseas markets. During the Safavid time, pictorial rug designs, which are mingled with lofty literary concepts, were especially attended to by rug weavers and designers. A good example of those rugs was Sangeško rug which was weaved during the Safavid time and includes large and small margins and background as well as some pictures of some Iranian literary stories with romantic, epic and mythical themes. Presence of these motifs in the carpets has roots in rituals and beliefs of ancient Iran. The beautiful design and the role of Sangeško carpet became the inspiration of Iranian and non-Iranian rug designers and weavers, especially in 19th century. One of Iranian rugs in which Sangeško designs are evident was created in the Qajar time. This rug looks completely like Sangeško with some minute differences, however; there are several common literary themes and concepts in the two rugs. So, it is worth considering how those differences were created in Qajar rug. The presence of literary and mythical themes such as Meetings (Leili and Majnoun & Shirin`s bath) and Martial arts (hunting scenes), as well as mythological themes, including Gereft-o-Gir (Entanglement), Simorgh (Phoenix), the Dragon and etc. in both Safavid and Qajar rug designs is the reason for the study and analysis of this research. The purpose of this research is to analyze the concepts of motifs and to identify the influence of Safavid Sangeško rug on its Qajar corresponding one and to recognize similarities and differences of these two rugs in terms of overall structure, that is composition, design and color. The question is: 1- How the effects of the Safavid rug, i.e. Sangeško, were manifested in the Qajar rug thematically and conceptually? 2- what are the meanings and concepts of the common elements used in the design of these two rugs? And 3- what are the differences between the two rugs in terms of theme and concepts? This is a descriptive-analytical research which takes a comparative approach.