مطالعهٔ تطبیقی منسوج دورهٔ ایلخانی و آثار سفالین دوره‌های سلجوقی و ایلخانی

نوع مقاله: پژوهشی

کاظم ابراهیمی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۲۷

چکیده

در دوران اسلامی، شکوفایی هنرهای مختلف از جمله پارچه‌بافی و سفالگری را شاهد هستیم که بنا بر مقتضیات زمان، به یک یا هر دوی آنها اهمیت داده شده است. در برخی موارد، شواهد حاکی از آن است که طراحان یکسانی برای هنرمندان صنایع مختلف طراحی می‌کرده‌اند. این پژوهش، با نگاهی به شباهت یک نمونه پارچهٔ زربفت نخ گلابتون، مربوط به دوره ایلخانی و ظروف زرین‌فام، مینایی و زیرلعابی دوران سلجوقی و ایلخانی، قصد پاسخ به این سؤال را دارد که آیا در این فاصلهٔ زمانی، دو هنر سفالگری و پارچه‌بافی بر هم تأثیرگذار بوده‌اند و تأثیر کدامیک بر دیگری بیش‌تر بوده است؟

پژوهش حاضر با استفاده از روش تطبیقی- تاریخی انجام، و جمع‌آوری اطلاعات آن با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مطالعهٔ تصویری آثار محفوظ در موزه‌های داخلی و خارجی صورت گرفته است. محور این پژوهش، بررسی نمونه‌ای از پارچه‌های دوره ایلخانی است که از نظر فرم و نقش، مشابه ظروف زرین‌فام و مینایی کاشان می‌باشد. هم‌چنین، در این تحقیق به بررسی کامل نقوش و شباهت‌های پارچهٔ موردبحث و سفالگری سلجوقی و ایلخانی پرداخته شده است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد به رغم مصادیق موجود از تأثیرات نقوش پارچه بر سفال به‌ویژه در اوایل دوره اسلامی، در گذر زمان و سده‌های بعد، سفال به اعتباری دست یافت که بر پارچه‌بافی تأثیر گذاشت، تا جایی که نقوش و ساختار سفالینه‌ها، مایه و منبع الهام هنر پارچه‌بافی شدند. پارچهٔ مذکور از نظر ترکیب‌بندی کلی و رعایت تقسیمات هندسی شباهت‌های آشکاری به تزیینات ظروف سفالین سده‌های ٦ تا ٨ هجری دارد که مصادیق این مهم، کم‌تر مورد توجه پژوهشگران بوده است و این مقاله در نتایج خود آن را یادآور می‌شود.

کلیدواژه‌ها:

پارچه‌بافی، سفالگری، سفال زرین‌فام، سلجوقی، ایلخانی.

* کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان. پست الکترونیک: kazem.ebrahimi27@gmail.com

هنرهای صناعی ایران
سال سوم، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۹
(صفحات ۴۷-۶۲) ۴۷

۱. مقدمه

بررسی تأثیرات متقابل هنرها روی یکدیگر همواره یکی از مهم‌ترین مطالعات تطبیقی آثار هنری بوده است. این مطالعات کوشیده‌اند ضمن یادآوری این مصادیق، تقدم و تأخر این تأثیرات را نشان دهند. در خصوص سفالگری و تعاملات این چنینی با سایر هنرها، مطالعاتی صورت گرفته است. از این دست پژوهش‌ها می‌توان به تأثیرات سفال و فلزکاری سده‌های ۴ و ۵ هجری اشاره نمود. در این تشابهات اگرچه در مواردی تقدم با فلزکاری و تأثیر آن بر سفال بوده است اما نمی‌توان این مهم را نادیده گرفت که در مواردی آثاری وجود دارند که از تأثیر سفالینه‌ها بر فلزکاری حکایت می‌کنند.

مطالعه آثار هنری نشان می‌دهد چنین تعاملاتی در زمینه پارچه‌بافی و سفال نیز صادق است. با توجه به موضوع این مقاله می‌توان یادآور شد، سفال سده‌های آغازین اسلامی، تا حد زیادی وام‌دار پارچه‌بافی آن دوران است. اما در این میان، همواره این نظر نیز مطرح بوده که دلیل وجود تشابهات میان این آثار، حضور طراحانی ثابت برای رشته‌های مختلف هنری بوده است. این مهم را می‌توان در نمونه‌های مستند نشان داد، از جمله وجود پارچه‌هایی در دورهٔ صفوی که تشابهات آنها با نگاره‌های این عصر، نشان از وجود طراحانی یکسان دارد.[۱] در دورهٔ ایلخانی و به‌واسطهٔ گستردگی قلمرو ایلخانیان و تبادل هنرمندان در مراکز هنری مختلف، این تعاملات بیش‌تر مشهود است.

هدف از انجام این پژوهش، بررسی تأثیرات سفالگری سده‌های ۶ تا ۸ هجری بر نمونه‌ای از منسوجات دورهٔ ایلخانی و ارائه دلایل و مستنداتی است که تأثیرات نقوش سفال این محدودهٔ زمانی را بر پارچهٔ مورد نظر نشان دهد. به همین واسطه، این تحقیق در پی پاسخ به این سوالات است: آیا دو هنر سفالگری و پارچه‌بافی بر هم تأثیرگذار بوده‌اند و یا تأثیر کدامیک بر دیگری بیش‌تر بوده است؟ هم‌چنین در تلاش است تقدم و تأخر تعاملات و تأثیرات سفال و پارچه‌بافی را مورد بازبینی مجدد قرار دهد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

پارچه و سفال هر دو از موضوعات مورد استقبال پژوهشگران بوده و در خصوص هر یک، آثار فراوانی به رشتهٔ تحریر درآمده است. نزدیکترین پژوهش به موضوع مقالهٔ حاضر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد سارا یوسفی (۱۳۹۵) است که به مقایسه تطبیقی نقوش سفال‌های لعاب‌دار زرین‌فام با پارچه‌های ابریشمی دورهٔ سلجوقی پرداخته است و هدف تحقیق، آشکار ساختن شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که در بین نقوش به چشم می‌خورند. یوسفی، به بررسی تاریخچه مختصر نقاشی روی سفال و منسوجات آن عصر و خصوصیات بصری نقوش مختلف از جمله نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی توجه کرده است.

لوئیز دبلیو مکی (۲۰۱۴) در کتاب *نمادهای قدرت - پارچه‌های تجملی سرزمین‌های اسلامی، از سدهٔ هفتم تا بیست و یکم-*، در رابطه با منسوجات سرزمین‌های اسلامی از جمله پارچه موردنظر این تحقیق، توضیحاتی ارائه داده است. یعقوب آژند (۱۳۹۳) در کتاب *هفت اصل تزیینی هنر ایران* و هم‌چنین رابرت هیلن برند (۱۳۸۷) در کتاب *هنر و معماری اسلامی*، اطلاعاتی را در خصوص پارچهٔ مذکور ارائه کرده‌اند. محل نگهداری این اثر، مجموعهٔ دیوید کینهاگ دانمارک[۲] است و توسط شبکه مجازی می‌توان به اطلاعات اثر دسترسی پیدا کرد. در مجموع، به طور خاص مطالعه‌ای تطبیقی میان پارچهٔ مورد اشاره و آثار سفالی انجام نشده است.

۳. روش تحقیق

تحقیق حاضر با استفاده از روش تاریخی- تطبیقی به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته است و محور انجام این پژوهش، بررسی نمونه‌ای از پارچه‌های دوره ایلخانی می‌باشد که نقوش و فرم آن با ظروف سفالی قرون ٦- ٨ ه.ق مقایسه شده و تأثیرات احتمالی آنها بر یکدیگر موردتوجه قرار گرفته است.

۴. سفالگری و پارچه‌بافی سده‌های ۶-۸ ه.ق

سدهٔ ششم تا نیمه اول سدهٔ هشتم هجری، دوران سلطه حکومت‌های سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی در مناطق وسیعی از ایران بوده است. این بازه زمانی، از درخشان‌ترین دوران در زمینه‌های هنری مختلف به شمار می‌روند و سفالگری یکی از بارزترین این هنرهاست و می‌توان در این بین به سفال‌های زرین‌فام و مینایی اشاره نمود. در دوران پیش از مغول، ظروف زرین‌فام و مینایی به پیشرفت بالایی رسیدند و نقوش این سفالینه‌ها بازتابی از منابع غنی ادبی و سنت‌های تصویری سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری است. مغول‌ها بزرگترین امپراتوری تاریخ را اداره می‌کردند که در قرن سیزدهم، از کره تا مجارستان امتداد داشت.

با استقرار مغولان در نیمه دوم سدهٔ هفتم هجری، کاربرد کاشی‌های زرین‌فام به عنوان اصلی‌ترین تزیینات وابسته به معماری ایلخانی رشد چشم‌گیری یافت. این امر، سبب احیاء و توسعهٔ کاشی‌سازی پس از رکود ناشی از حمله مغول بود. مراکز عمده سفالگری در این دوران، شهرهای ری، ساوه، سلطان‌آباد و کاشان بوده‌اند. کاشان در این بین سهم عمده‌ای داشته و در این‌که کاشان یکی از مراکز عمده سفال‌سازی قرون هفتم و هشتم هجری بوده است، تردیدی وجود ندارد (دیماند ۱۳۸۹، ۱۸۱). نقوش سفالینه‌های این دوران، دارای تنوع زیادی است چنان‌که «طرح قطعات ساخت قرن سیزدهم (هفتم هجری) عبارتست از وفور اشکال تزیینی بمقیاس کوچک و تصویر حیوانات و پرندگان که سطح ظرف را پوشانیده و خطوط دور تصاویر درشت و واضح کشیده شده‌اند» (همان، ۱۸۰). افزون بر این، ترکیبی از شاهزادگان، ملازمان، اشخاصی در حال نشستن و سوارکاران، حیواناتی نظیر غزال، سگ، شیر و ...، نقوش گرفت و گیر، حیوانات افسانه‌ای، نقوش گیاهی و کتیبه‌های خطی، اغلبِ نقوش این سفالینه‌ها را تشکیل می‌دهند. هم‌چنین، نقوش اژدها، گل نیلوفر و ققنوس نیز به‌واسطهٔ نفوذ هنر چینی در دوران ایلخانی مرسوم شدند. ساخت سفال مینایی در ایران، از دوره سلجوقیان آغاز و در عصر ایلخانی به حد کمال خود رسید و نقوش آن، همانند سفال زرین‌فام گوناگون می‌باشد با این تفاوت که تنوع رنگ در آن بیش‌تر است.

حملهٔ مغول، بسیاری از مراکز پارچه‌بافی فعال آن زمان را دستخوش تغییر ساخت. به گونه‌ای که اهمیت گذشتهٔ خود را کماکان از دست دادند و برخی نیز به کلی ویران شدند. با استقرار نسبی ایلخانیان، به‌ویژه در مناطق غربی کشور، تا حدودی اوضاع برای برخی حرفه‌ها از جمله نساجی، به حالت مساعدتری بازگشت. اکثر بافته‌ها در این دوره از رونق خوبی برخوردار بودند، ولی رونق بافته‌های زرّین به‌واسطهٔ حمایت امیران برای هدیه به خلفای ایلخانان دارای اهمیت بیش‌تری بوده است. با این وجود، «بافت انواع پارچه‌های زربفت قیمتی که قبل از استیلای مغول در ایران وجود داشت، در دوره ایلخانان رونق فراوان یافت. سران مغول پارچه‌بافان بلاد تحت قدرت خود را - به‌خصوص پارچه‌بافانی که در امر زری‌بافی استاد بودند - به مراکز فرا می‌خواندند» (روح‌فر ۱۳۹۲، ۳۰).

در دورهٔ غازان‌خان (٦٩٤ ه.ق)، در تبریز انواع پارچه‌ها، به‌خصوص پارچه‌های ابریشمین و زرّین بافته می‌شدند. تولید پارچه‌های زرّین، در تجارت نیز نقش مهمی داشت. «علاوه بر طلا و نقره، پارچه‌های زرّین، هدیه اصلی طبقه اعیان بود. تا زمان ایجاد سیستم پول واحد توسط غازان‌خان، قماش‌های زردار به عنوان وسیله مبادله در داد و ستد به‌کار می‌رفت. حتی کمبود قماش در کشور وجود داشت» (عون‌اللهی ۱۳۸۹، ٤٣). پیشرفت نساجی این زمان، مرهون «حمایت مغولان از هنرمندان و صنعتگران در زمان فتوحات آنها بود. توزیع آنها بین اعضای قبیله و در نتیجه اسکان بالاجبار در مراکز نساجی در سراسر آسیا منجر به پراکندگی طراحان نساجی، بافندگان، سبک‌های هنری و تکنیک‌های نساجی شد. بافندگان چینی به آسیای میانه، بافندگان مسلمان به چین منتقل شدند و در برخی موارد بافندگان مناطق مختلف در یک مکان اسکان داده شدند که ویژگی‌های فنی و سبک‌های هنری می‌توانستند در آن ادغام شوند» (Mackie 2014, 214).

تعاملات هنری بین هنرمندان، در تمامی اعصار تاریخی باعث خلق آثار هنری متعددی شده است که تشابهاتی نیز با هم دارند. این همکاری در تمامی دوره‌ها، چه پیش از سدهٔ ٦ تا ٨ ه.ق و چه پس از این دوره و نقوشی که در این بین به‌وجود آمده، حاکی از روابط نزدیک هنرمندان با هم بوده است. به‌عنوان نمونه، در نمونه‌ای از بافته‌های قرن پنجم هجری، تأثیر

سفالگری بر پارچه‌بافی را از لحاظ طرح و رنگ شاهد هستیم چنان‌که «شاید جنس پارچه چنین اقتباسی را ایجاب کرده است زیرا این حریر مانند مینای کاشی درخشندگی داشته و در این تقلید نه تنها از شکل کاشی (هشت پر و ستاره‌های چهارگوشه) استفاده شده بلکه همان مایهٔ رنگ‌ها مانند سفید یا آبی کم‌رنگ که نزدیک به رنگ سفال‌های لعابی است به‌کار رفته حتی رنگ نخودی که در پارچه‌های دیگر این زمان معمول نبوده در اینجا مورد استعمال یافته است» (پوپ، اکرمن، و شرودر ۱۳۸۰، ۹۹، ۱۳۵).

یکی از ویژگی‌های هنری دوران ایلخانی و به‌خصوص تیموری، «تشکیل مراکز عمده فرهنگی- هنری در شهرهای تبریز و سپس سمرقند و هرات نزدیکی برخی هنرها به یکدیگر است. زیرا در این کانون‌های هنری هنرمندان رشته‌های مختلف در کنار یکدیگر فعالیت و تبادل نظر می‌کردند که در این میان نزدیکی هنر نقاشی مینیاتور به پارچه‌بافی از نظر موضوعات تزیینی چشمگیر است... این ارتباط هنری بین هنرمندان نقاش و بافنده تا حدّی بود که برخی از بافندگان خود طراح و نقاش نیز بودند و یا بر عکس» (روح‌فر ۱۳۹۲، ۳۳). همکاری هنرمندان، باعث پیشرفت سریعتر هنرها در اکثر زمینه‌ها شده و این امر باعث خلق آثار ارزشمندی در دوران مختلف و به‌خصوص، در دورهٔ ایلخانی شده است.

از سوی دیگر، در دورهٔ ایلخانی، شاهد نفوذ هنر چین، آن هم به‌واسطه تبادل هنرمندان حوزهٔ حکومتی ایلخانان هستیم. به عنوان نمونه، «در زمان مغول تقاضا برای اجناس و قماش چینی چنان زیاد بود که نساجان ایران اسلوب و تعبیرات چینی را تولید کردند» (دیماند ۱۳۸۹، ۲۴۵). به عبارت دیگر، «شواهد و مدارک تاریخی نشان می‌دهد که تبادل انواع پارچه‌ها و منسوجات بین شرق و غرب در دوره مغول افزایش یافته و علاوه بر آن، تجربیات فنی «پارچه‌بافی» ایران و چین نیز در این دوره به خوبی رد و بدل شده که از این میان سهم ایران در این تبادلات قابل ملاحظه است. فنون پارچه‌بافی ایرانی در دوره مغول توسعه یافته و صادرات انواع منسوجات ایرانی به چین، سهم قابل ملاحظه‌ای در مبادلات دو کشور ایفا می‌نمود» (وثوقی و سلیمانی ۱۳۹۲، ۱۷۶).

افزون بر این، پارچه‌بافی نوع فاخر، حتی قبل از دوره ایلخانی نیز رونق فراوانی داشته است. انواع منسوجات زرّین برای مصارف خاص و حتی داد و ستد در مراکز متعددی بافته می‌شده‌اند و دارای انواع مختلفی از جمله: سقلاطونی[۳]، مثقل[۴]، قصب[۵] و زری بودند. هم‌چنین، «رودوزی‌هایی که نخ فلزی زمینه پارچه را تزیین می‌کند مثل، گلابتون‌دوزی، ده‌یک‌دوزی، نقره‌دوزی، سرمه‌دوزی و ملیله‌دوزی» (یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۹۱، ۲۴)، در دورهٔ ایلخانی و حتی دوره‌های بعد مرسوم بود. در این میان، «زری، یکی از نفیس‌ترین پارچه‌ها و افسانه‌ای‌ترین منسوج ایرانی است که پژوهشگران پیشینه بافت آن را به دوره ساسانی - و حتی در مواردی به دوره هخامنشی – مربوط دانسته‌اند. مواد اولیه مصرفی در زری‌بافی، ابریشم طبیعی است که برای بافت زمینه از ابریشم ساده و برای بافت نقش از نخ ابریشمی با روپوش طلا یا نقره - که به نخ گلابتون معروف است - استفاده می‌کنند» (یاوری ۱۳۹۰، ۱۵۹). «گلابتون، تاری است که در زری‌بافی و نقده‌دوزی به‌کار می‌رود و در انواع قیمتی، مغز آن از ابریشم است و بر گرد آن رشته‌های نازکی از نقره آمیخته با طلا می‌پیچند» (یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۹۱، ۳۴).

می‌توان گفت به این دلیل که در «دوره غازان‌خان به همّت خواجه رشیدالدین فضل‌الله تجارت طلا و نقره آزاد شد و با زیاد شدن این دو فلز در سرزمین‌های ایلخانی بافت پارچه زربفت افزایش یافت» (طالب‌پور ۱۳۹۳، ۱۱۳)، بافت این نوع پارچه‌های فاخر نیز از جایگاه بهتری نسبت به قبل برخوردار شد. به نظر می‌رسد هنرمندان نساج با بهره‌گیری از ترکیب رنگ و نقش سفال مینایی و زرین‌فام توانسته‌اند بر تنوع نقش و رنگ پارچه‌های این دوران اثر بگذارند. چنان‌که در نگاره‌ای از کتاب *جامع التواریخ*[۶] دیده می‌شود که «امیرمغولی بر تخت جلوس کرده، و پارچه جامه‌اش نقشی از شاخ و برگ و گل به رنگ‌های ملایم دارد که همانند نگاره‌های روی قطعه کاشی‌های زرین‌فام اجرا شده است» (فریه ۱۳۷۴، ۲۸۱).

۵. مطالعهٔ موردی پارچهٔ ایلخانی

نقوشی که روی پارچه‌ها و سفالینه‌ها و دیگر انواع هنری طراحی شده‌اند، حاوی تصاویری از احوالات آن روزگار بوده و در برخی موارد، راوی رخدادهای مهم آن عصر هستند. از این دست آثار می‌توان به یک قطعه پارچه مربوط به دوره ایلخانی که از مناطق غرب ایران یا عراق به‌دست آمده و هم‌اکنون در موزه دیوید کپنهاگ نگهداری می‌شود اشاره نمود. پارچه‌ای مدور، «با نخ ابریشم و طلا، اوایل قرن ۱۴م. / ۸ق. که شاید به‌عنوان رومیزی شاهانه استفاده می‌شده است. اشکالی نظیر لاکپشت و پرنده ماهی‌خوار در کنار حوض ماهی و پیچک نیلوفر آبی، و زیبایی‌شناسی کلی اثر، آن را به پارچه‌بافی ترکستانِ چین و در نتیجه به فرهنگ اویغوری متصل می‌سازد. اما کتیبه‌های دعایی و بیش‌ترِ تصویرگری آن اسلامی است» (هیلن برند ۱۳۸۷، ۲۰۲).

این اثر، قطری معادل ۶۹ سانتی‌متر دارد و دارای تقسیم‌بندی‌هایی از نوع سفالینه‌های دورهٔ ماقبل خود، یعنی دورهٔ سلجوقی و یادآور تولیدات منطقهٔ کاشان می‌باشد. دوایری که از لبهٔ ظروف سفالی شروع می‌شوند و به‌صورت متحدالمرکز، کوچک شده و در نهایت به نقش اصلی ختم می‌شوند. «بررسی‌ها و تجزیه و تحلیل‌های حاصله توسط کربن ۱۴، تاریخ ۱۳۰۰–۱۴۱۵ م. این پارچه را تأیید می‌کند. طلای خالص روی بستر حیوانات پیچیده شده در اطراف هسته پنبه نشانگر منشأ ایرانی یا احتمالاً آسیای میانه است. این وضعیت نسبتاً محکم، تقویت شده با پنبه داخلی و روکش ابریشم بیرونی و لبه شطرنجی با بخیه‌های اصلی، نشان می‌دهد که ممکن است این قطعه، تابلوی باشکوهی در یک کاخ، چادر یا سایبان باشد» (Mackie 2014, 231). شاخصه‌های این پارچه در جدول (۱) ذکر شده است.

اندازهٔ ظروف سفالی نیز در برخی موارد بزرگ‌تر از حد معمول بوده است چنان‌که در جدول (۲)، شاهد اندازه‌هایی مابین ۲۵ تا ۴۹ سانتی‌متر هستیم. وجود ظرف‌هایی به این رنگ، لعاب و اندازه می‌توانسته هنرمند بافنده را ترغیب به بافت پارچه‌ای با اندازه‌ای حتی کمی بزرگ‌تر و تقلید از اندازهٔ ظروف سفالی نماید.

۶. تطابق نقوش پارچهٔ موردبحث و سفالینه‌های مینایی و زرین‌فام

ویژگی‌های پارچهٔ گرد منسوب به دوره ایلخانی، و مطابقت آن با عناصر سفالینه‌های مینایی و زرین‌فام دوره‌های سلجوقی و ایلخانی از نظر رنگ، تقسیمات هندسی و هم‌چنین انواع نقوش به‌کار رفته در چند دسته قابل بررسی است:

الف) رنگ‌مایه

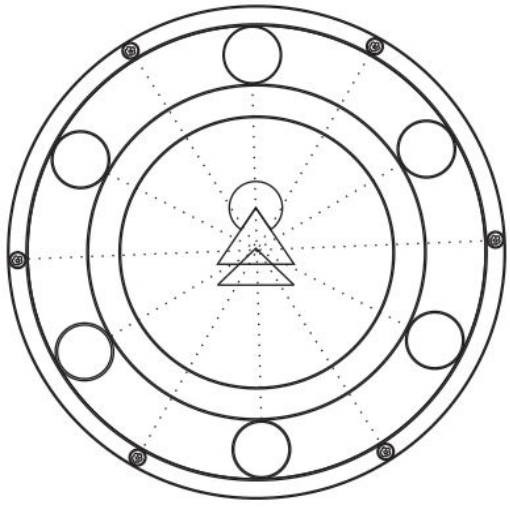
رنگ‌های به‌کار رفته در سفالینه‌های زرین‌فام، فارغ از نقوش ظریف، جلوه‌ای طلایی و اغواگر را نیز به نمایش می‌گذاشتند؛ به‌طوری که با تغییر جهت دید، بازتاب‌های رنگی بیش‌تری را نمایش می‌دادند. سفالینه‌های مینایی دارای تنوع رنگ فراوان‌تری نسبت به آثار زرین‌فام بودند. ترکیب این خصوصیات در کنار یکدیگر می‌توانست هارمونی و هماهنگی منحصر به‌فردی را برای هنرمندان دیگر رشته‌های هنری رقم بزند. به‌طور کلی، در منسوجات دورهٔ ایلخانی، «به ترکیب رنگ‌ها بیش‌تر توجه می‌شده است و رنگ‌های رایج عبارت بود از: سبز زیتونی، آبی، لاجوردی نیلی، قرمز، رنگ طلایی، روناسی، دارچینی، مشکی، سبز پسته‌ای» (یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۹۱، ۲۲). طیف رنگ‌های مورد استفاده در پارچهٔ موردتوجه پژوهش حاضر، بیش از بیست رنگ[۷] و شامل رنگ‌های گرم مشتمل بر زرد تا قهوه‌ای و رنگ‌های سرد شامل مشکی، آبی متمایل به فیروزه‌ای، آبی تیره و طیف رنگ‌های سبز پسته‌ای تا سبز تیره است.

با توجه به فرم مدور این پارچه، به‌نظر می‌رسد طراحی و نوع ترکیب‌بندی نقوش آن با الگوپذیری از ظروف سفالین انجام گرفته است. «شاید هنرمندان و طراحان ناگزیر بوده‌اند که از شیوه‌های طراحی کاشی‌سازان اقتباس و تقلید کنند. با این حال در بافت پارچه هنوز مشکلاتی وجود داشت. در طراحی دقت بسیار به‌کار رفته اما درخشندگی جنس پارچه که منظور اصلی بافنده و طراح بوده به مرحله کمال نرسیده» (پوپ، اکرمن، و شرودر ۱۳۸۰، ۹۹).

جدول۱. مشخصات و تقسیم‌بندی نقوش پارچه از لحاظ ترکیب‌بندی، طرح، رنگ و جنس (نگارنده).

اندازه پارچه	۶۹ سانتی‌متر		
رنگ‌مایه	گرم، طیف رنگ‌های زرد تا قهوه‌ای		
	سرد، آبی تیره- سبز آبی- طیف رنگ‌های سبز پسته‌ای تا سبز تیره		
جنس بافت	گلابتون با نخ طلا و نقره، ابریشم، پنبه		
ترکیب‌بندی	تقسیمات هندسی، دایره، دوایر متحدالمرکز		
نقوش	**خط (کتیبه)**: مفهوم خط مشخص نشده است.		
	گیاهی	اسلیمی	
		گل و برگ	لوتوس
	حیوانی	طبیعی	شیر- بز- گوزن- خرگوش- روباه- قوچ- آهو- درنا- ماهی- لاکپشت- طاووس
		اساطیری	تاج‌دار و بال‌دار: اسفنکس با تاجی بر سر
			بال‌دار: شیر- بز- گوزن - خرگوش- روباه - قوچ
	انسانی	پادشاه	مغولی
		میهمانان	وزیر ایرانی یا عرب
			میهمان چینی یا مغولی
		سربازان	مغولی

در این پارچه، قسمتی که فرو رفته است را با رنگ سیاه بافته‌اند تا جلب توجه نماید و عمق را به بیننده القاء نماید. هم‌چنین، با انتخاب رنگ آبی تیره برای کتیبه بیرونی، دید مخاطب را محصور کرده‌اند. اما جهت تأکید بر قاب میانی، در میان تنوع رنگ‌های گرم، جامهٔ پادشاه را آبی متمایل به فیروزه‌ای و تاج وی را به رنگ آبی تیره انتخاب کرده‌اند. علاوه بر این، رنگ لباس وزیر ایرانی یا عرب حاضر در مجلس، تیره‌تر از رنگ‌های گرم موجود و به رنگ قهوه‌ای انتخاب شده است. دستار سر او به رنگ آبی تیره بافته شده که در میان رنگ‌های دیگر به خوبی جلوه‌گر شده است. شاید انتخاب رنگ هم‌سان آبی در تاج پادشاه و دستار سر وزیر و نیز هم‌سانی رنگ سیاه پایهٔ تخت پادشاه و صندلی وزیر، گواهی بر جایگاه والای این شخص نزد پادشاه باشد. از سوی دیگر، در انتخاب رنگ دایره‌های حاوی نقش سرباز در نوار تزیینی دوم، جفت دایره‌های روبه‌رویی با یک رنگ تزیین شده‌اند و در مجموع، شش دایره با سه رنگِ آبی متمایل به فیروزه‌ای، نخودی و خاکستری بافته شده‌اند.



تصویر ۱: آنالیز ترکیب‌بندی نقوش پارچه و دوایر متحدالمرکز آن (نگارنده).

ب) تقسیمات هندسی

در طراحی دورهٔ اسلامی، هندسه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، چنان‌که با نگاهی به آثار هنری برجای مانده از این دوران از جمله معماری، سفالگری، فلزکاری و...، تقسیم‌بندی‌های زیبا و نظام‌مندی ترکیب‌بندی در این آثار قابل مشاهده است. این تقسیم‌بندی‌ها به هنرمند این امکان را داده‌اند تا قادر باشد به نقوش و مضامین متفاوتی بپردازد.

در این پارچه، هنرمند با تکیه بر فرم کلی دایره و هم‌چنین دوایر متحدالمرکز و نقوش مورد استفاده و نیز با تأکید بر فرم میانی، اثری مشابه با بشقاب‌های سفالین (مینایی و زرین‌فام) دوران سلجوقی را خلق نموده است. «علاقه به محصور کردن نقوش در اشکال هندسی در اواخر دوره ساسانی، چه در گچ‌بری و چه در پارچه‌بافی، مشهود بود و این میل در دوره‌های اول اسلام که کاشی‌کاری برای تزیین بناها به‌کار می‌رفت، بسیار لازم بود و از همین منبع است که یک استاد طراح پارچه در این دوره نقوش اساسی را که برای طرح‌های ظریف و گل و بوته‌های مارپیچی حریر لازم بوده اقتباس کرده است» (پوپ، اکرمن، و شرودر ۱۳۸۰، ۹۹). چنان‌چه پس از رسم شمای کلی طرح، دوایر ترسیم شده روبه‌روی یکدیگر درون ردیف کتیبه خارجی، دو به دو وصل شوند، محل تقاطع آن‌ها از مرکز پارچه، درست در محل جلوس حاکم می‌گذرد که به ترکیب‌بندی حساب‌شدهٔ اثر اشاره دارد (تصویر ۱). نمونه‌های دیگری از تقسیم‌بندی‌های مشابه را می‌توان در سفالینه‌های سلجوقی جدول (۲) مشاهده نمود.

جدول ۲. مشابهت سفالینه‌ها با نمونه پارچه ایلخانی (نگارنده).

	خصوصیات اثر	مطابقت نقش با پارچهٔ موردنظر
	کاسه، سبک ریزنقش، (کاشان)، صفر ۵۸۷ هجری. ۳۸ سانتی‌متر، اعطایی موسسه هنری شیکاگو. (واتسون ۱۳۸۲، ۹۲).	ترکیب‌بندی دایره‌های متحدالمرکز مشابه پارچه، وجود دایره‌هایی درون لایه دوم و تعداد ۱۲ دایره با نقوشی مشابه درون آن و تأکید بر نقش میانی.
	کاسه، نقاشی روی لعاب، ساوه. سده ۷ تا ۸ ه.ق. مجموعه برانگوین، موزه فیتز ویلیام، ۲۵/٤ سانتی‌متر. (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ٤، ٦٩٤).	دایره‌های کوچک به رنگ مشکی همانند تصویر پارچه مورد بررسی در حاشیه بیرونی، نقوشی در لایه دوم و دایره‌هایی درون آن به‌صورت تکرار و در نهایت نقش درخت زندگی در میان ظرف.
	کاسه سفالین درخشان، ترکمنستان یا ایران، قرن دوازدهم و سیزدهم میلادی (Eravşar & Karpuz 2014, V.2, 208).	استفاده از دایره برای قاب‌بندی در لایه دوم دوایر متحدالمرکز، همانند پارچه مدّ نظر.
	بطری، کاشان، اواخر قرن ۱۲ یا قرن ۱۳ میلادی (گروبه ۱۳۸۴، ۱۸۶).	استفاده از دایره برای قاب‌بندی نقوش شخصیت‌ها در اطراف گلویی تُنگ. ترکیب‌بندی کلی این بطری نیز از نمای بالا با دوایری متحدالمرکز، همان نمای کاسه‌ها را به مخاطب القاء می‌کند.

ج) نقش‌مایه

نقش‌مایه‌های مورد استفاده در این پارچه، خود به چندین دسته تقسیم می‌شوند و شامل نقوش نوشتاری، گیاهی، حیوانی و انسانی می‌باشند. در ادامه به تشریح و مطابقت آنها با نمونه‌های سفالی سده‌های ۶-۸ ه.ق پرداخته شده است.

۱) کتیبه خطی

خوشنویسی را می‌توان شاخص‌ترین هنر در پهنه سرزمین‌های اسلامی دانست. چنان‌که در برخی آثار هنری، کتیبه‌های فارسی یا عربی با مضامین دعایی و مدح را شاهد هستیم. به نظر می‌رسد عربی بودن کتیبه‌های سفالینه‌ها و منسوجات نمی‌تواند دلیلی بر ساخت آنها خارج از مرزهای کنونی به‌شمار آید و بخش اعظم سفالینه‌های زرین‌فام و مینایی کاشان با کتیبه‌های فارسی و عربی مزین شده‌اند.[۸] خوشنویسی روی سفال کاشان بیش‌تر به صورت شعر جلوه‌گر شده است و «روی اکثر آثار سبک کاشان اشعاری، معمولاً از رباعیات ایرانی، نوشته شده است؛ اگرچه اشعاری عربی نیز شناسایی شده‌اند. سبک و احساس این اشعار تکراری است، و همین اشعار بر روی کاشی‌های زرین‌فام هم آمده‌اند» (واتسون ۱۳۸۲، ۱۳۹). این شهر «در سده ششم هجری مرکز آموزش عربی بوده و کاشانی‌ها در مهارت به خوشنویسی در همه جا نام‌دار بودند» (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۱۸۰۳).

در سفالینه‌های کاشان معمولاً بیش از یک کتیبه در یک ظرف دیده می‌شود. این نوشته‌ها گاهی به صورت تکرار کلمات و جملات روی آثار نقش بسته‌اند و گاهی نیز به‌صورت آیه و شعری روی اثر نوشته شده‌اند. غالباً انواع مختلفی از ردیف‌های

تصویر ۲: بشقاب زرین‌فام، سلطان آباد، سده ۷-۸ ه.ق، گالری فریر، ۴۷/۵ سانتی‌متر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹، ۷۱۵).

تصویر ۳: آنالیزکتیبهٔ حاشیه بیرونی پارچه (نگارنده).

تصویر ۴: نقش گل شش‌پر در حاشیه بیرونی پارچه (نگارنده).

هم مرکز کتیبه، نقش‌مایهٔ اصلی را احاطه کرده‌اند (واتسون ۱۳۸۲، ۱۲۱) و این در حالی است که در این نمونه پارچهٔ ایلخانی، یک کتیبه در حاشیه بیرونی و آن هم به‌صورت ظریف بافته شده است. کتیبهٔ بیرونی بشقاب زرین‌فام سلطان‌آباد تا حدودی با کتیبه نوشته شده بر حاشیه پارچه مدّ نظر مطابقت دارد (تصویر ۲). شاید بتوان گفت محدودیت‌های بافت پارچه، قابلیت اجرای انواع خطوط را فراهم ننموده است.

کتیبه عربی یکسانی، به تعداد شش بار در فواصل منظم بیرونی‌ترین نوار تزیینی این پارچه تکرار شده است (تصویر ۳). در فاصلهٔ این تکرارها، دایره‌ای کوچک به رنگ نارنجی نوشته‌ها را تفکیک می‌نماید که گُلی شش پر به رنگ سفید درون آن قرار گرفته است (تصویر ۴). متن کتیبه بیرونی این اثر، «آرزوهای خوب سنتی را به زبان عربی ادامه می‌دهد و تکرار می‌کند، "شکوه ابدی، و کامیابی، و کامل (عالی)، و ثروت، و خوشبختی، و تندرستی، و سهولت"» (Mackie 2014, 231). این کتیبه‌ها، بسته به مکانی که برای آثار در نظر گرفته شده بود، طراحی و اجرا می‌شده‌اند، چنان‌که در نمونه‌های سفالین، «دور کاشی‌ها را حاشیه پهنی فرا می‌گرفت که در آنها برای مسجد، دعا و برای قصر، شعر می‌نوشتند و مجالس میان حاشیه تصویر همان شعرها بود... این کاشی‌ها مانند ورق‌های کتاب است که دوام بیش‌تری دارد» (پوپ، اکرمن، و شرودر ۱۳۸۰، ۱۰۷)، به گونه‌ای که پس از گذشت قرن‌ها، نقوش و نوشته‌های آنها حفظ شده‌اند.

۲) نقوش گیاهی

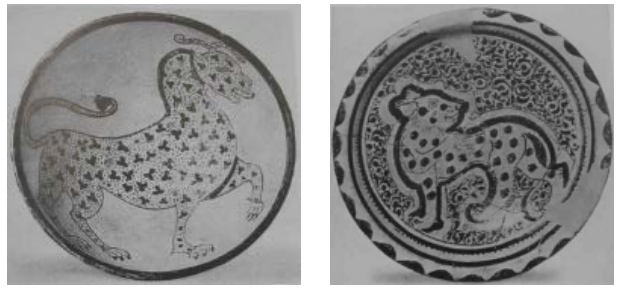
نقوش گیاهی از پرکاربردترین تزیینات روی آثار هنری از جمله سفالگری و پارچه‌بافی به‌شمار می‌روند که با انبوهی از گل‌ها و در اکثر موارد حیواناتی در بخش مرکزی آثار طراحی شده‌اند. این دسته از تزیینات، در نوارهای دوم، سوم و قاب میانی این پارچه نقش بسته‌اند. به دلیل شرایط حاکم بر هر دوره، نقوش به فراخور مکان و زمان تغییر کرده‌اند. در دورهٔ ایلخانی به دلیل تعاملات تجاری بین کشورها به خوبی شاهد این تغییرات هستیم چنان‌که «در مینیاتورهای دوره مغول و تیموری پارچه و لباس‌ها به سبک چینی کشیده شده که تزیین آن‌ها شامل شکل اژدها و عنقا و تزیینات گل از قبیل شقایق و نیلوفر آبی می‌باشد. گاهی این تغییرات با اشکال کاملاً اسلامی ترکیب شده است» (دیماند ۱۳۸۹، ۲۴۵). در برخی موارد، تأثیر نقوش از دوره‌های پیشین را شاهد هستیم؛ همانند نقوشی که بر سفالینه‌های زرین‌فام، مینایی و زیرلعابی دوره سلجوقی به خصوص کاشان نقش بسته‌اند که همین نقوش، بعدتر روی نقوش پارچه‌ها هم تأثیرگذار بوده‌اند.

پوپ و اکرمن معتقد هستند: «سبک زرین‌فام کاشان در اساس سبک پارچه است، و معیارهای نقش پارچه آشکارا اندیشه در دسترس نقاشان کاشی و ظرف بود، جزییات ظریف، غنی و تفاوت پوشش سطوح؛ پوشش سراسری که تقسیم‌بندی زیبایی دارد. متأسفانه پارچه‌های اندکی از سده‌های پنجم و ششم هجری در دست است، اما برای شناخت خویشاوندی نزدیکی که باید میان دو هنر وجود داشته باشد کافی است. شاخ و برگ طوماری که ویژگی بعضی از کاشی‌هاست تقریباً به

طرح‌های ابریشم سلجوقی شباهت دارد، با برگ‌های کوچک که گاه تقریباً در دو هنر همسان است. رابطه متقابل میان دو صنعت با تعدادی از ابریشم‌هایی که تقریباً نقش‌های معیار کاشی را تکرار می‌کنند به‌صورتی قاطع ثابت شده است، گرچه سفالگر از بافنده پیروی کرده یا جانشین آن بوده، هیچ راهی برای پی‌بردن به آن وجود ندارد. ابریشم‌های تزیین شده، درخشان و احتمالاً غالباً طلادوزی شده، برای آویختن به دیوار استفاده شده بود، و امکان دارد کاشی‌تراشان در آثار خود کاشی را جایگزین مناسبی یافته باشند که در همان حال که از حیث درخشندگی همتای این منسوجات است، از حیث دوام عملاً بی‌همتاست» (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۱۸۲۸). در میان این نقوش گیاهی، اسلیمی‌ها از جایگاه ویژه‌ای جهت نقش‌اندازی بر سفالینه‌ها، پارچه‌ها و هنرهای دیگر برخوردار هستند. گاهی نیز همانند نقش پارچه مورد بررسی، این اسلیمی‌ها با گل‌ها ترکیب شده و جلوه‌ای زیباتر به اثر می‌بخشند.

۳) نقوش حیوانی

نقوش حیوانی مورد استفاده در این پارچه، به دو گروه حیوانات واقعی و اساطیری تقسیم می‌شوند. این حیوانات در میان انبوهی از گل‌ها و اسلیمی‌ها از چپ به راست در حال حرکت هستند. در این نقوش، گوزن، دو بز، یکی با شاخ‌های بلند و دیگری با شاخ‌هایی کوتاه‌تر و دو شیر که یکی از آن‌ها با حالتی درمانده و زبانی خارج از دهان، دُم پایین انداخته، خستگی و تعقیب شکار را القاء می‌نماید، قابل مشاهده می‌باشند. وجود خال‌های سیاه روی بدن شیر، شباهت‌های آن و سفالینه‌های دوران سلجوقی (زیرلعابی، زرین‌فام و مینایی) و حتی دوره‌های قبل‌تر را یادآور می‌شود (تصویر ۵).



تصویر ۵: راست) شیر با خال‌های تیره روی بدن، زرین‌فام ری، قطر ۱۷/۸ سانتی‌متر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹، ۶۳۱).
چپ) شیر با خال‌های تیره، سفالینه زیرلعابی، سده ۳ یا ۴ هجری، قطر ۲۶/۳ سانتی‌متر (همان، ۵۸۲).

در نوار تزیینی دوم پارچهٔ مجموعهٔ دیوید، نقش یکی از حیوانات از بین رفته است و از بقایای نقش سُم‌های این حیوان احتمال می‌رود که آهو، گوزن و یا بز باشد. به دلیل این‌که در این نوار نقش بز تکرار شده است، احتمالاً نقش از بین رفته نیز همین نقش باشد (تصویر ۶). در فاصله بین هر کدام از این حیوانات، دایره‌ای به اندازهٔ عرض کتیبه قرار دارد که درون آن، نقش سربازی با پوشش کامل در حال نگهبانی با شمشیر و سپری در دست دیده می‌شود. اما نوار تزیینی سوم کمی متفاوت‌تر است چرا که درون آن حیواناتی بالدار از جمله روباه، خرگوش، قوچ، بزهایی با شاخ‌های بلند و کوتاه و دو موجود اساطیری ترسیم شده‌اند (تصاویر ۷-۸). «حیوانات واقعی و خیالی، که بسیاری از آنها در ابریشم‌های اولیه ایران و هم‌چنین فلزات تزیین شده به نمایش گذاشته شده‌اند، حاشیه گیاهی داخلی از جمله یک اسفنکس و گریفین را در بالا نمایش می‌دهند» (Mackie 2014, 231). تعداد حیوانات موجود در این نوار، دوازده عدد می‌باشد که بر زمینه‌ای تیره در میان انبوهی از نقوش اسلیمی از چپ به راست درحال حرکت هستند. یک استثناء هم وجود دارد و آن هم نقش بزی به رنگ نخودی است که همانند بقیه حیوانات این نوار، دارای بال افسانه‌ای نیست. نمونه این بال‌ها را در سفالینه‌های دوره‌های قبل‌تر و نیز بشقاب نقره کنده‌کاری با کتیبه‌ای به نام آلب ارسلان مشاهده می‌کنیم (نک. پوپ، اکرمن، و شرودر ۱۳۸۰، ۱۱۸). هم‌چنین ممکن است تعداد این حیوانات با بروج دوازده‌گانهٔ فلکی مرتبط باشد.

نمونه‌های مشابه اسفنکس تاجدار پارچهٔ موردبحث، بر کاشی مینایی سدهٔ ۶ هجری آمده است (نک: پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۹، ۷۰۲). تصویر فرمانروایی تاجدار، همراه زیردستان و ابوالهول‌ها، نشان همیشگی قدرت بوده است که در تمام هنرهای اسلامی به نمایش گذاشته می‌شد. این نقوش می‌توانند با طالع‌بینی و مسائل نجومی نیز مرتبط باشند (کنبی ۱۳۹۳، ۱۳۲). زمینهٔ اثر در میانهٔ پارچه، «پر از نقوش گل و بته و پرنده از نوع طاووس و درنا و حتی لاکپشت و ماهی در بخش تحتانی آن است» (آژند ۱۳۹۳، ۷۴). نقش درنا را روی تعدادی از کاشی‌های زرین‌فام کاشان و در میانه درختان مشاهده می‌کنیم (نک: پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۶۹۱؛ همان، ج.۹، ۷۲۱).

تصویر ٦: نقش از بین رفته پارچه (نگارنده).

تصویر ۷: نقش گریفین روی پارچه (نگارنده).

تصویر ۸: قسمتی از پارچه، موجود اساطیری، اسفنکس (نگارنده).

تصویر ۹: قسمتی از نقش پارچه. نقش لاک‌پشت و درنا و برکه‌ای با دو ماهی (نگارنده).

تصویر ۱۰: قسمتی از نقش کاسه، نقش کلاغ و برکه‌ای با دو ماهی، کاسه نقاشی شده رولعابی، ساوه، سده ۶ ه.ق. مجموعه آلن بالچ، قطر ۲۱/۶ سانتی‌متر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.٤، ٦٨٧).

به بیان دیگر، این «محیط سرسبز با یک آبگیر ماهی، غالباً در ظروف سفالین براق ایرانی قرن سیزدهم تا اوایل قرن چهاردهم به تصویر کشیده شده است، با طاووس، مرغ آبی و یک لاک پشت زنده می‌شود» (Mackie 2014, 231). وجود لاک‌پشت در این میان تازگی دارد چرا که در نمونه‌های سفالین دوره‌های قبل جایی نداشته و نقشی ابداعی و یا برگرفته از فرهنگی غیر ایرانی است. احتمال دارد که دلیل کاربرد این نقش، تبادلات تجاری با سایر کشورها از جمله چین بوده باشد. «طرح‌های چینی در میان محصولات دیگر به ویژه در پارچه‌های ابریشمی "چینی" نیز راه یافت و این پارچه‌ها منابع نیرومندی برای دریافت الهامات و نقوش بودند و نقش‌های گیاهی و حیوانی شرق دور از این طریق میان تمام انواع هنر اسلامی راه یافتند» (پورتر ۱۳۸۱، ۵۴). هم‌چنین حیواناتی که در کتیبهٔ میانی قرار دارند، درنده نیستند و گویی آزادانه در باغ گردش می‌کنند. در قسمت پایینِ کتیبه میانی، برکه‌ای قرار دارد که مطابقت زیادی با نمونه برکه‌های نقش شده بر سفالینه‌های زرین‌فام، مینایی و رولعابی دورهٔ سلجوقی دارد و اقتباسی بی‌کم و کاست از آن را در این پارچه شاهد هستیم (تصاویر ۹-۱۰). برکه، یکی از بازتاب‌های بی‌شمار آیین کهن حاصلخیزی است. هم‌چنین این نقش، یادآور اهمیت باغ و آب در زندگی ایرانی است (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۱۸۲۴- ۱۸۲۵). در برخی موارد، تعداد ماهی‌ها بر ظروف سفالی، بیش‌تر از یک جفت است که به‌صورت دسته‌جمعی حرکت می‌کنند (نک. پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۷۰۹).

۴) نقوش انسانی

پردهٔ مذکور از چند نوار مدور و هم مرکز تشکیل شده است که دایرهٔ پنجم، کمی از نقطهٔ مرکزی اثر بالاتر است. در قاب مرکزی «که بیش‌ترین بخش پرده را به خود اختصاص داده، صحنه جلوس حکمران بر اریکه‌ی سلطنت نقش بسته و در طرفین او دو پیکره دیده می‌شود. پیکره سمت چپ، شاهزاده مغولی است و پیکره سمت راست، شاید وزیر اوست که دستار بر سر دارد؛ در حالی که شاهزاده‌ی مغولی کلاه مغولی بر سر گذاشته است. پشت سر حکمران هم دو ندیمه با سایبان و نیزه‌ای به دست دیده می‌شود» (آژند ۱۳۹۳، ۷۴). به روایت منبعی دیگر، «این نمادنگاری سنتی ایرانی در مرکز، با حاشیه‌های مزین به نقوش چینی احاطه شده است. حاکمی زیرک یا شاهزاده روی تخت طلای کوسن‌دار در حالتی پا روی پا انداخته (چهار زانو) با دستمالی در دست و احتمالاً یک فنجان (گمشده) زیر سایبان راه راه که نمادی سلطنتی است نشسته است. درباریان او را احاطه کرده‌اند. یک امیر مغول در سمت راست با یک کلاه و صندلی تاشو مشخص شده است و یک وزیر درجه یک برجستهٔ ایرانی یا عرب در سمت چپ او قرار دارد که توسط نوارهای طراز روی آستین و عمامه با انتهای پارچه‌ای نشان داده شده است. دو شرکت‌کننده در پشت حاکم نیز کلاه مغولی دارند» (Mackie 2014, 228) (تصویر ۱۱). پادشاه و همراهانش در فضای باز و باغ مانندی نشسته‌اند. دایره میانی که کمی بالاتر از مرکز قرار دارد دو مفهوم را در یک صورت گنجانده است، چنان‌که در نگاه اول، دایره جزیی از تخت پادشاهی تداعی می‌شود اما به نظر می‌رسد جهت تأکید بر شخص خاصی جانمایی شده است. ترسیم هالهٔ دور سر اشخاص، در اکثر سفالینه‌های زرین‌فام و مینایی سده‌های ۶ - ۸ ه.ق دیده می‌شود (تصویر ۱۲). «آیین مبارک ترسیم هاله نور به دور سر اشخاص (علامتی برای جداسازی از دیگران و نه، همانند هنر مسیحی، به نشانهٔ تقدس) این امکان را فراهم می‌ساخت تا سر موی هر کدام از آنان به طرز شایسته‌ای جلوه کند؛ به موهای تیره‌شان رنگی یکدست می‌داد و سر را از زمینه متمایز می‌کرد» (محمدزاده میانجی ۱۳۹۲، ۸۸). با این وجود می‌توان گفت نقوش روی سفالینه‌های زرین‌فام نیز بی‌تأثیر از هنرهای زمان خودشان نظیر پارچه‌بافی نیستند. چنان‌که شواهد حاکی از آن است که این هنرمندان با طرح‌های جالب و متنوع پارچه‌های روز آشنا بوده‌اند.

در میان سفالینه‌های زرین‌فام ریزنقش و درشت‌نقش کاشان، ری، ساوه و نمونه‌ای از سفالینه‌های کاشان، ری و سلطان‌آباد هم تصویرسازی‌های مشابه همین پارچه را می‌بینیم که پادشاهی با خدمه - در میان باغ و یا در فضای اتاق- به همراه خدم و حشم و حتی وجود حیوانات افسانه‌ای بر گرد آنها نشسته است (تصاویر ۱۳-۱۵). (برای مشاهدهٔ دو نمونهٔ زرین‌فام دیگر نک: پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۷۰۹؛ واتسون ۱۳۸۲، تصاویر رنگی و هم‌چنین سه نمونهٔ مینایی در Eravşar & Karpuz 2014, V.1, 139, 226, V.2:27).

علاوه بر این‌ها، در قسمت میانی پارچه، شاهد القای نوعی حس احترام نیز هستیم. چنان‌که طراح و بافنده با عوض کردن نوع صندلی مخصوص میهمانان، درجه و اهمیت آنان را نشان داده است به‌گونه‌ای که وزیر ایرانی و یا عرب را روی صندلی نفیس‌تری نقش انداخته است و میهمان مقابل او را بر صندلی چوبی ترسیم نموده است که اهمیت و جایگاه وزیر ایرانی و یا عرب را نزد پادشاه معین می‌سازد. وزیری که احتمالاً می‌تواند خواجه رشیدالدین فضل‌الله باشد. هم‌چنین از تشابهات دیگری که در میان این نمونه پارچه و سفالینه‌های سلجوقی مشاهده می‌شود، وجود بازوبندی به فرم کتیبه است که روی بازوی میهمانان و برخی سربازان طراحی شده است و شاید نمادی از منزلت و جایگاه هر شخص در ادارهٔ امور و نزد پادشاه بوده است.

در میانهٔ نوار تزیینی دومِ پارچهٔ ایلخانی، شش دایره قرار دارند که در «مرز اصلی شامل حیوانات ایرانی در حال شکار، در میان گیاهان سرسبز با منشاء چینی است، قاب‌هایی کوچک و کروی شکل به‌طور متناوب جنگجویان مغول که دارای شمشیر و سپر هستند را نمایش می‌دهد» (Mackie 2014, 231). این سربازان با پوشش کامل اعم از کفش و کلاه و ساق‌بند پا، شمشیر و سپری در دست، آماده و در حال نگهبانی هستند و این در حالی است که پادشاه و میهمانان و خدمه درون قاب مرکزی کفش ندارند (تصویر ۱۶). نمونه‌ای مشابه بر سفال زرین فام این سده، تصویر شده است(تصویر ۱۷). «پیکره‌ای بسیار منحصر به فرد، جنگجوی با وقاری با سپر و شمشیر خمیده در دست روی بشقاب موزه آرمیتاژ نقش شده

تصویر ۱۱: بخشی از پارچه ایلخانی، صحنه جلوس (نگارنده).

تصویر ۱۲: کاسه، سلطان‌آباد، ۶۲۴ ه.ق، زرین فام رنگارنگ، موزه ویکتوریا و آلبرت، قطر ۲۰ سانتی‌متر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.٤، ۷۷۳).

تصویر ۱۳: کاسه، کاشان، قرن ۷ ه.ق، زرین فام، ۳۸ سانتی‌متر (همان، ۷۰۷).

تصویر ۱۴: کاسه مینایی، قرن ششم و هفتم هجری (Eravşar & Karpuz 2014, V.1, 142).

تصویر ۱۵: کاسه مینایی، قرن ششم و هفتم هجری (همان، ۱۶۹).

تصویر ۱۶: قسمتی از پارچه، نقش سرباز (نگارنده).

تصویر ۱۷: بشقاب زرین‌فام، سده هفتم هجری، ساوه (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۹، ۶۴۳).

است، طبقه‌بندی این نمونه دشوار است اندیشه آن به وضوح ناشی از سبک یادماندنی ری است، اما حاشیه‌های تو در تو و ظریف آن به سبک مینیاتور تعلق دارد. افزون بر این اجزای حاشیه‌ها بیش‌تر به کاشان نزدیک است تا ری، در حالی که تزیین شاخ و برگ به نظر می‌رسد قابل انتساب به ری باشد. امکان دارد ترکیب این خصوصیات نشان‌دهنده کارگاه‌های التقاطی ساوه باشد» (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج.۴، ۱۷۹۱).

مرکز دقیقی برای پارچهٔ موردنظر این پژوهش تعیین نشده است و آن را به ایلخانیان مناطق غربی ایران و عراق نسبت داده‌اند. لذا به قیاس شواهد موجود، اعم از حالت روایی پارچه و مراکز بافندگی آن دوران و هم‌چنین تکنیک و نوع مواد مصرفی به‌نظر می‌رسد ساخته هنرمندان تبریز و مربوط به دوره غازان‌خان و وزیر عصر وی، خواجه رشیدالدین فضل‌الله باشد. در این دوره، خدمات ارزنده‌ای در زمینه‌های مختلفی از جمله تولید، تجارت و آموزش حرفه‌های مختلف در مراکز متعدد حوزهٔ حکومتی ایلخانان صورت گرفته است و تولید منسوجات یکی از بهترین نمونه‌های آن می‌باشد. افزون بر این، دیگر حرفه‌ها نظیر سفالگری نیز در محدوده پایتخت حکومتی ایلخانان (تبریز) از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. هم‌چنین، دو مینیاتور منتسب به شاهنامه دموت که راوی وقایع متفاوت ولی حدوداً یکسانی هستند و نقوش انسانی و حالات قرارگیری شخصیت‌های آن نیز با نمونه پارچهٔ مدّ نظر مشابهت دارند، بیانگر این است که نساجی و نگارگری نیز بی‌تأثیر از یکدیگر نبوده‌اند.[۹] می‌توان گفت «تغییرات حاصله در طراحی پارچه به بهترین وجه در مینیاتورهای این زمان (ایلخانی) مشهود است. بسیاری از این طرح‌ها با دقت زیاد بر روی پارچه‌ها، نه تنها پارچه‌های لباسی بلکه بر روی پرده‌ها و روتختی‌ها نیز انتقال یافته است. در این دوره هنرمندان و کارهای هنری آزادانه بین شرق و غرب آسیا در حرکت بودند. منسوجات، منتقل کننده‌ی فرهنگ تصویری شرق آسیا به غرب آن بودند» (طالب‌پور ۱۳۹۳، ۱۱۴).

افزون بر این، مشابهت نگاره‌های مینیاتور و نقوش انسانی پارچهٔ ایلخانی به کاشی‌های زرین‌فام و مینایی کاشان نیاز به بررسی‌های گسترده‌تری در این زمینه دارد که کدامیک تأثیر بیش‌تری بر دیگری داشته‌اند. ولی در مجموع، به‌نظر می‌رسد نقوش سفالینه‌های هم‌زمان و هم‌چنین دوران قبل، در خلق این دو نسخه نگارگری بی‌تأثیر نبوده و تأثیرات خود را کم و بیش داشته‌اند. البته در برخی موارد نیز، این نوع الهام‌گیری برگرفته از دیگر رشته‌های هنری از جمله فلزکاری است که در راستای هدف این پژوهش قرار ندارد.

۷. نتیجه‌گیری

از بررسی‌های صورت گرفته می‌توان نتیجه گرفت تبادل هنرمندان ایرانی و چینی در دوره ایلخانی، وجود مسیر ارتباطی جاده ابریشم و هم‌چنین وجود طراحانی یکسان برای هنرهای مختلف، ارتباطی تنگاتنگ بین هنرمندان و صنعتگران فراهم ساخته بود. در سده‌های اولیهٔ اسلامی، تأثیرات نقوش پارچه بر سفالینه‌ها نمایان است و گاهی نیز تأثیرات فلزکاری بر سفالینه‌ها را شاهد هستیم. اما در سده‌های بعدی، با توجه به تنوع نقوش سفالینه‌ها، این آثار از منابع الهام صنایع دیگر به‌شمار می‌رفتند. هرچند که نقوش برگرفته از فرهنگ‌های دیگر، از جمله نقوش متاثر از فرهنگ چین در هنر ایلخانی، روی سفالینه‌ها تأثیر گذار بوده‌اند، با این وجود ماهیت خود را حفظ کرده‌اند.

در این میان، هنرمندان صنایع دیگر مانند پارچه‌بافی در صدد بوده‌اند از نظر دارا بودن جلوهٔ طلایی، اقتباسی بی‌کم وکاست از ظروف زرین‌فام را ایجاد نمایند که این خود اهمیت سفالینه‌های زرین‌فام در آن دوران را مشخص می‌سازد. می‌توان به قطعه پارچهٔ مربوط به دوره ایلخانی اشاره نمود که از نظر نقوش و دیگر شاخصه‌ها متأثر از نقوش ظروف سفالی زرین‌فام و مینایی سده ۶-۸ ه.ق می‌باشد. این شباهت‌ها می‌تواند گویای این امر باشد که به‌دلیل داشتن جلوهٔ درخشان لعاب سفالینه‌ها و در نمونه‌های زرین فام، جلوهٔ طلایی آنها در این دوره و با ارزش بودن این آثار، هنرمند بافنده نیز با بهره‌گیری از نخ‌های طلا و نقره (نخ گلابتون) در صدد بوده است تا جلوهٔ مشابهی را بر پارچه پدید آورد. وی به استفاده از نخ‌های طلایی اکتفا نکرده و اقتباسی بی کم و کاست از نقوش سفالینه‌های زرین فام و مینایی را در در ترکیب‌بندی و طراحی پارچه مورد نظر اعمال کرده است.

چنان‌چه پیش از این اشاره شد، مرکز دقیق بافت این پارچه مشخص نشده است و آن را به ایلخانیان مناطق غربی ایران و عراق نسبت داده‌اند. لذا به قیاس شواهد موجود، اعم از حالت روایی پارچه و مراکز بافندگی آن دوران و هم‌چنین تکنیک و نوع مواد مصرفی، به‌نظر می‌رسد این اثر، تولید هنرمندان تبریز و مربوط به دوره غازان‌خان و وزارت خواجه رشیدالدین فضل‌الله باشد. در این دوره، خدمات ارزنده‌ای در زمینه‌های مختلف از جمله تولید، تجارت و آموزش حرفه‌های مختلف در مراکز متعدد حوزهٔ حکومتی ایلخانان صورت گرفته است و تولید منسوجات یکی از بهترین نمونه‌های آن می‌باشد. افزون بر این، سفالگری نیز در محدوده پایتخت حکومتی ایلخانان (تبریز) از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. در انتها می‌توان گفت هنرها نه آن‌که از یکدیگر جدا باشند بلکه اغلب بر یکدیگر تأثیرگذار بوده‌اند و این تأثیر توانسته است در طراحی فرم و نقوش مختلف، نقش به‌سزایی داشته باشد.

سپاسگزاری

این مقاله بدون هدایت و مشاورت استاد بزرگوار جناب آقای دکتر عباس اکبری، دانشیار دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان بدین سبک و سیاق به سرانجام نمی‌رسید، بدین وسیله نهایت سپاسگزاری خویش را از ایشان به عمل آورده و از درگاه ایزد متعال، برای آن استاد بزرگوار توفیق روز افزون خواستارم.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این خصوص، نک: (طالب‌پور ۱۳۹۳، ۱۳۳-۱۳۵).

2. Museum of Copenhagen

۳. «سقلاطون نیز کلمه‌ای است یونانی و به معنی بافته ابریشم آمیخته به رشته‌های زرین می‌باشد و شهر بغداد در بافت این نوع پارچه معروفیتی خاص داشته و به آن سقلاطونی بغداد می‌گفتند» (روح‌فر ۱۳۹۲، ۱۳).
۴. «قصب عبارتست از پارچه کتان نرم که بعضی اوقات الیاف زر و سیم نیز در بافت آن استفاده می‌شد» (همان‌جا).
۵. «مثقل پارچه‌ای که الیاف سیم و زر روی آن گلدوزی می‌گردید» (همان).
۶. کتاب جامع‌التواریخ تألیف خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (درگذشتهٔ ۸۱۷ ه.ق)، طبیب، مورّخ، دیوان‌سالار و وزیر ایلخانیان.
۷. برای اطلاعات بیش‌تر نک: (Mackie 2014, 228).
۸. رک: (گروبه ۱۳۸۴، تصویر ۲۷۸).
۹. برای اطلاعات بیش‌تر نک: (نگاره‌ای از جامع التواریخ (پوپ ۱۳۸۷، ج. ۱۰، ۸۲۹) ؛ نگارهٔ شمارهٔ ۲۴ شاهنامه دموت، با موضوع بر تخت نشستن اسکندر، محفوظ در موزهٔ لوور و هم‌چنین نگاره شماره ۱۳ شاهنامه دموت، موضوع بر تخت نشستن زو طهماسب، محفوظ در گالری هنری فریر).

منابع

- آژند، یعقوب. ۱۳۹۳. *هفت اصل تزئینی هنر ایران*. تهران: پیکره.
- پوپ، آرتر آپهام، و فیلیس اکرمن. ۱۳۸۷. *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. ج. (۴ و ۹). ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور آپهام؛ فیلیس اکرمن، و اریک شرودر. ۱۳۸۰. *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمهٔ ناتل خانلری. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پورتر، ونیتیا. ۱۳۸۱. *کاشی‌های اسلامی (مجموعه آثار هنر اسلامی)*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- دیماند، موریس اسون. ۱۳۸۹. *صنایع اسلامی*. ترجمهٔ عبدالله فریار. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- روح‌فر، زهره. ۱۳۹۲. *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*. چاپ سوم. تهران: سازمان میراث فرهنگی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- طالب‌پور، فریده. ۱۳۹۳. *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*. چاپ دوم. تهران: انتشارات مرکب سپید.
- عون اللهی، سید آغا. ۱۳۸۹. *تاریخ پانصد ساله تبریز (از آغاز دوره مغولان تا پایان دوره صفویه)*. ترجمهٔ پرویز زارع شاهمرسی. چاپ دوم. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- فریه، ر. دبلیو. ۱۳۷٤. *هنرهای ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- کنبی، شیلا ر. ۱۳۹۳. *جزییاتی از هنر اسلامی*. ترجمهٔ افسونگر فراست، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- گروبه، ارنست. جی. ۱۳۸۴. *سفال اسلامی*. گردآوری ناصر خلیلی. ترجمهٔ فرناز حایری. تهران: انتشارات کارنگ.
- محمدزاده میانجی، مهناز. ۱۳۹۲. *بررسی سیر تاریخی سفال زرین‌فام در جهان*. تهران: انتشارات سروش.
- واتسون، آلیور. ۱۳۸۲. *سفال زرین فام ایرانی*. ترجمهٔ شکوه ذاکری. تهران: سروش.
- وثوقی، محمد باقر، و محمد حسین سلیمانی. ۱۳۹۲. «اصطلاحات دیوانی دورهٔ مغول بر اساس نسخه خطی "المرشد فی الحساب".» *دوفصلنامهٔ علمی پژوهش های ایران شناسی*. ۳ (۱): ۸۵-۹۸.
- هیلن برند، رابرت. ۱۳۸۷. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. چاپ دوم. تهران: روزنه.
- یاوری، حسین. ۱۳۹۰. *تجلی نور در هنرهای سنتی ایران*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).
- یاوری، حسین، آنیتا منصوری، و شریفه سلطانی. ۱۳۹۱. *آشنایی با هنرهای سنتی ایران (۳)*. چاپ دوم. تهران: انتشارات آذر.
- یوسفی، سارا. ۱۳۹۵. «مقایسه تطبیقی نقوش سفالهای لعاب‌دار زرین فام با پارچه‌های ابریشمی دوره سلجوقی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.
- Eravşar, Osman , and Haşim Karpuz (Editors). 2014. *Heritage Of The Great Seljuks – Museum*. Second Edition. Turkey: Haramidere.

- Mackie, Louise W. 2014. *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century* .Yale University Press.
- https://www.davidmus.dk

A Comparative Study on an Ilkhanid Textile and the Seljuk Pottery

Kāzem Ebrāhimi
MA in Islamic Arts, Faculty of Architecture and Arts, University of Kashan.
Email: kazem.ebrahimi27@gmail.com

Receive Date: 26 October 2019 , Accept Date: 17 August 2020

Pottery and textile weaving were two art media during the Seljuk and Ilkhanid periods, which one or sometimes both were considered important according to circumstances. Numerous studies have been carried out on pottery and weaving in the Seljuk period, and in some cases the evidence left over from that time has been reviewed in a comparative method to determine to some extent how these works were influenced by other fields. In some cases, evidence suggests that artists modeled on designs used in other industries, and they embellished their work on this basis. The present study has been done by using a comparative-historical methodology and the information gathered from library sources and by referring to related data, as well as a visual study of the Seljuk pottery and a sample of brocade textile from the Ilkhanid period preserved in the David Collection, Denmark. This textile is similar in terms of form, pattern, color and geometric divisions to the *mina'i* ware and luster-glazed bowls produced in Kashan. This study examines such interactions by thoroughly examining the patterns and similarities of the mentioned textile sample and pottery of the Seljuk period. It is to answer the following question: Which of the arts of pottery and weaving has had more influence on the other?

There are some examples regarding the effect of textile patterns on pottery, especially in the early Islamic period, but in later centuries, pottery reached such a great place and independence that affected textiles; and its patterns and structure inspired the art of weaving. The results of this study show that with regard to the color of the Ilkhanid textile, the weaver had used gold and silver threads, i.e. brocade, to perform and manifest the beauty of luster-glazed pottery on the fabric. In observing the geometric divisions and in the general composition of the designs, the work has also been executed like pottery. It seems that the form and structure of this textile, which is circular, is taken from that of pottery medium. Using circular composition and concentric circles, as well as emphasizing on the middle section, which according to the type of the characterization and other elements of the work represents the narrative state of a particular subject, this work sounds fairly similar to the *mina'i* and luster-glazed ceramic plates once created by the Seljuk artisans.

Inscriptions of invocation and those of good wishes were used in that time on ceramic ware, and in this piece of textile such inscriptions are used on the last outward section of the work. Furthermore, the presence of mythical animals such as sphinxes among other creatures and the lush nature with fish ponds are elements often depicted in the Seljuk pottery. The assertion of such influence from pottery ware is not accidental and it seems that Seljuk pottery had been a good source of inspiration for this textile.

On the whole, the general composition and use of usual patterns in luster-glazed and *mina'i* pottery has caused a successful adaptation in the design of the mentioned textile. Other examples of this field are less considered by researchers and should be further studied.

Keywords: Pottery, Textile Weaving, Ilkhanid Period, Seljuk Period, Luster-glazed.