نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

واکاوی نقش نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی در شناخت و دسته‌بندی فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب (۱۹۰۰ـ۱۹۱۰)

10.22052/HSI.2023.248461.1066

داود شادلو*
سعیده رفیعی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

چکیده

از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی، ازجمله فرش‌های‌شرقی در اروپا و سپس در آمریکا فراگیر شد و تداوم برگزاری آن‌ها در دههٔ نخست سدهٔ بیستم، شناختی تازه از فرش‌های صفوی را در جوامع علمی غرب ایجاد کرد؛ گرچه نگاه تحلیلی به فرش‌های صفوی از نمایشگاه‌های وین ۱۸۷۳ و ۱۸۹۱ آغاز شده‌بود، اما سه نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳، مونیخ ۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰ نقشی بزرگ در تعریف و بازنگری روش‌های مناسب پژوهش بر فرش‌های صفوی و اصلاح داده‌های پیشین دربارهٔ آن‌ها بازی کردند. هدف پژوهش، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های نام‌برده، در گسترش شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب است؛ هم‌چنین روش‌هایی که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، مجموعه‌سازی، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و نمایش فرش‌های‌صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری برسند، واکاوی شده‌اند. سؤالات پژوهش نیز در همین راستاست: ۱) نمایشگاه‌های نام‌برده چه نقشی در شناخت فرش‌های‌صفوی در جوامع علمی غرب داشته‌اند؟ ۲) فرش‌شناسان غربی در این دوره، چه روش‌هایی را برای شناخت فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند؟ روش پژوهش از نظر اجرا توصیفی ـ تحلیلی و از نظر هدف بنیادی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات، اسنادی (کتابخانه‌ای) و جامعهٔ آماری، اسناد، عکس‌ها و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های نام‌برده است. روش نمونه‌گیری، سرشماری و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است. نتایج نشان می‌دهد که سیر گردآوری فرش‌های صفوی پیوند تنگاتنگی با گسترش شناخت (زیباشناسی، فنون، تاریخ و دسته‌بندی) آن‌ها در غرب داشته‌است. آن‌چه گردآوری شده، موارد مطالعاتی را تعیین کرده و آن‌چه مورد مطالعه قرار گرفته، به اصلاح الگوهای گردآوری و شناختی انجامیده‌است. اصلی‌ترین روشی که پژوهشگران در تجزیه‌وتحلیل فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند، مطالعهٔ تطبیقی بوده‌است و پژوهشگران فرش‌هایی را که در ظاهر به گروه یا ساختاری وابسته نبوده‌اند، با مقایسه‌ای مبتنی بر همسانی‌های عنصری در یک ساختار نَسَبی (تبارشناختی) جای داده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
نمایشگاه هنر اسلامی، فرش صفوی، نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳، نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰، نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰.

* استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)/ Shadloudavood@shirazartu.ac.ir
** استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران/ s_rafiei@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

از میانهٔ سدهٔ نوزدهم و با شتاب‌گرفتن تحولات صنعتی در غرب، هم‌چنین با ایجاد انگیزه‌هایی برای تبادلات فرهنگی، برپایی نمایشگاه‌های جهانی که نشان‌دهندهٔ پیشرفت‌های علمی، صنعتی و هنری بودند، گسترش یافتند. کشورهای شرقی نیز فرصتی یافتند که آثار خود را به غربیان معرفی کنند و به‌دنبال جذب سرمایه و بازاریابی کالاهای خود باشند. «این نمایشگاه‌ها القاکنندهٔ فضای ساختگی صلح و برابری بین ملت‌ها بودند. شرقیان در غرفه‌هایشان محیط بومی خود را شبیه‌سازی می‌کردند [...] رویدادهایی از این دست، برگزاری نخستین نمایشگاه‌های بزرگ و عمومی هنر اسلامی را تسهیل کرد» (Fulco, 2017 : 51). از اواخر همین سده برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی مانند نمایشگاه‌های ویژه فرش‌های شرقی نیز آغاز شد. این نمایشگاه‌ها نخست با ابتکار چند موزه شکل گرفتند، اما انگیزه‌ای شدند تا مجموعه‌داران اروپایی که عمدتاً از طبقهٔ اشراف بودند، در گردآوری و سپس نمایش آثار از یکدیگر پیشی بگیرند. در این زمان مجموعه‌داران هنوز شناخت کافی از هنر اسلامی نداشتند و به‌سبب جذابیت‌های زیبایی‌شناختی و ارزش مادی، آثار را گرد می‌آوردند و سویه‌های تاریخی یا فرهنگی، اهمیت کم‌تری برای ایشان داشت.

برخاستن موج خاورشناسی در غرب، سبب جذابیت هنر و تزیینات اسلامی برای غربیان شده‌بود و به فراخور آن تجزیه‌وتحلیل آثار با جدیت دنبال می‌شد. به موازات مطالعات دانشگاهی، خاورشناسی بازاری با مقاصد تجاری به‌ویژه در حوزهٔ فرش‌شناسی نیز از سوی مجموعه‌داران غیردانشگاهی پیگیری می‌شد. اندک‌اندک با شناخت بیش‌تری که از هنر اسلامی پدید آمد، نمایشگاه‌ها سازمان‌یافته‌تر شدند. «نمایشگاه‌های هنر اسلامی پایان سدهٔ نوزدهم، به‌شکلی ماهرانه خبرگی، روش پژوهش علمی، دانش، ارزیابی و اصالت‌یابی آثار را درهم آمیختند» (Komaroff, 2000 : 3)؛ جدا از سویه‌های معرفتی هنر اسلامی، سیر گردآوری، مجموعه‌سازی و نمایش آثار هنری مسلمانان، پیوندی تنگاتنگ با تاریخ هنر اسلامی و پختگی آن به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی دارد که دربارهٔ همه زیرشاخه‌ها ازجمله فرش‌های‌صفوی صادق است. به‌نظر می‌رسد نمایشگاه‌های دههٔ نخست سدهٔ بیستم، شناخت دقیق‌تری از فرش‌های صفوی فراهم آوردند. روش‌هایی که در تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و مجموعه‌سازی فرش‌ها به‌کار گرفته شد، منطبق با شیوهٔ پژوهش و علم آن روز بود و پژوهشگران تا حد امکان کوشیدند زمینه‌های تولید اجتماعی و فرهنگی فرش‌ها را نیز درنظر بگیرند.

هدف و مسئلهٔ این پژوهش، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های پاریس ۱۹۰۳، مونیخ ۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰، در دسته‌بندی و شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب است؛ هم‌چنین روش‌هایی که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی، مجموعه‌سازی و نمایش فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری از آن‌ها برسند، واکاوی شده‌اند. سؤالات پژوهش نیز در همین راستاست: ۱) نمایشگاه‌های نام‌برده چه نقشی در شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب داشته‌اند؟ ۲) فرش‌شناسان غربی در این دوره، چه روش‌هایی را برای شناخت فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند؟ روش پژوهش از نظر شیوهٔ اجرا، توصیفی ـ تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار آن فیش‌برداری است. جامعهٔ آماری، اسناد و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های نام‌برده است. تقریباً همهٔ نمونه‌های دردسترس بررسی شده‌اند؛ از این‌رو روش نمونه‌گیری سرشماری است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، کیفی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در این موضوع، کم‌تر به نقش نمایشگاه‌ها در گسترش دانش فرش‌شناسی پرداخته‌اند؛ بنابراین با پیشینهٔ تحلیلی اندکی روبه‌رو هستیم. برخی از منابعی که در ادامه می‌آیند، مستقیماً به حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌ها پرداخته‌اند و برخی منابع نیز قابل مطالعه برای درک ماهیت نمایشگاه‌های هنر اسلامی هستند.

سهیلا بختیاری، طاهر رضازاده و داود شادلو (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی عوامل مؤثر فرش‌اندوزی اروپاییان در دوره قاجار» نشان می‌دهند که سنت اهدای قالی به دربارهای اروپایی و رونق صنعت صادرات قالی، نقش مهمی در دستیابی اروپاییان به قالی‌های ایرانی داشته‌است. هم‌چنین تحولات فرهنگی و تجددخواهی شاهان قاجار و استقبال ایشان از شرکت در نمایشگاه‌های جهانی سدهٔ نوزدهم نیز از دیگر شیوه‌های فرش‌اندوزی اروپاییان به‌شمار می‌رود. در این نمایشگاه‌ها نه‌تنها قالی‌های قاجار، بلکه قالی‌های صفوی موردتوجه قرار می‌گیرند و به مجموعه‌ها راه می‌یابند.

عبداله میرزایی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران» نشان می‌دهد که بازدید ناصرالدین‌شاه از نمایشگاه وین ۱۸۷۳، نگاه اروپاییان را به‌سوی پاویون ایران معطوف می‌کند و نمایش قالی‌های ایرانی که تحسین نخبگان فرهنگی و منتقدان تولید انبوه را برمی‌انگیزد، نقشی مهم در گرایش جوامع غربی نسبت به خرید قالی‌های دستباف به‌عنوان مظاهر فرهنگی ایران و احیای تولید و صادرات آن دارد. هم‌چنین میرزایی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «زمینه‌های شکل‌گیری و تبعات برگزاری نخستین نمایشگاه جهانی فرش در اتریش» با تمرکز بر نمایشگاه وین ۱۸۷۳، به زمینه‌ها و تبعات فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی این نمایشگاه پرداخته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مقارن با احیای مجدد قالی‌بافی ایران در اواخر دورهٔ قاجار، حضور قالی‌های ایرانی در نمایشگاه‌های جهانی و ارزش‌گذاری آن‌ها به‌عنوان آثار هنری از سوی موزه‌های اروپایی، باعث تغییر نگاه به قالی دستباف از منظر یک فرآورده کاربردی به دستبافته‌ای فرهنگی و هنری شد. این تغییر نگاه، تحریک تقاضا در بازارهای غربی و توسعهٔ کارگاه‌های قالی‌بافی در سرتاسر ایران را در پی داشت.

غلامرضا جمال‌الدین و مصطفی کیانی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «زمینه های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری پاویون‌های عصر قاجار در نمایشگاه‌های جهانی و جایگاه‌شان در معماری مدرن ایران (۱۹۱۳-۱۸۷۳ م /۱۲۵۲-۱۲۹۲ ه. ش)» به این مسئله پرداخته‌اند که جایگاه و طراحی پاویون‌های ایران در دورهٔ قاجار و زمینه‌های اجتماعی تأثیرگذار در شکل‌گیری آن‌ها در نمایشگاه‌های جهانی چگونه بوده‌است. نتایج پژوهش، نشان‌دهندهٔ بازتعریف و بازتفسیر معماری و دوره‌بندی تاریخ در ذیل جریان‌های «هویت ملی»، «باستان‌شناسی» و «شرق‌شناسی» است.

داود شادلو و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آن‌ها» به تجزیه‌وتحلیل دو مکتب فرش‌شناسی برلین و وین پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که اصلی‌ترین کاستی‌های مطالعات خاورشناسان عبارت‌اند از: تمرکز صرف بر مطالعات کتابخانه‌ای و فرش‌های موزه‌ای؛ بی‌توجهی به تحقیقات میدانی؛ قطعی‌پنداشتن داده‌ها و فرضیات خود؛ نسبت‌دادن نادرست فرش‌ها به مناطق خاص؛ تاریخ‌گذاری‌های نادرست با دلایل ناموجه؛ بی‌توجهی به بسترهای تولید فرش و جداکردن هنر از خاستگاه بومی و فرهنگی خود.

دنیل فولکو (۲۰۱۷) به بررسی نمایشگاه‌های وین ۱۸۷۳ و پاریس ۱۸۷۸ پرداخته‌است و اثبات می‌کند که دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰، دوره‌ای مهم در تجزیه‌وتحلیل و نمایش آثار هنر اسلامی بوده‌است. هم‌چنین سیاست‌گذاری و شیوه‌های ارائه هنر اسلامی در نمایشگاه‌های نام‌برده واکاوی شده و نشان می‌دهد کارشناسان با تمرکز استراتژیک بر آثار هنری جوامعی خاص، نمایشگاه‌های علمی و تخصصی اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم را جهت داده‌اند و روش‌ها و رویکردهای جدیدی را در شناخت هنر اسلامی پدید آورده‌اند.

مریم دشتی‌زاده، اصغر جوانی و فرزان سجودی (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموعه‌های موزه‌ای» بیان می‌کنند که درک ما از هنر اسلامی، متأثر از میراث و گفتمان‌های مسلط نمایشگاه‌های موقت و مجموعه‌های دائمی هنر اسلامی در غرب و رویکردهای این موزه‌هاست. در این پژوهش سه گفتمان شرق‌شناسانه، تاریخ هنر در غرب و مطالعات بینافرهنگی بررسی شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهند که تسلط این رویکردها به چرخش معنای هنر اسلامی به‌عنوان «کالای مادی»، «هنر» و «کالای فرهنگی» انجامیده‌است.

فهیمه زارع‌زاده، سیدمصطفی مختاباد امرایی و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بازخوانشی از هنر و سیاست در نمایشگاه های جهانی اکسپو (مطالعه موردی: نمایشگاه کریستال پالاس لندن، بریتانیا ۱۸۵۱)»، ابعاد گوناگون نمایشگاه نام‌برده را کاویده و به این نتایج رسیده‌اند که نخبگان سیاسی ـ فرهنگی بریتانیا به سه روش از هنر بهره‌برداری کردند: طراحی معمارانه مبتنی بر ایده‌ای نوآورانه، تولید آثار با درجهٔ کیفیت و کمیّت پیشرفته و نمایش خلاقانهٔ صنایع‌دستی اقوام مستعمره.

اوا ماریا ترولنبرگ (۲۰۱۲) به این نکته پرداخته‌است که نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ معیارهای ارزیابی علمی تازه‌ای برای پژوهشگران هنر اسلامی تعریف کرد. هم‌چنین به‌کاربردن اصطلاح «شاهکار» برای آثار هنر اسلامی توسط گردانندگان این نمایشگاه، مرزهای فرهنگی ـ ذهنی ـ تاریخی نوینی را پدید آورده و سنت خاورشناسی را متحول کرده‌است.

دیوید جی. راکسبورگ (۲۰۱۰) به ارزیابی جایگاه نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ در تاریخ نمایشگاه‌های هنر اسلامی پرداخته‌است. تمرکز نویسنده بر روش مجموعه‌سازی، ارائه و چیدمان آثار است و اینکه این روش‌ها، چگونه جریان‌ساز شده و در نمایشگاه‌های آینده به‌کار گرفته شدند. لیندا کوماروف (۲۰۰۰) به تاریخ‌نگاری هنر اسلامی از اواسط سدهٔ نوزدهم تا اواسط سدهٔ بیستم ـ که دورهٔ شکل‌گیری این رشتهٔ دانشگاهی است ـ پرداخته‌است. نویسنده تأکید دارد پژوهش‌هایی که امروزه مفهوم هنر اسلامی را شکل داده‌اند، متمرکز بر گردآوری و مجموعه‌سازی آثار بوده‌اند؛ از این‌رو ضروری است که مسیر طی‌شدهٔ پیشین به‌ویژه نمایشگاه‌های گذشته، کاتالوگ‌های آن‌ها و مجموعه‌های هنر اسلامی، مجدد بازبینی و روش‌های تحلیل، آسیب‌شناسی شوند. هم‌چنین راکسبورگ (۲۰۰۰) به نقش و عاملیت مجموعه‌داران آماتور در گردآوری آثار و شکل‌گیری نخستین نمایشگاه‌های موقت هنر اسلامی در اروپا پرداخته‌است. رویکرد پژوهش مزبور، جامعه‌شناختی است و به زمینه‌هایی می‌پردازد که آماتورها در پذیرش هنر اسلامی در جوامع غربی داشته‌اند.

۳. حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌های غربی از ۱۸۵۰ تا ۱۹۰۰

ایران تا پیش از ۱۸۵۰ در نمایشگاه‌های غربی شرکت مستقیم نداشته‌است و اگر آثاری عرضه می‌شده، مجموعه‌های غربی تأمین‌کننده آن‌ها بوده‌اند. از ۱۸۵۱ و نمایشگاه بزرگ لندن[۱] است که ایران همراه بیست‌وپنج کشور، با عمارتی کوچک مستقلاً حضور می‌یابد. براساس کاتالوگ نمایشگاه، دو فرش در عمارت ایران به نمایش‌درآمده اما اطلاعات بیش‌تری از آن‌ها منتشر نشده‌است (Official Descriptive and Illustrated Catalogue, 1851 : 1426). حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌های پاریس ۱۸۵۵ و ۱۸۶۷ و لندن ۱۸۶۲ برجسته نیست. نخستین نمایشگاهی که با حضور پررنگ فرش‌های ایرانی برگزار شده، وین ۱۸۷۳ است که ناصرالدین‌شاه نیز از آن بازدید می‌کند. چنان‌چه میرزایی اشاره دارد:

> نمایش قالی‌های ایرانی [در وین ۱۸۷۳؛ ...] نقش مهمی در گرایش جوامع غربی نسبت به خرید قالی‌های دستباف به‌عنوان مظاهر فرهنگی ایران و احیای تولید و صادرات این فرآورده سنتی ایرانی در عصر قاجار در پی داشته‌است [...] پس از نمایشگاه اکثر قالی‌ها توسط شرکت هاس و پسران[۲] خریداری شد. (میرزایی، ۱۴۰۰: ۱۴۹و۱۶۵)

«رونمایی از تعداد زیادی فرش ایرانی قدیمی [در وین ۱۸۷۳] موجب ایجاد تقاضا برای این کالا شد که هم‌زمان با رشد ثروت در اروپا و ایالات متحده و نیاز به دادوستد بازرگانان اروپایی در ایران برای محصولات صادراتی بود» (فلور، ۱۳۹۲: ۲۷). پس از آن، نمایشگاه جهانی صدمین سالگرد در ۱۸۷۶[۳] به‌مناسبت صدمین سال صدور اعلامیه استقلال ایالات متحده آمریکا، نخستین نمایشگاه جهانی در ایالات متحده بود که با محوریت آثار هنری و تجاری در فیلادلفیا برگزار شد. ایران در این نمایشگاه عمارتی نداشت؛ اما بنگاه بریتانیایی ـ ایرلندی گریگوری[۴] که از ۱۸۵۹ تا ۱۹۴۰ واردکنندهٔ فرش شرقی به انگلستان بوده با فرش‌های ایرانی و هندی در نمایشگاه شرکت کرده‌است (Official Catalogue Centennial Co, 1876 : 150). از قدمت و طرح و نقش فرش‌های عرضه‌شده اطلاعی در دست نیست. هم چنین ایران در نمایشگاه‌های پاریس ۱۸۷۸ و ۱۸۸۹ حضوری برجسته داشته و ناصرالدین‌شاه از آن‌ها بازدید کرده‌است. او پس از بازدید از نمایشگاه پاریس ۱۸۷۸ نوشته‌است: «زری‌های اصفهان، پارچه‌های یزد و کاشان و قالی‌ها و فرش‌های خوب متاع ایران خیلی در اینجاها مرغوب است و به قیمت اعلی می‌خرند» (ناصرالدین‌شاه قاجار، ۱۳۷۹: ۱۵۵). برجسته‌ترین رخداد این نمایشگاه، عرضهٔ چند فرش از گنجینهٔ شاهزاده لهستانی، ولادیسلاو چارتوریسکی[۵] است که آن‌زمان به‌نام پلونیزی (لهستانی)[۶] دسته‌بندی شدند و در پاریس ۱۸۸۹ و ۱۹۰۳، با همین نام به نمایش درآمدند.

وین ۱۸۹۱، نخستین نمایشگاه ویژهٔ فرش‌های شرقی بود. کورت اردمان[۷]، از قول ویلهلم فون‌بده[۸] که از نمایشگاه بازدید کرده بود، می‌نویسد:

> چیدمان نمایشگاه درهم است. فرش‌های معاصر تجاری در کنار فرش‌های عتیقهٔ باشکوه، سردرگم آویخته شده‌اند؛ مانند بازاری معمولی در ترکیه [...] چهارده فرش عتیقه از دودمان هابسبورگ[۹]، بیست‌وچهار تخته نیز از موزه وین و فرش‌هایی دیگر از مجموعه‌های خصوصی اتریش گردآوری شده‌اند. (Erdmann, 1970 : 34)

اردمان در ادامه اشاره می‌کند که بسیاری از این فرش‌ها مربوط به دوران صفوی بوده‌اند. پژوهش میرزایی (۱۳۹۹: ۱۳۶) نشان می‌دهد تجار ایرانی در این نمایشگاه مشارکت مستقیم نداشته‌اند و فرش‌هایی که ناصرالدین‌شاه فرستاده بوده، پس از اتمام نمایشگاه به مقصد

رسیده‌اند و دولت ایران ناچار شده آن‌ها را در بازار آزاد به فروش برساند. نمی‌دانیم فرش‌های ارسالی، قاجاری بوده‌اند یا فرش‌های صفوی هم در میان آن‌ها بوده‌است. «به‌رغم عدم‌مشارکت مستقیم تجار ایرانی، بررسی آماری نشان می‌دهد از پانصدوپانزده دست‌بافته حاضر در نمایشگاه، صدوپانزده تخته متعلق به جغرافیای قالی‌بافی ایران بوده‌است» (همان). در این میان چند فرش صفوی مانند شکارگاه وین از مجموعه امپراتوری اتریش ـ مجارستان؛ هم‌چنین شکارگاه شوارتزنبرگ[۱۰] از وینرورکشته[۱۱] نمایش داده شدند. کاتالوگ نمایشگاه، مشهور به «کتاب وین» را نیز آلوئیس ریگل[۱۲] نوشته بود. او در سال ۱۸۹۵ بر همین پایه «فرش‌های‌شرقی»[۱۳] را نوشت و برای نخستین‌بار برای ارزیابی فرش‌های شرقی هنجارهایی زیباشناختی وضع کرد. ریگل به این می‌پردازد که کدام فرش‌ها را باید اثری هنری دانست و کدام‌ها کف‌پوش هستند و فاقد ارزش زیباشناختی. معیار او در تعیین حدود زیباشناختی، فرش‌های صفوی است و فرش‌های آناتولی را بیش‌تر از نظر تاریخی ارزشمند می‌داند تا هنری. «او بسیار شورانگیز دربارهٔ فرش‌های‌صفوی نوشته‌است [...] امروزه منتقدان بر این باورند که ریگل بیش از اندازه متأثر از فرش‌های ایرانی بوده‌است» (Farnham, 2007 : 83).

نمایشگاه‌های ملبورن ۱۸۸۰، بارسلون ۱۸۸۸، شیکاگو ۱۸۹۳، بروکسل ۱۸۹۷ و اوماها ۱۸۹۸ بدون حضور ایران برگزار شد و اگر فرش‌های ایرانی در آن‌ها عرضه شده‌اند، از سوی مجموعه‌داران غربی بوده‌است. برای نمونه در شیکاگو ۱۸۹۳ بنگاهی به نام فون‌گاسبیک و آراکل[۱۴] فرشی صفوی، «بافته دختر شاه‌عباس» را به نمایش گذاشته که تصویر و اطلاعات بیش‌تری از آن منتشر نشده‌است (Official Catalogue of Exhibits; World's Columbian Exposition, 1893 : 31). ادعای بافت فرش به‌دست دختر شاه‌عباس هم ترفندی تجاری به‌نظر می‌رسد. به هر روی نمایش هنرهای اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی از ۱۸۵۰-۱۹۰۰ سبب شد پژوهشگران غربی به فرش‌ها با دیدی علمی بنگرند. فون‌بده در «فرش‌های عتیقه آسیا از دوران کهن»[۱۵] از چگونگی ورود فرش‌های شرقی به اروپا نوشته و اینکه در پایان سدهٔ هجدهم، پس از انقلاب صنعتی، رفاه نسبی در کشورهای اروپایی ایجاد و سبب فراگیری طبقهٔ اجتماعی بورژوا شد. وی اشاره می‌کند:

> از این‌رو معماری داخلی رشد کرد و اقبال همگانی به فرش‌های شرقی به‌وجود آمد؛ اما بیش‌تر از همه، علاقه به فرش‌های عتیقهٔ شرقی به‌سبب برگزاری چندین نمایشگاه و مهم‌تر از همه نمایشگاه وین ۱۸۹۱ بود که رشد کرد و پایهٔ پژوهش‌های امروز را گذاشت و این رویکرد احتمالاً برای مدت‌های طولانی باقی می‌ماند. (Von Bode, 1902 : 6)

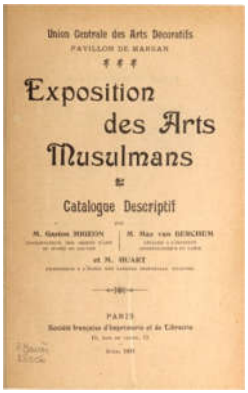
اردمان نیز سخن فون‌بده را تأیید می‌کند: «۱۸۹۱ را می‌توان نقطه‌عطفی در دانش ما از فرش شرقی دانست. گرچه حدود بیست سال پیش از آن به وجود فرش‌هایی از سده‌های پانزدهم و شانزدهم پی برده بودیم، اما این واقعیت هنوز منتشر و همگانی نشده‌بود» (Erdmann, 1970 : 33). با توجه به این مستندات، تا میانهٔ سدهٔ نوزدهم شناخت علمی از فرش‌های صفوی محدود بوده و اگر در نمایشگاهی عرضه شده‌اند، شاخصی برای شناخت و تخمین قدمت آن‌ها وجود نداشته‌است.

نخستین‌بار لسینگ[۱۶] و فون‌بده از شیوهٔ Terminus Ante Quem[۱۷] برای تاریخ‌گذاری فرش‌ها استفاده کردند و قدمت فرش‌های آناتولی را بر پایهٔ نقاشی‌های رنسانس تخمین زدند. این سازوکار نه‌چندان دقیق [اما ناگزیر] هنوز کاربرد دارد و سیر تحول و تطور طرح‌ها و نقوش فرش را بر پایهٔ تاریخ نگاره‌هایی که فرش در آن‌ها بازتاب یافته تاریخ می‌گذارند. (شادلو و شیرازی، ۱۳۹۶: ۵۰)

هم‌چنین دست‌کم تا پیش از نمایشگاه وین ۱۸۹۱، اطلاع کمی از فرش‌های صفوی محفوظ در مجموعه‌های درباری و خصوصی اروپایی وجود داشته که دلیل آن احتمالاً همان فقدان معیارهای شناختی است. برای نمونه، اردمان در بررسی روش پژوهش لسینگ[۱۸] نوشته‌است: «او [لسینگ] فقط سه نمونه فرش عتیقه از سده‌های پانزدهم و شانزدهم را در کتاب خود آورده‌است که به باور او، تنها نمونه‌های به‌جامانده از این بازهٔ زمانی بوده‌اند» (Erdmann, 1970 : 27). به باور لسینگ و با استناد به نقاشی‌های دورهٔ رنسانس، بهترین فرش‌های جهان در سده‌های پانزدهم و شانزدهم بافته شده و پس از آن فرش‌ها از نظر طراحی افت کرده‌اند (Lessing, 1877 : 5). البته جامعهٔ آماری و حجم نمونهٔ او صرفاً دربرگیرندهٔ فرش‌های آناتولی است و سخنی از فرش‌های صفوی نیست. اما وین ۱۸۹۱، بنیان نظریات لسینگ را دگرگون کرد و فرش‌پژوهان بر فرش‌های صفوی متمرکز شدند که از نظر فنی و زیباشناختی، دری تازه بر آن‌ها می‌گشود. در ادامه به برجسته‌ترین نمایشگاه‌هایی می‌پردازیم که از سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ برگزار شده و دامنهٔ پژوهشی و نظام شناختی ـ اندیشگانی پژوهشگران غربی را نسبت به فرش‌های صفوی شکل داده‌اند.

۴. فرش‌های صفوی در نمایشگاه‌های غربی از ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰

۴-۱. نمایشگاه هنر مسلمانان[۱۹]، پاریس ۱۹۰۳


Union Centrale des Arts Décoratifs
PAVILLON DE MARSAN
Exposition des Arts Musulmans
Catalogue Descriptif
PARIS

تصویر ۱: جلد کاتالوگ نمایشگاه هنر مسلمانان، پاریس ۱۹۰۳ (Migeon, 1903)

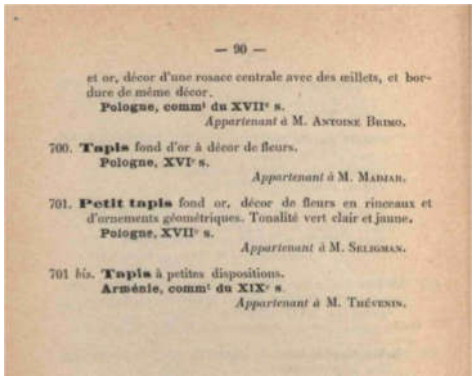
این نمایشگاه به کوشش گاستون میژون[۲۰] از آوریل تا ژوئن ۱۹۰۳ در پاویون دمارسان[۲۱] ویژه هنر و صنایع کشورهای مسلمان با نمایش هزار اثر و رویکردی علمی به آن‌ها ـ و نه نگاه خاورشناسی بازاری رایج ـ برگزار شد (تصویر ۱). این دوره مقارن اوج جنبش آرت نوو[۲۳] در اروپا بود و هنر اسلامی جذابیت بسیاری برای اروپاییان یافته و هنرمندان می‌کوشیدند شناخت بیش‌تری از آثار مسلمانان به‌دست آورده و الگو بردارند. آثار از صدوشانزده مجموعه عموماً واقع در فرانسه گردآوری شده‌بودند. میژون در کاتالوگ نمایشگاه، هر اثر را براساس نام، تاریخ، مواد ساخته‌شده و نام مجموعه‌دار دسته‌بندی کرده و در تاریخ‌گذاری نیز شیوه و رویکردی تازه به‌کار گرفته و کوشیده بود با استفاده از روش تطبیقی و خواندن کتیبه‌ها و تاریخ احتمالی ثبت‌شده بر اشیاء، آثار را با هم مرتبط یا از هم تفکیک کند و مجموعه‌هایی منسجم تشکیل دهد. نخستین‌بار بود که برای آثار هنری کشورهای مسلمان چنین روشی به‌کار گرفته می‌شد و چنان‌که پیش‌تر ـ با استناد به فون‌بده ـ اشاره شد، در نمایشگاهی چون وین ۱۸۹۱ نیز چنین دسته‌بندی منسجمی چه در چیدمان چه دسته‌بندی تاریخی فرش‌ها وجود نداشت. از این نمایشگاه عکسی به‌جا نمانده اما بر پایهٔ کاتالوگ نمایشگاه، سی‌وسه فرش ایرانی از سده‌های چهاردهم تا هجدهم و چند فرش اسپانیایی، ترکی، ارمنی، ترکمنی و پلونیزی به نمایش گذاشته شده‌بودند. فرش‌های ایرانی نمایشگاه از این مجموعه‌ها بودند: پیتل[۲۴]، بیرن[۲۵]، روتشیلد[۲۶]، اینارد[۲۷]، ماسیه[۲۸]، زاره[۲۹]، ژروم[۳۰]، ریبو[۳۱]، دویستاو[۳۲]، دالسم[۳۳]، مارتین[۳۴]، دووال[۳۵]، تِوینِن[۳۶]، مجار[۳۷]، مارسو[۳۸]، استورا[۳۹]، و راکوفسکی[۴۰]. هم‌چنین چهار فرش پلونیزی، از مجموعه‌های بکْری[۴۱]، بریمو[۴۲]، مجار، سلیگمن[۴۳] و دو فرش از مجموعهٔ کِلکیان[۴۴] با تشخیص سدهٔ چهاردهم نمایش داده شدند.

گرچه میژون در دسته‌بندی آثار، رویکردی تازه را پیشنهاد می‌دهد اما عملکرد او با توجه به گام‌های نخستین، بی‌نقص نیست. دو نکته در تاریخ‌گذاری و دسته‌بندی فرش‌های به‌نمایش‌درآمده در پاریس ۱۹۰۳ اهمیت دارد. نخست این‌که تشخیص سدهٔ چهاردهم برای دو فرش ایرانی مجموعهٔ کلکیان احتمالاً نادرست است؛ زیرا بر پایهٔ داده‌های امروز چنان‌که می‌دانیم از این دوره (ایلخانیان و تیموریان) فقط یک پاره‌فرش در موزه بناکی[۴۵] به‌جای‌مانده که در انتساب آن به جغرافیای بافت ایران هم تردیدهایی هست؛ بنابراین اگر دو فرش ایلخانی یا تیموری در مجموعهٔ کلکیان بوده باشد، در پژوهش‌های سدهٔ بیستم تاکنون باید نامی از آن‌ها برده می‌شد. برای نمونه، بریگز[۴۶] که از پیشگامان پژوهش بر فرش‌های تیموری بر پایهٔ نگاره‌های آن دوره است، می‌نویسد: «هیچ فرش ایرانی [نمونه فیزیکی] پیش از سده شانزدهم به دست نیامده؛ گرچه بعید است فرش‌های سده شانزدهم [صفویه] با کمالاتی که دارند بدون پیشینه بوده باشند» (Briggs, 1940, 20). اگر فرش‌های کلکیان قطعاً از سدهٔ چهاردهم بودند، با توجه به بازهٔ چهل‌ساله‌ای که از پاریس ۱۹۰۳ تا انتشار مقاله بوده‌است، بریگز به آن‌ها می‌پرداخت. وصفی کوتاه که از هر فرش در کاتالوگ آمده راهگشاست:

> ردیف۶۶۱: فرش پشمی کوچک با زمینه سبز که در مرکزش گلدانی پر گل است، حاشیهٔ کتیبه‌دار، ایران، سدهٔ چهاردهم. ردیف۶۶۲: فرش پشمی کوچک با زمینه‌ای قرمز رنگ و تارهای نقره؛ آراسته به نقوش خیزابی و پیچک‌هایی با گل‌های آبی و قرمز زیر یک طاق جناغی [محراب]. حاشیه‌های مزین به نقش نوارهای درهم‌بافته با چهار ترنج در حاشیه حاوی مُهر مربع‌شکل خلفا با کتیبه‌های کوفی، ایران، سدهٔ چهاردهم. (Migeon, 1903 : 85)

بر پایهٔ این توصیف‌ها و شناختی که اکنون از طرح و نقش فرش‌های تیموری داریم، این طرح و نقش فرشی ایلخانی یا تیموری نیست؛ زیرا سنت طراحی فرش در این دوران، طرح‌های واگیره‌ای و نقوش شکسته و هندسی است. وصفی که در کاتالوگ آمده‌است، با کلیدواژه‌هایی که دارد، فرش‌های‌صفوی شناخته‌شده به سالتینگ[۴۷]، مشخصاً محرابی این گروه را به یاد می‌آورد. چنین اشتباهاتی در آثار پژوهشی سدهٔ نوزدهم و سال‌های نخست سدهٔ بیستم، بعید نیست؛ زیرا هنوز دسته‌بندی و شناختی از فرش‌های صفوی وجود نداشته‌است؛ بنابراین یا تشخیص سدهٔ چهاردهم نادرست بوده یا مجموعهٔ کلکیان این فرش‌ها را در گنجینه نگه داشته و دوباره عرضه نکرده‌است؛ گرچه گمان نخست محتمل‌تر است.

دیگر این‌که پژوهشگران در سال ۱۹۰۳، شناختی از اصالت ایرانی فرش‌های پلونیزی نداشتند و از آن‌جا که نخستین‌بار در نمایشگاه پاریس ۱۸۷۸ از مجموعهٔ چارتوریسکی ارائه شده‌بودند، فرض این بود که در لهستان بافته شده‌اند. در کاتالوگ پاریس ۱۹۰۳ (تصویر ۲) نیز این فرش‌ها به‌عنوان پلونیزی دسته‌بندی شده‌اند. هم‌چنین با استناد به پایگاه اینترنتی موزهٔ لوور (URL1) یکی از فرش‌های مجموعهٔ ماسیه، از گروه سانگوژکو[۴۸] بوده که نخستین‌بار در این نمایشگاه عرضه شده‌است ولی به‌سبب فقدان نمونه‌های کافی برای تطبیق، با اصطلاح سانگوژکو گروه‌بندی نشده و به وصفی از نقوش آن بسنده شده‌بود: «فرشی تزیین‌شده با نقوش سرو، گل، سوارانی در پی جانوران وحشی و بز کوهی» (ibid : 86).


— 90 —

et or, décor d'une rosace centrale avec des millets, et bordure de même décor.
Pologne, comm[t] du XVII[e] s.
Appartenant à M. Antoine Bumo.

700. **Tapis** fond d'or à décor de fleurs.
Pologne, XVI[e] s.
Appartenant à M. Madiar.

701. **Petit tapis** fond or, décor de fleurs en rinceaux et d'ornements géométriques. Tonalité vert clair et jaune.
Pologne, XVII[e] s.
Appartenant à M. Seligman.

701 *bis*. **Tapis** à petites dispositions.
Arménie, comm[t] du XIX[e] s.
Appartenant à M. Thévenin.

تصویر ۲: کاتالوگ نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳: دسته‌بندی جداگانهٔ فرش‌های پلونیزی (Migeon, 1903 : 90)

۴-۲. نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰[۴۹]

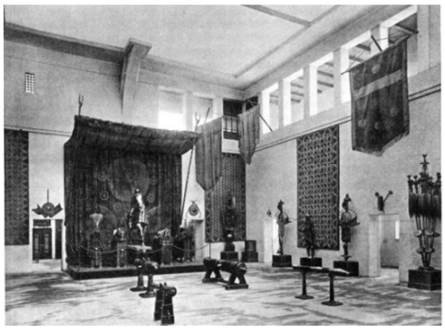
اول تا چهاردهم می ۱۹۱۰، «نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی»[۵۰] در مونیخ برگزار شد که بزرگ‌ترین نمایشگاه هنر اسلامی تا آن زمان بود. ۳۵۷۲ اثر از دویست‌وپنجاه مجموعهٔ جهانی گردآوری و در هشتاد تالار نصب شدند (تصاویر ۳و۴). «این نمایشگاه برجسته‌ترین حالت ممکن را برای جایگاه هنر اسلامی در سنت‌های هنری جهان ایجاد کرد [...] چیدمانش نزدیک‌ترین شباهت را به نمایشگاه‌های امروزی داشت [...] برگزارکنندگان صراحتاً به‌دنبال فاصله‌گرفتن از فضای هزارویک‌شبی نمایشگاه‌های پیشین [رویکرد خاورشناسان بازاری] بودند» (Roxburgh, 2010 : 362). شیوهٔ تحلیل هنر اسلامی در جوامع علمی غرب نیز دگرگون شد.

تصویر ۳: پوستر نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰ (URL2)

فردریش زاره و ارنست کونل[۵۱] با به‌کارگرفتن اصطلاح "شاهکار"[۵۲] برای هنرهای اسلامی نگاهی جریان‌ساز را آغاز کردند. پیش‌تر اروپاییان آثار مسلمانان را با هنجارهای سنتی هنر غربی ـ مشخصاً هنر رنسانس: واقع‌گرایی، پرسپکتیو، محاکات، سایه‌روشن ـ می‌سنجیدند و نمی‌توانستند معیاری زیباشناختی برای داوری بیابند؛ اما زاره و کونل کوشیدند نگاهی فرم‌گرا و غیرتاریخی به آثار داشته باشند. (Troelenberg, 2012 : 9)

تصویر ۶: صفحهٔ نخست کاتالوگ نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی (URL2)

تصویر ۵: کارت‌پستالی به مناسبت نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ (Troelenberg, 2012 : 4)



تصویر ۴: تالار ۷۲ نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰ (Berksoy, 2020 : 177)

هم‌چنین برخی پژوهشگران مانند لسینگ، هنرهای‌کاربردی و فرش را دارای ارزش‌های زیباشناختی مستقل نمی‌دیدند؛ بلکه به‌مثابه ابزاری برای ارتقای طراحی صنعتی و معماری داخلی می‌دانستند. نمایشگاه مونیخ این دیدگاه‌ها را تغییر داد و گسترهٔ تأثیرش به شناخت

بیش‌تر هنر شرقی در غرب انجامید. چند کارگاه آموزشی ازجمله فرش‌بافی نیز در نمایشگاه برگزار شد تا شناخت بازدیدکنندگان را از مراحل تولید آثار افزایش دهد (تصویر ۵).

برجسته‌ترین رویداد نمایشگاه اما حل معمای گروه خاصی از فرش‌های‌صفوی بود که به پلونیزی شناخته می‌شدند. انگیزهٔ برگزاری نمایشگاه نیز همین بود که پرنس روپرشت، واپسین وارث تاج و تخت ایالت بایرن (باواریا)[۵۳]، مجموعه‌ای از فرش‌های صفوی گنجینهٔ کاخ ویتلسباخ[۵۴] را که دربارهٔ منشأ آن‌ها تردید وجود داشت گرد آورد. او که کارشناس آماتور هنر بود، ارزش کشف خود را می‌دانست؛ بنابراین کمیته‌ای پژوهشی تشکیل و با ارائهٔ مدارکی نشان داد این فرش‌ها در سال‌های نخستین سدهٔ ۱۷ در ایران بافته شده‌اند و انتساب آن‌ها به لهستان نادرست است. «این فرضیه در محافل هنری مونیخ مطرح شد و نطفهٔ شکل‌گیری نمایشگاه با تمرکز بر فرش‌های روپرشت از همین‌جا آمد» (ibid : 2). مدیریت بخش فرش‌ها و نگارش کاتالوگ نمایشگاه را نیز به فردریک رابرت مارتین[۵۵] و زاره سپردند (تصویر ۶).

پنجاه فرش از ایران، آناتولی، مصر، شام، هند و اسپانیا از سده‌های پانزدهم تا هجدهم در نمایشگاه ارائه شدند اما تمرکز بر فرش‌های پلونیزی و فرضیهٔ ایرانی‌بودن آن‌ها بود. پیش‌تر فون‌بده در ۱۹۰۲، در منشأ لهستانی این گروه تردید داشت: «افزون‌بر نمونه‌های چارتوریسکی، دسته‌ای دیگر از این گروه، نشان M در حاشیه دارند. فرض است که بافندگان عثمانی در کارگاه مازارسکی[۵۶] در روستای اسلوچ[۵۷] (شمال‌شرقی لهستان) در سدهٔ هفدهم فرش‌ها را بافته‌اند» (Von Bode, 1902 : 49). او این فرضیه را نمی‌پذیرد: «ابریشم فرش‌ها ایرانی یا ترکی است و این‌که کارگران شرقی در اسلوچ فرش می‌بافته‌اند، تأیید نشده‌است. از سویی طرح و نقش حال‌وهوای شرقی دارد؛ بنابراین دور از ذهن است که در لهستان بافته شده باشند» (ibid : 52–58). فون‌بده احتمال می‌دهد فرش‌ها با تردید در ایران ـ به باور او ایرانیان فرش‌های نازک نامناسب برای زیر پا نمی‌بافته‌اند ـ آناتولی یا دمشق بافته شده‌اند. به هر روی، روپرشت با ارائه مستندات نشان داد نمونه‌های ویتلسباخ، به سفارش زیگموند واسا[۵۸] و به‌عنوان جهیزیهٔ دخترش در ازدواج با شاهزادهٔ آلمان در اوایل سدهٔ ۱۷ در ایران بافته شده‌اند. او برای اثبات ادعایش از دیگر مجموعه‌داران دعوت کرد که نمونه‌های پلونیزی خود را در نمایشگاه عرضه کنند تا امکان تطبیق برای پژوهشگران فراهم شود؛ مانند نمونه لیختن اشتاین[۵۹] (تصویر ۷)؛ هم‌چنین نمونهٔ خاندان پوتوکی[۶۰] (تصویر ۸) که با نقوش گیاهی طبیعت‌گرا، پارچه‌های صفوی را یادآور می‌شد.

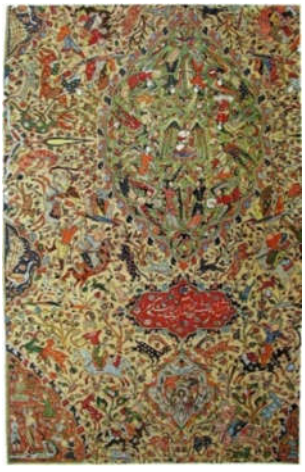
گلیمی ریزباف و ابریشمین با نقشهٔ شکارگاه و نقوش انسانی، فرشته‌نگاری و جانوری از مجموعهٔ روپرشت در نمایشگاه عرضه شده‌بود که یادآور فرش شکارگاه وین ۱۸۹۱ بود (تصویر ۹). هیئت علمی نمایشگاه، آگاهانه با شباهت‌هایی که بین آن‌ها می‌دید، شکارگاه وین را از مجموعهٔ امپراتور اتریش به نمایشگاه فراخواند؛ زیرا فرش وین کاملاً شناخته‌شده بود و فون‌بده نظریهٔ تأثیرپذیری هنر ایران از چین را با تطبیق نقوش آن با نقاشی چینی مطرح کرده بود (Von Bode, 1902 : 7–10). چند گلیم ریزبافت صفوی، مانند گلیم ابریشمی مجموعهٔ رودن[۶۱] ـ ناپدیدشده در جنگ جهانی دوم ـ و نمونه‌هایی دیگر از ویلتسباخ که اکنون در موزه‌های رزیدانس[۶۲] و میهو[۶۳] نگهداری می‌شوند نیز در همین راستا ارائه شدند. برگزارکنندگان نمایشگاه با علم به این شباهت‌ها، فرش‌ها را از مجموعه‌های گوناگون فراخوانده و به‌دنبال شناخت، اعتباربخشی و مجموعه‌سازی نمونه‌های ویلتسباخ بودند. به‌جز اهداف علمی که اصالت آثار را تأیید می‌کرد، اهداف تجاری نیز پیگیری می‌شد. اما آن‌چه سبب شد نمایش این گلیم و قالی‌های ـ به تعبیر فون‌بده ـ نازک پلونیزی در مونیخ ۱۹۱۰ اهمیت داشته باشد، شناختی بود که از شیوه‌های بافت فرش‌های صفوی برای پژوهشگران فراهم می‌آورد. تصوری که فرش‌پژوهان اروپایی از گلیم، طرح، نقش، مواد اولیه و ساختار بافت آن داشتند عموماً براساس گلیم‌های پشمین و درشت‌بافت با نقوش شکسته و انتزاعی عثمانی شکل گرفته بود. گلیمِ پارچه‌مانندِ ابریشمی با نقوش گردان، کم‌تر شناخته‌شده بود. حتی فرش‌پژوهانی مانند اردمان، با انگشت‌گذاشتن بر شیوهٔ بافت، رج‌شمار و نقوش گردان فرش‌های صفوی، در شایستگی هنری آن‌ها تردید کرده و بر این باورند که مرز میان فرش و پارچه ـ از نظر مواد اولیه، ظرافت بافت و طرح و نقش ـ در فرش‌های‌صفوی از بین رفته‌است. گرچه این ویژگی را دیگرانی ستوده‌اند اما اردمان زیبایی‌شناسی فرش‌های عثمانی را بیش‌تر می‌پسندید و فرش‌های صفوی را زیر پا گذاشتن اصول فرش‌بافی می‌دانست:

> آنان [طراحان و بافندگان صفوی] قانون‌های طراحی فرش را که پیش از سدهٔ پانزده تکامل یافته بود، با فرش‌های ترنج‌دار، نقوش گل، ستاره، درختان تاک، شکوفه‌ها و اسلیمی‌ها زیر پا گذاشتند [...] این نقوش با فرش بیگانه‌اند و حتی برای پارچه و نساجی مناسب نیستند. (Erdmann, 1970 : 60)

فرشی لچک‌ترنج با نقوش گرفت‌وگیر در متن و قرقاول در حاشیه، نمونهٔ دیگری در نمایشگاه بود که اکنون در مجموعهٔ گلبنکیان[۶۴] نگهداری می‌شود (تصویر ۱۰). به‌سبب نقش تکرارشوندهٔ قرقاول، زاره در کاتالوگ نمایشگاه بر آن نام «فرش قرقاول»[۶۵] نهاده بود. این فرش اکنون زیرمجموعهٔ گروهی کوچک به نام سانگوژکو دسته‌بندی شده‌است. «گروهی از فرش‌های سده‌های پانزدهم تا هفدهم که نام خود را از مالک یکی از آن‌ها، شاهزاده لهستانی رومن سانگوژکو گرفته‌اند» (Stone, 2013 : 247). در ۱۹۱۰ هنوز نام سانگوژکو برای این گروه تعیین نشده‌بود؛ زیرا نمونه‌ها پراکنده بودند و امکان مطالعهٔ تطبیقی و دسته‌بندی وجود نداشت. نخستین فرش این گروه، مطابق اسناد موزه میهو، نخستین‌بار در سال ۱۹۰۴ در سن‌پترزبورگ نمایش داده شده‌است (URL5). بعدها آرتور آپم پوپ[۶۶] در نمایشگاه لندن ۱۹۳۱ و کنگرهٔ هنر ایرانی که در حاشیهٔ آن برگزار شد، فرش قرقاول را با پاره‌فرش موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس (تصویر ۱۱) و فرش موزهٔ میهو (تصویر ۱۲)، هم‌چنین فرش موزهٔ گوبلن/ موبیلیه ناسیونال[۶۷] تطبیق داد و آن‌ها را از نظر طرح، نقوش، ساختار بافت، نوع الیاف و جغرافیای بافت (کاشان یا کرمان) در پیوند با هم دانست (Pope,Tattersall & Gray, 1931 : 88). این داده‌ها به دسته‌بندی گروه سانگوژکو در لندن ۱۹۳۱ انجامید. گفتنی است فرش شوارتزنبرگ نیز که پیش‌تر در وین ۱۸۹۱ به نمایش درآمده بود، در مونیخ ۱۹۱۰ نیز عرضه شده‌بود. برخی پژوهشگران چون فرانسیس، این فرش را دارای الگوی مشابهی با فرش‌های سانگوژکو می‌دانند[۶۸] (Franses, 2008 : 11)؛ بنابراین دو فرش سانگوژکو در مونیخ ۱۹۱۰ حضور داشته‌اند.

تصویر ۷: فرش پلونیزی، مجموعهٔ لیختن اشتاین، اواخر سدهٔ دهم ه.ق (URL3)

تصویر ۸: فرش پلونیزی، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ پوتوکی، اکنون محفوظ در مؤسسهٔ هنر دیترویت (URL4)



تصویر ۹: گلیم ابریشمی، کاشان، حدود ۱۰۰۰ ه.ق، محفوظ در موزهٔ رزیدانس (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۲۶۴)

تصویر ۱۰: فرش سانگوژکو، کاشان، نیمهٔ دوم سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ گلبنکیان (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۲۰۰)

تصویر ۱۱: پاره‌فرش سانگوژکو، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۹۸)

تصویر ۱۲: فرش سانگوژکو، کاشان یا کرمان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ میهو (URL5)

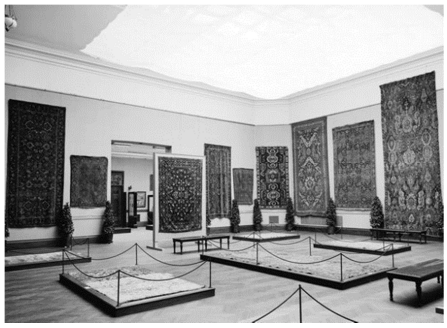
تصویر ۱۳: فرش سالتینگ، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلکیان، اکنون در مجموعه‌ای خصوصی در تورین (Franses, 1999 : 83)

فرشی صفوی از مجموعهٔ کلکیان که امروزه آن را زیرگروه سالتینگ‌ها دسته‌بندی می‌کنند، با نقشهٔ محرابی نیز ارائه شده‌بود (تصویر ۱۳). در کاتالوگ آمده که فرش را با شرایطی نامناسب در استانبول یافته بودند. در سال ۱۹۱۰، هنوز اصطلاح سالتینگ رایج نبود و نمونه‌ها ناشناخته بودند. جورج سالتینگ[۶۹]، یک سال پیش از نمایشگاه مونیخ درگذشته و بنابر وصیتش برخی از آثار مجموعه‌اش، به موزهٔ ویکتوریا و آلبرت سپرده شده‌بود؛ ازجمله فرشی از سدهٔ شانزدهم با محل بافت نامشخص. برگزارکنندگان نمایشگاه مونیخ، احتمالاً از فرش اهدایی سالتینگ اطلاعی نداشتند؛ بنابراین نمونهٔ کلکیان را بدون دسته‌بندی و با توجه به محل کشف آن، با احتمال منشأ ترکی عرضه کردند. تا میانهٔ سدهٔ بیستم، فرش‌های سالتینگ بیش‌تری یافته شد و از آن‌جا که سی‌وهفت نمونه از کاخ توپقاپی به‌دست آمده بود، اردمان و چارلز الیس[۷۰] در انتساب آن‌ها به ایرانِ صفوی تردید داشتند و احتمال عثمانی را برجسته‌تر دانستند. اردمان به‌سبب رنگ‌بندی روشن و شاد، کتیبه‌های متعدد و فضاسازی‌هایی که به تزیینات عثمانی می‌مانست، هم‌چنین ساختار و کاربرد رشته‌های فلزی، آن‌ها را بافت سدهٔ نوزدهم در هرکه[۷۱] می‌دانست و نخستین‌بار در ۱۹۳۷، اصطلاح سالتینگ را برای این گروه به‌کار برد (Erdmann, 1970 : 76-80). تا اواخر سدهٔ بیستم نیز اختلاف‌نظرهایی دربارهٔ این دسته وجود داشت و تاریخ‌های دوگانه‌ای را به آن‌ها نسبت می‌دادند: «تاریخ اول، قرن ده ه.ق یا شانزده در ایران و تاریخ دوم، قرن سیزده ه.ق یا نوزده در ترکیه. مارتین و پوپ به تاریخ اول و اردمان و الیس به دومی اعتبار می‌دهند» (دریایی، ۱۳۹۰: ۴۸). هم‌چنین «این فرضیه که شاید تولیدکنندگان عثمانی در سدهٔ نوزدهم، فرش‌های سالتینگ را با تقلیدی آگاهانه[۷۲] اما ناقص از نمونه‌های صفوی بافته باشند، مدت‌ها وجود داشت که سبب شده‌بود ارزش آن‌ها در حراجی‌ها کاهش یابد» (Eiland, 2000 : 104). کاهش ارزش سالتینگ‌ها به کاهش تقاضا برای عرضه در نمایشگاه‌ها انجامید و زمانی اوج گرفت که اردمان این فرضیه را هم بعید ندانست که شاید برخی از نمونه‌های سالتینگ به‌دست جاعلانی چون تئودور تودوچ[۷۳] کهنه‌نما شده باشند (Erdmann, 1941 : 161-167).

مستندات کنونی گواه ایرانی‌بودن فرش‌های سالتینگ است؛ آیلند ساختار بافت آن‌ها را مطابق با سنت فرش‌بافی ترکیه نمی‌داند (Eiland, 2000 : 97-105)؛ پژوهش‌های انز (Enez, 1993 : 192-195) و سانتوز (Santos, 2010 : 1-14) نیز که به روش آزمایشگاهی (تجربی) بر الیاف و رنگ‌زاهای سالتینگ‌های کاخ توپقاپی و کاخ براگانزا[۷۴] انجام شده‌است، ریشهٔ ترکی الیاف و رنگ‌زاها را رد می‌کند؛ هم‌چنین فرانسیس که با آزمایش کربن-۱۴ نشان داد گمانهٔ سدهٔ نوزدهم نادرست است و فرش‌ها در سده‌های شانزدهم تا هفدهم بافته شده‌اند. او با به‌کارگرفتن روش تاریخی اثبات کرد، صفویان انگیزه‌هایی سیاسی برای بافت نمونه‌های این گروه و پیشکش به دربار عثمانیان داشته‌اند (Franses, 1999 : 44). به هر روی در سال ۱۹۱۰، مطالعه بر فرش‌های سالتینگ دقت علمی کنونی را نداشت و حجم نمونه‌ها برای تطبیق و دسته‌سازی بسنده نبود. نکتهٔ مهم این‌که به‌احتمال قوی فرشی که در پاریس ۱۹۰۳ (ردیف ۶۶۲)، از مجموعهٔ کلکیان، با تشخیص سدهٔ چهاردهم نمایش داده شده‌بود، همین فرشی باشد که در مونیخ ۱۹۱۰ نیز از همین مجموعه ارائه شده‌است. توصیف میژون کاملاً با طرح، رنگ و نقش فرش همخوانی دارد. زاره و مارتین در کاتالوگ، سدهٔ چهاردهم را رد و سدهٔ شانزدهم را جایگزین کرده ولی منشأ بافت را از ایران به ترکیه تغییر داده‌اند.

۴-۳. نمایشگاه امانی فرش‌های آغازین شرقی[۷۵]، نیویورک ۱۹۱۰

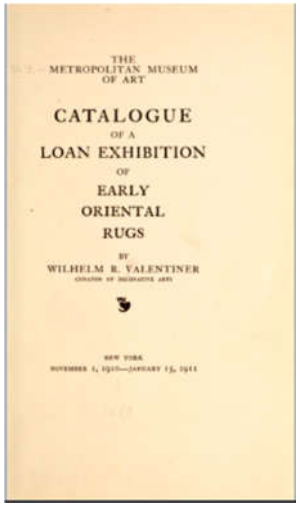
هنوز در مجامع علمی و هنری اروپا سخن از نمایشگاه هنرهای محمدی مونیخ بود که موزهٔ متروپلیتن نخستین نمایشگاه تخصصی هنر اسلامی را در آمریکا ویژهٔ فرش‌های شرقی، از نوامبر ۱۹۱۰ تا ژانویه ۱۹۱۱ برگزار کرد (تصویر ۱۴). گردآورندهٔ آن ویلهلم والنتینر[۷۶]، شاگرد و همکار فون‌بده در موزه‌های قیصر فردریش و هنرهای تزیینی برلین بود. فون‌بده او را به متروپلیتن معرفی کرد و والنتینر نخستین سرپرست بخش هنرهای تزیینی آن شد.



تصویر ۱۴: گالری E-1، ۷ نوامبر ۱۹۱۰، نمایشگاه امانی فرش‌های آغازین شرقی (URL6)

مردم ایالات متحده آمریکا پیش از برگزاری نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰ نیز با فرش‌های شرقی آشنا بودند. در ۱۸۷۹، کنسول بریتانیا در تبریز گزارش می‌دهد: «سالانه نماینده‌ای از لوور برای خرید فرش اعزام می‌شود. علاوه‌بر تقاضای خوبی که برای فرش‌ها در بازارهای اروپا وجود دارد، به آمریکا هم صادر می‌شوند» (سیف، ۱۳۹۲: ۶۸). همچنین ادگار آلن‌پو[۷۷] در «فلسفه مبلمان»[۷۸] جایگاه فرش‌های شرقی را در خانه‌های آمریکایی میانه سدهٔ نوزدهم آشکار می‌سازد: «فرش‌های شرقی به‌تازگی بهتر از روزگار گذشته فهمیده می‌شوند؛ اما هنوز در فهم نقش و رنگشان گمراه هستیم. فرش، روح خانه است. شاید آدمی معمولی بتواند قاضی احکام حقوقی شود، اما کسی که دربارهٔ فرش قضاوت می‌کند باید نابغه باشد» (Allan Poe, 1840: 243). والنتینر بر این باور بود که دانش مردم آمریکا از فرش‌های عتیقه کم است:

در هیچ‌جا به‌اندازهٔ نیویورک بازار فرش‌های نوبافت شرقی گسترده نیست؛ فقط قسطنطنیه و پاریس قابل‌مقایسه با آن هستند. با این‌همه، دانش عمومی از بافته‌های عتیقه ـ که برتر از نو است ـ نسبتی با این تجارت عظیم ندارد [...] گرچه مجموعه‌های خصوصی آمریکایی گنجینه بزرگی از فرش‌های شرقی در اختیار دارند، اما از آن‌جا که آثارشان در دید عموم نیست در بالابردن دانش همگانی کمکی نمی‌کنند. (Valentiner, 1910: 9)


THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF EARLY ORIENTAL RUGS

BY WILHELM R. VALENTINER

تصویر ۱۵: صفحهٔ نخست کاتالوگ نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰ (Valentiner, 1910)

هم‌چنین والنتینر مانند آلن‌پو، بر لزوم پژوهش دربارهٔ فرش‌های شرقی تأکید دارد: «در دو دههٔ گذشته آثاری از فون‌بده، مارتین، زاره درباره فرش‌های عتیقه نوشته شده‌است، اما طرح‌ها، نقوش و هماهنگی فوق‌العاده غنی رنگ‌ها، هنوز برای جامعهٔ دانشگاهی ناشناخته‌است» (ibid: 10)؛ بنابراین برگزاری نمایشگاهی با رویکرد علمی که برای دانشگاهیان و مردم آموزنده باشد از اهداف والنتینر به‌شمار می‌رفت. گفتنی است این سال‌ها در اروپا، پژوهشگران مکاتب وین و برلین به دور از سویه‌های تجاری به مطالعهٔ فرش‌های شرقی مشغول بودند؛ اما در ایالات متحده، سویه اقتصادی برجسته‌تر بود. والنتینر که پیرو مکتب وین بود، کوشید نمایشگاهی علمی، هم‌تراز مونیخ ۱۹۱۰ برگزار کند؛ از این‌رو از مجموعه‌داران آمریکایی: آلتمن[۷۹]، کلارک[۸۰]، دیویس[۸۱]، آیوز[۸۲]، مک‌ایلنی[۸۳]، پرات[۸۴]، راس[۸۵]، شارپلز[۸۶]، براون وایدنر[۸۷]، ویلیامز[۸۸] و از موزه‌های: متروپلیتن، بوستون، و برلین، فرش‌های ایرانی، ترکی، ارمنی، سوری و هندی به امانت گرفته شدند. هم‌چنین والنتینر کاتالوگی کامل نوشت (تصویر ۱۵).

او در پیشگفتار، نظریه‌های فون‌بده، مارتین و زاره را دربارهٔ فرش‌های‌صفوی مرور کرده، سپس دیدگاه‌های خود را افزوده‌است. گرچه والنتینر رساله‌اش را با راهنمایی فون‌بده نوشت، اما تحلیلش از فرش‌های‌صفوی آشکارا متأثر از شیوهٔ ریگل بود؛ به باور او فرش‌های‌صفوی سرآمد سده‌های پانزدهم تا هفدهم هستند و علت این امر، قدرت تخیل طراحان آن‌هاست که مورد تقلید ترک‌ها، هندی‌ها و چینی‌ها قرار گرفته‌است. والنتینر بدون اشاره به مصادیق سخن می‌گوید اما دیدگاهش با نظریات فون‌بده در این موضوع قابل مقایسه است. فون‌بده نقوش فرش‌های صفوی را نسخه‌برداری هوشمندانه‌ای از الگوهای چینی دانسته و می‌گوید طراحان صفوی، نقوش ایرانی و چینی را به‌هم آمیخته‌اند. او در تحلیل فرش شکارگاه صفوی (معروف به فرش ببر) موزهٔ پولدی پتزولی هم‌چنین فرش‌های شکارگاه شوارتزنبرگ و چلسی، می‌نویسد: فرم گلدان از هنر چینی به فرش ایرانی راه یافته، سپس به قندیل و سرترنج دگرگون شده‌است[۸۹] (Von Bode, 1902: 13, 36, 41).

فون‌بده این دیدگاه اغراق‌آمیز را دربارهٔ بیش‌تر نقوش فرش‌های صفوی و تأثیرپذیری آن‌ها از چین پیش می‌کشد؛ اما والنتینر می‌کوشد هنر طراحان صفوی را فارغ از تأثیرپذیری احتمالی از تزیینات چین بررسی کند: «در ضرب‌آهنگ ظریف خطوط و رنگ‌بندی‌های زیبا و غنی،

هرگز ملتی از ایرانیان پیشی نگرفته‌است [...] تنوع گل‌ها و برگ‌ها در فرش‌های صفوی بسیار است و یک الگوی ثابت دائم تکرار نمی‌شود» (Valentiner, 1910 : 27). والنتینر به طبیعت‌گرایی در فرش‌های‌صفوی هم پرداخته‌است:

استعداد بزرگ تطبیق‌پذیری، آمیخته با طبیعت‌دوستی، طراحان ایرانی را قادر ساخت با موفقیتی چشمگیرتر از هر ملت دیگر، پیکرهای جانوری و انسانی را در فرش‌هایشان بگنجانند [...] این‌که ایرانیان به‌اندازهٔ اروپایی‌ها پیکر انسانی به‌کار نبرده‌اند به‌سبب محدودیت‌های قرآنی نیست، بلکه به دلیل علاقهٔ ایشان به هنر تزیینی است؛ پیشرفتی که هنرمندان در سدهٔ شانزدهم کردند، آنان را قادر ساخت که جانور یا انسان را به عرصهٔ تزیینات فرش وارد کنند. (ibid : 28-29)

او نسبت به پژوهشگران هم‌دوره‌اش تسلط بیش‌تری نیز به شیوهٔ تولید فرش‌های معاصرش (قاجار) دارد که در آثار متقدمین کم به آن‌ها پرداخته شده‌است. به باور او به‌سبب فعالیت شرکت‌های خارجی در شرق، از کیفیت فرش‌های نوباف کاسته شده، فرش‌بافی از هنر به صنعت تقلیل یافته و شکوه فرش‌های سده‌های پانزدهم تا هفدهم از بین رفته‌است. اما تأکید دارد که دانش دربارهٔ فرش‌های نوباف، به‌سبب همین شرکت‌ها گسترش یافته‌است؛ اما دربارهٔ فرش‌های‌عتیقه چنین نیست و باید راضی باشیم که تخمینی تشخیص می‌دهیم احتمالاً در کدام استان [نه دقیقاً کدام شهر] بافته‌شده‌اند (ibid : 11-12).

در نمایشگاه نیویورک، بیست‌وچهار فرش ایرانی از سده‌های ۱۴ـ۱۸ به نمایش گذاشته شده‌بودند. کهن‌ترین فرش نمایشگاه با طرح واگیره قاب‌قابی از مجموعهٔ ویلیامز است که والنتینر تاریخ بافت آن را حدوداً ۱۳۵۰ م. (۷۵۱ ه.ق) تخمین زده‌است (تصویر ۱۶). نمونهٔ مشابه این نقشه را می‌توان در مجموعه مک‌ایلنی (تصویر ۱۷) نیز دید. نخستین تاریخ ممکن برای این دسته نقشه‌ها براساس تاریخ‌گذاری ریفشتال[۹۰] و همکاران (Riefstahl, Downs, Kimball & Edwin Bye, 1926 : 94)، هم‌چنین پوپ و آکرمن (۱۳۸۷: ۱۱۰۸)، سدهٔ شانزدهم (یازدهم ه.ق) است و نمی‌دانیم والنتینر بر پایهٔ چه مستنداتی ۱۳۵۰ م. را تخمین زده‌است. از سویی پژوهش‌های کنونی و تطبیق این فرش با نگاره‌های همان دوره نشان می‌دهد در ۷۵۱ ه.ق چنین نقشه‌ها و ساختار بافتی که خطوط گردان ایجاد کند وجود نداشته یا به‌دست ما نرسیده‌است. نقشهٔ فرش ویلیامز و نمونه‌های مشابه آن گرچه واگیره‌ایِ ساده و قابی تکرارشونده هستند و با برخی فرش‌های بازتاب‌یافته بر نگاره‌های اواخر تیموری خویشاوندی دارند ـ مانند فرشِ نگارهٔ اغوای یوسف، بوستان سعدی، بهزاد، هرات، ۱۴۸۸ (۸۹۳ ه.ق) ـ اما جزئیات نقوش، کاملاً گردان است. به هر روی در سال ۱۳۵۰ م. هنوز فرمانروایی تیموریان آغاز نشده‌است و بیش‌تر نمونه‌هایی که بر نگاره‌های آن دوره دیده می‌شود، طرح واگیره و نقوش شکسته دارند.

دیگر فرش نمایش‌داده‌شده، مربوط به اوایل سده ۱۰ ه.ق، از مجموعهٔ ویلیامز است (تصویر ۱۸). والنتینر با استناد به مارتین (ibid : 28) تاریخ بافت آن را حدود ۱۴۰۰ م. (۸۰۲ ه.ق) تخمین زده‌است که با توجه به داده‌های کنونی دربارهٔ فرش‌های دورهٔ تیموری درست به‌نظر نمی‌رسد.

تصویر ۱۸: فرش باغی، اوایل سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ فیلادلفیا (URL7)

تصویر ۱۷: فرش قاب‌قابی، شمال غرب ایران، اوایل سدهٔ یازدهم ه.ق (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۰۸)

تصویر ۱۶: فرش قاب‌قابی، سدهٔ یازدهم ه.ق (Valentiner, 1910 : 26)

برپایه مستندات موجود، نخستین دگرگونی‌ها در طراحی فرش‌های ایرانی و رهایی از قید طرح‌های ترکی ـ مغولی [طرح‌های واگیره با نقوش تکرارشونده شکسته] در ۸۴۹ تا ۹۲۰ ه.ق رخ می‌دهد. برجسته‌ترین تحول در این بازه زمانی تغییر ساختار نقشه از $\frac{1}{n}$ در طرح‌های واگیره‌ای ترکی ـ مغولی به نقشه‌های $\frac{1}{4}$ و $\frac{1}{2}$ در طرح‌های ترنج‌دار است. (شادلو، ۱۳۹۹: ۵۵)

آن‌چه آشکار است و تا سال ۱۹۱۰ بارها مبنای تخمین‌های تاریخی نادرست بوده، فقدان شناخت کافی فرش‌پژوهان از دگرگونی‌های طراحی فرش، از برافتادن ایلخانیان تا برآمدن صفویان (۷۳۵ـ۹۱۴ ه.ق) است. تنوع فرش‌های به‌جامانده از دورهٔ صفوی، در مقایسه با دوران تیموری و ایلخانی که نمونه‌ای قطعی از آن‌ها تاکنون به‌دست نیامده، بر ابهامات افزوده‌است و گاه فرضیاتی سست قوت گرفته‌اند؛ از این‌رو برخی فرش‌های صفوی به دوران پیش از آن نسبت داده شده‌اند.

تصویر ۱۹: فرش قاب‌قابی، تبریز، اوایل سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ متروپلیتن (URL8)

دیگر فرش به‌نمایش‌درآمده، از مجموعهٔ یرکس[۹۱] با طرح واگیرهٔ قاب‌قابی است (تصویر ۱۹). والنتینر بافت را درباری و محل آن را شمال غرب ایران و تاریخ را ۱۵۰۰ م.(۹۰۵ ه.ق)، اواخر تیموری یا اوایل صفوی تخمین‌زده است. جفتِ فرش در متروپلیتن نگهداری می‌شود (شماره دسترسی۱۰.۶۱.۳) و موزه، تاریخ بافت را نیمهٔ نخست سدهٔ شانزدهم می‌داند که مؤید نظر والنتینر است با گستره‌ای بازتر؛ اما تأکید دارد که مشخص نیست فرش در دربار تیموریان (سلطان‌حسین‌بایقرا) یا دربار صفویان (شاه‌اسماعیل) بافته شده‌است؛ اگر تیموریان صحیح باشد، موزه، محل بافت را گستره‌ای وسیع از شهرهای شرق تا مرکز ایران (هرات، کرمان، جوشقان، سبزوار، یزد) دانسته‌است و اگر صفویان صحیح باشد، قزوین یا تبریز محتمل است. تامپسون، خراسان دورهٔ تیموریان را محتمل‌تر می‌داند (Thompson, 2003 : 273). بعید نیست که این فرش‌ها در دربار آق‌قویونلوها نیز بافته شده باشند که هم‌زمان با تیموریان در شرق آناتولی تا غرب، مرکز و جنوب ایران تا آغاز صفویان فرمان می‌راندند و دوران هنری درخشانی داشتند. اگر براساس یافته‌های کنونی، سال‌های پایانی حکومت تیموریان و آق‌قویونلوها را دوران دگرگونی بزرگ در سبک طرح و نقش فرش‌های ایرانی بدانیم که به فرش‌های دورهٔ صفوی می‌انجامد، نشانه‌های این تغییر را افزون‌بر نگاره‌های همین دوره می‌توان در تواریخ و سفرنامه‌ها نیز دید. یادداشت‌هایی که بازرگان گمنام ونیزی دربارهٔ فرشهای کاخ اوزون‌حسن در تبریز نوشته، جالب‌توجه است: «کف تالار فرش باشکوهی گسترده‌اند که بهظاهر از ابریشم است و به سبک ایرانی دارای طرحهای زیباست. این فرش گِرد است، درست به‌اندازه کف تالار. اتاقهای دیگر نیز مفروش است» (باربارو و همکاران، ۱۳۸۱: ۴۱۶). از این گزارش می‌توان دریافت که بافت فرش‌های بزرگ‌پارچه با اشکال غیرمعمول پیش از صفویان نیز رواج داشته‌است.

تصویر ۲۰: فرش‌پارهٔ صفوی، مجموعهٔ پرات، محفوظ در موزهٔ بروکلین (URL9)

پاره‌فرشی بحث‌برانگیز از سه‌تکه مجزای به‌هم‌دوخته شده از مجموعهٔ پرات در نمایشگاه عرضه شده‌بود؛ تکهٔ بالا، کتیبه دارد و حاشیه چپ و راست، احتمالاً با هم مرتبط و از فرشی واحد جدا شده‌اند؛ تکه‌های وسط و پایین هم احتمالاً با هم مرتبط هستند. در نمایشگاه نیویورک همهٔ پاره‌ها، یک‌پارچه به نمایش درآمده بودند (تصویر ۲۰). جدای از این‌که والنتینر به اشتباه گمان کرده نوشته‌های کتیبه، آیات قرآن است، روش وی در مطالعهٔ پاره‌فرش جالب‌توجه می‌نماید. او کوشیده با تطبیق طرح، نقش، رنگ و شیوه بافت بخش‌های به‌هم‌چسبیده حدس بزند هر پاره احتمالاً با کدام فرش‌های شناخته‌شدهٔ دیگر صفوی شباهت دارند: «فرشتگان بال‌دار این فرش به شکارگاه پولدی پتزولی [منظور فرش ببر است و با غیاث‌الدین جامی اشتباه نشود] شباهت دارد» (Valentiner, 1910 : 35). او بر همین اساس، پاره‌فرش را از نظر قدمت با فرش پولدی پتزولی هم‌سن دانسته‌است. این شیوهٔ تخمین متکی بر نقوش، امروزه کم‌تر معتبر است مگر

با جامعهٔ آماری گسترده. اکنون بر پایه داده‌های پایگاه اینترنتی موزهٔ بروکلین (URL8) هم‌چنین استناد به نظرات اردمان (Erdmann, 1970: Fig 220) و الیس (Ellis, 1965: 49) می‌توان گفت احتمالاً بخش میانی این پاره‌فرش شاید تکهٔ گمشدهٔ فرش‌پاره مجموعهٔ هاتوانی[۹۲] باشد. دربارهٔ تکه‌های بالا و چپ و راست نیز هنوز اتفاق نظری وجود ندارد. والنتینر با تردید محل بافت را تبریز ذکر کرده که پوپ و آکرمن (۱۳۸۷: ۱۱۴۱) آن را تأیید می‌کنند؛ اما بنت،[۹۳] کاشان یا اصفهان (Bennett, 1987: 40) و الیس، هرات (Ellis, 1965: 49) را پیشنهاد داده‌اند.

پنج فرش از مجموعه‌های کلارک، آلتمن و وایدنر از گروه بحث‌برانگیز هراتی نیز در نمایشگاه ارائه شده‌بود که به گفتهٔ والنتینر، در آمریکا از پلونیزی‌ها شناخته‌شده‌تر بودند (تصاویر ۲۱و۲۲). فرش‌های این گروه که در نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم تا اوایل سدهٔ هفدهم بافته شده‌اند، تا سال ۱۹۱۰ در محافل علمی اروپا عموماً به اصفهان شناخته می‌شدند؛ والنتینر می‌نویسد در اواسط سدهٔ شانزدهم، هنوز کارگاه‌های فرش‌بافی درباری در اصفهان برپا نشده‌بودند؛ بنابراین انتساب آن‌ها به هرات دقیق‌تر است. پژوهشگران دیگری نیز این گفته را تأیید می‌کنند:

تصویر ۲۱: فرش هراتی، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلارک (Valentiner, 1910: 51)

تصویر ۲۲: فرش هراتی، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلارک (Valentiner, 1910: 52)

> علی‌رغم فقدان شواهدی برای تولید فرش در اصفهان تا حدود ۱۶۰۰، هردو گروه اولیه [فرش‌های اواسط سدهٔ شانزدهم] و متأخر [فرش‌های اوایل سدهٔ هفدهم] متعاقباً به هرات که مرکز معروف فرش‌بافی در آن دوره بود، مرتبط شدند. پیشنهادهایی مبنی بر منشأ هندی برای برخی از بافته‌های این گروه هست که عمدتاً کنار گذاشته شده‌اند، اما منجر به ایجاد نام‌هایی مانند هندو ـ اصفهانی و هندو ـ ایرانی شده‌است. خلاصه این‌که دو گروه قالی‌های مرتبط اما متمایز در این گروه وجود دارد که محوریت نقوشان گل‌های درشت است؛ قطعاً ایرانی هستند اما مراکز بافتشان را نمی‌توان با قطعیت شناسایی کرد. (Walker, 1997: 91) واکر برای دسته‌بندی و تفکیک دقیق‌تر، گروه نخست را هراتی و گروه دوم را هندو ـ ایرانی نامید؛ پیشنهادی غیرمنطقی و ازجمله آسیب‌هایی که در دسته‌بندی‌های خاورشناسان وجود دارد.

سرسلسله فرش‌های هراتی، جفتی شناخته‌شده با نام امپراتور[۹۴]، هدیه تزار روسیه به امپراتور هابسبورگ در ۱۶۹۸ بوده‌است. یکی از این فرش‌ها اکنون در متروپلیتن و دیگری در وین نگهداری می‌شود؛ اما به دلایلی در نمایشگاه‌های اواخر سدهٔ نوزدهم، امکان نمایش نیافته و ناشناخته مانده‌اند. جالب توجه این‌که فرش‌های امپراتور، نخستین‌بار در سال ۱۹۲۶ و «نمایشگاه ویژه ایرانِ»[۹۵] برگزارشده در موزهٔ باستان‌شناسی و مردم‌شناسی دانشگاه پنسیلوانیا نمایش داده شده‌اند؛ بنابراین دسته‌بندی و شناخت این گروه، نخستین‌بار در نیویورک ۱۹۱۰ و با همان پنج نمونه ارائه‌شده از مجموعه‌های نام‌برده صورت گرفته‌است که بر اهمیت کار والنتینر می‌افزاید.

نمایشگاه نیویورک در پانزدهم ژانویه ۱۹۱۱ به پایان رسید و گرچه ابهاماتی را که درباره گروهی از فرش‌ها، به‌ویژه هراتی‌ها وجود داشت از بین برد، هیچ‌گاه به اهمیت مونیخ ۱۹۱۰ نرسید. زیرا روش‌ها و رویکردهای دانشگاهی که در این دوره به سبب مکاتب فرش‌شناسی برلین و وین در اروپا جاری بود، در آمریکا وجود نداشت. پس از نمایشگاه شیکاگو ۱۹۲۶، نگاه علمی به فرش‌های‌صفوی با چهره‌های کلیدی چون پوپ در آمریکا گسترده‌تر شد؛ راهی که والنتینر آغازگر آن بود.

۵. نتیجه‌گیری

هدف از پژوهش حاضر، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم، مشخصاً پاریس ۱۹۰۳، مونیخ

۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰، در معرفی، دسته‌بندی و شناخت فرش‌های صفوی به جوامع علمی غرب، هم‌چنین روش‌هایی بود که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی، مجموعه‌سازی و نمایش فرش‌های صفوی به‌کار می‌گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری از آن‌ها برسند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سیر گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و نمایش فرش‌های صفوی، سلسله‌مراتبی است که در غرب برای شناخت آن‌ها طی شده و پیوندی تنگاتنگ با گسترش دانش زیباشناختی، فنی، تاریخی و درنهایت دسته‌بندی فرش‌های صفوی دارد. پختگی فرش‌شناسی صفوی به‌عنوان رشته‌ای زیرمجموعهٔ هنر اسلامی نیز از همین مسیر به‌دست آمده‌است. به عبارت دیگر، گردآوری فرش‌ها در مجموعه‌های غربی، رابطه‌ای متقابل با شناخت کامل‌تر فرش‌های صفوی ایجاد کرده‌است؛ آن‌چه گردآوری می‌شود، آن‌چه را که مورد مطالعه قرار می‌گیرد تعیین و دیکته می‌کند و آن‌چه مطالعه می‌شود، به اصلاح الگوهای گردآوری و شناختی می‌انجامد؛ بنابراین، فرش‌شناسان و نمایشگاه‌گردانان، سلسله‌مراتبی شناختی ایجاد کرده‌اند که دسته‌بندی‌ها و برداشت‌های آینده را از فرش‌های صفوی در غرب شکل داده‌است.

چنان‌که نشان داده شد، سه نمایشگاه دههٔ نخست سدهٔ بیستم، اشتباهاتی را که دربارهٔ شناخت فرش‌های صفوی در نمایشگاه‌های گذشته وجود داشته اصلاح کرده‌اند. به‌ویژه این نکته دربارهٔ فرش‌های گروه پلونیزی، سالتینگ، سانگوژگو و هراتی، هم‌چنین شیوهٔ تاریخ‌گذاری و دسته‌بندی این فرش‌ها قابل‌مشاهده است. هم‌چنین مهم‌ترین روشی که پژوهشگران در تجزیه‌وتحلیل فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناختی دقیق‌تر برسند، روش مطالعهٔ تطبیقی بوده‌است. فرش‌شناسان کوشیده‌اند فرش‌هایی را که در ظاهر به گروه یا ساختاری وابسته نیستند، با مقایسه‌ای مبتنی بر همسانی‌های عنصری چون طرح، نقش، رنگ، ساختار بافت در یک ساختار نَسَبی (تبارشناختی) جای دهند. حتی پژوهشگران از تزیینات هنرهای دیگر مانند آذین‌های وابسته به معماری و کتاب‌آرایی، هم‌چنین هنرهای سرزمین‌های دیگر نیز برای تطبیق و تاریخ‌گذاری فرش‌های صفوی استفاده کرده‌اند. گفتنی است بیش‌ترین بازهٔ زمانی‌ای که سبب تاریخ‌گذاری نادرست شده‌است به فرش‌های دهه‌های آغازین صفوی بازمی‌گردد. فرش‌های این دوره عموماً به نادرست ایلخانی یا تیموری گمانه‌زنی شده‌اند. در این مسیر، کاستی‌های شناختی دیگری نیز وجود داشته‌است؛ مانند نسبت‌دادن نادرست فرش‌ها به مناطق خاص؛ تاریخ‌گذاری‌های نادرست با دلایلی که برخاسته از ناآگاهی از تاریخ هنر ایران است؛ عدم‌توجه به بسترهای تولید فرش و جداکردن فرش‌ها از خاستگاه بومی و فرهنگی خود. اما هر نمایشگاه که مجموعه‌ای از فرش‌های تازه را عرضه می‌کرده، به اصلاح روش‌های پژوهش و درنهایت گسترش الگوهای شناختی انجامیده‌است. به عبارت دیگر، روش تطبیق نامتوازن که در آن اطلاعات از دو سوی معادله اندک است، اندک‌اندک و با گسترش شناخت که از هر نمایشگاه به‌دست آمده به تعادل و تطبیق متوازن رسیده‌است. گرچه دربارهٔ برخی از گروه‌ها چون سالتینگ فقط استفاده از روش تطبیقی کافی نبوده و با پیشرفت علوم در اواخر سدهٔ بیستم است که روش‌های آزمایشگاهی و تجزیه‌وتحلیل الیاف و رنگ‌زاها به مدد پژوهشگران آمده تا به قطعیت برسند. به هر روی فرش‌شناسی صفوی با همهٔ پیشرفت‌هایی که طی صد سال گذشته داشته، نیازمند پژوهش‌های بومی بیش‌تر است که منطبق با شناخت ایرانیان از فرش شکل گرفته باشد. در این راه بایسته‌است آثار پژوهشگران غربی آسیب‌شناسی شوند؛ بنابراین شناخت راهی که آنان پیموده‌اند و بازنگری روش‌ها و رویکردهایی که به‌کار گرفته‌اند، به شناخت عمیق‌تر در این زمینه می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

1. Great Exhibition
2. Hass and Sons
3. Centennial International Exhibition of 1876
4. Gregory, Charles; Gregory & Co.
5. Prince Wladyslaw Czartoryski
6. Polonaise Carpet
7. Kurt Erdmann (1901-1964) مورخ آلمانی هنر؛
8. Wilhelm von Bode (1845-1929) مورخ هنر و نمایشگاه‌گردان آلمانی؛
9. Habsburg
10. Schwarzenberg
11. Wiener Werkstätte

12. Alois Riegl (1858-1905) مورخ اتریشی هنر؛

13. Altorientalische Teppiche

14. Van Gaasbeek & Arkell

15. Vorderasiatische Knü pfteppiche Aus Älterer Zeit

16. Julius Lessing (1943-1908) مورخ آلمانی هنر؛

۱۷. Terminus Ante Quem و Terminus Post Quem: اصطلاحاتی که در مطالعات تاریخی و باستان‌شناسی به‌کار می‌رود. بزنگاهی که پس یا پیش از آن، رویداد موردنظر باید رخ داده باشد.

۱۸. لسینگ در سال ۱۸۷۷، نخستین کتاب جهان دربارهٔ فرش‌های شرقی را با نام «فرش‌های شرقی در تابلوهای غربی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی» نوشته‌است. این کتاب شامل یک متن کوتاه و سی صفحه عکس رنگی از نقاشی‌های رنسانسی و نقشه‌های فرش استخراج‌شده از آن‌هاست.

19. Exposition Des Arts Musulmans

20. Gaston Migeon

21. Pavillon de Marsan

23. Art Nouveau

24. Peytel

25. Bé arn

26. Rothschild

27. Aynard

28. Maciet

29. Friedrich Sarre (1865-1945) مورخ آلمانی هنر؛

30. Gé rô me

31. Ribot

32. Doistau

33. Dalsé me

34. Martin

35. Duval

36. Thé venin

37. Madjar

38. Marceaux

39. Stora

40. Rakovszky

41. Bacri

42. Brimo

43. Seligman

44. Kelekian

45. Benaki

46. Amy Briggs

47. Salting

48. Sanguszko

49. Ausstellung Mü nchen 1910; MeisterWerke Muhammedanischer Kunst

۵۰. پیش از رواج اصطلاح «هنر اسلامی»، خاورشناسان «هنر مسلمانان» یا «هنر محمدی» را به‌کار می‌بردند؛ چنان‌که پوپ در مقاله «روش پژوهش در هنر محمدی» در ۱۹۲۵ این اصطلاح را به‌کار برده‌است.

51. Ernst Kuhnel (1882-1964) مورخ آلمانی هنر؛

52. Masterpiece

53. Rupprecht, Crown Prince of Bavaria
54. Wittelsbach Palace
55. Fredrik Robert Martin (1863-1933) خاورشناس سوئدی؛
56. Mazursky
57. Słucz
58. Sigmund Wasa
59. Liechtenstein
60. Potocki
61. Roden
62. Residenz
63. Miho
64. Gulbenkian
65. Pheasant
66. Arthur Upham Pope (1881-1969) مورخ آمریکایی هنر؛
67. Mobilier National/Les Gobelins

۶۸. بر فرش‌های سانگوژکو کم‌تر پژوهش شده و داده‌ها پراکنده‌اند. دربارهٔ تعداد فرش‌های این گروه نیز کم‌تر توافق وجود دارد.

69. George Salting (1835-1909) مجموعه‌دار استرالیایی؛
70. Charles Grant Ellis (1908-1996) فرش‌پژوه آمریکایی؛

۷۱. Hereke، شهری در استان قرقلرایلی ترکیه.

72. Pastiche
73. Teodor Tuduc (1888-1983) بافنده و مرمت‌کار ترانسیلوانیایی؛
74. Palacio de los duques de Braganza
75. Loan Exhibition of Early Oriental Rugs
76. Wilhelm Valentiner (1880 -1958) مورخ آلمانی ـ آمریکایی هنر؛
77. Edgar Allan Poe (1809-1849) نویسندهٔ آمریکایی؛
78. The Philosophy of Furniture
79. Altman
80. Clark
81. Davis
82. Ives
83. McIlhenny
84. Pratt
85. Ross
86. Sharples
87. Browne Widener
88. Williams

۸۹. گلدان، یکی از هشت علامت بودا و در فرش‌های چین به مفهوم کشتی تقوا و رستگاری است (بصام، ۱۳۹۲، ۳۱۷).

90. Rudolf Meyer Riefstahl (1880-1936) مورخ آلمانی ـ آمریکایی هنر؛
91. Yerkes
92. Hatvany
93. Ian Bennett (1946-2014) فرش‌پژوه انگلیسی؛
94. The Emperor's Carpet
95. Special Persian Exhibition

منابع

باربارو، جوزافا، و دیگران. (۱۳۸۱). سفرنامه‌های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه). ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: انتشارات خوارزمی.

بختیاری، سهیلا، رضازاده، طاهر، و شادلو، داود. (۱۴۰۰). بررسی عوامل مؤثر فرش‌اندوزی اروپاییان در دوره قاجار. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۵ (۱۸)، ۲۸۵-۳۰۵ doi: 10.30699/PJAS.5.18.285

بصام، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). فرهنگ فرش دستباف. تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

پوپ، آرتر، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۱۲). ترجمه زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).

جمال‌الدین، غلامرضا، و کیانی، مصطفی. (۱۳۹۹). زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری پاویون‌های عصر قاجار در نمایشگاه‌های جهانی و جایگاه شان در معماری مدرن ایران (۱۹۱۳-۱۸۷۳ م /۱۲۵۲-۱۲۹۲ ه. ش). نامه معماری و شهرسازی، ۱۳ (۲۸)، ۶۹-۹۲ doi: 10.30480/aup.2020.82292

دریایی، نازیلا. (۱۳۹۰). قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۳(۴۵)، ۴۵-۵۲ dor: 20.1001.1.22286039.1390.3.45.5.2

دشتی‌زاده، مریم، جوانی، اصغر، و سجودی، فرزان. (۱۳۹۵). واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموعه‌های موزه‌ای. مطالعات تاریخ فرهنگی، ۸ (۳۰)، ۳۱-۵۰.

زارع‌زاده، فهیمه، مختاباد امرایی، سیدمصطفی، و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۴). بازخوانشی از هنر و سیاست در نمایشگاه‌های جهانی اکسپو (مطالعه موردی: نمایشگاه کریستال پالاس لندن، بریتانیا ۱۸۵۱). باغ نظر، ۱۲ (۳۳)، ۸۱-۹۰.

سیف، احمد. (۱۳۹۲). تجارت فرش و اقتصاد ایران، ۱۹۰۶-۱۸۷۰. ترجمهٔ مریم صفری. طره، ش.۳، ۶۶-۶۹.

شادلو، داود. (۱۳۹۹). تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران. نگره، ۱۵ (۵۴)، ۵۵-۷۵ doi: 10.22070/NEGAREH.2020.1238

شادلو، داود، و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۹۶). رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آن‌ها. گلجام، ۱۳ (۳۲)، ۴۳-۶۶ dor: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.8.8

فلور، ویلم. (۱۳۹۲). صنایع کهن در دوره قاجار (۱۸۰۰-۱۹۲۵). ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره (نشر اثر اصلی ۲۰۰۳).

میرزایی، عبداله. (۱۳۹۹). زمینه‌های شکل‌گیری و تبعات برگزاری نخستین نمایشگاه جهانی فرش در اتریش صنایع کهن در دوره قاجار. مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ، ۱۱ (۴۴)، ۱۲۳-۱۴۸ doi: 10.29252/chs.11.44.2

-----. (۱۴۰۰). ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران. تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، ۱۲ (۲۶)، ۱۴۹-۱۷۶ doi: 10.22034/JIIPH.2021.12970

ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۷۹). روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه در سفر دوم فرنگستان. به کوشش فاطمه قاضیها. تهران: سازمان اسناد ملی ایران.

Allan Poe, E. (1840). The Philosophy of Furniture. *Burton's Gentleman's Magazine*, Vol. 6, 243-245.

Bennett, I. (1987). Splendours of the City of Silk, Part 2: Ten Safavid Masterpieces. *Hali*, Vol. 33, 38- 53.

Berksoy, F. (2020). Art Exhibitions in Munich and Istanbul (1909-18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. 7, 173-204 doi: 10.2979/jottturstuass.7.1.28

Briggs, A. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. *Ars Islamica*, 7(1), 20-54.

Eiland, M. L. (2000). Studies Scholarship and a Controversial Group of Safavid Carpets. *Iran*, Vol. 38, 97-105 doi: 10.2307/4300585

Ellis, Ch. G. (1965). Some Compartment Designs for Carpets, and Herat. *Textile Museum Journal, 1* (4), 42-56.

Enez, N. (1993). Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi Collection. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 4, 192-195.

Erdmann, K. (1941). The Art of Carpet Making. in *A Survey of Persian Art* . Vol. 8 (pp. 121-191). [Review of The Art of Carpet Making]. *Ars Islamica*.

-----. (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

Farnham, T. J. (2007). From Lessing to Ettinghausen : The First Century of Safavid Carpet Studied. *Hali*, Vol. 154, 81-91.

Franses, M. (1999). Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 5, 36-136.

-----. (2008). A Museum of Masterpieces : Safavid Carpets in the Museum of Islamic Art, Qatar. *Hali*, Vol. 155, 1-27.

Fulco, D. (2017). Displays of Islamic Art in Vienna and Paris Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle. *MDCCC 1800*, Vol. 6, 51-66 doi : 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-4

Komaroff, L. (2000). Exhibiting the Middle East : Collections and Perceptions of Islamic Art. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 1-8.

Lessing, J. (1877). *Alt orientalische Teppichmuster: nach Bildern und Originalen des XV-XVI Jahrhunderts gezeichnet*. Berlin : Ernst Wasmuth Publishing.

Migeon, G. (1903). *Exposition des Arts Musulmans* (Catalogue Descriptif). Paris : Socié té française d'Imprimerie et de librairie.

Official Catalogue Centennial Co. (1876). Philadelphia : John R Nagle and Company.

Official Catalogue of Exhibits; World s Columbian Exposition. (1893). Chicago : W.B. Conkey Co.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue. (1851). London : Spicer, W. Clowes.

Pope, A. U., Tattersall, C. E. C., & Gray, B. (1931). *Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art*. London : The Executive Committee of the Exhibition and Hudson & Kearn Ltd.

Riefstahl, R. M, Downs, J., Kimball, F., & Edwin Bye, A. (1926). The McIlhenny Bequest and Exhibition. *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 21 (100), 87-108 doi : org/10.2307/3794079

Roxburgh, D. J. (2000). Au Bonheur des Amateurs : Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 9-39 doi : 10.2307/4434260

----- (2010). After Munich : Reflections on Recent Exhibitions. In Andrea Lermer & Avinoam Shalem, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst"*. Leiden and Boston : Brill Publishers.

Santos, A. R. M. D. (2010). The discovery of three lost 'Salting' carpets : Science as a tool for revealing their history Lisboa (Thesis Master degree). Universidade Nova De Lisbona.

Stone, P. F. (2013). *Oriental Rugs: An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore : Tuttle Publishing.

Thompson, J. (2003). Early Safavid Carpet and Textiles. In J. W. Allan, *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-1575*. Milan and New York : Rizzoli International Publication.

Troelenberg, E. M. (2012). Regarding the Exhibition : The Munich Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its Scholarly Position. *Journal of Art Historiography*, Vol. 6, 1-34.

Valentiner, W. R. (1910). *Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Rugs*. New York : The Metropolitan Museum of Art.

Von Bode, W. (1902). *Vorderasiatische knü pfteppiche aus älterer zeit*. Leipzig : Von Herman Seemann Nachfolger.

Walker, D. S. (1997). *Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

منابع اینترنتی

URL1: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330920

URL2: www.kultur-pool.at

URL3: https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/isfahan-carpet-polonaise-carpet#

URL4: https://dia.org/collection/islamic-art

URL5: https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001357e.htm

URL6: https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan

URL7: www.philamuseum.org

URL8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445996

URL9: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/162371

References

Allan Poe, E. (1840). The Philosophy of Furniture. *Burton's Gentleman's Magazine*, Vol. 6, 243-245.

Bakhtiyari S., Rizazadeh, T., & Shadlou, D. (2022). Investigating the Effective Factors in Collecting Carpets by European in the Qajar Period. *Parseh Journal of Archaeological Studies*. *5* (18), 285-305 doi: 10.30699/PJAS.5.18.285. [In Persian].

Barbaro, G., et al. (2003). *Venetian Travelogues in Persian* (*Six Travelogues*) (M. Amiri, Trans.). Tehran: Kharazmi Press [In Persian].

Bassam, J. (2013). *Oriental Carpet Lexicon*. Tehran: Ministry of Science Research and Technology and Iran Encyclopedia Compiling Foundation [In Persian].

Bennett, I. (1987). Splendours of the City of Silk, Part 2: Ten Safavid Masterpieces. *Hali,* Vol. 33, 38-53.

Berksoy, F. (2020). Art Exhibitions in Munich and Istanbul (1909-18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. 7, 173-204 doi: 10.2979/jottturstuass.7.1.28

Briggs, A. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. *Ars Islamica*, *7* (1), 20-54.

Dashtizadeh, M., Javani, A., & Sojoodi, F. (2017). Review on the Conceptual Changes of Islamic Art in the Museum Collections. *Cultural History Studies* (*PejuheshNamehAnjoman-e IraniyeTarikh*). *8* (30), 31-50 [In Persian].

Daryaie, N. (2011). Iranian Carpets with non Iraniannames. *Journal of Honar-Ha-ye-Ziba: Honar-ha-ye Tajasomi*. *3* (45), 45-52 [In Persian].

Eiland, M. L. (2000). Studies Scholarship and a Controversial Group of Safavid Carpets. *Iran,* Vol. 38, 97-105 doi: 10.2307/4300585

Ellis, Ch. G. (1965). Some Compartment Designs for Carpets, and Herat. *Textile Museum Journal*, *1* (4), 42-56.

Enez, N. (1993). Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi Collection. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 4, 192-195.

Erdmann, K. (1941). The Art of Carpet Making. in *A Survey of Persian Art*. Vol. 8 (pp. 121-191). [Review of The Art of Carpet Making]. *Ars Islamica*.

-----. (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Farnham, T. J. (2007). From Lessing to Ettinghausen: The First Century of Safavid Carpet Studied. *Hali,* Vol. 154, 81-91.

Floor, Willem. (2013). *Traditional Crafts in Qajar Iran* (*1800-1925*) (A. Baharlou, Trans.). Tehran: Peykareh Press (Original work published 2003).

Franses, M. (1999). Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs. *Oriental Carpets & Textile Studies,* Vol. 5, 36-136.

------. (2008). A Museum of Masterpieces: Safavid Carpets in the Museum of Islamic Art, Qatar. *Hali,* Vol. 155, 1-27.

Fulco, D. (2017). Displays of Islamic Art in Vienna and Paris Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle. *MDCCC 1800*, Vol. 6, 51-66 doi: 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-4

Jamal-al-din, Gh., & Kiani, M. (2020). Historical and Social Contexts of the Formation of Qajar's Pavilions at World Exhibitions and Their Legacy in Iranian Modern Architecture. *Journal of Architecture and Urban Planning. 13* (28), 69-92 doi: 10.30480/AUP.2020.822. [In Persian].

Komaroff, L. (2000). Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 1-8.

Lessing, J. (1877). *Alt orientalische Teppichmuster: nach Bildern und Originalen des XV-XVI Jahrhunderts gezeichnet*. Berlin: Ernst Wasmuth Publishing.

Migeon, G. (1903). *Exposition des Arts Musulmans* (*Catalogue Descriptif*). Paris: Société française d'Imprimerie et de librairie.

Mirzaei, A. (2020). Contexts of Formation and Consequences of Holding the First World Carpet Exhibition in Austria. *Cultural History Studies* (*PejuheshNamehAnjoman-e IraniyeTarikh*), *11* (44), 158-133 doi: 10.29252/chs.11.44.2. [In Persian].

-----. (2021). Cultural Dimensions of Iran's Participation in the 1873 Vienna World's Fair and its Impact on the Production and Export of the Iranian Carpets .*Journal of Iranian Islamic Period History*. *12* (26), 149-176 doi: 10.22034/JIIPH.2021.12970 [In Persian].

Naser-e-Din Shah Qajar. (2000). *Diary of Naser-e-Din shah on his second Journey to Europe*. F. Qaziha, Ed. Tehran: National Library and Archive of Iran [In Persian].

Pope, A. U., Tattersall, C. E. C., & Gray, B. (1931). *Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art*. London: The Executive Committee of the Exhibition and Hudson & Kearn Ltd.

Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present* (Vol. 12) (C. Parhaam, Trans.). Tehran: elmifarhangi Publications (Original work published 1964).

Riefstahl, R. M, Downs, J., Kimball, F., & Edwin Bye, A. (1926). The McIlhenny Bequest and Exhibition. *Bulletin of the Pennsylvania Museum, 21* (100), 87-108 doi: org/10.2307/3794079

Roxburgh, D. J. (2000). Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis,* Vol. 30, 9-39 doi: 10.2307/4434260

-----. (2010). After Munich: Reflections on Recent Exhibitions. In Andrea Lermer & Avinoam Shalem, After One Hundred Years: The 1910 Exhibition *"Meisterwerke muhammedanischer Kunst"*. Leiden and Boston: Brill Publishers.

Santos, A. R. M. D. (2010). The discovery of three lost 'Salting' carpets: Science as a tool for revealing their history Lisboa (Thesis Master degree). Universidade Nova De Lisbona.

Seif, A. (2013). Carpet trade and Iranian economy, 1870-1906. *Torreh*, Vol. 3, 66-69 [In Persian].

Shadlou, D. (2020). The Transition of the Persian Carpet Designing, Referring to the Herat and Shiraz Miniatures, since 1446 until the First Decades of the 16th Century AH in Iran. *Negareh*, *15* (54), 55-75 doi: 10.22070/NEGAREH.2020.1238. [In Persian].

Shadlou, D., & Shirazi, A. A. (2018). The orientalists' approaches in historiography of the Iranian carpet between 1850 and 1950, and, finding their faults. *Goljaam*, *13* (32), 43-66 dor: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.8.8 [In Persian].

Stone, P. F. (2013). *Oriental Rugs*: *An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.

Thompson, J. (2003). Early Safavid Carpet and Textiles. In J. W. Allan, *Hunt for Paradise*: *Court Arts of Safavid Iran, 1501-1575*. Milan and New York: Rizzoli International Publication.

Troelenberg, E. M. (2012). Regarding the Exhibition: The Munich Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its Scholarly Position. *Journal of Art Historiography*, Vol. 6, 1-34.

Unknown Author. (1893). *Official Catalogue of Exhibits; World s Columbian Exposition*. Chicago: W. B. Conkey Co.

Unknown Author. (1876). *Official Catalogue Centennial Co*. Philadelphia: John R Nagle and Company.

Unknown Author. (1851). *Official Descriptive and Illustrated Catalogue*. London: Spicer, W. Clowes.

Valentiner, W. R. (1910). *Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Rugs*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Von Bode, W. (1902). *Vorderasiatische knüpfteppiche aus älterer zeit*. Leipzig: Von Herman Seemann Nachfolger.

Walker, D. S. (1997). *Flowers Underfoot*: *Indian Carpets of the Mughal Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Zarezadeh, F., Mokhtabad Amreie, S. M., & Rahbarnia, Z. (2015). Rereading Art and Politics in International Expos (Case Study: Crystal Palace Exhibition, London, Great Britain, 1851). *Bagh-e Nazar*. *12* (33), 81-90 [In Persian].

URLs:

URL 1: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330920

URL 2: www.kultur-pool.at

URL 3 : https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/isfahan-carpet-polonaise-carpet#

URL 4 : https://dia.org/collection/islamic-art

URL 5 : https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001357e.htm

URL 6 : https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan

URL 7 : www.philamuseum.org

URL 8 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445996

URL 9 : https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/162371

The Analysis of the Role of Specialized Islamic Art Exhibitionsin the Recognition and Categorization of Safavid Carpets in the Western Academies (1900-1910)

Davood Shadlou
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran (Corresponding Author)/ Shadloudavood@shirazartu.ac.ir
Saeedeh Rafiei
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran/ s_rafiei@shirazartu.ac.ir

Received: 20/10/2022
Accepted: 05/01/2023

Introduction

Since the middle of the 19th century, the first international exhibitions were shaped in Europe with the aim of displaying emerging industrial products and Eastern and Western cultural goods. The first international exhibitions of Islamic art, such as Vienna's 1873 and 1891 Oriental carpets exhibitions, were held in the last decades of the same century. formed on some museums' initiatives, those exhibitions First encouraged European collectors to try to surpass each other in collecting and displaying such works. Collectors, who had yet to be experts in Islamic arts, collected such works because of their aesthetic charm and material worth, not paying much attention to their historical or cultural aspects. Deeper knowledge of Islamic arts caused exhibitions to become not only more organized but also more systematic; scientific research methods became the criterion for evaluating the works including Safavid carpets. The three exhibitions, held in Paris 1903, Munich 1910, and New York 1910, played a significant role both in defining and revising the proper research methods for Safavid carpets and in correcting the previous data about them.

Research Method

The purpose of this research is to analyze the role of the exhibitions, held in Paris 1903, Munich 1910, and New York 1910, in introducing the Safavid carpets to the Western Academies. Also, the methods by which the Western carpet scholars collected, dated, categorized, gathered, and displayed the Safavid carpets to have a more detailed understanding of them were analyzed. The questions that were also addressed in that direction included: a) what was the role of the mentioned exhibitions in the recognition of the Safavid carpets in the Western academy? b)What methods were used by the western carpet scholars to collect, date, categorize, and gather the Safavid carpets? This is a fundamental documentary research, and its method is descriptive and analytical.

Its statistical population included the documents, photos, and catalogs of the above-mentioned exhibitions. The sampling method was total enumeration, and the data was analyzed qualitatively.

Research Findings

The findings of the paper showed that the processes of collecting, dating, categorizing, and displaying the Safavid carpets were a chain of events, taking place in the West to identify them. They had tight connections with the expansion of the aesthetical, technical, and historical knowledge about Safavid carpets as well as their classification. The maturity of the identification Safavid carpets, as a sub-discipline of Islamic art studies, was also resulted from this route. In other words, collecting carpets in the West created a reciprocal relation with the more profound knowledge of Safavid carpets; what was collected determined and dictateed what to be studied, and what was studied led to the correction of collecting and identifying models. Thus, carpet scholars and curators created a chain of identifying actions that shaped further categories and ideas about Safavid carpets in the West. Moreover, the findings and the results of this paper showed that the three exhibitions of the first decade of the 20th century corrected the mistakes of the preceding exhibitions about the identification of Safavid carpets'. This point can be seen especially in the groups of Polonaise, Salting, Sanguszko, and Heraticarpets, notably in the way of their former dating and classification. Additionally, the researchers used comparative study as their most important method in analyzing the Safavid carpets in order to reach a more accurate knowledge. They even studied the decorations of other arts such as architectural ornaments and book designs or the arts of other lands to date and to compare with Safavid carpets. It is worth mentioning that incorrect dating occurred mostly in the case of carpets woven in the first decades of the Safavid rule. Generally, the carpets of this era were wrongly speculated to be Ilkhanid or Timurid. There were other identification failures in this course such as misattributing some carpets to certain areas, wrong dating resulted from the lack of enlightenment about Iranian art history, ignoring carpet production bases, and consequently separating carpets from their local and cultural origins. Nevertheless, each exhibition, in which a collection of new carpets was presented, led to the correction of the research methods and the eventual expansion of identification models. In other words, with the expansion of knowledge obtained from each exhibition, the asymmetric comparative method, in which there is little information on both sides of the equation, little by little achieved the balance and changed into a symmetric comparison. However, the mere use of comparative method was not sufficient for some groups, such as the Salting. It was the scientific development of the late 20thcentury in laboratory methods and fiber and dye analyses that enabled researchers to reach certainty.

Conclusion

The results of this paper show that the process of collecting Safavid carpets has been precisely connected with the classification of these carpets in the West and the resultant expansion of the aesthetic, technical, and historical knowledge about them. In other words, what was collected determined what was studied, and what was studied led to the correction of the collecting and recognizing models. The results also show that the main method used by the researchers in analyzing Safavid carpets was comparative; with a comparison, based on elemental similarities, the

researchers placed those carpets that were not apparently related to a certain group or structure in a genealogical category. Anyhow, the identification of Safavid carpets, with all of its advancement in the last century, needs more local research to conform to the Iranian comprehension of carpets. In this direction, the works of Western researchers should be critically analyzed; Thus, examining the path they have taken and reviewing their methods and approaches will lead to a deeper nderstanding.

Keywords: Islamic Art Exhibitions, Safavid carpets, Paris 1903 Exhibition, Munich 1910 Exhibition, New York 1910 Exhibition.