تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دورهٔ صفوی

دکتر علی‌اصغر شیرازی

استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران

حسام کشاورز

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران

گلجام

فصلنامه
علمی ـ پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۲۰
پاییز ۱۳۹۰

چکیده

در اواخر حکومت قاجار، بار دیگر طراحی نقشهٔ فرش در اصفهان به‌دست تعدادی از هنرمندان طراح مانند میرزا آقا امامی و محمدحسین مصورالملکی احیا شد. محمدحسین مصورالملکی معروف به حاج مصورالملکی که از هنرمندان شاخص اواخر قاجار و اوایل دورهٔ بعد به‌شمار می‌رود، هم در نقاشی و هم در طراحی فرش به ابداع و نوآوری روی آورد. از سویی در کار وی توجه به سنت‌های طراحی و نقاشی صفوی جلوهٔ برجسته‌ای دارد. در همین راستا، مصورالملکی در طراحی نقشه فرش به برخی نقشه‌های فراموش شدهٔ صفوی از جمله شکارگاه پرداخت. در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به بررسی نقشه فرش‌های شکارگاهی مصورالملکی پرداخته شد و در همین راستا برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای سود جسته شد. بررسی این نقشه‌ها آشکار ساخت که مصورالملکی در عین حال که نقوش شکارگاهی صفوی را وارد فرش‌بافی معاصر اصفهان کرد، به‌سبب نگرش خاص خود، تغییر و تحولاتی در آن به عمل آورد. از جمله این تحولات، تغییر ترکیب‌بندی به قالب عمودی و ایجاد افق رفیع در متن شکارگاه بود. وی در این نقشه‌ها واقع‌گرایی را مطمح نظر قرار داد و علاوه بر استفاده از برخی عناصر تصویری جدید، مسئلهٔ تفکیک بین پس‌زمینه یا متن و عناصر شکارگاهی را که در فرش‌های دورهٔ صفوی وجود داشت، با تغییر عناصر پس‌زمینه از بندهای افشان به گل‌بوته‌ها و درختچه‌های کوچک، حل نمود. در واقع امر، کار او را می‌توان ایجاد ارتباط منطقی بین طراحی فرش اصفهان در نیمهٔ سدهٔ چهاردهم ه.ش. با سنت‌های تصویری پیشین دانست.

واژگان کلیدی: فرش‌بافی، اصفهان، شکارگاه، محمدحسین مصورالملکی، دوره قاجار، دوره صفوی.

مقدمه

مسئله الهام و برگرفتگی هنری، در طی تاریخ و در فرهنگ‌های مختلف همواره وجود داشته است. علاقهٔ هنرمند به خلق آثار آشنا، سبب بهره‌گیری وی از عناصر هنر گذشتگان خویش بوده است. نتایج این علاقه نه تنها هنر دوره‌های تاریخی را به‌هم پیوند می‌زند، بلکه موجب ارتباط بین هنرهای گوناگون می‌شود. بدین‌ترتیب در تاریخ هنر، گاه و بیگاه تلاش برای احیای بعضی عناصر فرهنگی و هنری گذشته بازشناختنی است که پیامد این مهم احیای سنت‌های فراموش شده یا در دست فراموشی است.

دورهٔ صفوی را باید هنگام نوزایی هنر فرش‌بافی ایران به‌حساب آورد. حاکمان صفوی به‌سبب علاقهٔ وافر به این هنر، دست به تأسیس کارگاه‌های فرش‌بافی مخصوص دربار زدند. اسناد تاریخی وجود این کارگاه‌ها را متذکر می‌شوند [۱]. به‌عنوان نمونه در اصفهان می‌توان به کارگاه‌های فرش‌بافی درباری که در فضای بین کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل‌ستون قرار داشته‌اند، اشاره کرد [۲]. حامیان جدید انگیزهٔ تازه‌ای به هنرمندان جهت خلق آثار بدیع بخشیدند. این جریان، نوآوری در طرح و نقش فرش‌ها را به دنبال داشت. از طرف دیگر، فرش‌های بزرگ‌پارچهٔ صفوی که در ابتدا تنها به جهت مفروش کردن کاخ‌ها و بناهای مهم به کارگاه‌های درباری سفارش داده می‌شد [۳]، زمینهٔ مناسبی برای نوآوری ذکر شده بود. لازم به‌ذکر است که تا پیش از دورهٔ صفوی مبنای غالب طرح و نقش فرش‌ها، تکرار اشکال هندسی بود، هرچند نقوش گردان نیز در فرش‌بافی و هنرهای دیگر وجود داشت. اگرچه نمونهٔ مناسبی از فرش‌بافی پیش از صفویان در دسترس نیست، تصاویر فرش‌ها در نگارگری‌های دورهٔ تیموری به‌روشنی شیوهٔ هندسی و نیز گردان پیش از صفوی را نشان می‌دهند. در دورهٔ صفوی جریان نوآوری منجر به بروز طرح‌های شکارگاه در فرش‌ها شد. می‌دانیم که شکارگاه صفوی ریشه در تاریخ و هنرهای دیگر دارد. این‌گونه طرح‌ها پس از دورهٔ صفوی به‌سبب رکودی که تا حدود یک سده بعد دامنگیر هنر بود [۴]، به‌دست فراموشی سپرده شدند. در اصفهان دورهٔ قاجار افرادی مانند عبدالرحیم شورشی، احمدبیگ (نفر اول خاندان مجنونی‌ها) و میرزا آقا امامی توجه خود را بار دیگر به سمت فرش‌بافی معطوف کردند. در همین سیر در نیمهٔ اول سدهٔ چهاردهم ه.ش. فرش‌بافی اصفهان رونق تازه‌ای را نظاره‌گر بود. در بین افرادی که در این سال‌ها نگاه ویژه‌ای به طراحی فرش داشتند، محمدحسین مصورالملکی (۱۲۶۸–۱۳۴۸ ه.ش.) مشهور به «حاج مصورالملکی» بود که به طراحی نقوش شکارگاهی به‌شیوهٔ صفوی ولی با نوآوری‌های خاص خود پرداخت.

پژوهش حاضر به روش توصیفی– تحلیلی به تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دورهٔ صفوی پرداخته است. به‌سبب وجود فرش‌های صفوی در مجموعه‌های مختلف خارجی، تا به امروز محققان بسیاری به جنبه‌های گوناگون بافته‌های این دوره پرداخته‌اند. در خصوص نمونه فرش‌های شکارگاهی که از دورهٔ صفوی باقیمانده است، تحقیقات بسیاری صورت گرفته است که از جمله می‌توان به بخش‌هایی از جلد ششم کتاب هنر ایران نوشتهٔ آرتور پوپ [۵] اشاره کرد. تعدادی از نمونه فرش‌هایی که در ارتباط با موضوع این مقاله هستند و با طراحی مصورالملکی بافته شده‌اند، در کتاب نگاهی به قالی ایران: فرش صیرفیان [۶] به‌دست آمده‌اند. در سیر پژوهشی این مقاله، در آغاز، پیشینهٔ نقش شکارگاه در هنر ایران بررسی شده است و سپس ویژگی‌های فرش‌های شکارگاهی دورهٔ صفوی تحلیل شده است و بر مبنای آن، نقشه‌فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

پیشینهٔ نقش شکارگاه

هرچند ماهیت طراحان هنرهای مختلف در دورهٔ صفوی مشخص نشده است، اما شباهت بین طرح و نقش هنرهایی مانند فرش‌بافی، پارچه‌بافی و نگارگری این گمان را به ذهن متبادر می‌سازد که نقاشان مشهوری مانند رضا عباسی در کار طراحی هنرهای مختلف دست داشته‌اند (پوپ، ۱۳۸۹، ۲۱۷). وجود عناصر مشترکی همچون گل‌های بزرگ موسوم به شاه‌عباسی، بندهای اسلیمی و افشان، حیوانات در حال فرار و «گرفت‌وگیر» [۷]، انسان‌هایی با لباس صفوی و کلاه قزلباش که در این

هنرها به‌وفور دیده می‌شوند، این گمان را قریب به یقین می‌سازند. نقش شکارگاه در فرش‌بافی صفوی از جمله نقوشی است که از این عناصر مشترک بهرهٔ زیادی برده است و ارتباط آشکاری با نگارگری این دوره دارد. در هنر ایران، ریشهٔ نقش شکارگاهی را باید در فرهنگ پیش از اسلام جستجو کرد.

صخره‌نگاره‌های منطقهٔ کوهدشت در لرستان را که صحنه‌های شکار با تیر و کمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بز کوهی و سگ را نشان می‌دهند، می‌توان نمونه‌های ابتدایی نقش شکارگاه در هنر ایران دانست. قدمت این صخره‌نگاره‌ها به حدود هزارهٔ هشتم قبل از میلاد برمی‌گردد (تصویر ۱).

تصویر ۱: صخره‌نگاره، شکار با تیر و کمان، کوهدشت، لرستان، حدود ۸ هزار ق.م. (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۶)

اما ظهور نقش شکارگاه در مفهوم هنری آن به صحنه‌های نخجیرگاه در «دورا–اُروپوس» – شهری باستانی در سوریه– برمی‌گردد. این دیوارنگاره‌ها که به دورهٔ اشکانی مربوط می‌شوند، به ظاهر کهن‌ترین آثار در هنر ایران هستند که انسانی را روی اسب و در حال شکار و تیراندازی نشان می‌دهند (تصویر ۲).

تصویر ۲: دیوارنگارهٔ شکارگاه، دورا–اُروپوس، سوریه، عصر اشکانی (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۵)

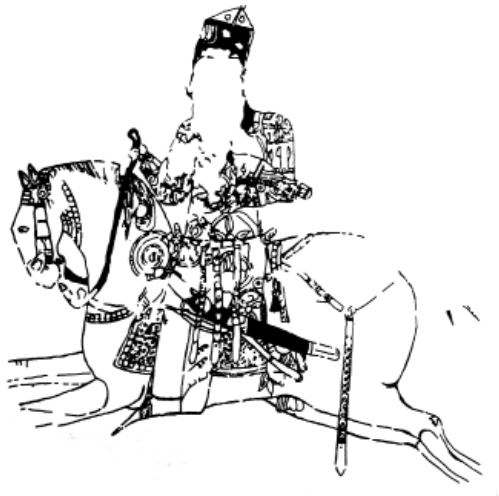
مردی که لباس فاخری به تن دارد، سوار بر اسبی که به زین و یراق مجهز است، حیوانات گریزنده و گاه زخمی و منظره‌ای با چند گیاه منفرد، همه خصوصیات ایرانی نخجیرگاه‌های دورا–اُروپوس هستند که بعدها به سنت‌های اصلی نقوش شکارگاهی در ایران بدل می‌شوند. به‌عبارت دیگر اهمیت این نقش‌مایه‌ها وقتی بیشتر آشکار می‌شود که آن را چون سنت تصویرشناختی پایداری در ادوار بعدی و خصوصاً در نگارگری ایرانی– اسلامی باز می‌یابیم. چه پیکره‌های دورا–اُروپوس را همچون رویین پاکباز، نماد «میترا» [۸] بدانیم (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۴) و چه آنان را انسان‌های معمولی هنگام شکار روزانه تلقی کنیم، در هر حال این‌گونه برخورد با خشونت صحنهٔ شکار در هنر دورهٔ بعد یعنی ساسانی جلوهٔ برجسته‌تری به خود می‌گیرد. دیوارنگارهٔ شوش مربوط به نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم میلادی، شماری حیوانات رمیده و مجروح را در میان دو اسب‌سوار نشان می‌دهد (تصویر ۳).

تصویر ۳: دیوارنگارهٔ شکارگاه، شوش، سدهٔ چهارم میلادی (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۰)

صحنه‌های مشابه این که در ظروف سیمین ساسانی نیز به‌وفور وجود دارد، بیانگر قدرت شکست‌ناپذیر شاهانه بوده است. نخجیرگاه ساسانی را تمثیلی از پردیس [۹] یا فردوس می‌دانند (همان، ۲۹). بازتاب این سنت ریشه‌دار را به‌خصوص می‌توان در داستان‌های مشهور شکار بهرام گور یافت. نقش‌برجسته‌های طاق بستان در کرمانشاه بازنمایی دیگری از نقش شکارگاه ساسانی است. در اینجا شاه در جامه‌ای فاخر و ملازمان به‌طرزی قراردادی و رسمی مجسم شده‌اند، در حالی که شکل و حرکت حیوانات بسیار طبیعی و جاندار است (تصویر ۴).

تصویر ۴: بخشی از نقش‌برجستهٔ شکار شاهانه، طاق بستان، کرمانشاه، اواخر سدهٔ پنجم میلادی (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۱)

در سده‌های اولیهٔ اسلامی به‌سبب تلقی خاص اسلام از هنر تصویرسازی، تا سدهٔ چهارم هجری نقش شکارگاه را نمی‌بینیم [۱۰]. در دورهٔ سامانی دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به‌دست» در نیشابور ملهم از سنت‌های پیش از اسلام در ایران است (تصویر ۵). از طرف دیگر، در نگارگری که در سده‌های بعد رونق می‌گیرد، تا سدهٔ دهم هجری موضوع شکارگاه جایگاهی ندارد.



تصویر ۵: دیوارنگارهٔ شکارگر قوش به‌دست، نیشابور، سدهٔ چهارم ه.ق. (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۵۲).

در نگاره‌ای به تاریخ ۹۳۵ه.ق./ ۱۵۲۹م. در تبریز که مربوط به یک نسخهٔ خطی «ظفرنامه» [۱۱] و منسوب به نقاش معروف کمال‌الدین بهزاد است، شکارگاهی تصویر شده است که به‌وضوح در آن نگرش جدیدی وجود دارد (تصویر ۶).

برخی عناصر تصویری این نگاره مانند شاهزادگان با لباس فاخر و کلاه قزلباش که با شمشیر و نیزه و تیر و کمان در حال حمله به حیوانات هستند و نیز حیوانات گریزنده و زخمی، علاوه بر نمایش سنت‌های پیشین بسیار به‌واقعیت نزدیک‌تر شده است. بافته‌های گران‌قیمتی که برای پوشش اسب‌ها به‌کار رفته است، بر واقع‌گرایی نقاش تأکید دارد، زیرا در دورهٔ صفوی به‌سبب رونق پارچه‌های گلابتون و زری [۱۲]، استفاده از آن‌ها در میان درباریان به‌جای زین کردن اسب‌ها باب شده بود. تحرک و تعداد افراد حاضر در صحنهٔ شکار به‌مراتب بیشتر از نمونه‌های پیشین است. نکتهٔ دیگر درگیری برخی افراد در حالت پیاده و سواره با گربه‌سانان بزرگ همچون شیر و ببر است؛ موضوعی که در گذشته کمتر بدان پرداخته شده بود. از سویی فردی که در وسط نگاره همراه با سگ شکاری‌اش در حال شکار کردن است، به‌سبب تفاوت پوشش‌اش با دیگران و نداشتن کلاه قزلباش، به‌احتمال قریب به‌یقین ملازم و همراه صحنهٔ شکار است. از این زمان به بعد وجه نمادین نقش شکارگاه جلوهٔ کمتری داشته و در عوض نمایش شکوه و عظمت شکارگاه شاهی در اولویت بوده است. البته واقع‌گرایی موضوعی خود بهزاد در این تحول بی‌تأثیر نبوده است.

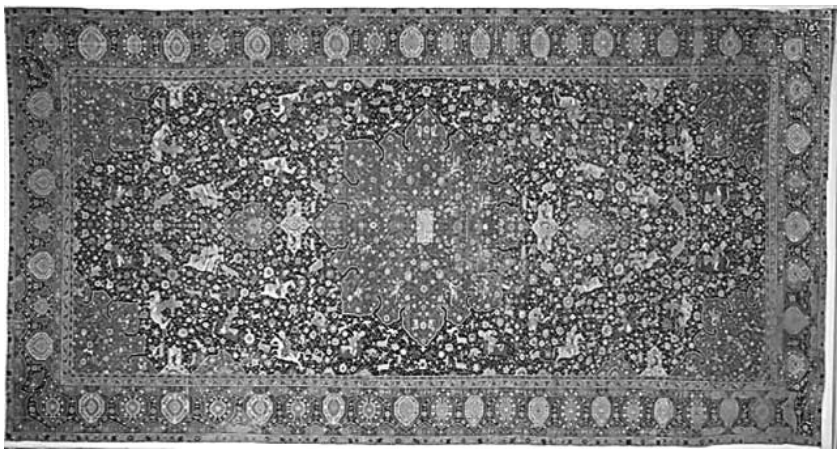
نگاهی اجمالی به تاریخ نقش شکارگاه بیانگر این است که دورهٔ صفوی، عصر احیای این نقش بوده است. نقش شکارگاه از دورهٔ صفوی، علاوه بر نگارگری زمینهٔ دیگری برای بروز می‌یابد. فرش‌بافی که در این دوره تحت حمایت خاص دربار بود، پذیرای این نقش گردید و بافت فرش‌های موسوم به شکارگاهی از این زمان رواج یافت. بدیهی است که این‌گونه فرش‌ها مختص کاخ‌ها و بناهای شاهی مانند عالی‌قاپو و چهل‌ستون بوده است.

در دورهٔ صفوی، تأثیر هنر نگارگری بر طرح و نقش فرش‌های شکارگاهی، به‌روشنی از مقایسه عناصر موجود در نگاره‌ها و نقشهٔ فرش‌ها بازشناختنی است.

تصویر ۶: نگاره‌ای از نسخهٔ ظفرنامه، شکارگاه، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، تبریز، ۹۳۵ه.ق. (مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۰۴)

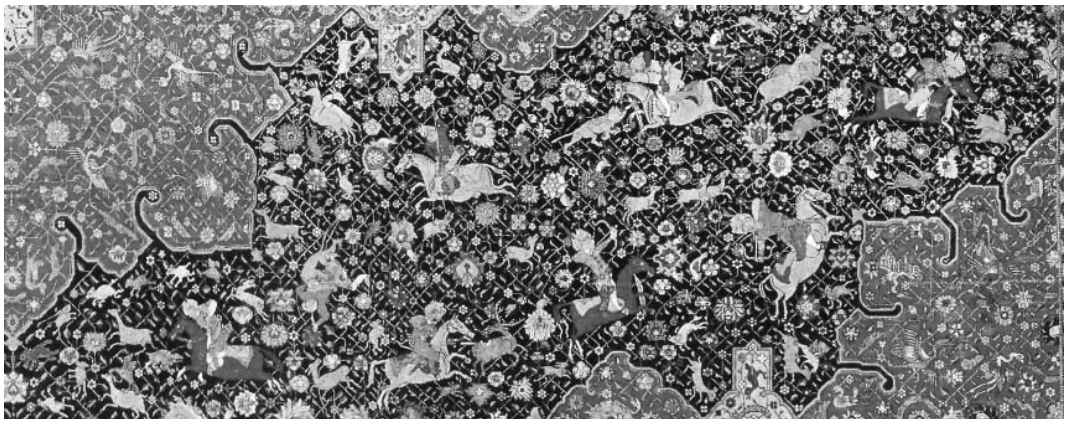
فرش‌های شکارگاهی صفوی

قدیمی‌ترین فرش شکارگاهی دورهٔ صفوی هم‌اکنون در موزهٔ پولدی پتزولی میلان [۱۳] نگهداری می‌شود (تصویر ۷).

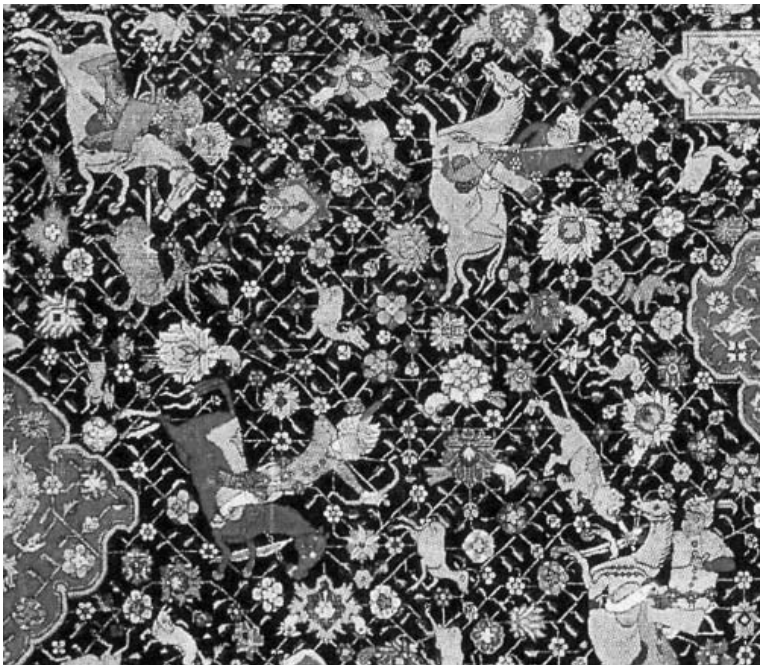


تصویر ۷: فرش شکارگاه، رقم غیاث‌الدین جامی، ۹۲۹ه.ق./۱۵۲۳م.، دوره صفوی، ۳۳۵ × ۶۸۲ سانتی‌متر، موزهٔ پولدی پتزولی، میلان (مأخذ: http://www.museopoldipezzoli.it/node/1095)

در کتیبهٔ وسط فرش تاریخ ۹۲۹ه.ق/۱۵۲۳م. و یک بیت شعر دیده می‌شود که نام بافندهٔ فرش «غیاث‌الدین جامی» در شعر وجود دارد [۱۴]. طرح و نقش این فرش در دستهٔ لچک- ترنج قرار می‌گیرد. در این میان زمینهٔ فرش نقشی از شکارگاه صفوی است که البته طرح اصلی، یک‌چهارم کل فرش بوده که تکرار گشته است. ترکیب‌بندی شکارگاه به‌صورت افقی است. نکتهٔ مهم آنکه زمینهٔ افشان این فرش کاملاً از شکارچیان و شکار آن‌ها تفکیک شده است؛ گویی که نقش شکارگاه به زمینهٔ فرش الصاق گردیده است (تصاویر ۸ و ۹). اساس کار و عناصر ترکیب‌بندی با نگارهٔ بهزاد در ظفرنامهٔ ۹۳۵ هجری بسیار شباهت دارد.



تصویر ۸: یک‌چهارم زمینه در فرش شکارگاه، موزهٔ پولدی پتزولی میلان (مأخذ: همان)



تصویر ۹: بخشی از فرش شکارگاه موزهٔ میلان (مأخذ: همان)

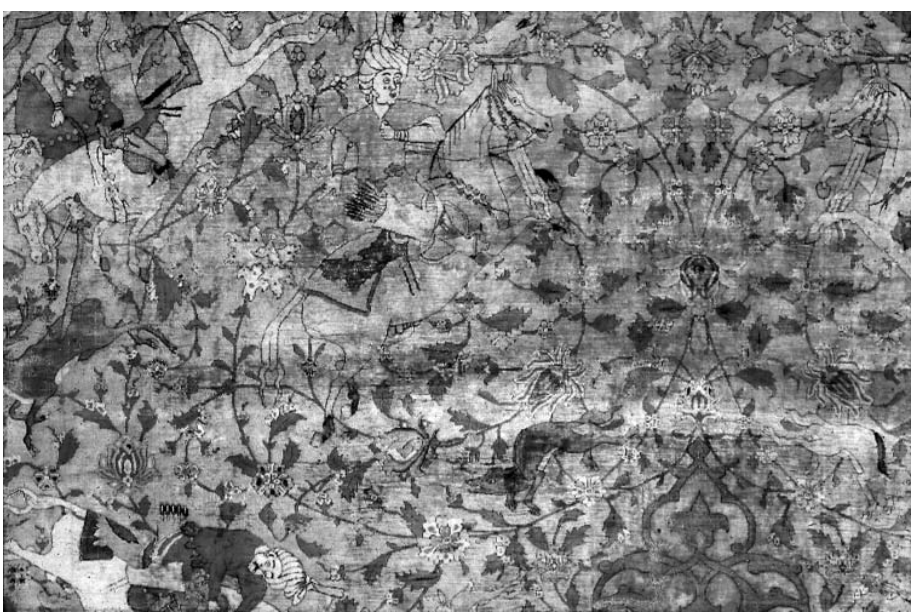
در اینجا نیز شاهزادگان صفوی با پوشش مرسوم و کلاه قزلباش سوار بر اسب و با سلاح‌های مختلف در حال حمله به حیوانات نشان داده شده‌اند. تحرک صحنه در هر دو به‌وضوح مشخص است. در زمینهٔ فرش میلان نیز به‌مانند نگارهٔ ظفرنامه، درگیری افراد و گربه‌سانان بزرگ همچون شیر دیده می‌شود. از نمونه‌های موجود پیداست که درگیری انسان و گربه‌سان از دورهٔ صفوی وارد نقوش شکارگاهی شده است. تعدد افراد شکارچی از دیگر وجوه تشابه نگارهٔ ظفرنامه و فرش شکارگاه موزهٔ میلان است. وجود یک نفر فرد پیاده در وسط شکارگاه فرش میلان که خنجری در دست دارد و با گربه‌سانی درگیر است، در حالی که کلاه قزلباش بر سر ندارد و پوشش‌اش شکوه شکارچیان سواره را ندارد و از طرفی مقایسهٔ آن با ملازم شکار در وسط نگارهٔ ظفرنامه در تصویر ۶، تا حد زیادی وجود ملازمان شکار را در دورهٔ صفوی ثابت می‌کند. ملازمانی که پیاده بودند و پوشش آن‌ها ساده‌تر از شاهزادگان شکارچی بود (تصویر ۱۰).

از تفاوت‌های نگارهٔ ظفرنامه و فرش میلان، تفاوت در جزئیات حیوانات و انسان‌ها است. به‌عنوان نمونه دم اسبان در نگارهٔ ظفرنامه کاملاً طبیعی می‌نماید، درحالیکه در فرش میلان شکل بافته شده و دو شاخه‌ای دارد. تأثیر هنر نگارگری بر فرش‌بافی در دورهٔ صفوی حقیقتی است که از بررسی نگاره‌ها و فرش‌ها آشکار می‌شود. نگارگران این دوره همچنان که در ابتدای بحث گذشت در کار طراحی هنرهای مختلف دست داشته‌اند. از سویی دقت در پوشش‌های فاخر افراد واسب‌ها در نگاره و فرش مورد نظر آشکار می‌سازد که هنر نگارگری و فرش‌بافی در این زمان تا حد زیادی وابسته به دربار بوده است. نمونهٔ دیگری در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون [۱۵] قرار دارد که تاریخ آن به‌حدود ۹۳۷ه.ق/۱۵۳۱م. برمی‌گردد (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰: ملازم شکار در فرش شکارگاه در حال دریده شدن به‌وسیلهٔ یک گربه‌سان،
موزهٔ پولدی پتزولی میلان (مأخذ: همان)

تصویر ۱۱: فرش شکارگاه، ۹۳۷ه.ق./۱۵۳۱م. صفوی. موزهٔ هنرهای زیبای بوستون ۴۸۰× ۲۲۵ سانتی‌متر
(مأخذ: http://www.mfa.org/collections/object/hunting-carpet-49170)

ترکیب‌بندی زمینهٔ شکارگاه به‌صورت افقی است. عناصر تصویری ثابت شکارگاه صفوی که در فرش میلان شرح آن گذشت، در اینجا نیز کاملاً بارز است. به‌مانند فرش میلان که زمینهٔ یک‌چهارم داشت، زمینهٔ فرش در اینجا نیز یک طرح لچک-ترنج یک‌چهارم است، ولی نقوش مشابه مانند سوارکارها و اسب‌ها در رنگ‌آمیزی با هم تفاوت دارند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).



تصویر ۱۲: بخشی از فرش شکارگاه، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (مأخذ: همان)

تصویر ۱۳: بخشی از فرش شکارگاه، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (مأخذ: همان)

زمینهٔ افشان فرش و نقش شکارگاه مستقل از یکدیگر هستند، اما در مقایسه با فرش میلان در اینجا خلاقیت طراح و رنگ‌آمیزی مناسب، این ضریب تفکیک را کاهش داده است. دم اسب‌ها در فرش بوستون نیز همچون فرش میلان بافته شده و دو شاخه‌ای است. به‌سبب استفاده از نخ‌های گلابتون در فرش، گذشت زمان برخی قسمت‌های آن از جمله حیوانات در حال فرار را تا حدودی بی‌رنگ و مات کرده است [۱۶]. در فرش موزهٔ بوستون موجودات افسانه‌ای سیمرغ و اژدها در ترنج میانی فرش دیده می‌شوند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: سیمرغ و اژدها، بخشی از فرش شکارگاه،
موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (مأخذ: همان)

ناگفته اینکه در سرتاسر حاشیهٔ اصلی این فرش شاهزادگان صفوی در حال بزم در گلستان هستند [۱۷] (تصویر ۱۵). از سویی در نگارگری همین دوره نیز، مجالس بزم و مهمانی در دامان طبیعت، یکی از موضوعات مورد علاقهٔ نگارگران بوده است (تصویر ۱۶).

روشن است که فرش‌های شکارگاه موزه‌های میلان و بوستون نمادی از تجمل، جلال و شکوه زندگی درباری در عصر صفوی هستند و از طرفی تأثیرات عمیق نگارگری این دوره را متجلی می‌سازند. چنانکه گفتیم پس از صفویان در طی ناآرامی‌های به‌وجود آمده در ایران، هنرها و صنایع از جمله فرش‌بافی، ناگزیر تا حدود یک سده در افول و رکود بودند.

تصویر ۱۵: شاهزادگان صفوی در حال بزم در گلستان، بخشی از حاشیهٔ فرش شکارگاه، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (مأخذ: همان)

تصویر ۱۶: بزم در طبیعت، رضا عباسی، مکتب اصفهان، موزهٔ متروپولیتن نیویورک (مأخذ: Swietochowski & Babaie, 1989, 59)

زندگی و آثار هنری محمدحسین مصورالملکی

در اواخر قاجاریه نقاشانی مانند میرزا آقا امامی [۱۸] به احیای سنت‌های طراحی و نگارگری صفوی روی آوردند. این هنرمندان نیز به‌مانند عصر صفوی علاوه بر نگارگری و نقاشی در کار طراحی برای هنرهایی مانند فرش‌بافی نیز مهارت داشتند. محمدحسین مصورالملکی را باید یکی از احیاءکنندگان اصلی نقوش شکارگاهی صفوی در فرش‌بافی معاصر دانست. پیش از پرداختن به تحلیل نقشه‌های شکارگاهی او، بهتر است مختصری به ویژگی‌های خود هنرمند بپردازیم تا از این طریق به درک درست‌تری از نوآوری وی برسیم.

محمدحسین مصورالملکی طراح، نقاش و نگارگر ایرانی در سال ۱۳۰۷ه.ق(۱۲۶۹ ه.ش) در شهر اصفهان متولد شد. او از خاندانی بود که پدرانش تا زمان صفویه همه نقاش بودند (سید فاطمه، ۱۳۸۷، ۱۷). وی ابتدا نزد پدرش به فراگیری اصول اولیه نقاشی پرداخت. چندی بعد به‌سبب از دست دادن پدر و برای امرار معاش خانواده، به قلمدان‌سازی روی آورد. پس از قاجاریه، هنر نگارگری در ایران رو به تحول نهاد و بار دیگر نقاشی به شیوهٔ صفوی در ایران رواج یافت. به تبع آن، مصورالملکی نیز در این زمان ابتدا جذب کارهای کمال‌الدین بهزاد شد و سپس شیوهٔ رضا عباسی و طراحی‌های خوشنویسانه، نظر او را جلب کرد. وی در حدود سال ۱۳۴۷ه.ق./۱۹۲۹م. و در حالی که نزدیک به دوران میانسالی بود، برای آشنایی با سنت‌های هنری غرب و ایجاد رابطه‌ای منطقی بین نقاشی ایرانی و نقاشی اروپا به پاریس سفر کرد و آشنایی او با آرتور اپهام پوپ [۱۹] ایران‌شناس معروف و نویسندهٔ کتب مربوط به تاریخ هنر ایران، منجر به همکاری این دو گردید. او در فاصلهٔ اقامت چندماهه‌اش در پاریس، نقش‌مایه‌های گیاهی قالی‌های نفیس ایرانی را برای یکی از کتاب‌های پوپ [۲۰] طراحی کرد. از سویی همزمان بر روی آثار نقاشان اروپایی نیز که در موزه‌ها قرار داشت، مطالعه می‌کرد.

مصورالملکی پس از بازگشت به ایران، مسیره تازه‌ای را که تأثیرات سفر اروپا در آن به‌وضوح مشخص است، انتخاب نمود. اولین تجربهٔ او در یک عرصهٔ جهانی، نمایشگاه لندن بود که برایش مدال مخصوص «جورج پنجم» را از طرف ملکهٔ انگلستان به ارمغان آورد. بعدها یکی از آثارش به نام «تخت جمشید» در نمایشگاه بین‌المللی بروکسل در سال ۱۳۷۷ه.ق./۱۹۵۸م. مدال درجه اول طلا گرفت. این تابلو، مجموعهٔ تخت جمشید را در زمان آبادی‌اش و هنگام سلام نوروزی نمایش می‌دهد. یکی از معروف‌ترین آثار او به نام «شکست محور»، موضوعی غیرایرانی یعنی شکست دول متحد در جنگ جهانی دوم را با هویتی کاملاً ایرانی نشان می‌دهد. درون‌مایهٔ این اثر از رزم ایرانیان و تورانیان در شاهنامهٔ فردوسی اقتباس شده است و در حاشیهٔ آن اشعاری از داستان نبرد بین رستم و اشکبوس به‌چشم می‌خورد. سران متفقین به‌خاطر خلق این تابلو به‌طور رسمی از مصورالملکی تقدیر کردند. از دیگر آثار او می‌توان به تابلوهای «مسجد خیالی»، «جنگ نادرشاه افشار با محمدشاه هندی»، «شیخ صنعان و دختر ترسا»، «مجنون»، «سعدی»، «چوگان‌بازی» و «چهره خود هنرمند» اشاره کرد که همه به‌شیوهٔ رنگ و روغن کار شده است.

هرچند مصورالملکی در هنرهای مختلفی از جمله طراحی فرش، قلمدان‌سازی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، طراحی برای کاشی و تشعیر [۲۱] نیز متبحر بوده است، اما شهرت وی در خارج از ایران به‌سبب تابلوهای نقاشی‌اش است. شناخت عمیق او از هنر گذشتهٔ ایران به‌خصوص نگارگری دورهٔ صفوی که خود آن را از نیاکان هنرمندش به میراث برده بود و از سویی مطالعهٔ او در هنر اروپا، درک درستی را از هنر ایرانی در وی پدید آورده بود. به‌همین سبب او از اولین مرمت‌کنندگان نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون نیز بوده است. اگرچه نقاشی‌های مصورالملکی دارای هویت و موضوع ایرانی هستند، اما اوج بهره‌گیری او از سنت‌های اصیل نقاشی ایرانی به آثاری برمی‌گردد که وی در قالب نقشهٔ فرش اجرا کرده است.

محمدحسین مصورالملکی و طراحی فرش

به روشنی می‌توان دریافت، برای هنرمندی که نگاه عمیقی به سنت‌های اصیل دورهٔ صفوی داشته است، فرش‌بافی این دوره، عرصهٔ کاملاً جذابی برای مطالعه و بررسی بوده است. حضور در اروپا و آشنایی با پروفسور پوپ در زندگی هنری حاج مصورالملکی نقطهٔ عطفی به‌شمار

می‌رود. هرچند او قبل از سفر به اروپا نیز در کار طراحی نقشهٔ فرش فعالیت داشت، اما همکاری‌اش با پوپ، انگیزهٔ مضاعفی در او برای طراحی نقشهٔ فرش ایجاد کرد. این دو در پاریس هر روز ساعت‌ها دربارهٔ هنر ایران با هم صحبت می‌کردند (هاتفی، ۱۳۵۰، ۴۷-۵۱). فراموش نکنیم که پوپ علاقهٔ بسیاری به هنر فرش‌بافی ایران به‌خصوص نمونه‌های باقی‌ماندهٔ عصر صفوی داشت. به‌حتم طراحی نقوش گیاهی برای فرش‌های نفیس کتاب پوپ، نگرش خاصی نسبت به هنر فرش‌بافی در مصورالملکی به‌وجود آورده بود. او به‌همین واسطه با طرح و نقش بسیاری از فرش‌های گذشتهٔ ایران و به‌خصوص نمونه‌های نفیس دورهٔ صفوی آشنا شد. نگرش خاص مصورالملکی نسبت به طراحی فرش را نباید جدای از برخورد خاص وی با نگارگری و نقاشی بدانیم. او در جایی می‌گوید: «تقلید، قاتل هنر است. هنر باید به اقتضای زمان و شرایط خویش سنت‌شکن و سنت‌گذار باشد. به این معنی که پابه‌پای زمان پیش برود، قالب‌ها و سنت‌های قدیمی را که مانع این پیشروی هستند دور بریزد و قالب‌ها و ارزش‌های جدیدی را که باعث رشد و تعالی او هستند پیدا کند. مینیاتوریست ایرانی ... به‌جای آنکه سنت‌ها و ارزش‌های گرانبهای مینیاتور گذشته ایران را برای یافتن ظرفیت‌های تازه و راهگشایی‌های ضروری به‌کار بگیرد، راه را بر ذوق و تخیل و خلاقیت خود بسته و از روی آثار اصیل قدیمی سیاه‌مشق می‌کند.» (همان، ۴۷).

مصورالملکی «علم و خیال» را پایه و اساس نگارگری ایرانی می‌دانست و از نظر او در قانون علم و خیال جایی برای مناظر و مرایا نبود (سید فاطمه، ۱۳۸۷، ۳۶). در رنگ‌آمیزی نیز عین رنگ هر جسم را به‌کار می‌برد و اثر نور و سایه را نه ذاتی،بلکه عَرَضی می‌شمرد. نتیجه آنکه او در فاصلهٔ دور و نزدیک، رنگ اصلی شیء را رنگ‌آمیزی می‌کرد که از طریق علمش به قانون اشیاء، این مهم را تشخیص می‌داد (همان، ۳۷)؛ علمی که یکی از ارکان اساسی نگارگری است. بدین‌ترتیب وقتی مصورالملکی در میانهٔ سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹۳۰م و پس از بازگشت به ایران، بیش از پیش به طراحی فرش روی آورد، تلقی خاص خود از نقاشی ایرانی را در طرح فرش‌ها نیز وارد کرد.

پیش از آنکه دربارهٔ آثار طراحی فرش مصورالملکی و به‌خصوص نقوش شکارگاهی او بحث کنیم، لازم است ابتدا شناختی از ویژگی‌های طراحی فرش اصفهان در مقطعی از زمان یعنی نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹۳۰تا۱۹۷۰م. که آثار شاخص نقشهٔ فرش او در این حدود زمانی طراحی شده است، به‌دست دهیم.

چنانکه می‌دانیم فرش‌بافی اصفهان تا اواخر قاجاریه در رکود بود و در فاصلهٔ زمانی انقراض صفویه تا این دوره آثار شاخصی به‌دست نیامده است. البته بدیهی است که این به‌منزلهٔ نبود فرش‌بافی در این دوران نیست. در نیمهٔ سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹۳۰م. که در اصفهان شاهد توجه روزافزون به سبک نقاشی صفوی هستیم، هنر طراحی فرش نیز که در ارتباط مستقیم با نقاشی بود [۲۲]، از این تحول دور نماند و نتیجه اینکه نقوش فرش‌های نفیس گذشته و به‌خصوص طرح و نقش موجود در کاشی‌ها و نیز نقاشی‌های دیواری بناهای صفوی، ویژگی حاکم بر اکثر فرش‌های این دوران شد. طرح‌های موسوم به «زیرگنبدی» - برگرفته از کاشی‌کاری زیر گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله - «لچک ترنج افشان و اسلیمی» [۲۳] و نیز نقش «گلدانی» زادهٔ این نوع تفکر هستند. در چنین شرایطی فعالیت‌های عیسی بهادری و شاگردانش مانند جواد رستم شیرازی در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان و جدای از آن موجی که در عرصهٔ طراحی فرش در بازار اصفهان به‌دست هنرمندانی مانند احمد ارچنگ به‌راه افتاده بود، چنین نگاه مشتاقانه‌ای به سنت‌های پیشین را به سنتی جدید و استوار در طراحی فرش اصفهان بدل کرد.

مصورالملکی در آن شرایط خاص زمانی که راجع به آن صحبت کردیم، در طراحی نقشهٔ فرش به نسبت راه متمایزی در پیش گرفت. او مدتی نیز در خانهٔ شخصی کارگاه قالی دایر کرده و طرح‌های خود را به چند شاگرد بافنده برای بافت می‌داد. وی که نقاش زبردستی بود، با توجه به جو حاکم بر طراحی فرش آن دوران، به احیای یکی از اصیل‌ترین نقوش فرش‌بافی صفوی یعنی نقش شکارگاه روی آورد. در واقع باید نوآوری مصورالملکی را در طراحی فرش، نسبت به مقطع زمانی که وی در آن به فعالیت پرداخت، مورد ارزیابی قرار دهیم. به‌عبارت دیگر، بسیار مهم است که به آثار طراحی‌اش از دریچهٔ بافتی که وی به آن تعلق داشت، نگریسته شود. کاری که

کمتر کسی در آن زمان به آن پرداخته بود. در مقایسهٔ کار او با طراحی‌های عیسی بهادری به نوآوری‌هایی در کار هر دو برمی‌خوریم. از جهتی شکارگاه‌های مصورالملکی را به‌طور قطع باید بهترین و منسجم‌ترین نقوش شکارگاهی در فرش‌بافی اصفهان در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹۳۰تا ۱۹۷۰م. دانست.

دسته‌بندی آثار مصورالملکی در زمینهٔ طراحی فرش

آثاری که حاج مصورالملکی در زمینهٔ طراحی فرش خلق کرده است، به‌طور عمده توسط خاندان صیرفیان در اصفهان بافته شده است. این آثار را از منظر موضوع و درون‌مایه، می‌توان در چهار دسته جای داد:

۱. دستهٔ اول آثاری است که به موضوع «صورت» پرداخته است. به‌عبارتی این دسته شامل نقشه‌هایی می‌شود که انسان‌ها را در مجالس بزم و مهمانی و استقبال به تصویر کشیده است. مصورالملکی چندین طرح فرش با درون‌مایهٔ مجلس و صورت دارد که از جمله در یکی از آن‌ها به «مجلس بزم شاه‌عباس صفوی» پرداخته که برگرفته از یکی از نقاشی‌های دیواری چهل‌ستون است. می‌دانیم که در کاخ چهل‌ستون اصفهان، چندین نقاشی دیواری با موضوع مجلس بزم و استقبال وجود دارد. از دیگر آثار شاخص او که در این دسته جای می‌گیرد، یکی فرش «صائب تبریزی» بافت هاتفی و دیگری مجلس بزمی در طبیعت، بافت صیرفیان است.

۲. دستهٔ دوم آثاری را شامل می‌شود که در آن یک منظرهٔ طبیعی به روی نقشهٔ فرش آمده است. در اینجا معمولاً جویباری که از وسط درختان و سبزه‌زار می‌گذرد، نقش اصلی را بر عهده دارد و به‌طور معمول پرندگانی در داخل آب یا در حال پرواز بر روی زمینهٔ طرح دیده می‌شوند.

۳. دستهٔ سوم در برگیرندهٔ نقشه‌های سنتی است که نمای کلی آن‌ها لچک-ترنج افشان، اسلیمی و یا طرح‌های گلدانی است، اما در اساس کار، تفاوت‌هایی با نقشه‌های مرسوم آن دوران دارند. در واقع، مصورالملکی طرح‌های سنتی را به شیوهٔ خود برگردانده و از تناسبات معمول این طرح‌ها دوری جسته است. این دسته در مقایسه با دیگر آثارش، دارای شمار کمتری هستند.

۴. دستهٔ چهارم که موضوع این تحقیق هستند، در واقع امر، شاخص‌ترین آثار طراحی فرش وی محسوب می‌شوند. نقشه‌های شکارگاهی او در حقیقت تداعی‌کنندهٔ شکارگاه‌های مشهور صفوی هستند. هر چند در اینجا نیز با تقلید محض روبه‌رو نیستیم، اما به‌خوبی می‌توان سنت نقش‌پردازی صفوی را در شکارچیان اسب‌سوار، حیوانات، ترکیب‌بندی و دیگر عناصر طرح مشاهده کرد. ناگفته نماند که مصورالملکی در نگارگری نیز به موضوع شکارگاه پرداخته است (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷: شکارگاه، مصورالملکی، رنگ و روغن روی بوم
(مأخذ: http://www.bahadorani.com/user_files/124568640644.jpg)

تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی

پیش از پرداختن به فرآیند بررسی نقشه‌های شکارگاهی این هنرمند، آنچه باید به آن توجه شود این است که هر منطقهٔ فرش‌بافی ایران با توجه به درشت‌بافت یا ریزبافت بودن آن، دارای نقوش مخصوصی است. در اصفهان به‌سبب ریزبافت بودن فرش‌ها و رج‌شمار [۲۴] بالای ۴۵، طراحان امکان پرداختن به جزئیات بیشتری از نقوش را دارند. مصورالملکی نیز با آگاهی از این موضوع، نقوش شکارگاهی صفوی را با ظرافت بیشتر در فرش‌بافی اصفهان احیا کرد. در این بخش، پنج فرش شکارگاهی با طراحی حاج مصورالملکی که ریشه در نقوش دورهٔ صفوی دارند، مورد مطالعه قرار گرفته است.

نمونهٔ اول هفت سوارکار را نشان می‌دهد که در حالت‌های گوناگون در حال شکار حیوانات هستند. زمینهٔ عمودی شکارگاه مصورالملکی از تفاوت‌های آن با ترکیب صحنهٔ شکارگاه به‌صورت افقی در دورهٔ صفوی است (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸. قالیچه شکارگاهی، اصفهان، بافت صیرفیان، طرح از مصورالملکی، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴هـ‌ق/۱۹م. (مأخذ: صیرفیان، ۱۳۸۲)

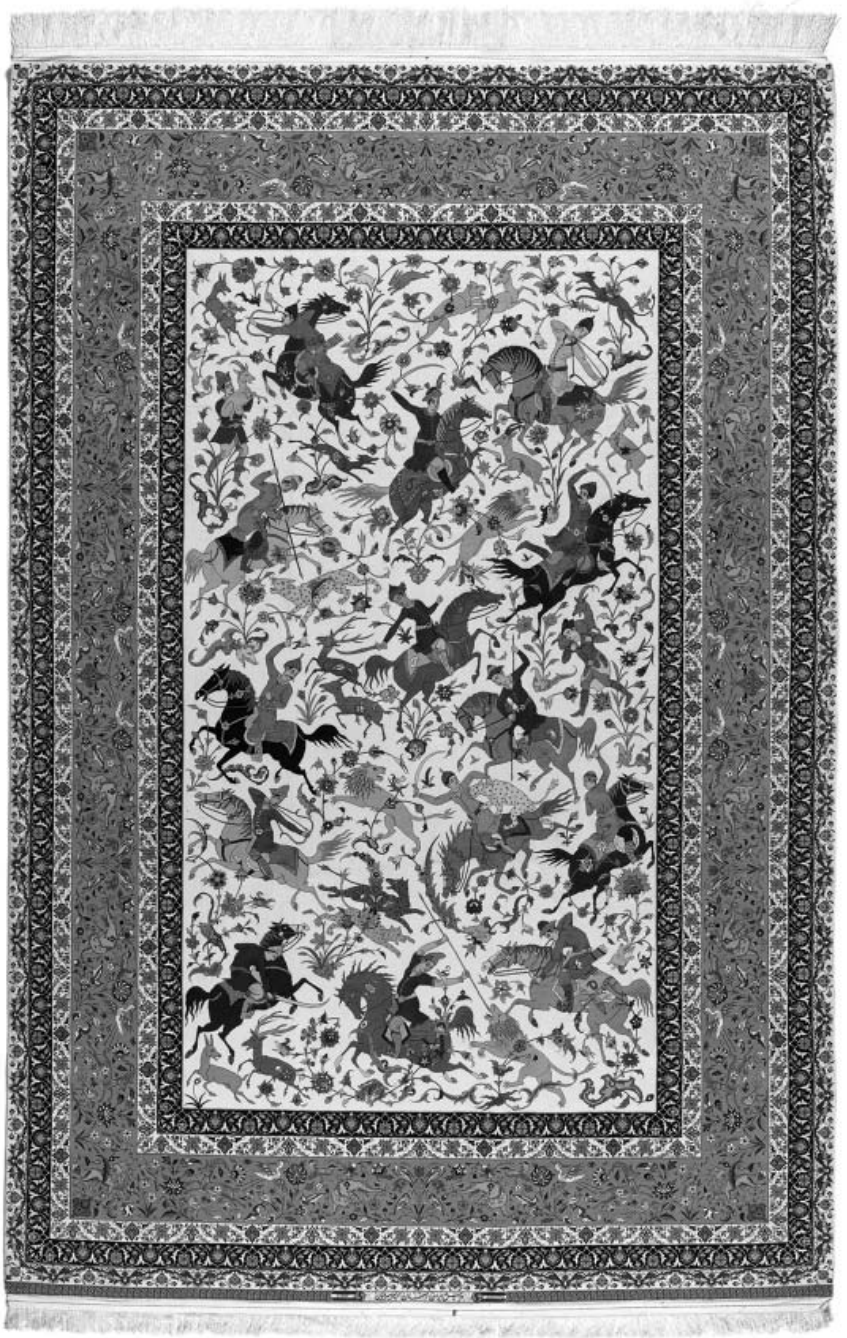
از طرف دیگر، اندازهٔ نقشه فرش‌های شکارگاهی او برای ابعاد قالیچه طراحی شده (نهایتاً ۲×۳ متر) و از این نظر متفاوت از فرش‌های شکارگاهی بزرگ دورهٔ صفوی هستند. این نوع ترکیب‌بندی، افقی رفیع را در پیامد دارد. در این قالیچه بوته‌های گل و درختچه‌ها در زمینهٔ شکارگاه قرار دارند. در واقع طراح، نقوش افشان صفوی را که در زمینهٔ شکارگاه به‌کار می‌رفتند و باعث شلوغی طرح می‌شدند، به بوته‌های گل و درختچه‌ها تغییر داده است. بنابراین مصورالملکی مسئلهٔ تفکیک پس‌زمینه و نقش شکارگاه در فرش‌های صفوی را در اینجا با تغییر عناصر زمینه حل کرده است. این نوع طبیعت ساده شده در نقوش شکارگاهی پیش از اسلام مانند دیوارنگاره‌های اشکانی در دورا–اُروپوس هم دیده می‌شود. شکارگاه مصورالملکی کاملاً طبیعی به‌نظر می‌آید و عناصر آن مانند اسب‌ها و شکارچیان و حیوانات در تناسب درستی به‌کار رفته‌اند. بر خلاف دورهٔ صفوی، قسمت عمدهٔ متن فرش به شکارچیان و حیوانات اختصاص یافته است. حیوانات به‌استثنای برخی از آنها، بسیار به واقعیت نزدیک هستند و تزئینات صفوی مرتبط با بدن اسب‌ها همچون دم بافته شده در اینجا دیده نمی‌شود. پوشش خاص افراد همچون کلاه قزلباش و دستارها و پاپوش‌ها ما را به یاد دورهٔ صفوی می‌اندازد، اما چهره‌ها در اینجا جوان‌تر هستند. شادابی خاصی در چهره‌ها بازشناختنی است که در فرش‌های صفوی دیده نمی‌شود (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹: بخشی از فرش تصویر ۱۸ (مأخذ: همان)

موضوعات مخصوص فرش‌های شکارگاهی صفوی مانند درگیری انسان با گربه‌سانان بزرگ، در اینجا نیز استمرار یافته است. نحوهٔ شکار و سلاح‌های شکارچیان کاملاً با فرش‌های صفوی همانند است.

از سویی تعدد شکارچیان در کار مصورالملکی به‌مراتب بیشتر است. هر چند صحنهٔ شکار در کار مصورالملکی واقع‌گرایانه‌تر است، اما تحرک صحنه نسبت به دورهٔ صفوی کمتر شده است. این وجه از کار مصورالملکی یادآور تصور فردوس در نقوش شکارگاه‌های پیش از اسلام است.

نمونهٔ دوم که کتیبهٔ «کریم صیرفیان»، در زیر آن بافته شده است، در پرداختن به جزئیات، برتری مشهودی بر نمونهٔ اول دارد. ترکیب‌بندی عمودی در این نمونه نیز بارز است. حضور چهارده شکارچی اسب‌سوار به‌خوبی تعدد شکارچیان را نسبت به نمونه‌های باقی‌ماندهٔ صفوی نشان می‌دهد (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰: قالیچه شکارگاهی، اصفهان، بافت صیرفیان، طرح از مصورالملکی،
نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹م. (مأخذ: صیرفیان، ۱۳۸۲)

نکتهٔ دیگر در طراحی این قالیچه حضور ملازمان و همراهان شاهزادگان شکارچی در صحنهٔ شکارگاه است که البته در فرش موزهٔ میلان و دوران صفوی همچنین ملازمانی دیده شدند (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱: بخشی از فرش تصویر ۲۰ (مأخذ: همان)

در نگارهٔ ظفرنامهٔ ۹۳۵ه.ق./۱۵۲۹م. نیز بهزاد به این موضوع پرداخته بود. همچنان که می‌دانیم مصورالملکی به شدت تحت تأثیر بهزاد و رضا عباسی بود (هاتفی، ۱۳۵۰، ۴۷-۵۱) (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲: بانوی گل به‌دست، قلم‌گیری به شیوهٔ رضا عباسی، طرح از مصورالملکی، نیمهٔ اول سدهٔ ۱۴ه.ش. (مأخذ: http://www.bahadorani.com/user_files/124568640796.jpg)

واقع‌گرایی طراح در این قالیچه نیز مشهود است؛ با این تفاوت که بوته‌های کوچک زمینهٔ شکارگاه به شیوهٔ ختایی و اسلیمی کار شده است که نشان از نوآوری مصورالملکی دارد. قسمت‌های مختلف این بوته‌ها به سر پرندگان و یا حیوانات ختم می‌شوند (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳: بخشی از قالیچهٔ تصویر ۲۰ (مأخذ: همان)

به بیانی این‌گونه برخورد با طبیعت شکارگاه، کاملاً نو و تازه بوده و در نمونه‌های صفوی دیده نمی‌شود. چهره‌های افراد همچون نمونهٔ اول شاداب و جوان بوده و پوشش آن‌ها به‌شیوهٔ صفوی کار شده است. موضوعات صحنهٔ شکار نیز همان موضوعات فرش‌های شکارگاهی صفوی است.

نمونهٔ سوم یک قالیچهٔ دو رو است که در یک طرف آن طرح ترنج‌دار اسلیمی و در طرف دیگر نقش شکارگاه بافته شده است (تصویر ۲۴).

در اینجا خصوصیاتی مانند واقع‌گرایی، تعدد شکارچیان، بافته‌های گران‌قیمتی که برای پوشش اسب‌ها به‌کار رفته است، موضوعات خاص شکار، طبیعت سادهٔ موجود در زمینه و نیز ترکیب‌بندی عمودی، سبک طراحی این فرش را به نمونه‌های قبلی پیوند می‌زند.

نمونهٔ چهارم، بافت «صادق صیرفیان»، یکی دیگر از جنبه‌های نوآوری حاج مصورالملکی را آشکار می‌سازد. در حالی که در متن فرش یک شکارگاه زمان هخامنشی دیده می‌شود و شکارچیان و اسب‌ها پوشش مخصوص زمان ایران باستان را دارند؛ موضوعات شکار، نحوهٔ عمل شکارچیان و طبیعت پس‌زمینه، تأثیر شدید سنت‌های شکارگاهی صفوی را جلوه‌گر می‌سازد.

تصویر ۲۴: قالیچه اصفهان، شکارگاه، طرح مصورالملکی. نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹ م. (مأخذ: صور اسرافیل، ۱۳۷۱، ۳۱۱)

تصویر ۲۵: قالیچه شکارگاه هخامنشی، اصفهان، بافت صادق صیرفیان، طرح مصورالملکی، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق./۱۹م. (مأخذ: صور اسرافیل، ۱۳۷۱، ۳۴۳)

حاشیهٔ اصلی فرش نیز شامل برخی آثار مربوط به زمان هخامنشی است (تصویر ۲۵).

طبیعت زمینه که شامل بندهای ختایی و اسلیمی قطور است، جدای از ضخامتش، یادآور مسئلهٔ تفکیک شکارگاه و منظرهٔ طبیعت زمینه در زمان صفوی است.

ویژگی مخصوص طراحی مصورالملکی یعنی بندهای ختایی و اسلیمی که به سر پرندگان و حیوانات منتهی می‌شوند، در این قالیچه نیز به‌چشم می‌خورد. پرداخت شیرها در این قالیچه به نقش‌برجسته‌های هخامنشی می‌ماند (تصویر ۲۶).

یکی از تفاوت‌های این شکارگاه با نمونه‌های صفوی، ترکیب‌بندی عمودی آن است که این ویژگی را در نمونه‌های قبل هم دیدیم. نکته‌ای که در اینجا شرح آن خالی از لطف نیست، توجه دقیق مصورالملکی به دوره‌های تاریخی ایران و مطالعه در هنر این دوره‌ها است. به‌مانند نقش این فرش که نشان از آگاهی کامل طراح به شیوهٔ هنری دوران هخامنشی دارد، تابلوی تخت جمشید نیز که شرح آن گذشت، حاصل تحقیقات چندماههٔ او بر روی بنای تخت جمشید و صحبت با باستان‌شناسان آن زمان بوده است (سید فاطمه، ۱۳۸۷، ۲۵).

تصویر ۲۶: بخشی از قالیچهٔ تصویر ۲۵ (مأخذ: همان)

در نمونهٔ پنجم، عدم تناسب بین اندازهٔ حیوانات (مثلاً شیری که در پایین زمینه دیده می‌شود) از یک سو و اسب و اسب‌سوار از سوی دیگر، در آغاز کمی عجیب به‌نظر می‌آید (تصاویر ۲۷ و ۲۸). اما ویژگی‌های ثابتی که در نقشه‌های شکارگاهی مصورالملکی وجود دارند، در این قالیچه نیز دیده می‌شوند.

در قسمتی از متن شکارگاه، اسب‌سواری در حال حرکت توانسته است پای یک شکار را به‌دست بیاورد. در آسمان شکارگاه نیز دو پرنده در حال پرواز هستند. افق رفیع این ترکیب‌بندی را در نمونه‌های قبل نیز مشاهده کردیم. گل‌بوته‌های پس‌زمینه طبیعی‌تر از چهار نمونهٔ اول به نظر می‌آیند، اما کاملاً غیرقابل تفکیک از شکارچیان و حیوانات هستند. از طرفی ابرهایی که در آسمان وجود دارد، ارتباطی قوی را با سنت‌های نگارگری صفوی و پیش از آن نشان می‌دهد.اگرچه مصورالملکی نقشه‌های شکارگاهی صفوی را در فرش‌بافی معاصر اصفهان دوباره به‌کار بست، اما به‌سبب نگرش خاصی که از هنر در وی به‌وجود آمده بود، هیچگاه به تقلید محض روی نیاورد و دست به نوآوری در این عرصه زد. طراحی‌های فرش او اگر چه قرابت نزدیکی با سنت‌های پیشین دارند، اما در جزئیات دارای هویت مستقلی هستند. این‌گونه برخورد با سنت در هنرهای دیگر وی نیز بازشناختنی است. در نقاشی‌های او با وجود آنکه رنگ و بوی ایرانی دارند، اصول علمی نقاشی غرب وارد شده است. او خود در جایی می‌گوید: «من نخستین‌بار پرسپکتیو را به‌طرز علمی وارد مینیاتور کردم. این کار یک ضرورت بود که از زمان قاجار کم‌کم تحقق می‌یافت.» (هاتفی، ۱۳۵۰، ۵۰).

در نتیجه نقشه فرش‌های او بیش از دیگر هنرهایش پیوند عمیق با سنت گذشتهٔ ایرانی دارند. در این میان نقشه‌های شکارگاهی حاج مصورالملکی، به‌سبب پیشینهٔ اصیلی که برای نقش شکارگاه وجود دارد و از سویی ارتباط نزدیک عناصر طراحی آن با نقوش فرش‌های شکارگاهی صفوی، نمونهٔ بارزی از توجه وی به سنت‌های کهن هنر ایرانی هستند.

تصویر ۲۷: قالیچه شکارگاهی، اصفهان، طرح مصورالملکی، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۴ه.ق. /۱۹ م. (مأخذ: صور اسرافیل، ۱۳۷۱، ۲۴۵)

تصویر ۲۸: بخشی از قالیچه‌ی تصویر ۲۷ (مأخذ: همان)

نتیجه‌گیری

در تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی- و با توجه به مبنا قرار دادن فرش‌های شکارگاهی بازمانده از دوران صفوی- نتایج حاصله از این پژوهش، در دو حوزهٔ اقتباس‌های این هنرمند از سنت‌های نقوش شکارگاهی فرش‌های صفوی و نوآوری‌های او در نقشهٔ شکارگاه، قابل تفکیک هستند. نکته آنکه ساختار کلی فرش‌های شکارگاهی صفوی اغلب لچک- ترنج بوده و طرح یک‌چهارم است، اما شکارگاه‌های حاج مصورالملکی روی ابعاد قالیچه بافته شده و طرح سراسری و غیرقرینه دارند.

اقتباس‌ها:

۱. استفاده از موضوع «شکارچیان اسب‌سوار در حال شکار در دامان طبیعت» به‌عنوان درون‌مایهٔ اصلی

۲. شکار با سلاح‌هایی مانند شمشیر، تیر و کمان و نیزه و نحوهٔ عمل شکارچیان

۳. استفاده از نقش حیوانات گریزنده و زخمی

۴. پوشش خاص افراد مانند لباس و دستار صفوی، کلاه قزلباش و پاپوش‌های ساقدار

۵. بهره‌گیری از بافته‌های گران‌قیمت به‌جای زین جهت پوشش اسب‌ها

۶. توجه به موضوعات شکارگاهی خاص مانند درگیری انسان و گربه‌سانان بزرگ

۷. تعدد شکارچیان در صحنهٔ شکار

۸. به‌کارگیری نقوش ختایی و اسلیمی در طبیعت زمینهٔ شکارگاه

۹. وجود ملازمان و همراهان به‌صورت پیاده در صحنهٔ شکار

نوآوری‌ها:

۱. استفاده از ترکیب‌بندی عمودی در متن شکارگاه

۲. ایجاد افقی رفیع و بهره‌گیری بیشتر از متن شکارگاه

۳. اختصاص قسمت عمدهٔ زمینه به عناصر تصویری شکارگاه (شکارچیان و حیوانات)

۴. حل کردن مسئلهٔ جدایی طبیعت زمینه و عناصر تصویری شکارگاه در نمونه‌های صفوی با تغییر بندهای افشان به گل‌بوته‌ها و درختچه‌های کوچک. در واقع مصورالملکی با این کار بین طبیعت زمینه و متن شکارگاه رابطه‌ای منطقی ایجاد کرد.

۵. واقع‌گرایی در طراحی عناصر تصویری شکارگاه با حفظ اصول اساسی سنت‌های شکارگاهی صفوی. به همین سبب است که برخی عناصر تصویری صفوی مانند دم بافته شده و دو شاخه‌ای در اسبان حذف می‌شوند.

۶. جوان‌تر بودن چهره‌ها نسبت به نمونه‌های صفوی و شادابی در آنها.

۷. تحرک کمتر صحنه نسبت به دورهٔ صفوی. این کم‌تحرکی، یادآور نقوش شکارگاه‌های پیش از اسلام است.

۸. منتهی شدن بندهای ختایی و اسلیمی در طبیعت زمینه به سر پرندگان و حیوانات.

محمدحسین مصورالملکی را باید یکی از شاخص‌ترین طراحان فرش معاصر در اصفهان بدانیم. هنرمندی که کارش به لحاظ تنوع شیوه و موضوع، و نحوهٔ استفاده از روش‌های طبیعت‌پردازی، در میان آثار معاصرانش متمایز است. نگرش جدید او به سنت‌های اصیل نقاشی ایرانی، او را در تلفیق سنت‌های هنری کهنه و نو در اصفهان کاملاً موفق ساخت. او در واقع بین نقاشی اواخر دورهٔ قاجاریه و سنت شکارگاهی صفوی رابطه‌ای استوار ایجاد کرد. فرش‌های شکارگاهی مصورالملکی، اصیل‌ترین نمونه‌های نقش شکارگاه در فرش‌بافی معاصر اصفهان هستند. اغلب فرش‌های شکارگاهی اصفهان در دهه‌های اخیر نیز همچنان با الهام از طرح‌های حاج مصورالملکی بافته می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. مدارک و اشاراتی مشعر بر اینکه شاه اسماعیل صفوی در پایتخت خود واقع در تبریز، کارگاه قالی‌بافی وابسته به دربار ایجاد کرده باشد موجود نیست. با این همه امکان دارد که شاه تهماسب به چنین کاری مبادرت ورزیده باشد. نگاه کنید به: ادواردز، سیسیل (۱۳۵۷) قالی ایران، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: انجمن دوستداران کتاب، ص. ۵.

۲. در این مورد تردیدی نیست که شاه‌عباس صفوی یک کارگاه قالی‌بافی سلطنتی در اصفهان ایجاد

کرده است. سیاحان و سفرنامه‌نویسانی مانند تاورنیه (Tavernier)، شاردن (Chardin) و رابرت شرلی (Sir Robert Sherley) در نوشته‌های خود این حقیقت را مورد تدقیق قرار داده‌اند. نگاه کنید به قالی ایران، ص ۶.

۳. از زمان شاه عباس اول صفوی این فرش‌ها به‌عنوان هدیه و گاه به جهت مقاصد سیاسی به کشورهای دیگر فرستاده و یا به فرستادگان این کشورها اهداء می‌شد. فرش‌های موسوم به لهستانی (Polonaise carpets) نمونهٔ بارزی از این سفیران فرهنگی هستند. نگاه کنید به: یارشاطر، احسان (۱۳۸۴) تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران، بر اساس دایره‌المعارف ایرانیکا، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: نیلوفر، ص. ۸۴.

۴. یورش افغان‌ها به ایران در سال ۱۱۳۶ه.ق.، تسلیم شاه‌سلطان‌حسین و انقراض سلسلهٔ صفوی را در پی داشت. به دلیل اوضاع نامتعادل ایران، تا حدود یک سده بعد هنرهای ایران و از جمله فرش‌بافی به حاشیه رانده شدند.

۵. نگاه کنید به: پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷) سیری در هنر ایران، ترجمه نجف دریابندری و دیگران، جلد ششم، تهران: علمی و فرهنگی.

۶. نگاه کنید به: صیرفیان، محمد (۱۳۸۲) نگاهی به قالی ایران- فرش صیرفیان، قم: نقش مانا.

۷. نقش گرفت‌وگیر در اصطلاح طراحی سنتی به نقوشی گفته می‌شود که حیوانات را در حال نزاع نشان می‌دهند. گرفت‌وگیر به‌طور غالب در تشعیراندازی کاربرد دارد. نگاه کنید به: پاکباز، رویین (۱۳۸۱) دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ص. ۴۴۸. هرچند نگارگر مشهور مکتب هرات، روح‌الله میرک خراسانی را ابداعگر این نقش می‌دانند، اما نمونهٔ بارز چنین نقشی در پلکان شرقی کاخ آپادانا در تخت جمشید حک شده که صحنهٔ نبرد شیر و گاو است.

۸. میترا یا مهر (Mithra) از خدایان باستانی هند و ایرانی، پیش از رواج دین زرتشتی در ایران است. میترا در ایران زرتشتی نیز استمرار می‌یابد. برخی اعتقاد دارند که مسیح صورت تناسخ یافتهٔ میترا است.

۹. Paradise

۱۰. قرآن به‌طور مستقیم تصویرسازی را منع نکرده است، بلکه این موضوع در حدیث مطرح شده است.

۱۱. ظفرنامه کتابی راجع به زندگی، جنگ‌ها و پیروزی‌های تیمور گورکانی است. نخستین ظفرنامه به دستور شخص تیمور و به قلم نظام‌الدین شامی تألیف گردید و دومین آن به‌دست شرف‌الدین علی یزدی، از مورخان به‌نام دوره شاهرخ در ۸۲۸ هجری قمری نوشته شد که از مطالب ظفرنامه شامی کمک گرفته بود. ظفرنامه ۹۳۵ هجری یکی از نسخه‌های تألیف یزدی به‌شمار می‌رود. این نسخه که در اوایل حکومت شاه تهماسب صفوی تهیه و اجرا گردید، ۲۴ نگاره منتسب به بهزاد دارد.

۱۲. گلابتون تاری بسیار نازک است که درون آن یک رشته نخ ابریشم قرار دارد و بر روی آن، رشتهٔ نازکی از طلا یا نقره پیچیده شده است. پارچهٔ زری، چله یا تار آن از ابریشم خالص است و یکی از پودهای آن ابریشم رنگی و دیگری نخ گلابتون که می‌تواند زرین یا سیمین باشد.

۱۳. Poldi Pezzoli Museum , Milan

۱۴. یک بیت شعر که در کتیبهٔ ترنج میانی فرش وجود دارد، بدین صورت است: شد از سعی غیاث‌الدین جامی / بدین خوبی تمام این کار نامی

۱۵. Museum of Fine Arts, Boston

۱۶. نخ گلابتون به‌سبب وجود تارهای طلا و نقره در آن به مرور زمان رنگ می‌بازد، زیرا روکش طلا آب شده و نقره سیاه می‌شود.

۱۷. به نقوشی که انسان‌ها را در مجلس مهمانی، بزم و غیره نشان می‌دهد، در اصطلاح طراحی سنتی در

اصفهان «صورت» گفته می‌شود.

۱۸. میرزا آقا امامی علاوه بر نگارگری و طراحی برای فرش، در هنرهای مختلفی مانند قلمدان‌نگاری نیز دست داشت. وی احیاگر شیوهٔ سوخت در تصویرسازی روی چرم است. او از نخستین هنرمندانی بود که شیوهٔ رضا عباسی را از نو رایج کرد. نگاه کنید به: پاکباز، رویین (۱۳۸۱) دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ص. ۴۵.

19. Arthur Upham Pope

۲۰. به احتمال قریب به یقین این کتاب همان اثر معروف پوپ، "A Survey of Persian Art" است که در ایران، انتشارات علمی و فرهنگی آن را با عنوان «سیری در هنر ایران» به سر ویراستاری سیروس پرهام در پانزده جلد ترجمه و چاپ کرده است.

۲۱. تشعیرسازی یا تشعیراندازی روشی در آرایش حاشیهٔ صفحات (کتاب یا مرقع) است با نقش‌مایه‌های حیوان، مرغ و گیاه. تشعیرسازی از اوایل سدهٔ ۱۰ه.ق./۱۶م. در ایران رایج شد. نگارگران ایرانی اغلب این نقش‌مایه‌ها را با رنگ طلایی بر پس‌زمینه لاجوردی طراحی می‌کردند. نگاه کنید به: پاکباز، رویین (۱۳۸۱) دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ص. ۱۶۵.

۲۲. به نظر می‌رسدتا این‌زمان نیز هنوز حرفهٔ طراح فرش تعریف نشده بود و این کار به‌طور عمده یکی از فعالیت‌های جانبی نقاشان به‌حساب می‌آمد؛ همچنان که مصورالملکی نیز به این کار مبادرت می‌ورزید.

۲۳. نقوش اسلیمی و ختایی به‌نوعی نماد طراحی سنتی در هنر ایران به‌حساب می‌آیند. خود مصورالملکی در جایی این نقوش را یکی از رشته‌های نگارگری ایرانی می‌داند که پایه و اساس آن‌ها از روی قاعدهٔ خلقت گرفته شده، در صورتی که هیچ شباهتی به طبیعت ندارند. نگاه کنید به: سید فاطمه، بدرالسادات قاری (۱۳۸۷) ماه تابان اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ص. ۳۷.

۲۴. تعداد گره در هر ۶/۵ سانتی‌متر از عرض فرش بافته شده را رج‌شمار می‌گویند. این عدد در مناطق ترکی‌بافت ۷ سانتی‌متر است.

«تعدادی از تصاویر این پژوهش و نیز مطلب گفته شده در متن دربارهٔ کارگاه فرش‌بافی خانگی استاد، دستاورد همکاری افسانه مصورالملکی- نوهٔ حاج مصورالملکی-است.»

فهرست منابع

۱. ادواردز، سیسیل (۱۳۵۷) *قالی ایران*، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: انجمن دوستداران کتاب.

۲. پاکباز، رویین (۱۳۸۱) *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

۳. پاکباز، رویین (۱۳۸۳) *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

۴. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹) *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. سید فاطمه، بدرالسادات قاری (۱۳۸۷) *ماه تابان اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

۶. صور اسرافیل، شیرین (۱۳۷۱) *طراحان بزرگ فرش ایران، سیری در مراحل تحول طراحی فرش*، تهران: سروش.

۷. صیرفیان، محمد (۱۳۸۲) *نگاهی به قالی ایران*، فرش صیرفیان، قم: نقش مانا.

۸. کریمی، علی (۱۳۴۳) «حسین مصورالملکی»، *هنر و مردم*، ۲ (۲۴)، ص. ۱۹-۲۳.

۹. هاتفی، رحمان (۱۳۵۰) «حاج مصورالملکی، استاد نام‌آور مینیاتور»، *هنر و مردم*، ۹ (۱۰۳-۱۰۲-۱۰۰)،

ص. ۴۷-۵۱.

۱۰. یارشاطر، احسان (۱۳۸۴) *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران*، بر اساس دایره‌المعارف ایرانیکا، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: نیلوفر.

11. Hunting carpet (2011) *Retrieved 11 26,* 2011, from Museum of Fine Arts, Boston: http://www.mfa.org/collections/object/hunting-carpet-49170.

12.Mosavarolmolki's paintings (2011) *Retrieved 11 15*, 2011, from THAMOORES BAHADORANI Official Homepage: http://www.bahadorani.com/user_files/124568640644.jpg

13. Tabriz - Tappeto di caccia (2011) *Retrieved 12 28*, 2011, from Museo Poldi Pezzoli: http://www.museopoldipezzoli.it/node/1095

14. Swietochowski, M. L., & Babaie, S, (1989) *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art.