دو فصلنامه علمی رجشمار دوره اول / شماره دو / ۱۳۹۹(۳۷-۲۲)
DOI: 10.22077/RAJSHOMAR.2021.4084.1023
مقاله پژوهشی

بررسی فتوت نامه نویسی در میان طراحان فرش عصر صفوی

مجید براری میانایی[۱]، حسین ستار[۲]، حسین عزیزی[۳]

۱- کارشناس ارشد طراحی فرش. دانشکده معماری و هنر. دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول)

۲- استادیار دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی. دانشگاه کاشان

۳- مربی گروه فرش دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان

چکیده

رواج فتوت و فتوت‌نامه نویسی در میان اصناف عصر صفوی نشان از وجود آداب و معارفی دارد که لازمه و مشخصه هر شغل در آن دوره بوده است. در میان اصناف دوران صفویه عدم حضور فتوت‌نامه‌ای برای حرفه‌ی طراحی فرش علی‌رغم اهمیت بالای هنر فرش‌بافی در میان هنرهای آن دوره مسئله‌ای است که هرگز به علل و چند و چون آن پرداخته نشده است.

سؤالاتی که برای رسیدن به هدف می‌توان طرح کرد، عبارتند از: «علت خالی بودن جای فتوت‌نامه‌ی طراحان فرش در میان دیگر اصناف عصر صفوی چیست؟ طراحان فرش آن دوره متعلق به چه صنفی بوده‌اند؟ فتوت‌نامه‌ی طراحان فرش دارای چه ساختار و ویژه‌گی‌هایی بوده است؟

در این جستار با روشی توصیفی- تحلیلی به کمک مطالعه و جمع‌آوری مطالب اسنادی و کتابخانه‌ایی در حوزه‌ی نگارگری، فرش و عرفان اسلامی، فعالیت صنفی طراحان فرش و علل نبودن فتوت‌نامه‌ایی برای این شغل در عصر صفوی و همچنین ساختار رسالات این صنف مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

یافته‌های به دست آمده از این پژوهش بیان‌گر آن است که طراحی فرش در دوران صفوی زیر مجموعه‌ی فعالیت‌های حرفه‌ایِ صنف نگارگران و مذهبان بوده است، و بزرگان این صنف رسالات و دیباچه‌هایی را تصنیف کرده‌اند که ساختاری همچون فتوت‌نامه‌های دیگر اصناف داشته‌اند. وجه تمایز این رسالات با فتوت‌نامه‌های اصناف در ساختار ادبی و نگارشی آن‌ها بوده است.

واژگان کلیدی: عصر صفوی، عرفان شیعی، فتوت نامه، نگارگری، طراحی فرش.

1- Email: mbm.rug@gmail.com
2- Email: tadrik1390@gmail.com
3- Email: azizi@kashanu.ac.ir

این مقاله استخراج شده از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مجید براری میانایی با عنوان (بررسی طرح و رنگ فرش ایرانی از منظر پدیدارشناسی در عرفان و حکمت هنراسلامی) می‌باشد. با راهنمایی حسین ستار و حسن عزیزی

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۳۰ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱)

Rajshomar Journal.Vol 1(2), 2020; 22-37
DOI: 10.22077/RAJSHOMAR.2021.4084.1023
Research Article

Magnanimity Letters of Carpet Designers in the Safavid Epoch

Majid Barari Mianayee[1]
Hossein Sattar[2]
Hassan Azizi[3]
1. Master graduated in Carpet, University of Kashan (Corresponding Author)
2. Assistant Professor, University of Kashan
3. Lecturer, University of Kashan

Abstract

Popularity of writing and following the magnanimity letters among the handicraft guilds in the Safavid era indicate the importance of traditions and qualifications that were necessary and characteristic of any occupation in that period. By studying the political and social history of the Safavid era, it can be seen that there was no specific profession called carpet design. The lack of magnanimity letters for this profession, despite the importance of carpet art in the Safavid era is a query that has not yet been addressed. Thus, the author in this paper focused to answer these queries: what is the reason of the lack of magnanimity letters among the guilds of carpet designers in the Safavid period?; what guilds were the carpets designers of that period belong to?; and what characteristics did the magnanimity letters of carpet designers have? In this research, a descriptive-analytical method was used to study and collect bibliographic and linguistic materials in the field of painting, carpet and Shiite mysticism. In addition the carpet designers' activity and the reasons for the absence of magnanimity letters for this occupation in the Safavid era were investigated. The findings of this research indicate that carpet design in the Safavid dynasty was not regarded as the individual occupation; rather it was categorized as the subset of the professional activities of a group of royal library artists. The heads (shaykhs) of this craftsmanship at that time began to compose essays that were structurally and substantially similar to the magnanimity letters of other guilds. The distinction between the carpet's guild-related text and the letters of other guilds was regarded in the literary and writing structure, which reflects the scientific and social status of the heads (shaykhs) of this craftsmanship.

Keywords: Safavid era, Shiite mysticism, painting, magnanimity letters, carpet design.

1. Email: mbm.rug@gmail.com
2. Email: tadrik1390@gmail.com
3. Email: azizi@kashanu.ac.ir

(**Date Received:** 2021/01/19 - **Date Accepted:** 2021/05/01)

مقدمه

آیین فتوت و جوانمردی از جمله‌ی مهمترین ذخائر معنوی و فرهنگی است که به صورت یک سلسله تعالیم اخلاقی و نوعی از حکمت عملی برای عامه‌ی مردم در تاریخ اجتماعی ایران و اسلام در آمده است. این تعالیم که برآمده از احکام دین و اصول عقلی مربوط به زندگی و شغل افراد و رفتار آنان با یکدیگر بوده در قالب قواعد اخلاقی و صنفی به صورت رسالاتی مکتوب از نسلی به نسلی دیگر منتقل شده است، که «خلاصه و چکیده‌ی آن عبارت است از تکالیفی که شخص به حکم محبت و به فرمان عشق اجرای آن را به عهده گرفته و بحث نظری و عملی آن در فتوت‌نامه‌های گوناگون آمده است که می‌توان همه‌ی آن را به عنوان آیین جوان‌مردی نامید.» (کربن، ۱۳۶۳: ۱۰)

«در عهد صفوی فتوت در میان عامه مردم ایران رواج بسیار یافت، چنانکه ادبیات مکتوب اهل فتوت، غالباً به صورت رساله‌هایی موسوم به فتوت نامه، بیشتر در دوران صفویه تحریر شده است.» (افشاری و مدائنی، ۱۳۸۸: ۴۳) بسیاری از رسائل این دوره در میان توده‌ی مردم، به صورت فتوت‌نامه‌های صنفی رواج یافته که تعالیم اخلاقی و حرفه‌ای هر صنف در آن‌ها توسط بزرگان هر صنف نوشته شده است، در این بین عدم حضور فتوت‌نامه نویسی در میان فعالین عرصه‌ی فرش و فرش‌بافی عصر صفوی و به تبعِ آن طراحی فرش، علی‌رغم اهمیت و جایگاه ویژه‌ی این هنر-صنعت در آن دوره، سؤالی است که همواره برای پژوهش‌گران این عرصه وجود داشته است. ظاهراً هنرمندان این صنف، به تصنیف فتوت‌نامه‌ایی در رابطه با حرفه و شغل خود نپرداخته‌اند، در جامعه‌ایی که در آن از صنف سلمانی، نمدمالی، دلاکی و ... گرفته تا سپاهی‌گری و زرگری، نگارش و تدوین آدابی برای ورود، ماندن و یادگیری مشاغل دارای اهمیت بوده است.

با کمی دقت نظر و بررسی خواهیم دید که فتوت‌نامه نویسی در میان صنف طراحان فرش نیز رواج داشته است، منتهی با این تفاوت که با چنین عنوانی، یعنی فتوت‌نامه‌ی طراحان فرش نمی‌توانیم رساله یا کتابی را بیابیم، چراکه طراحی فرش در عصر صفوی شغلی مجزا مانند امروز نبوده، بلکه یکی از توانایی‌ها و مسئولیت‌های شغلی نگارگران و مذهبان عصر صفوی بوده است.

ارتباط وثیق نگارگران عصر صفوی با ادب و عرفان پارسی و اسلامی و همچنین طبقه‌ی خاص اجتماعی ایشان ضمن ارتباط مستقیم با دربار، متمولین و فرهنگیان جامعه‌ی آن روزگار سبب شده است که فتوت‌نامه‌های متعلق به این صنف به لحاظ سبک ادبی متفاوت و غنی‌تر باشند، منتهی به لحاظ ساختاری می‌توان شاهد شباهت‌های بسیاری میان این مصنفات با فتوت‌نامه‌های دیگر اصناف آن دوره بود.

وجود این کتب و رسالات علاوه بر این‌که از مسائل شغلی و اخلاقی این حرفه می‌گویند، به ارتباط صنف نگارگران با عرفان و تصوف نیز اذعان دارند، که می‌توان با مطالعه و بررسی عرفان شیعی و ایرانی و همچنین فرهنگ تصوف و تاریخ اجتماعی آن، به اندیشه و مناسبات عرفانیِ آن عصر و تأثیر آن بر هنر آن دوره نزدیک‌تر شد، و در نتیجه از رموز و چند و چون زبان رمزآمیز عرفا آگاهی یافت. همچنین می‌توان به دنیای رموز و نقوش رمزیِ اسلیمی‌ها و ختایی‌های آفریده شده توسط نگارگران در پهنه‌ی قالی‌های این عصر نیز راه یافت.

مبانی نظری و پیشینه پژوهش

با مطالعه‌ی منابع مکتوب پیرامون فرهنگ فتوت و فتوت نامه نویسی و تأثیر عرفان و تصوف شیعی بر هنرها و اصناف عصر صفوی نمی‌توانیم پژوهشی مختص بررسی نقش و جایگاه فتوت و فتوت نامه نویسی در طراحی فرش این دوره بیابیم، همچنین با مطالعه‌ی فتوت‌نامه‌های اصناف این عصر هم اثری از فتوت‌نامه‌ای با عنوان فتوت‌نامه‌ی طراحان فرش تا به حال پیدا نشده است. عمده‌ی تحقیق‌های انجام شده، صرفاً پیرامون تأثیر عرفان شیعی بر هنرهای اسلامی و یا بررسی فرهنگ فتوت بر اصناف عصر صفوی بوده است. در این میان محمد خزایی در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران» که در نشریه کتاب ماه هنر به چاپ رسیده است به بررسی جلوه‌های رمز گونه‌ی حکمت و عرفان ایرانی اسلامی بر آثار هنرهای اسلامی پرداخته است. وی می‌نویسد: «در آن ایام استادانی که خود اهل سیر و سلوک بودند، به تعلیم و راهنمایی هنرمندان

می‌پرداختند. هنرمندان در محضر آنها آیین و اسرار رمزآموزی را در پوشش آداب مذهبی آموخته و از طریق همین ارتباط روحانی، نظریه‌های جهان شناختی و متافیزیکی را مبنای نمادپردازی هنرها است، فرا می‌گرفتند.» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۸)

پژوهش دیگر در این حوزه پایان نامه‌ی عفت رشنو با عنوان «تأثیر حکمت هنر اسلامی بر رنگ و نقش فرش ایرانی (دوره‌ی صفویه)» (رشنو، ۱۳۹۲) است که نویسنده در این پایان‌نامه به عوامل مؤثر اعم از سیاسی، فرهنگی و هنری در فرش دوره‌ی صفویه پرداخته است که به علت قدرت دربار صفوی و شیعه بودن آنها عرفان و حکمت اسلامی به واسطه‌ی آیین فتوت و تصوف در فرش این دوره متجلی گشته است.

سیامک رحیمی و مهناز شایسته‌فر نیز طی مقاله‌ای با عنوان «بررسی آداب تربیتی نگارگران بر پایه‌ی گفتار صادقی بیک در رساله‌ی قانون‌الصور» (رحیمی و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۷) در دوفصل‌نامه‌ی مطالعات هنر اسلامی به بررسی اصول تربیتی هنرمندان نگارگر عصر صفوی بر اساس کتاب قانون الصور نوشته‌ی صادقی بیک افشار پرداخته‌اند.

همچنین سیدرضی موسوی نیز در مقاله‌ی «هنر اسلامی در آینه‌ی فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه‌ی چیت‌سازان» (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۵) چاپ شده در دوفصل‌نامه‌ی مطالعات هنر اسلامی، از فتوت‌نامه‌ها به عنوان یکی از بهترین بسترها برای شناخت تاریخ هنر اسلامی نام می‌برد. موسوی در این پژوهش حول محور نقش و جایگاه فرهنگ جوانمردی بر هنرهای اسلامی پرداخته و هنر چیت‌سازی را دستمایه قرار داده است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش با روشی توصیفی- تحلیلی و به مدد مطالعه و جمع آوری مطالب اسنادی، تاریخی و کتابخانه‌ایی به بررسی ارتباط میان کتب و دیباچه‌هایِ نگارگران عصر صفوی و فتوت‌نامه‌های این دوره پرداخته است، و قبل از آن تأثیر فرهنگ شیعی بر طراحی قالی و نگارگران این دوره و سپس چگونگی ارتباط میان طراحان قالی و نگارگران عصر صفوی را مورد مداقه و واکاوی قرار داده است.

نگارگری و تحول طراحی قالی در عصر صفوی

توجه شاهان صفوی به هنر نگارگری

از زمانی که در عصر صفویه هنرها به علّت توجهِ ویژه شاهان این سلسله، دوران طلایی خود را سپری می‌کردند، هنرمندان بسیاری در حوزه‌های مختلف هنرهای ایرانی پرورش یافتند که در این میان هنرمندان عرصه‌ی کتابت و نگارگری از جایگاه ویژه و خاصّی در دربار صفوی برخوردار بودند، تا آن‌جا که شاه اسماعیل صفوی «با دعوت و حمایت از هنرمندان، شهر تبریز را مرکز هنری و فرهنگی ایران قرار داد و در این شهر کارگاه‌های بافت قالی دایر کرد.» (حشمتی رضوی، ۱۳۹۲: ۱۸۱) حتی شاهان صفوی در جهت حمایت از قالی‌بافی زمین را جهت احداث کارگاه قالی‌بافی در اختیار هنرمندان این صنف می‌گذاشتند و قالی‌بافان صرفاً اجاره را پرداخت می‌نمودند. راوندی در این رابطه می‌نویسد: «قالی در سراسر کشور به دست کارگرانی که شاه به آنان زمین داده بود و مال‌الاجاره‌ی آن‌ها را با ثمره‌ی دسترنج خود می‌پرداختند، تهیه می‌شد.» (راوندی، ۱۳۵۷: ۳۹۲)

همچنین شاهان صفوی به قدری به هنر نگارگری توجه نشان می‌دادند که برای اوّلین بار در این عصر نگارگران را به ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی گماردند. «دلبستگی شاه اسماعیل به هنر بهزاد و علاقه‌ی وافر به نقاشی باعث شد حکم ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی توسط شاه اسماعیل به نام کمال‌الدین بهزاد صادر شود.» (ژوله، ۱۳۹۲: ۵۴) «مضمون این ریاست نشان می‌دهد که یک نقاش بر خطاط برتری داده شده است؛ خطاطی که به طور سنتی در مقام کسی که کلام الهی را قابل رؤیت می‌سازد، اکنون نقاش هم‌تراز خطاط است، او سبب می‌شود جهان نادیدنی با قابل رؤیت کردن به امر مقدس بدل شود، درست همانند خطاط که وحی نادیدنی را با قابل رؤیت کردن به امر مقدس بدل می‌کند.» (کوتین، ۱۳۸۸: ۲۲۶)

پس از شاه اسماعیل فرزندش شاه طهماسب صفوی به حمایت از هنر و هنرمندان هم‌چون پدرش ادامه داد. وی «علاقه‌ی وافری به فرش داشت و آن را تا مقام یک هنر ارتقاء داد، او دستور بافتن فرش‌های ممتازی را داد و آن‌ها را به مسجد سلیمانیه در استانبول هدیه کرد و گفته شده که خودش

طرح‌هایی برای فرش کشیده است.» (ژوله، ۱۳۹۰: ۱۷) یعقوب آژند در رابطه با توجه ویژه‌ی شاه طهماسب به هنر و هنرمندان آن دوره می‌نویسد: «سلطان محمد در نقاشی و تصویرگری حق استادی به گردن شاه طهماسب داشت و شاه نیز به او و بهزاد علاقه و عنایت ویژه و الفت تمام داشت.» (آژند، ۱۳۸۹: ۴۹۷)
با روی کار آمدن شاه عباس کبیر پایتخت صفوی‌ها از قزوین به اصفهان منتقل شد و در زمان وی «شهر مذکور خیلی زود به مرکزی با شکوه و بی‌سابقه در هنر ایران تبدیل شد که در آن انواع هنرهای صناعی، مانند قالی‌بافی، کاشی‌سازی، گچ‌بری، منبت‌کاری، زری‌بافی، مخمل‌بافی، تذهیب‌کاری، قلمدان‌سازی، نگارگری، صحّافی و جلدآرایی رونق چشم‌گیری یافت.» (حشمتی رضوی، ۱۳۹۲: ۱۸۳)
به این ترتیب می‌توان پی برد که صنف نگارگران و هنرمندان این حوزه از چه جایگاه اجتماعی نزد خواص و عوام در آن دوره برخوردار بوده‌اند، بنابراین چطور می‌شود که اعضای این صنف در راستای حفظ، انتقال اصول و موازین این حرفه مصنفاتی چه اخلاقی و چه تخصصی از خود به جا نگذاشته باشند؟ همچنین می‌توان دریافت که در صورت وجود رساله‌ایی در این حوزه به علت طبقه و مناسبات خاص اجتماعی این صنف، می‌بایستی از ساختار متفاوتی نسبت به دیگر رسالات صنفی آن عصر برخوردار باشد، پس باید در جایی دیگر و در میان مکتوبات دیگر به دنبال رسالات این صنف گشت.

تبدیل نقوش شکسته و هندسی به نقوش گردان در قالی‌های عصر صفوی

روند توسعه و پیشرفت هنرها در عصر صفوی تا حدّی بوده است که هنرمندان عرصه‌ی قالی‌بافی با ارتقاءِ تکنیک‌های بافت به شیوه‌های گردان‌بافی طرح و نقش قالی دست یافتند. منتهی به علّت نبودن نمونه‌های کافی از قالی‌های دوره‌های ماقبل صفوی، یکی از مهمترین منابع بررسی تحوّل طرح و رنگ در این اعصار، آثار نگارگری نقاشان دوره‌ی صفویه و پیش از آن است. طرح قالی‌های تصویر شده در آثار نگارگری دوره‌های پیش از صفوی گویای طرح و رنگ و البته سطح توانایی بافندگان آن دوره است. در همین رابطه شیرین صوراسرافیل می‌نویسد: «نقاشی‌های ایرانی در قرن هشتم هجری اشارات مبهمی به فرش دارند، ولی از آنها و نقوش قرن نهم هجری می‌توان اطلاعات مفیدی اگر نه درباره‌ی کیفیّت تولید ولی درباره‌ی طرح‌های اولیه‌ی فرش دریافت کرد. هر چند در ابتدای قرن قالی‌هایی که در مینیاتورها تجسم یافته‌اند حالتی کاملاً ابتدایی داشتند و دارای نقوش زاویه‌دار و هندسی بودند، ولی به تدریج خطوط مستقیم انحنا یافته و گل‌های نیلوفری و خطایی در پیچاپیچ اسلیمی‌ها بر روی فرش‌های درون کتاب‌ها ظاهر می‌شوند.» (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۲)
تصویر مینیاتوری از مکتب شیراز متعلق به حدود ۸۲۱ ه.ق مجلس دانشمندانی را نشان می‌دهد، که قالی تصویر شده در آن حاشیه‌ی کوفی ساده‌ایی دارد و متن آن نیز تقسیم بندی هندسی دارد. (تصویر ۱)

تصویر ۱- مجلس دانشوران، مینیاتور مکتب شیراز، متعلق به حدود ۸۲۱ ه.ق (آژند، ۱۳۸۹: ۴۴۹)

در مینیاتور دیگری از عصر تیموری مربوط به مکتب هرات (۸۳۳ ه.ق) که بایسنقر را نشان می‌دهد نیز فرشی تصویر شده است که حاشیه‌ی کوفی و متنی هندسی دارد که کمی ظریف‌تر و پیچیده‌تر از نمونه‌ی قبلی به نظر می‌رسد. (تصویر ۲)

تصویر ۲- بایسنقر در باغ، کلیله و دمنه، هرات (۸۳۳ ه.ق). (آژند، ۱۳۸۹: ۲۸۶)

امروز نمونه فرش‌های فراوانی متعلق به عصر صفوی در دست است و می‌توان با بررسی آنها روند پیشرفت تکنیک‌های بافت در اجرای طرح‌های گردان بر روی قالی را مشاهده نمود. هنگامی که هنرمندان قالی‌باف با تکنیک‌های گردان‌بافی آشنا شدند، طراحان قالی نیز توانستند بدون هیچ محدودیتی در اجرا، و با گشاده دستی نقوش گردان و منحنی را برای قالی‌های این دوره طراحی کنند به نحوی که «اگر در فرش‌های پیشین با برخی از محدودیت‌ها در اجرای قوس‌ها و خطوط پیچیده بر می‌خوریم، بافندگان قالی‌های اردبیل (فرش شیخ صفی) (تصویر ۳) بر این مشکل فایق آمدند» (یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۰۰) و این نشان می‌دهد که در این عصر «نقش‌مایه‌های سنتی و هندسی جای خود را به طرح‌ها و نقشه‌های پیچیده‌ی اسلیمی و گردان دادند و سبک طبیعت‌گرایی به نحو کامل خودنمایی کرد.» (حشمتی رضوی، ۱۳۹۲: ۱۸)

با پیشرفت تکنیک‌های قالی‌بافی و توانایی هنرمندان قالی‌باف در گردان‌بافی، نقشه‌های قالی دیگر نمی‌توانستند ذهنی باشند یا به سادگی توسط افرادی که نگارگری و تذهیب نمی‌دانستند یا بهره‌ی اندکی داشتند طراحی شوند، بنابراین از مذهبان و نگارگران برجسته و توانمندی هم‌چون سلطان محمّد، بهزاد و ... خواسته شد تا این مهم را بر عهده گیرند. سید طاهر صباحی در این رابطه می‌نویسد: «نوآوریِ قالی‌های صفویه به استفاده از طرح‌های انحنادار بر می‌گردد که برای ایجاد این طرح‌ها به توانایی بسیارِ بافنده به ویژه به استفاده از یک نقشه نیاز است. هنرمندان درباری مأموریت داشتند که طرح‌های یکسان با هماهنگی برای قالی‌ها، سرامیک‌ها و مینیاتورها خلق کنند تا سبکی نو و جلوه‌ای فاخر ایجاد شود.» (صباحی، ۱۳۹۳: ۱۱۲)

تصویر ۳- بخشی از قالی شیخ صفی متعلق به عصر صفوی. (ملول، ۱۳۸۴: ۳۶)

ارتباط طراحان قالی‌های گردان عصر صفوی و نگارگران آن دوره

مطابق اسناد تاریخی و بررسی‌های انجام شده بر روی نمونه‌های نگارگری استادان نگارگر عصر صفوی و سبک‌شناسی نقشه قالی‌های به دست آمده از آن دوره نتایجی حاصل شده است که: «طراحی فرش وین (تصویر ۴) را منسوب به سلطان محمد و طراحی فرش شیخ صفی را از آنِ بهزاد و یا یکی از شاگردانش دانسته‌اند.» (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۲) در این رابطه تورج ژوله معتقد است که: « طرح فرش شیخ صفی حاصل دست استاد کمال الدین بهزاد بوده که نه در کارگاه شاهی، که در جایی دور از شیوه‌های طراحی و رنگ گذاری شاهانه خلق شده و با همّت دستان اعجاب انگیز استاد مقصود کاشانی در قالب یک همکاری هنری توسط این دو به عرصه‌ی ظهور رسیده است.» (ژوله، ۱۳۹۲: ۵۴)

دانیل واکر[1] در مقاله‌ایی با نام «فرش‌های دوران صفویه» در دائرةالمعارف ایرانیکا تعیین شهر محل بافت هر یک از قالی‌های دوره‌ی صفوی اعم از (کرمان، خراسان، اصفهان، تبریز و قزوین) را غیر قطعی می‌شمارد ولی به تأثیر روشن و قطعی نگارگران و طراحان شاهی در بافت قالی‌ها اذعان دارد، واکر می‌نویسد: «هر چند شواهد مستقیمی در دست نیست که کارگاه‌های بافندگی شاهی تا آن موقع در آن جاها مستقر شده باشد. اما نفوذ طراحان شاهی در بافت فرش روشن است.» (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۷۷)

تصویر ۴- قالی شکارگاه موزه‌ی وین (ملول، ۱۳۸۴: ۲۸۱)

غلامعلی ملول در کتاب بهارستان می‌نویسد: «در زمان ریاست سلطان محمد (نقاش عصر صفوی) علاوه بر کتاب‌سازی،

طراحی نقشه‌ی قالی و منسوجات ابریشمی نیز جزء وظایف کتابخانه قرار گرفت.» (ملول، ۱۳۸۴: ۲۳)

ملول به نقل از پروفسور اپهام پوپ[۲] و اف. آر. مارتین[۳] طراحی قالیِ شکارگاه لچک و ترنج موزه‌ی هنرهای کاربردی وین را سلطان محمد نقاش می‌داند و می‌نویسد: «بسیاری از محققان از جمله پروفسور پوپ و اف. آر. مارتین طراحی آن را به سلطان محمد نسبت می‌دهند.» (همان، ۱۳۸۴: ۲۷) همچنین وی معتقد است که قالی موسوم به تاج‌گذاری که در موزه‌ی هنر لس‌آنجلس محفوظ است نیز توسط وی طراحی شده است. (تصویر۵) «عده‌ایی از محققان طراحی فرش موزه‌ی لس آنجلس و فرش موزه‌ی هنرهای کاربردی اتریش را به سلطان محمّد نسبت می‌دهند.» (همان، ۱۳۸۴: ۲۳)

ام اس دایمند[۴] در بیان ویژگی‌های قلم سلطان محمد و تطابق آن با تکه پارچه‌ای از عصر صفوی می‌نویسد: «یکی از قدیمی‌ترین قطعات بر جای مانده (تصویر ۶) که در اصل تکه‌ایی از یک جامه بوده است مزین به طرحی تکراری و رنگارنگ از یک بزرگ‌زاده صفوی است که صراحی و جام شراب به دست گرفته و در چشم اندازی صخره‌ایی، با درختان سرو و گیلاس، جانوران و پرندگان ایستاده است، این ترکیب بندی از نگاره‌های سبک سلطان محمد گرفته شده است.» (یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۸۳)

تصویر ۵- قالی موسوم به تاجگذاری . موزه‌ی هنر لس‌آنجلس (ملول، ۱۳۸۴: ۴۱)

در مقایسه‌ی نقوش این تکه پارچه و آثار نگارگری سلطان محمد با فرش موسوم به تاجگذاری، می‌توان شاهد فرشتگان و مردان باده به دستی بود که در آثار سلطان محمد عمدتاً به همین شکل دیده می‌شوند، و البته سروهای راست قامتی که شاخه‌های شکوفه‌زده‌ی سیب و گیلاس آن‌ها را در بر گرفته‌اند و حیواناتی که در میان این درختان در حال نبرد و چریدن هستند نیز گویای ویژگی‌های قلم سلطان محمد یا شاگردان وی است.

تصویر ۶- پارچه ابریشمی، سده‌ی دهم. موزه‌ی مترو پلیتن. طراحی پارچه منسوب به سلطان محمد. (آژند، ۱۳۸۴: ۱۷۶)

یعقوب آژند نیز به نقل از دکتر مارتین می‌نویسد: «سلطان محمد که معروف به حاجی محمد نقاش است از چهره‌های سرشناس کارگاه نقاشی شاه طهماسب در تبریز بود و از مذهبان برجسته‌ی شاه برشمرده می‌شد. در هنر تجلید و شاخه‌های دیگر هنر تزیین مهارت داشت و در طراحی قالی هم چیره‌دست بود.»[۵] (آژند، ۱۳۸۴: ۴۳)

پوپ در شاه‌کارهای هنر ایران می‌نویسد: «قالی‌بافی در قرن دهم هجری در ایران به اوج ترقی رسید و در اثر تشویق و حمایت پادشاهانی که از صرفِ مال دریغ نداشتند و تنها نتیجه‌ی به کمال را طالب بودند و با پیشرفت کامل فن رنگرزی و همکاری استادان تذهیب که قریحه و مهارت و حُسنِ سلیقه را توأم داشتند هنری به وجود آمد که نظیر و مشابهی ندارد.» (پوپ، ۱۳۹۴: ۲۰۸)

شیلا بلر[۶] و بلوم[۷] نیز معتقداند که: « نقوش وابسته‌ی هنرهای دیگر، مانند منسوجات، فرش و تزئین معماری را در کارگاه‌های سلطنتی کتاب‌آرایی تهیه می‌کردند.» (بلر و ام بلوم، ۱۳۹۱: ۱۹۱)

قالی مشهور وین یکی از عالی‌ترین و نفیس‌ترین نمونه‌ی صنعت قالی‌بافی ایران در دوره‌ی صفویه، قالی مشهوری است با عنوان که با گره ابریشم الوان مختلف و نخ طلا بافته شده است. روی سطح سرخ آن تصویر سواران ملبس به البسه‌ی آن دوره در حال شکار حیوانات دیده می‌شود و منظره‌ی طبیعی به وسیله‌ی نقوش گیاهی تصویر شده است. «احتمال

می‌رود که این قالی مشهور در اواسط قرن شانزدهم در یکی از کارگاه‌های دربار شاه طهماسب بافته شده باشد. موضوع و اسلوب تزیین آن شبیه به مینیاتورهای کار سلطان محمد است که ممکن است نقش این قالی را نیز او طراحی کرده باشد.» (دایمند، ۱۳۸۹: ۲۶۶)

در رابطه با طراحی قالی وین، سیسیل ادواردز[۸] نیز می‌نویسد: «به طور مسلّم این قالی توسط یکی از نقاشان دربار و آن طور که دکتر ف. ر. مارتین و عده‌ای دیگر معتقدند توسط سلطان محمد، نقاش مشهور دربار شاه طهماسب، طراحی شده است، چه تحرک و جنبش و مهارت پرشکوه پیکرنگاری آن استاد عالی‌مقام را به طور کامل در بر دارد.» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۴)

بنابراین بر اساس آراء و نظرات کارشناسان این حوزه می‌توان استنباط نمود که عمده‌ی طراحان فرش‌های درباری صفوی نگارگران چیره‌دست کتابخانه‌ی سلطنتی بوده‌اند که درواقع یکی از مسئولیت‌های آنها در کنار کتاب‌آرایی و نگارگری، طراحی نقشه‌ی قالی‌های نفیس نیز بوده است، لذا طراحی قالی شغلی مجزا محسوب نمی‌شده است.

تأثیر فرهنگ شیعی بر طراحی قالی عصرِ صفوی

تشیع و تأثیر آن بر هنرهای عصر صفوی

مهمترین ویژگی عصر صفوی تنها حمایت از هنر و هنرمندان نبوده است، بلکه ترویج و اشاعه‌ی مذهب شیعه دوازده امامی که درواقع اساسِ ایدئولوژی و جهان‌بینی حُکّامِ صفوی بود نیز از مهم‌ترین شاخصه‌های سلسله‌ی صفویان به شمار می‌آمد، تا حدّی که: «اعلام تشیع اثنی عشری یا «دوازده امامی» در ۹۰۷ ه.ق به عنوان مذهب رسمی کشور تازه تأسیس صفویه که هنوز پایه‌های خود را تحکیم نکرده بود، از سوی شاه اسماعیل در تبریز مهمترین تصمیم او بود.» (سیوری، ۱۳۹۵: ۲۶)

حمایت شاهان صفوی از مذهب تشیع و همچنین توجه ویژه‌ی ایشان به هنرها سبب رشد و شکوفایی اندیشه و تفکر شیعی در میان هنرمندان و بالطبع تسرّی این تفکر در قاطبه‌ی هنرها علی‌الخصوص نگارگری شد. که البته با توجه به آنچه پیش‌تر گفته شد، قریب به اتفاق نگارگران این عصر طراحان قالی‌های صفوی بودند و همین امر سبب پیدایش و رشد اندیشه‌ی شیعی در هنر طراحی قالی نیز شد. یعقوب آژند در این رابطه می‌نویسد: «دوره‌ی صفوی، دوره‌ی درک و اثبات هویت مذهبی و فرهنگی و به تبع آن درک هویت هنر ایران بود. مذهب تشیّع سلطه‌ی بدون معارض پیدا کرد و پا به پای آن مواثیق و مصداق‌های خود را در هنرها تسرّی داد.» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹)

تأثیر تفکر و اندیشه شیعی در این دوره بر نگارگری «بر دو دسته نقاشی مذهبی متمرکز است: نقاشی‌هایی از پیامبر(ص) در نسخه‌های خطی دوران صفوی و عثمانی همانند سیرالنبی، خمسه نظامی و شاهنامه‌ی فردوسی و نقاشی‌هایی از ائمه اطهار در نسخی چون روضۀالصفا، روضۀالشهدا و حدیقۀالحقیقه.» (شایسته‌فر، ۱۳۹۴: ۴۶۴)

در تصویری از یک فالنامه‌ی عصر صفوی که جای پای امام علی(ع) به صورت برجسته نقش شده است، تأثیر مستقیم مذهب تشیع و جایگاه علی‌ابن ابیطالب (ع) به عنوان امام اول شیعیان قابل مشاهده است. (تصویر۷)

تصویر ۷- جای پای امام علی (ع) فالنامه‌ی قزوین، حدود ۹۵۷-۹۵۶ ه.ق، موزه‌ی تاریخ هنر ژنو. (آژند، ۱۳۸۹: ۵۶۷)

شأن ولایت علی (ع) را می‌توان به صورت نمادین در نگاره‌های دیگری نیز مشاهده کرد. یکی از تصاویر معروف معراج پیامبر(ص) تصویری است که در فالنامه منسوب به امام صادق (ع) و متعلق به دوران صفوی وجود دارد. در این نگاره «شیر نماد حضرت علی (ع) است؛ کسی که شیعیان او را شیر خدا می‌خوانند. حلقه‌ای که پیامبر با دست راست به سوی شیر گرفته، احتمالاً نشان دهنده‌ی پیشنهاد جانشینی و خلافت به امام علی(ع) می‌باشد و شکلی نمادین دارد.» (همان، ۱۳۹۴: ۴۷۲) (تصویر ۸)

«با دقّت در معرفت عصر صفوی در می‌یابیم که با توجه به اعتقادات تصوّف در اوایل این دوره که بعدها در اواخر حکومت صفوی به تشیّع منتهی شد و در بین اقشار مختلف اجتماع تسرّی یافت، در تزئینات بر جای مانده نیز گرایشات شیعی به وضوح قابل مشاهده است. هنرمندان سنتی این دوره نیز بر اساس فضای عرفانی موجود کوشیدند با خلق آثاری بدیع و ماندگار بیشتر به معبود خویش تقرّب جویند.» (کیان‌مهر و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۳۰۸)

تصویر۸- اعطای حلقه‌ی جانشینی در شب معراج پیامبر (ص) به حضرت علی (ع)، فالنامه طهماسبی (farhad, 2009, 119)

محمّد افروغ می‌گوید: «علاوه بر مردم، هنرمندان ایرانی و شیعه‌مذهبْ هم سعی کردند که اندیشه و تفکر و عناصر شیعی و ارادات به خاندان پیامبر (ص) و ائمه اطهار (ع) و مخصوصاً شخص علی ابن ابیطالب (ع) را که در حوزه‌ی تفکر شیعی بود، در هنر و آثار هنری خود منعکس کنند.» (افروغ، ۱۳۹۰: ۲۵) مصداق بارز حضور فکرت تشیع در قالی‌بافی صفوی قالی‌های موسوم به سالتینگ هستند که در بسیاری از آنها نام معصومین (ع) و یا دست کم شهادت به ولایت علی ابن ابیطالب (ع) و یا آیه ناد علی کبیر بافته شده است. به عنوان نمونه در قالیچه جانمازی محفوظ در موزه فرش ایران درون قاب وسطی ترنج زیر محراب، قسمت کرم رنگ «یا الله ، یامُحَمّد، یاعَلی»، درقاب بیرونی به رنگ نارنجی‌دعای «ناد علی کبیر» قابل مشاهده است. (تصویر۹)

تصویر ۹- قالیچه جانمازی صفوی، موزه فرش ایران(بصام، ۱۳۸۳: ۱۳۵)

ارتباط آیین فتوت و عرفان شیعه با اصناف عصر صفوی

در این میان یکی از مهمترین دست آوردهایی که عرفان و تصوّف در جامعه‌ی شیعه مذهب ایرانی همواره با خود به همراه داشت و گروه‌ها و اصناف فراوانی از شیعیان ایرانی به آن گرایش نشان دادند، آئین فتوّت و جوانمردی بود که در واقع ریشه در ایران پیش از اسلام داشت و پس از اسلام نیز در عرفان شیعی به حیات خود ادامه داد. « فتوّت درواقع از دو منبع دینی اسلام و ایران پیش از اسلام بهره برده و آن را می‌توان پیوندی از نیکویی‌های اخلاقی و دینی ایرانیان در قبل و بعد از اسلام دانست. چنین پیوندی را در عرفان اسلامی نیز می‌توان مشاهده کرد.» (ولایتی، ۱۳۹۴ الف: ۹)

در کنار پیدایش آئین فتوّت و جوانمردی در میان جوامع شیعی مذهب، شاهد نگارش رسالاتی در باب فتوّت و جوانمردی هستیم که در حقیقت ارتباطی با عرفان و حکمت تشیّع و تصوف داشته‌اند. این رسالات اساساً توسط شیوخ و بزرگان همین گروه‌ها و اصناف در راستای آموزش آداب و احکام جوانمردی و عرفان به اقشار جامعه نوشته می‌شد. کُربَن[۹] در همین رابطه می‌گوید: «جوانمردان در ایران و فتیان در دیگر بِلادِ اسلامی یک شاخه از مسلمانان شیعی مسلک بودند که به تبع عرفای نامدار سده‌های نخستین اسلام کوشیدند به باطنْ و درون احکامِ شریعت دست یابند و عشق و محبّت و حرمت به میثاق و دوستی و وفای به عهد را که در بطن این قوانین و احکام نهفته است مأخذ اَعمالِ خود قرار دهند و احساسات رقیق و ادراکات ظریف عارفانه را به کمک فتوت‌نامه‌های هر صِنْف و گروهی به اعماق جامعه ببرند و به مشتاقان و

مستعدان بیاموزند و در عمل جاری و ساری گردانند.»(کربن، ۱۳۶۳: ۱۰)

به علّت گسترش اصناف و حمایت حکومت صفویه از مشاغل و هنرها، فتوت‌نامه‌نویسی در میان اصناف و گروه‌های شغلی این دوره نسبت به اعصارِ گذشته پیشی گرفت، و امروز «ما می‌دانیم که برخی از شهرهای ایران، مثل تبریز در دوره‌ی قره قویونلوها و سمرقند و هرات در دوره‌ی تیموری و اصفهان در دوره‌ی صفوی مراکز مهم اهل حرفه بودند. به طوری که در دوره‌ی صفوی شاید برای نخستین بار در تاریخ ایران اصناف شکل گرفتند.»(حصوری، ۱۳۷۶: ۶)

حاجیان‌پور پیرامون شکل‌گیری اصناف در عصر صفوی می‌نویسد: «آن‌چه مسلّم است این‌که بر اساس منابع و اطلاعات موجود، از دوران صفویه به بعد اطلاعات بیشتری درباره‌ی اصناف در اختیار ما قرار می‌گیرد. از این زمان به بعد اصناف به تدریج رشد کرده و نقش آن‌ها در جامعه پر رنگ‌تر شده است.» (حاجیان‌پور، ۱۳۹۲: ۳۶)

بنابراین «در عهد صفوی فتوّت در میان عامه‌ی مردم ایران رواج بسیار یافت. چنان‌که ادبیات مکتوب اهل فتوّت غالباً، به صورت رساله‌های موسوم به فتوت‌نامه بیشتر در دوران صفویه تحریر شده است و شمار اندکی از رساله‌های جوانمردان پیش از دوره‌ی صفوی نوشته شد. و بیشتر آن‌ها خاصّه رساله‌های مربوط به اصناف و پیشه‌وران در عهد صفوی و یا پس از آن نگاشته شده است.» (افشاری و مدائنی، ۱۳۸۸: ۴۳)

ساختار فتوت‌نامه‌های عصر صفوی

رسالاتِ اصناف به منزله‌ی منشورِ هر پیشه به فردی که بدان روی می‌آورد تاریخچه‌ی آن پیشه را می‌آموزد و هم نکاتی فنی را گوشزد می‌کند. مهم‌تر آن‌که نکات اخلاقی و اجتماعی فراوانی را یادآوری می‌کند. اگر آن‌گونه که در رسالات خوانده می‌شود، فرد بدان توصیه‌ها عمل کند، توفیق روز افزون می‌یابد و می‌تواند مراتب پیشرفت و ترقّی را در کارش طی کند و هم‌صنف‌های او و مردمان، به وی احترام خواهند گذاشت.

یکی از معروفترین فتوت‌نامه‌هایی که در دوره‌ی صفوی به نگارش در آمده است، فتوّت‌نامه‌ی چیت‌سازان است که: «فصل اوّل درباره‌ی ورود اشخاص به جرگه‌ی جوانمردان چیت‌ساز است که به صورت پرسش و پاسخ است. فصل دوّم به این موضوع می‌پردازد که لوط پیامبر (ع) از جبرئیل (ع) هنر رنگرزیِ پارچه را آموخت. فصل سوّم در مفهوم تمثیلی اعمال و ابزار کار است که به صورت پرسش و پاسخ آمده است. فصل چهارم درباره‌ی هنر رنگرزی و منشاء و سابقه‌ی رنگ‌هاست.» (ولایتی، ۱۳۹۳: ۱۲۹)

عمدتاً فتوّت‌نامه‌هایی که در حوزه‌ی حِرَف و اصناف به نگارش در آمده است محتوایی مانند فتوّت‌نامه‌ی چیت‌سازان دارند. غالباً در ابتدای دفتر، اصول و مبادیِ فتوّت مطرح می‌شود و سپس ریشه و آموزگار نخستین هر حرفه را در قالب داستانی کوتاه و اسطوره‌ایی معرفی می‌کند که فی‌الجمله به یکی از فرشتگان مقرّب، پیامبران و اولیاء الهی منسوب می‌شده است. پس از آن از آداب و اصول اخلاقی هر حرفه که شامل چگونگی برخورد با مشتری، استاد، شاگرد، تعهد در قبال کیفیتِ محصول و خدمات شغلی و بسیاری از موارد اخلاقی و معنوی سخن گفته می‌شود و نهایتاً به آموزش و معرفی فنون و روش کار هر حرفه می‌پرداختند.

اکثر این رسالات توسط بزرگان هر حرفه که به لحاظ تجربه حرفه‌ایی، اخلاقی و اعتقادی مورد تأئید هم‌صنفان خود بوده‌اند نوشته می‌شده است، به این صورت که: «برای هر صنف شیخی در نظر گرفته می‌شد که به او رئیس نیز می‌گفتند. مانند شیخ ملّاحان و شیخ اطبّا و شیخ بزّازان. شیخِ یکی از اصناف کسی بود که به لحاظ فضل و علم و تجربه و مهارت بر دیگران برتری داشت. از شرایط انتخاب او این بود که آگاه به مذهب و آئین اسلام باشد.» (ولایتی، ۱۳۹۴ ب: ۱۵۸) حتی در مواردی که برخی اصناف، به صنف مشخصی تعلق نداشتند، به صورت مجموعه زیر نظر یک رئیس یا باشی مدیریت می‌شدند. به عنوان مثال در دوره‌ی صفوی «به دستور شاه طهماسب اول ملاحسن مذهّب، به مقام باشی یا رئیس تعدادی از اصناف مربوط به کتاب‌فروشان منصوب شد، اما از نظر فنی و تخصصی، اصناف [مرتبط به این کار] در تبریز مشخص بودند؛ یعنی تذهیب‌کاران، نسخه‌نویسان، مجلدان، نگارگران، طلاکوبان و کاغذفروشان. همین‌طور زرگران، زورق کاران، و زرکشان در سرپرستی رئیس صنف خود ملقب به

زرگرباشی، قرار داشتند.» (کیوانی، ۱۳۹۵: ۵۲)

همان‌طور که گفته شد بزرگان هر صنف به فراخور نوع حرفه یا حِرَفی که تحت نظر خود داشتند به آموزش تخصصی و اخلاقی نوآموزان بر اساس اصول جوانمردان می‌پرداختند. محمد خزایی در این رابطه می‌نویسد: «در گذشته در رأس اصناف و حِرَف، فتیان (کلوها) بودند که خود اهل سیر و سلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداختند. هنرمندان در محضر آن‌ها آئین فتوّت و رمزآموزی فرا می‌گرفتند. بنابراین ریشه‌ی فتوّت در تصوّف است، امّا از حدّ تصوّف در می‌گذرد و می‌کوشد تا آیین مقدسی برای همه‌ی حرفه‌ها و اصناف تنظیم کند و اسرار آن حرفه‌ها را در پوششِ آداب مذهبیْ نسل به نسل منتقل سازد.» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۹) در این فتوّت‌نامه‌ها «چنین به نظر می‌رسد که پیران و استادانِ جوانمردان، آن‌ها (فتوت‌نامه‌ها) را به پیروی از یک روش بس کهن که سرچشمه‌های آن را در ایران باستان باید جست، برای تعلیم مریدان و شاگردان خود نگاشته‌اند.» (افشاری و مدائنی، ۱۳۸۸: ۴۴)

مقایسه رسالات نگارگری عصر صفوی با فتوت‌نامه‌ها و ارتباط آن با طراحی قالی

رسالات نگارگری عصر صفوی و ارتباط آن با فتوت‌نامه‌ها

یکی از اصنافی که صاحب رسالاتی بوده با ساختار و محتوایی همچون فتوت‌نامه‌ها، رسالات مستقل و دیباچه‌های مرقعاتی هستند که در حوزه‌ی نگارگری و طراحیِ سنتی نوشته شده؛ که اصولاً توسط سرآمدانِ آن صنف تصنیف شده‌اند. درواقع آن‌چه مسلّم است این رسالات تخصصی نگارگران مختصّ طراحان قالی نیز بوده‌اند. چرا که در عصر صفوی طراحان قالی کسانی نبودند غیر از همان نگارگران و مذهّبان عصر صفوی که از هنرمندان توانمند صنف خود به شمار می‌آمدند.

از مهم‌ترین رسالاتی که در این زمینه نوشته شده است، می‌توان از رساله‌ی «قانون الصور» نوشته‌ی صادقی بیک افشار (۱۰۱۰ ه.ق)، «گلستان هنر» نوشته‌ی قاضی احمد قُمی (۱۰۰۵ ه.ق) و «مناقب هنروران» نوشته‌ی عالی افندی (۹۵۵ ه.ق) نام برد. همچنین باید از دیباچه‌هایی که برای مرقّعات نگارگران نگاشته می‌شد نیز یاد کرد. دیباچه‌های مانند، «دیباچه‌ی قطب‌الدین محمد قصه‌خوان» بر مرقع شاه طهماسب (۹۶۹ ه.ق)، «دیباچه‌ی دوست‌محمد هِرَوی» بر مرقع بهرام میرزا (۹۵۱ ه.ق)، «دیباچه‌ی میر سید احمد حسینی مشهدی» بر مرقع امیر غیب بیک (۹۷۲ ه.ق) و بسیاری دیگر.

این کتب و دیباچه‌ها در حقیقت به سبب آموزش معنوی و حرفه‌ایی صنف نگارگری و نگارگران تألیف می‌شدند، و اساساً ساختاری به مانند فتوّت‌نامه‌های اصناف و پیشه‌وران داشتند، فی‌المثل قانون‌الصور نوشته‌ی صادقی‌بیک افشار «شامل دو بخش کلّی است، بخش آداب تربیتی و معنوی نگارگران و به بیانی دیگر حقیقت هنر و بخش دوم شامل مباحثی پیرامون فن و مهارت نگارگری با هدف تبئین مباحث بخش اول بوده است.» (رحیمی و شایسته فر، ۱۳۸۹: ۱۰) به هر روی در مقایسه‌ی میان رسالات و کتب نگاشته شده در حوزه‌ی نگارگریِ عصر صفوی با فتوت‌نامه‌های این دوره می‌توان به وجوه این اشتراکات به صورتی که در ادامه خواهد آمد اشاره نمود.

معرفی هنر به عنوان یک فضیلت

صادقی‌بیک در قانون‌الصور نخستین پندی را که بیان می‌کند «مکن این نکته را از من فراموش

که تا باشی، پیِ کسبِ هنر کوش

بدســـت آور هنـــر تا مـی‌توانـی

که باشد بی هنـر کم زندگانـی»

(رحیمی و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۱۱)

در گذشته واژه‌ی هنر اساساً به معنای نیک‌مردی و جوانمردی و سیرت نیک بکار برده می‌شده است. در فرهنگ اوستایی تألیف احسان بهرامی آمده است: « هونَرَ: هنر، خوبی، دلاوری. هو= خوب و نره= دلیر، دلیر نیک» (بهرامی، ۱۳۶۹: ۱۵۸۸) همچنین در بیان ریشه‌شناسیِ واژه‌یِ «هنر» اسماعیل بنی‌اردلان می‌گوید: «این واژه از دو جزءِ hu (هو) به معنی خوب و نیکو و nara (نره) به معنی مرد و به طور اعم آدمی (انسان) است و در صورت ترکیب، معنی نیک‌مردی می‌دهد.» (بنی اردلان، ۱۳۸۸، ۱۲) طرفه آنکه هنر به معنای فضیلت و ارجمندی است و صادقی بیک فن نگارگری خود را فضیلت

می‌شمارد و قاعدتاً کسی که به دنبال این فن می‌آید نیز ابتدا بایستی کسب فضیلت کند تا مبادا به قول صادقی بیک کم زندگانی شود.

همچنین قطب‌الدین محمد قصه‌خوان نیز پیرامون ارزش والای هنر می‌نویسد:۹در اینجا نیز می‌بینیم که قطب‌الدین محمد نیز هنر را با خِرَد و فضیلت جمع کرده است. واژه‌ی قلم در این‌جا به سوگند خداوند به قلم اشاره دارد که دالّ بر شرف و بزرگواری آن است. خداوند سبحان در قرآن کریم می‌فرماید: «ن و القلم و مایسطرون؛ ن، سوگند به قلم و آنچه می‌نویسد.» (قلم، ۱)

بیان ریشه‌های تاریخی-مذهبی

پیشتر گفته شد که یکی از ویژگی‌های فتوّت‌نامه‌ها منسوب نمودن هر حرفه یا صنف به یکی از فرشتگان مقرّب، انبیاء الهی، و یا اولیاءالله است که در واقع به دلیل تقدس بخشیدن به آن حرفه بوده است. حتی داشتن یک کسب و کار حلال از هر نوع نیز مانند عملکرد پیامبران به شمار می‌آمده است. محمد هاشم آصف در رستم‌التواریخ به نقل از کریم‌خان زند می‌نویسد: « ما هم که وکیل دولت ایرانیم از بتّایی وقوفی داریم و کسب ما جوراب چینی و بافتن قالی و گلیم و جاجیم است. آنچه شنیده‌ایم همه‌ی انبیاء و اُصیا و پیغمبرها و امامانِ ما و همه‌ی پادشاهان گذشته صاحب کسب و حرفه بوده‌اند.» (آصف، ۲۵۳۷: ۳۰۹)

البته بسیاری از این نسبتها ریشه‌ی تاریخی موثقی ندارند و صرفاً جهت تقدس بخشیدن به هر شغل گفته می‌شده است. موسوی با توجه به این امر می‌نویسد: «تفسیر رمزی و نمادین از مشاغل و حرفه‌ها گاه با آداب و سنن، اسطوره‌ها و ادبیات عوامانه و مردمی نیز گره خورده است و چه بسا بعضی از این استنادات و تأویلات، ریشه‌ی موثّق تاریخی و دینی نداشته و صرفاً متکی بر ذوق بوده است. در فتوت‌نامه‌ها کوشیده شده تا تمامی حرکات و افعال به نوعی منسوب به انبیاء و قدّیسان شود.» (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۶) در این رابطه در دیباچه‌ی قطب‌الدین محمد قصه‌خوان می‌خوانیم هنگامی که نقاشان چینی برای عرضِ اندام هنری در میان مسلمانان، مقابل پیامبر اکرم(ص) نقوش خطایی ترسیم نمودند، حضرت علی ابن ابیطالب (ع) در لحظه نقش اسلیمی را در پاسخ به دعوی آن‌ها اختراع نمودند. این حکایت در بسیاری از مرقّعات و همچنین در گلستان هنر نوشته‌ی قاضی احمد قمی نیز ذکر شده است. قطب الدین محمد قصه خوان جریان این دعوی هنری را به نقل از آیین اسکندری این چنین ذکر می‌کند:

«خطا پیشگان خطائی نژاد — نمودند نقش نخستین سواد
بدعوی یکی صفحه آراستند — نظیرش ز شاهِ رسل خواستند
نَه از نقش آراسته یک ورق — که پر کرده از لاله و گل طبق
ببردند از عینِ کافرْ دلی — به‌دعوی سوی شاه‌مردان علی
چو شاه ولایت بدید آن رقم — به اعجاز بگرفت در کف قلم
رقم کرد اسلامی دلربا — که شد حیرت جمله اهل خطا
چون آن اصل افتاد در دستشان — بشد نقش‌های دیگر پستشان»

(سکی، ۱۳۸۱: ۳۱۳)

و یا دوست محمد هروی در رابطه با منشاء قدسی نگارگری می‌نویسد: «و اگرچه تصویر را به ظاهر شرع سر خجالت در پیش است امّا آن‌چه از کُتُب اَکابِر مستفاد می‌گردد مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود.» (رحیمی پردنجانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۰)

در ادامه دوست محمد هِرَوی در مرقع بهرام میرزا طیّ حکایتی منشاء نگارگری را حتّی به آدم صفی‌الله(ع) مرتبط می‌کند. «حکایت از این قرار است که پس از وفات پیغمبر(ص) عده‌ای از اصحاب به جهت عرضه‌ی اسلام به جانب رُم شتافتند. به خدمت پادشاه آن دیار، هِرْقِل رسیدند. هِرقِل از احوال و اوصاف پیغمبر (ص) سوال پرسیدند. سپس دستور داد صندوقی آوردند که در آن خانه‌هایی بود که در هر خانه صورتی. هِرقِل صورتی به حُضّار نشان داد. کسی بازنشناخت. هِرقِل گفت: این صورت حضرت ابوالبشر آدم صفی(ع) است و صورت‌های مختلف را نشان داد تا به صورتی رسید که اصحاب بازشناختند و اشک از دیدگان جاری شد و آن صورت حضرت محمّد (ص) بود. و از هِرقِل پرسیدند که این صورت‌ها از کجاست که می‌دانیم که موافق حلیه‌ی واقعی انبیاء ست. هِرقِل گفت که آدم صفی‌الله(ع) از کارگاه بی‌نیاز استدعای لقای انبیای اولاد خود نمود بنابر آن استدعا خالق اشیاء صندوقی فرستاد مشتمل بر چند هزار خانه و حریرپاره، و در هر حریرپاره

صورت یکی از انبیاء نشانه، و چون صندوق به شهادت آمد آن را صندوق‌الشهادهٔ می‌گفتند. هِرقِل والیِ روم تا زمان وفات خیرالبشر(ص) در خزانه نگاه داشته بود و همّتِ تمام به حفظِ آن گماشته. پس تصویر نیز بی اصل نباشد و خاطر مصوّر را به خار ناامیدی نباید خراشید.» (همان، ۱۳۹۵: ۶۰)

بیان اصول تربیتی

هنگامی که در این کتب، رسالات و مرقعات در راستای اخلاق نیک و پسندیده‌ی صنف نگارگران سخن به میان می‌آید نیز شیوه‌ی فتوت‌نامه‌ها رعایت شده است. به عنوان مثال صادقی‌بیک در قانون‌الصور می‌گوید: «راه تهذیب نفس علاوه بر دوری از حسد، عُجب، ریا، غفلت، غرور، بُخل، حِرص و موارد دیگری [است] که از آن‌ها در کتب آسمانی یاد شده است.»(رحیمی و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۱۳)

«وگر گردی بآسانیش تفهیم حسد گردد حجاب راه تعلیم
بود مردی نه مرد ریش و دستار که در قید حسد باشد گرفتار»
(منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۵)

همچنین وی هنگامی که از استاد خویش یاد می‌کند، خصایل و فضیلت‌های اخلاقی وی را ضمن بیان اهمیت ظاهر و باطن یک اثر هنری به رسم اهل عرفان اینگونه می‌شمارد:

«کشم‌رخت‌هوس‌درکوی‌صورت شوم‌معنی‌طلب‌ازروی‌صورت
دلم را کز فن صورت خبر بود بخود در راه معنی پی سپر بود
بود ظاهر به پیش مرد هوشیار که بی استاد گردد کار دشوار
شد آخر هادیم روشن ضمیری چراغ افروز رایم دستگیری
مروّت‌پیشه‌ایی‌نیکونهادی فرید عصر نادر اوستادی»
(همان، ۱۳۵۲: ۱۵۴)

صادقی‌بیک به رسم فتوّت‌نامه‌ها در رابطه با احترام به استاد این طور می‌نویسد:

«زلطف‌حق‌چوگرددشادروحش منوّر باد روح پر فتوحش
ز تقصیرات دنیایی جدا باد غریق رحمت فیض بقا باد»
(همان، ۱۳۵۲: ۱۵۰)

و یا پیرامون خود را کوچک شمردن به نزد استاد می‌گوید:

« به آئین غلامی مدتی چند شدم‌درشیوه‌ی‌خدمت‌کمربند»
(همان، ۱۳۵۲: ۱۵۵)

در بیان سیرت نیکو نیز می‌بینیم که در رسالات و دیباچه‌های نگارگری نیز مطالبی چند عنوان شده است، همچون دیباچه‌ی دوست محمد هِرَوی بر مرقع بهرام میرزا که می‌گوید:

«دراین‌صورتگری‌حیران‌چه‌مانی چوتغییرات‌سیرت‌رابدانی
اگر سیرت نباشد پاک و دِلکَش به‌معنی‌چیست‌نفع‌ازصورت‌خوش
به‌سیرت‌کرده‌رسم‌مردمی‌گُم چه‌سودار‌یافت‌صورت‌شکل‌مردم»
(رحیمی پردیجانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۹)

بیان اصول حرفه‌ای

نهایتاً در این مرقعات و رسالات می‌بینیم که از چند و چون قلم‌موسازی، رنگ‌سازی، قلم‌گیری، صورت‌گری، جانورسازی، انواع رنگ‌های جسمی، روحی و... به شیوه‌ی فتوّت‌نامه‌های اصناف که روش کار را بیان می‌کردند، سخن به میان آمده است. صادقی‌بیک افشار در قانون‌الصّور برای ساختن رنگ زنگاری با کلام منظوم می‌گوید:

«بودچون‌لاجوردرنگ‌زنگار ولی‌اورابباید‌ریخت‌یک‌بار
مَکُن‌زنگاررِیزی‌بی‌تأمل بکن‌ازصبح‌تاپیشین‌تحمل
بریزآن‌گه‌بروی‌کاریک‌دست بمالش‌پاچه‌ی‌خرگوش‌پیوست
چوگردد‌خشک‌ازروغن‌جلاکن صفای‌کارخودرابرملاکن»
(منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۶۱)

با توجه به آن‌چه در این گفتار بیان شد، دیدیم که در میان طراحان قالی که در واقع همان نگارگران عصر صفوی بودند نیز فتوت‌نامه وجود داشته است و نگارگران، مذهبان و... اساساً به رعایت مفاد آن که شامل اصول اخلاقی، معنوی و فنی بودند، خود را متعهد می‌دانستند و همواره در راه تهذیب نفس و ارتقاء درجات روحی و معنوی خویش طریق عرفان و سلوک روحانی را در پیش می‌گرفتند، باید اشاره نمود که نظام استاد شاگردی در این زمان به گونه‌ای بود که شاگرد خاص تحت تعلیمات صوفیانه نیز قرار می‌گرفت، پیرامون رابطه‌ی آقامیرک و کمال‌الدین بهزاد آژند می‌نویسد: «کمال‌الدین بهزاد در کودکی تحت تربیت آقامیرک قرار گرفت. در نظام سنتی استاد-شاگردی پیشه‌وران و هنرمندان، این نوع تربیت ارتباطی مستقیم با نظام مریدی-مرادی صوفیه داشت و ظاهراً در بین این استاد و شاگرد هم رابطه‌ی مشابهی برقرار بوده است.» (آژند، ۱۳۸۹: ۲۵۳) همچنین صادقی بیگ افشار نویسنده رساله «قانون‌الصور» علی‌رغم جایگاه هنری و طبقاتی ویژه «در

زمان سلطنت سلطان محمد خدابنده از لباس ظاهرپرستی عریان و به زمره قلندران به سیاحت دوران پرداخت.» (همان، ۱۳۸۹: ۵۰۵)

کریمف در رابطه با آشنایی سلطان محمد با ادبیات می‌نویسد: «سلطان محمد که در ادبیات نیز سررشته داشته است، در کتاب دیوان حافظ که برای برادر کوچک شاه طهماسب به نام شاه‌زاده سام میرزا تدارک دیده شده بود، نقاشی‌هایی کشیده است.» (کریمف، ۱۳۸۵: ۲۴) عمدتاً نگارگران و هنرمندانِ خوشنویس از طبقات فرهنگی و با سوادِ جامعه بودند، تا آنجا که مطابقِ مطالب پیشین بهزاد و سلطان محمد نقاش و البته خود صادقی بیک افشار که ادیب و شاعر نیز بوده است، هر کدام در دوره‌ایی ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی را برعهده داشته‌اند. آشنایی این هنرمندان به ادبیات پارسی و قصص عرفانی، نشان از آگاهی ایشان به رموز عرفان و تمثیل سازی‌های عرفانی دارد. کمااینکه بسیاری هنرمندانِ نگارگر و مذهّب این عصر همواره در کتابخانه‌ی سلطنتی مشغول مطالعه و مصوّر کردن کتبِ نظم و نثرِ عرفان و ادب پارسی بودند.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه که در این پژوهش ارائه شد، نمی‌توان در میان فتوت‌نامه‌های عصر صفوی رساله‌ای با عنوان فتوت‌نامه‌ی طراحان فرش پیدا کرد، به جهت اینکه طراحی فرش اساساً شغلی مجزا به شمار نمی‌آمد و درواقع یکی از مسئولیت‌ها و توانایی‌های نگارگران این دوره بوده است.

بنابراین نگارگران عصر صفوی طراح فرش نیز بوده‌اند و همانطور که گفته شد طراحی فرش شکارگاه وین و یا فرش تاجگذاری منسوب به سلطان محمد نقاش بوده است و یا طراحی فرش شیخ صفی را به کمال‌الدین بهزاد نسبت می‌دهند. از این روی می‌توان به طور ضمنی طراحان فرش عصر صفوی را عضوی از صنف نگارگران این دوره به شمار آورد، و رسالات صنف نگارگران را متعلق به طراحان فرش نیز دانست.

در این میان رسالاتی همچون دیباچه‌ی دوست محمد گواشانی بر مرقع بهرام میرزا و دیباچه‌ی قطب‌الدین محمد قصه خوان برای مرقع شاه طهماسب صفوی و همچنین کتبی همچون گلستان هنر نوشته‌ی قاضی میر احمد منشی قمی و قانون‌الصورِ صادقی بیک افشار نگارش شده‌اند که ساختاری همچون فتوت‌نامه‌های دیگر اصناف آن دوره داشته‌اند، به این صورت که در ابتدا اصول و مبادیِ فتوّت و سپس ریشه‌های تاریخی هر حرفه در قالبی داستانی معرفی می‌شد که عمدتاً به یکی از فرشتگان مقرّب، پیامبران و اولیاء الهی منسوب می‌گشت، در ادامه به اصول اخلاقی و نهایتاً به آموزش و روش کار هر حرفه پرداخته می‌شد؛ و از آنجا که نگارندگان این مصنفات به لحاظ فرهنگی، سطح سواد و جایگاه اجتماعی از طبقات ممتاز جامعه آن روزگار به شمار می‌آمدند، این آثار به لحاظ نگارشی از غنای بیشتری نسبت به دیگر فتوت‌نامه‌های اصناف این دوره برخوردار بودند.

به این ترتیب تحلیل و تأویل محتوای قالی ایرانی به لحاظ طرح و نقش، بسته به شناختن تفکر غالب و وضعیت اجتماعیِ هنرمندان در اعصار گوناگونِ این هنر است، که در اینجا با توجه به نوع نگرش هنرمندان این دوره و گرایشات ایشان به مبادی و اصول فتوت و تصوف و با بررسی نقطه‌ی آغازینِ تبدیلِ نقوش هندسی به گردان یعنی عصر صفوی می‌توان شاهد شکوفایی و ظهور محتوایی غنی در قالی‌های ایرانی بود، که توسط هنرمندان نگارگرِ آشنا به ادبیات و عرفان خلق شده‌اند.

پی‌نوشت

1. Daniel walker
2. Arthur upham pope
3. F. r. martin
4. M. s. dimand

۵. در اینجا هرچند دکتر مارتین سلطان محمد نقاش را با حاجی محمد نقاش اشتباه گرفته است، ولی به هرحال هر دو نفر نگارگر بوده‌اند و منظور نظر در این مجال صرفاً طراحِ قالی بودنِ نگارگران عصر صفوی است. آژند در بیان اشتباه مارتین می‌نویسد: « مارتین درباره‌ی سلطان محمد دچار اشتباهات فاحشی شده است. او در کتاب خود دست کم در دو جا از سلطان محمد صحبت می‌کند،که هیچ ربطی به زندگی‌نامه‌ی

سلطان محمد ندارد بلکه از آنِ حاجی محمد نقاش است.»
(آژند، ۱۳۸۴: ۴۳ و ۴۴)

6. Sheila s. blair

7. Jonathan m.bloom

8. A.cecil edwards

9. Henry corbin

منابع:

۱. آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. *سیمای سلطان محمد نقاش*. تهران. فرهنگستان هنر.

۲. آژند، یعقوب. ۱۳۸۹. *نگارگری ایران(پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. تهران. سمت.

۳. آژند، یعقوب. ۱۳۹۳. *هفت اصل تزئینی هنر ایران*. تهران. پیکره.

۴. آصف، محمد هاشم. ۲۵۳۷. *رستم‌التواریخ (به اهتمام محمد مشیری)*. تهران. شرکت سهامی کتاب‌های جیبی. چاپ سوم.

۵. ادواردز، سیسیل. ۱۳۶۸. *قالی ایران*. ترجمه‌ی مهین‌دخت صبا. تهران. فرهنگ‌سرا. چاپ دوم.

۶. افروغ، محمد. مضامین و عناصر شیعی در هنر عصر صفوی با نگاهی به هنر قالی‌بافی، نگارگری و فلزکاری. کرمان. *مجله‌ی مطالعات ایرانی*. سال دهم. شماره‌ی بیستم. پاییز ۱۳۹۰. ص ۲۵ الی ۵۲

۷. افشاری، مهران و مهدی مدائنی. ۱۳۸۸. *چهارده رساله در باب فتوت اصناف*. تهران. چشمه. چاپ سوم.

۸. بصام، جلال الدین ۱۳۸۳. *رویای بهشت*. جلد ۱، تهران، تا۱۴

۹. بلر، شیلا و جاناتان ام بلوم. ۱۳۹۱. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه‌ی اردشیر اشراقی. تهران. سروش. چاپ سوم.

۱۰. بنی‌اردلان، اسماعیل. ۱۳۸۸. *معرفت‌شناسی آثار صناعی*. تهران. سوره‌ی مهر

۱۱. بهرامی، احسان. ۱۳۶۹. *فرهنگ واژه‌های اوستایی*. دفتر سوم. تهران. بلخ

۱۲. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۹۴. *شاه‌کارهای هنر ایران. ترجمه‌ی پرویز ناتل خانلری*. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ ششم.

۱۳. حاجیان‌پور، حمید و زینب تاجداری. جایگاه اصناف در نظام سیاسی و اقتصادی و اجتماعی ایران از دوران صفویه تا انقلاب اسلامی. شیراز. *فصلنامه‌ی علمی- تخصصی پارسه*. انتشارات انجمن علمی بخش تاریخ دانشگاه شیراز. سال سیزدهم. شماره‌ی بیستم. پاییز ۱۳۹۲. ص ۳۵ الی ۶۱

۱۴. حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۹۲. *تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران)*. تهران. سمت. چاپ سوم.

۱۵. حصوری، علی. ۱۳۷۶. *فرش بر مینیاتور*. تهران. فرهنگان.

۱۶. خزایی، محمد. جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران. تهران. *ماهنامه‌ی کتاب ماه هنر*. شماره‌ی ۱۲۱. مهر ۱۳۸۷. ص ۱۸ الی ۲۲

۱۷. دایمند، موریس اسون. ۱۳۸۹. *راهنمای صنایع اسلامی*. ترجمه‌ی عبدالله فریار. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ چهارم.

۱۸. راوندی، مرتضی. ۱۳۵۷. *تاریخ اجتماعی ایران*. جلد سوم. تهران. امیرکبیر. چاپ سوم.

۱۹. رحیمی، سیامک و شایسته‌فر، مهناز. بررسی آداب تربیتی نگارگرانبر پایه‌ی گفتار صادقی بیک افشار در رساله‌ی قانون الصور. تهران. *دو فصل‌نامه‌ی علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. شماره‌ی سیزدهم. پاییز و زمستان ۱۳۸۹. ص ۷ الی ۲۴

۲۰. رحیمی پردنجانی، حنیف و شیرازی، علی‌اصغر و مراثی، محسن. بررسی دیباچه‌ی دوستمحمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی. تهران. *دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی. دانشگاه هنر*. شماره‌ی هفدهم. بهار و تابستان ۱۳۹۵. ص ۵۳ الی ۶۹

۲۱. رشنو، عفت: ۱۳۹۲. *تأثیر حکمت هنر اسلامی بر رنگ و نقش فرش ایرانی (دوره‌ی صفویه)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران. دانشگاه الزهرا. دانشکده هنر.

۲۲. ژوله، تورج. ۱۳۹۰. *پژوهشی در فرش ایران*. تهران. یساولی.

۲۳. ژوله، تورج. ۱۳۹۲. *شناخت فرش (برخی مبانی نظری و زیرساختهای فکری)*. تهران. یساولی.
۲۴. سکی، یوشیفوسا. *دیباچه‌ی قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرَقَّعِ شاه طهماسب*. تهران. نامه‌ی بهارستان. سال سوم. شماره‌ی دوم. دفتر ششم. پاییز و زمستان ۱۳۸۱. ص ۳۰۹ الی ۳۱۶
۲۵. سیوری، راجر. ۱۳۹۵. *ایران عصر صفوی*. ترجمه‌ی کامبیز عزیزی. تهران. مرکز. چاپ بیست و ششم.
۲۶. شایسته‌فر، مهناز. روایت غدیر خم در آثار نگارگری دوره‌ی صفویه. مجموعه *مقالات (پرتو حسن)*. به کوشش *عبدالمجید شریف‌زاده*. تهران. سوره‌ی مهر. ۱۳۹۴. ص ۴۵۶ الی ۴۸۵
۲۷. صباحی، سید طاهر. ۱۳۹۳. *قالین (چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالی‌بافی مشرق زمین)*. ترجمه‌ی اعظم نصیری. جلد اول. تهران. خانه فرهنگ و هنر گویا.
۲۸. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۱. *طراحان بزرگ فرش ایران*. تهران. پیکان. چاپ دوم.
۲۹. کربن، هانری. ۱۳۶۳. *آیین جوانمردی*. ترجمه‌ی احسان نراقی. تهران. نشر نو.
۳۰. کریم‌اُف، کریم. ۱۳۸۵. *سلطان محمد و مکتب او (مکتب نقاشی تبریز)*. ترجمه‌ی جهان‌پری معصومی و رحیم چرخی. تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
۳۱. کوتین، جان اف. ۱۳۸۸. بهزاد و ملاصدرا، *انقلاب تفسیر صفوی (مجموعه مقالات حکمی و هنری)*. ترجمه‌ی ناصر زعفران‌چی. تهران. فرهنگستان هنر. ص ۲۲۴ الی ۲۳۹
۳۲. کیان‌مهر، قباد و تقوی‌نژاد، بهاره. تأثیر باورهای صفویه بر مفاهیم نقوش هندسی کاشی‌کاری‌های این دوره. مجموعه *مقالات (پرتو حسن)*. به *کوشش عبدالمجید شریف‌زاده*. تهران. سوره‌ی مهر. ۱۳۹۴. ص ۳۰۵ الی ۳۴۱
۳۳. کیوانی، مهدی. ۱۳۹۵. *پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی*. ترجمه‌ی یزدان فرخی. تهران. امیرکبیر. چاپ دوم.
۳۴. ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. بهارستان (دریچه‌ای به قالی ایران). تهران. زرین و سیمین.
۳۵. منشی قمی، قاضی میر احمد. ۱۳۵۲. *گلستان هنر*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران. بنیاد فرهنگ ایران.
۳۶. موسوی، سید رضی. هنر اسلامی در آینه‌ی فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه‌ی چیت‌سازان. تهران. دو *فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. شماره‌ی پانزدهم. پاییز و زمستان ۱۳۹۰. ص ۲۱ الی ۳۴
۳۷. ولایتی، علی‌اکبر. ۱۳۹۳. *دانش‌نامه‌ی جوانمردی (ادبیات فتوت و فتوت در ادبیات)*. جلد چهارم. تهران. امیرکبیر. چاپ دوم.
۳۸. ولایتی، علی‌اکبر. ۱۳۹۴الف. *دانش‌نامه‌ی جوانمردی (ریشه‌ها و خاستگاه‌ها)*. جلد اول. تهران. امیرکبیر. چاپ چهارم.
۳۹. ولایتی، علی‌اکبر. ۱۳۹۴ ب. *دانش‌نامه‌ی جوانمردی (فتوت و عیاری)*. جلد دوم. تهران. امیرکبیر. چاپ سوم.
۴۰. یارشاطر، احسان و اتینگهاوزن، ریچارد. ۱۳۷۹. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمه‌ی رویین پاکباز و هرمز عبدالهی. تهران. آگه
۴۱. یارشاطر، احسان. ۱۳۸۴. *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران*. ترجمه‌ی ر، لعلی خمسه. تهران. نیلوفر.
42. Farhad, Massumeh & Bagci, Serpil (2009). Falnama the book of omens. USA. Thames & Hudson.