

# Explanation of the Mehrabi Carpets' Structural Formulation during Indian Mughals Era

Rezvan Ahmadipayam 

Assistant Professor, Department of Art, Semnan University, Semnan, Iran. Email: [Rezvan.a.p@semnan.ac.ir](mailto:Rezvan.a.p@semnan.ac.ir)

**Article history:** Received 15 July 2023; Received in revised form 20 December 2023; Accepted 25 December 2023 Published 30 March 2025

## Abstract

Islamic art in Mughal India flourished through royal workshops under the supervision and patronage of the court. During this era, carpet weaving developed by the attention of the kings in the royal states of India. Some productions of Mehrabi carpets have remarkable visual differences with their counterparts in other Islamic countries. The purpose of presenting this research is to introduce different types of Mehrabi carpets produced during the Mughal rule in India. This article hires a descriptive-analytical method based on written and visual library sources to answer the following question: Which axes exist in visual aspects evidents of the Indian Mughal Mehrabi carpets? The results of the research process introduced two different forms of Mehrab in the study samples. Also, the dominance of plant (Khatai) and geometric motifs as decorative arrays was confirmed. The two principles of symmetry and cornering in the margins were also analyzed. The proportions of the main part and the border were evaluated in cases that could be investigated. It was also confirmed that the Indian samples mainly had a decorative function due to the use of motifs, and the religious purposes of their production, except for multiple Mihrabs (Saf), were less important.

**Keywords:** Mughal period of India, Mehrabi Carpets, Pattern and Design Structure.

## 1. Introduction

The most stable rule of Muslim sultans in India belongs to the Mongols (1526-1858 AD). Some of their sultans were effective in the advancement of culture and art during their long reign. The foundation of carpet weaving in India as a court product took place from the end of the 16th century (10th A.H.) under the influence of Iranian products with the presence of Humayun, Baber's son, in the Safavid Shah Tahmasab's court. In this period, numerous carpets with high diversity in patterns and designs were produced. One of the interesting types among them is Mehrabi carpets, which are attributed to this group due to their semi-directional design and Mehrab structure. According to the formation of the first carpet weaving workshops in India under the influence of the Iranian school, in these carpets the type of motifs and visual compositions and design principles can be examined. This research answers the question, what are the visible aspects of the Mehrabi carpets of the Indian Mughals? The main goal of this research is to introduce the types of Indian Mughal carpets. Considering the production of different types of carpet design in different weaving centers with native and local characteristics, it is necessary to provide an opportunity to compare samples of the same design by searching for different types.

### 1.1. Detailed Research Method

This research is qualitative and has been done in a descriptive-analytical method. Collecting of research data has been done by library method, which is based on reading written sources and observing preserved samples in different museums. The sampling in this article is purposeful; the goal is to select items that benefit from special visual coordinates (having Mehrab design) among a group

of samples belonging to a specific time and place. In this way, seven examples of Mehrabi carpets having a valid museum ID were selected. The method of analysis is based on thematic analysis; in this regard, analyzing information to achieve classification and summarizing the findings in order to present concepts governing the data is the main task of the researcher.

## 2. Discussion

In the beginning, the Mughals of India were mainly focused on the excellence of architectural arts and book design. However, in the middle of the 17th century, interest in luxury goods such as jewelry, weapons, textiles and carpets, precious stones, and woven silk became widespread. It is a certain historical fact that India lacked a carpet weaving industry until the end of the 10th century AH, and the production of that region started due to the presence of Iranian carpet weavers and products in the court of Humayun Shah and expanded during the reign of Akbar Shah. What has penetrated from the architecture in the design of the carpet is the altar of sacred spaces, which has a remarkable background in religious culture. Hosoori states that the altars belonged to the followers of the Mehr religion in the beginning. With the arrival of Islam, figurative motifs were removed from the decoration of the altars and the decoration of this space was replaced with flowers and decorative lines.

A small part of the Indian floral carpets that were produced during the reign of the Mughal kings is dedicated to Mehrabi carpets. The largest number of Indian Mughal Mehrabi carpets includes a main altar with a plant species in the middle and is called a tree Mehrabi. In these Mehrabi designs, the space under the arch of the altar (Mehrab) is decorated with one or more species of trees. Another group of single-arched Mehrabi carpets produced during the Mughal dynasty of India are attributed to a region in northern India (Kashmir or Lahore) and are called Hazargol (thousand flowers). The Hazargol pattern in Indian products has a directional structure consisting of an arch full of small and abundant flowers rising from small stacks or vases at the bottom of the background. Some examples of multi-arched altars are large pieces of carpet with several consecutive altars next to each other, which use is explained mainly in mosques, and they are called Saf (rows). During the Mughal era of India, a few parts of the examples of various museums were dedicated to poly-Mehrab carpets. In addition to the shape of the altar and the type of motifs, it is also possible to refer to how to apply the rules of carpet design (combination of main and secondary borders, methods of applying symmetry and cornering in the border of Mehrabi carpets, cornering of borders) and the proportions between main design and border in Indian Mehrabi carpets.

## 3. Conclusion

In connection with the axis of the research based on the explanation of the structural features of the Indian Mongolian Mehrabi carpets, seven Mehrabi carpet samples with valid ID and attributed to the mentioned period were selected. In order to answer the main question of the research and to get the visual aspects evident in Mehrabi carpets, the following axes were considered as verifiable indicators; the shape of the altars, the motifs used in the different spaces of the carpets, the composition of the border strips and the rules governing the design of the carpet and its aesthetics (symmetry, cornering and proportions between the text and the border).

The shape of the altars in the examples follows two major and common structures (single altar and multiple altars in the form of a row) in all the altar productions of Islamic countries. Patterns are generally plants that decorate the background and border of the carpet in some flower beds and in some collections of flowers and blossoms. Naturalism, movement, and struggle were evident in these carpets through the tricks of illustration which are native coordinates of Indian works of art. It seems that the variable number of border strips in the studied carpets follows the dimensions of the carpets, and due to the variety included in their arrangement, it is unlikely that the composition of the border striping follows the local index. Symmetry and cornering in the margins have been executed precisely and it seems that the presentation of a beautiful and symmetrical structure by the artist in the margin as a frame around the main field has been very important and they put their best efforts in showing it. Proportions in most samples had a variable trend, just like the productions of other regions. But among the samples under study (four samples), proportional structures had a more obvious situation.

Considering the results obtained from the examination of each of the above axes, it is clear that items such as decorative motifs, symmetry and proportion, which had a deeper connection with the

beauty of the structure of the work, have been displayed with more precision and effort by the Indian artist. The artist has used the arch or Mehrab in order to show a landscape full of visible and tangible motifs in their native nature and surroundings. Symmetry and proportions have also been considered as visual indicators to create a magnificent work without any defects. Thus, the creation of beauty and visual pleasure can be considered the main goal of the artist in the design of Mehrabi carpets, and it seems that the religious function of these examples seems unlikely except for multiple Mehrabi carpets.

#### 4. References

- Abul Fazl. (1977). **The Aien Akbari**, Calcutta, Royal Asiatic Society of Bengal.
- Ahmadipayam, R. and Marasi, M. (2017). Identification and classification of the existing animal motifs in Indian Timurids' carpets, **Journal of Subcontinent Researches**, 8(29), 7-28.
- Bassam, S.J. (2013). **Farhang Do Zbaneh Farsh Dastbaf**, Tehran, Iran Encyclopedia Compiling Foundation.
- Beattie, M.H. (1972). The Paravicini Prayer Rug; In Art of the Mughal Carpet, **Hali**, 4(3), 220-237.
- Bennett, I. (2004). **Rugs & Carpets of The World**, London: Greenwich.
- Biadar, H. and Toufighi, P. (2014). Symbology of altar (mihrab) in mysticism and Islamic Art, **Motaleat-E-Manavi Journal**, 3(11-12), 153-173.
- Black, D. (2015). **The Atlas of Rugs and Carpets**, Tehran, Iranian Institute for Encyclopedia Research.
- Blair, Sh. & Bloom, J.M. (2006). **The art and architecture of Islam**, Tehran, Soroush.
- Bolkhari Ghahi, H. (2017). **Hekmat Honar Hend**, Tehran, Soreh Mehr.
- Cohen, S.J. (1986). **Textiles "Islamic Heritage of the Deccan**, Bombay, 1986.
- Coomaraswamy, A.K. (2003). **Introduction to Indian art**, Tehran, Rozaneh and Farhangestan honar.
- Daneshgar, A. (1993). **Farhang Jame Farsh**, Tehran, Dey.
- Dehkoda, A. (1998). **Loghat nameh**, Vol 6 and 13, Tehran, Tehran University.
- Dimand, M.S. (1986). **A handbook of Muhammadan art**, Tehran, Elmi-Farhangi.
- Ellis, C.G. (1988). **Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art**, Philadelphia.
- Ettinghausen, R. and Grabar, O. (2012). **The art and architecture of Islam 1**, Tehran, SAMT.
- Ford, P.R.J. (2002). **Oriental Carpet Design**, London, Thames & Hudson.
- Forooghinia, M (2016). Comparative study of sanctuary designs in the traditional textiles of Iran and India, **Journal of Subcontinent Researches**, 7(25), 69-92.
- Guy, J. and Swallow, D. (1990). **Arts of India 1550-1900**, London, Victoria and Albert Museum, 1990.
- Hann, M. (2003). Conceptual Developments in the Analysis of Patterns Part One: The Identification of Fundamental Geometrical Elements, **The Nordic Textile Journal**, 32-43.
- Hann, M. (2013). **Symbol Pattern & Symmetry, The Cultural Significance of Structure**, New York, Bloomsbury.
- Harris, H.T. (1908). **Monograph on the Carpet Weaving Industry of Southern India**, Madras.
- Hassouri, A. (2006). **Mabani Tarahi Sonati dar Iran**, Tehran, Cheshmeh.
- Kendrick, A.F. and Tattersall, C.E.C. (2019). **Hand-woven carpets, Oriental & European**, Tehran, Mirdashti.
- Makinejad, M. (2014). Centralism, Symmetry, and Repetition in Persian Traditional Arts, **kimiahonar**, 3(10), 99-108.
- Mojabi, A. and Fanaei, Z. (2009). **Moghadamei bar Tarikh Farsh Jahan**, Najaf Abad: Najaf Abad Azad University.
- Osareh, A.H. and Aghakaboli, A. (2002). **Farhang Do Zabaneh Karbordi Takhasosi Vajheghan Farsh**, Isfahan, Goldasterh.
- Parham, S. (1985). **Dastbaftehhaye Ashayeri va Rostaei Fars**, Vol 1 and 2, Tehran, Amirkabir.
- Pelsaert, F. (1925). **Jahangir s India**, trans by William h. Moreland and Pieter Geyl, Cambridge.
- Ravandi, M. (2008). **Tarikh Ejtemaei Iran**, Vol 5. Tehran, Neghah.
- Taghizade Borujeni, R. and Neamat Shahr babaki, A. (2021). An Overview of Gurkanid Carpets in India (Case Study of the Metropolitan Museum of Art in New York), **Journal of Subcontinent Researches**, 13(41), 27-46.
- Talebpor, F. (2012). **Mansojat Sonati Hend**, Tehran, Alzahra University.

Tanavoli, P. (1989). **Farshhaye Tasviri Iran**, Tehran, Soroush.

**Tuzuk-i-Jahangiri**, translated Alexander Rogers and ed. Vol 2, Lahore, 1974.

Vakili, A. (2003). **Shenakht Tarhha Va Naghshehayeh Farsh Iran va Jahan**, Tehran, Naghsh Hasti.

Vakili, A. and Esmaeili Jaghargh, M. (2004). **Tarahi Naghsheh ghali**, Tehran, Naghsh Hasti, 2004.

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

URL 1: [https:// www.metmuseum.org/art/collection/search/452554](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452554)

URL 2: <https://recherche.smb.museum/detail/1525405/kaiser-dschahangir-und-der-thronfolger-prinz-khurram-bei-der-vers>

---

**Cite this article** Ahmadipayam, R. (2025). Explanation of the Mehrabi Carpets' Structural Formulation during Indian Mughals Era. *Journal of Subcontinent Researches*, 17(48), 9-30. [DOI: 10.22111/jsr.2023.46157.2367](https://doi.org/10.22111/jsr.2023.46157.2367)

---

## تبیین صورت‌بندی ساختاری قالی‌های محرابی مغولان هند

رضوان احمدی پیام

استادیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، ایمیل: [rezvan.a.p@semnan.ac.ir](mailto:rezvan.a.p@semnan.ac.ir)

### چکیده

هنر اسلامی در هندوستان عهد مغول به واسطه کارگاه‌های منسجم سلطنتی و با نظارت و حمایت دربار تعالی یافت. فرش‌بافی در این عهد با حُسن توجه پادشاهان، در ایالت‌های سلطنتی هند رونق گرفت. از این رو برخی تولیدات کارگاه‌های بافندگی فرش مبتنی بر ساختار قالی‌های محرابی، نسبت به نظایر خود در دیگر ممالک اسلامی (ایران و ترکیه)، از تمایزات بصری قابل تأمل برخوردار هستند. هدف از ارائه این پژوهش، معرفی انواع قالی‌های محرابی تولیدشده در دوره حاکمیت مغولان هندوستان است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر منابع مکتوب و تصویری کتابخانه‌ای و با شیوه تحلیل مضمون، به این پرسش پاسخ می‌دهد که وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی مغولان هند شامل چه محورهایی است. نتایج حاصل از روند پژوهش، معرفی دو شکل متفاوت از محراب در نمونه‌های مطالعاتی بود. همچنین حاکمیت نقوش گیاهی (ختایی) و هندسی به صورت آرایه‌های تزئینی در فضاهای مختلف قالی‌ها مسجل شد. به علاوه دو اصل تقارن و گوشه‌سازی در حاشیه‌ها بر پایه شیوه‌های متقارن‌سازی تحلیل شد. افزون بر آن، تناسب متن و حاشیه مبتنی بر عرض حاشیه هر فرش، در موارد قابل بررسی ارزیابی شد. با بررسی محورهای یادشده محرز شد که نمونه‌های هندی به واسطه کاربست نوع نقش‌مایه‌ها، عمدتاً کارکرد تزئینی داشته‌اند و اهداف مذهبی از تولید آن‌ها، به استثنای محرابی‌های چندگانه (صف‌ها)، کمتر مورد توجه بوده است.

**واژه‌های کلیدی:** دوره مغول هندوستان، قالی‌های محرابی، ساختار طرح و نقش

### ۱- مقدمه

پایدارترین حاکمیت سلاطین مسلمان در هند به مغولان (۱۵۲۶-۱۸۵۸ میلادی) تعلق دارد. سرسلسله این خاندان به ظهیرالدین بابر معروف است که بنیان‌گذار دودمان سلاطین مسلمان هند قلمداد شده است. در دوران حاکمیت طولانی مدت سلسله تیموریان (مغولان) در هندوستان، برخی سلاطین، در تعالی فرهنگ و هنر مؤثر واقع شدند. این تأثیر یا به واسطه مواجهه آن‌ها با هنر صورت پذیرفت یا حاصل طبع هنردوست و هنرپرور آنان بود که زمینه شکوفایی هنرهای گوناگون را به بهترین صورت فراهم آورد. بنیان بافت قالی در هندوستان به شکل کالایی درباری، از اواخر قرن شانزدهم (دهم ه.ق)، تحت تأثیر تولیدات ایرانی و با حضور همایون، فرزند بابر، در دربار شاه‌طهماسب صفوی صورت پذیرفت. اگرچه براساس منابع مکتوب و شواهد، اولین نسل از قالی‌های دربار هندوستان، در سایه حمایت و حُسن تدبیر دو حکمران مغول، اکبر (۱۶۰۵-۱۵۵۶) و جهانگیر (۱۶۲۷-۱۶۰۵)، تولید شدند (Walker, 1997: 29). تعداد پرشماری از فرش‌های گره‌خورده پرزدار در این دوره با تنوع

مطالعات شبه‌قاره، دوره ۱۷، شماره ۴۸، ۱۴۰۴، صص ۹-۳۰.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۴ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۱/۱۰

استناد: احمدی پیام، رضوان. (۱۴۰۴). تبیین صورت‌بندی ساختاری قالی‌های محرابی مغولان هند. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۷(۴۸)، ۹-۳۰.

DOI: [10.22111/jsr.2023.46157.2367](https://doi.org/10.22111/jsr.2023.46157.2367)

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© احمدی پیام، رضوان.



بالای نقش و طرح تولید شدند. یکی از گونه‌های قابل تأمل در میان آن‌ها، قالی‌های محرابی است که به واسطه برخورداری از طرح نیمه‌جهت‌دار و ساختار محراب، به این نام و گروه منتسب شده‌اند.

### ۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

قالی‌های محرابی بافته‌شده در هندوستان عصر مغول به‌عنوان تولیدات درباری شمال هند، از مختصات بصری قابل تأملی نسبت به نظایر خود در دیگر قلمروهای اسلامی به‌ویژه ایران برخوردار هستند. با توجه به شکل‌گیری نخستین کارگاه‌های قالی‌بافی هندوستان، تحت تأثیر مکتب ایرانی، در این قالی‌ها نوع نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی‌های بصری و اصول طراحی می‌تواند مورد بررسی قرار گرفته تا وجوه تمایز این نمونه‌ها به‌عنوان قالی‌های درباری هند تبیین یابد. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی مغولان هند چه محورهایی را شامل می‌شود.

### ۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

معرفی انواع قالی‌های محرابی دوره حاکمیت مغولان هندوستان، هدف اصلی این پژوهش است. با توجه به تولید گونه‌های مختلف طرح قالی در مراکز مختلف بافندگی با خصایص بومی و محلی، ضروری است که با پژوهش و جست‌وجوی گونه‌های متمایز، فرصت مقایسه نمونه‌ها نسبت به یک طرح مهیا شود. بدین ترتیب وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها با نظایر خود در مکانی دیگر، اما هم‌عصر، بر مخاطب آشکار می‌شود.

### ۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

مقاله حاضر، پژوهشی کیفی است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است. گردآوری داده‌های پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای بوده و از طریق خوانش منابع مکتوب و مشاهده نمونه‌های محفوظ در موزه‌های مختلف انجام شده است. نمونه‌گیری در این مقاله، هدفمند (غیر تصادفی) و به منظور انتخاب موارد خاص انجام شده است؛ یعنی هدف، گزینش مواردی بوده است که از یک مختصات بصری ویژه (داشتن محراب)، در میان گروهی از نمونه‌های متعلق به مکان و زمان ثابت و مشخص، بهره‌مند بوده‌اند. بدین ترتیب از میان تعداد بی‌شمار قالی‌های مغولی هند، تعداد هفت نمونه قالی محرابی با شناسه معتبر موزه‌ای و تصاویر در دسترس، انتخاب شدند. شیوه تحلیل در این مطالعه بر پایه تحلیل مضمون است؛ در این راستا تحلیل اطلاعات پژوهشی تا دستیابی به طبقه‌بندی و تلخیص یافته‌ها و به منظور ارائه مفاهیم حاکم بر داده‌ها، سرلوحه کار محقق است.

### ۱-۴- پیشینه تحقیق

در ارتباط با قالی‌های هندوستان، پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته که اجمالاً به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. شهر بابکی و تقی‌زاده بروجنی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «مروری اجمالی بر قالی‌های گورکانی هند (مطالعه موردی: موزه متروپولیتن نیویورک)» با روش توصیفی-تحلیلی به امکان تأثیرپذیری نقوش قالی‌های هند گورکانی از الگوهای طراحی قالی ایرانی پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که نقوش قالی هندی-مغولی در آغاز از قالی‌های صفوی بهره‌برداری کردند؛ اما به تدریج طبیعت‌گرایی و کاربست رنگ‌های درخشان در نمونه‌های فرش‌های گورکانی ظاهر شد. احمدی‌پیام و مراثی (۱۳۹۵) در مطالعه‌ای با عنوان «شناسایی و طبقه‌بندی نقوش حیوانی موجود در قالی‌های تیموریان هند»، تحلیل گونه‌های نقوش حیوانی در قالی‌های تیموریان هند و طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس چگونگی کاربست را مدنظر قرار دادند. نویسندگان با روش توصیفی-تحلیلی، نقوش حیوانی قالی‌های هندی را بر اساس کاربرد در متن و حاشیه طبقه‌بندی کرده و تمایل فرهنگ بومی آفرینشگران نسبت به انتخاب گونه‌های طبیعی و اساطیری حیوانات در فرش‌ها را مؤثر دانستند. فروغی‌نیا (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی نقشه محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند» به تأثیر و تأثرات نقش محراب در منسوجات ایران و

هندوستان، با شیوه‌توصیفی و تحلیلی پرداخته است. نتایج، حاکی از آن است که نقش مذکور در عهد صفویه به هندوستان انتقال یافته و علی‌رغم تداوم برخی مختصات بصری آن در تولیدات هندی سه قرن اخیر، بومی‌سازی به‌شیوه هندی در نمونه‌های معاصر صورت پذیرفته است. بیادار و توفیقی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی»، ارتباط بین عرفان و هنر اسلامی و تظاهرات معنایی محراب را مورد بررسی قرار دادند. مسجل شد که خلق اثر هنری، مستلزم گذار از ظاهر به باطن است و در آفرینش آثار هنری با طرح محراب نیز هدف، نمایش مضمونی عرفانی بوده است. نتایج حاکی از آن بود که نقش‌مایه درخت در دو حوزه تمدنی از ریشه‌های مشترک در مفاهیم برخوردار است؛ اما علی‌رغم تأثیرگرفتن کاربست نقش‌مایه درخت در قالی‌های هند از نظایر ایرانی، مختصات تصویری نقش مذکور در قالی‌های هندوستان با اعتقادات مذهبی هندوان مرتبط بوده است. در پژوهش‌های یادشده دو مطالعه مرتبط با قالی‌های هندی به‌عنوان زمینه مطالعاتی مستقل لحاظ شده‌اند. در یک نمونه نیز چگونگی محراب در منسوجات هند و ایران مورد توجه قرار گرفته است. در یک مطالعه نیز به نمادشناسی نقش محراب در هنر اسلامی توجه شده است. بدین ترتیب به‌نظر می‌رسد بررسی قالی‌های محرابی هندوستان عصر مغول و تحلیل وجوه بصری آن‌ها کمتر مورد توجه پژوهشگران واقع شده است.

## ۲- پیشینه فرش‌بافی هندوستان

شکل‌گیری هنر اسلامی در هندوستان با حاکمیت دو جریان متفاوت صورت گرفت. نخستین حضور اسلام در هندوستان با حکومت قطب‌الدین ایبک در سال ۱۱۹۳ میلادی آغاز و منجر به شکل‌گیری سلسله‌های گوناگون در شمال و مرکز هند شد (بلخاری، ۱۳۹۶: ۲۳). با استیلای مسلمانان ایرانی‌الصل و مهاجرت پیروان آیین اسلام از آسیای میانه به هند، چگونگی هنر هند دستخوش تحولات بنیادین شد و هنر اسلامی ابعاد ملموس و ارزشمندی را به آن افزود (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۸۹). دوره دوم حضور اسلام در قلمروی هند به‌نوعی دوره تعالی هنر و معماری اسلامی در هندوستان بود که با حکومت ظهیرالدین بابر در سال ۱۵۲۵ میلادی آغاز شد و تا ۱۸۵۸ تداوم یافت (بلخاری، ۱۳۹۶: ۲۳). تعالی ارزش‌های اسلامی در قرون شانزدهم و هفدهم میلادی با سلطنت مغولان هند نمایان شد و نوعی بیان فاخر هنری در قالب رشته‌های هنری گوناگون آن زمان شکل گرفت (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

دوران امپراتوری مغولان در هند از سال ۱۵۲۶ میلادی، با حمله بابر، شاهزاده مسلمان، از موطن خود، آسیای میانه، به هندوستان آغاز شد. وی از نژاد ترکی جغتایی (منسوب به ناحیه و قبیله جغتای و شاخه‌ای از زبان‌های ترکی-مغولی تحت عنوان ترکی جغتایی) و مغولی، با تباری نشئت‌گرفته از تیمور و چنگیزخان بود. برخی بر این اعتقادند که هنر اسلامی هند در بازه زمانی قرون شانزدهم تا هجدهم میلادی علاوه بر رواج تجمل‌گرایی، عمدتاً وجه پُرقوت غیرمذهبی را نیز از خود به‌نمایش گذارده است و اغلب فاخرترین آثار در کارگاه‌های هنری دربار با نظارت و حمایت مستقیم سلاطین گورکانی تولید شدند. مغولان هند در ابتدای حاکمیت عمدتاً بر تعالی معماری و تصویرسازی کتب متمرکز بودند؛ اما در نیمه قرن هفدهم میلادی، علاقه‌مندی به کالاهای تجملی، نظیر جواهرات، سلاح، منسوجات و قالیچه‌های مزین به فلزات قیمتی، سنگ‌های گران‌بها و ابریشم به‌طور استنادانه‌ای رواج یافت (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۲۵).

پیشینه تاریخی بافت قالی‌های پُرزدار در هندوستان نامعلوم است و نسبت به پیشینه غنی دیگر هنرهای هند، فرش‌بافی در طرازی پایین‌تر قرار دارد. دیرینگی محدود هنر-صنعت بافت فرش در هندوستان می‌تواند با شرایط اقلیمی آن قلمرو مرتبط باشد. قالی‌های پُرزدار، تدبیر قابل‌قبول اقلیم سردسیری هستند و دستیابی به پشم مناسب تولید فرش در آن مناطق، سهل‌الوصول‌تر است. هندوستان به‌واسطه آب‌وهوای گرمسیری گزینه مناسبی نبود و تا پیش از رواج صنعت فرش‌بافی، کف‌پوش‌های هندی بیشتر از پنبه یا حصیر بودند (کندریک و تاترسال، ۱۳۹۹: ۵۳). این هنر عمدتاً در ایران و آسیای مرکزی با

اقبال فراوان روبه‌رو بوده است؛ اما در زمان مغولان هند، تولید گسترده این محصول در قلمروی هندوستان رواج یافت (بلسر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۱).

این حقیقت تاریخی مسلم است که هند تا اواخر سده دهم ه.ق فاقد صنعت قالی‌بافی بوده است و تولیدات آن منطقه به‌واسطه حضور فرش‌بافان و تولیدات ایرانی در دربار همایون‌شاه در ربع سوم قرن دهم ه.ق (با پناهندگی او به دربار شاه‌طهماسب و بازگشت مجدد وی به هندوستان در سال ۹۶۲ ه.ق) آغاز شد و در روزگار اکبرشاه گسترش یافت (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۴۶). نقل شده است که در سال ۹۵۱ ه.ق همایون، پادشاه مغولان، در بازگشت به هند، برخی از استادان طراح و بافنده قالی را از مناطقی همچون اردبیل، جوشقان، کاشان و خراسان به قلمروی خود منتقل کرده و قالی‌بافی هندوستان را مبتنی بر مکتب ایرانی برپا کرد (راوندی، ۱۳۸۷، ج ۵: ۳۹۶). اگرچه الیس معتقد است که این صنعت در دوران مغولان با تمرکز بر عهد حاکمیت اکبرشاه (۱۵۵۶-۱۶۰۵ میلادی) بنیان‌گذاری شده است (Ellis, 1988: 211). شاید بتوان اینگونه تحلیل کرد که بافت فرش پُرزدار در هندوستان با اکبرشاه آغاز نشد، اما ایجاد هنر فرش‌بافی در چارچوب کارگاه‌های درباری، با الگوهای ایرانی، اولین بار از سوی وی انجام پذیرفت و حاکمیت اکبرشاه گورکانی به‌لحاظ صورت‌بندی هنرها، از جایگاه شایسته‌ای برخوردار است.

اولین شواهد مستند و ثبت‌شده درارتباط با تولید فرش از دوران حکومت اکبرشاه به گزارشات ابوالفضل (۱۵۵۱-۱۶۰۲ میلادی)، دوست، مشاور نزدیک و شرح‌حال‌نویس وی بازمی‌گردد. روایت رسمی پادشاهی اکبر توسط ابوالفضل و در نسخه‌ای با عنوان اکبرنامه (کتاب اکبر) ثبت شد. دو جلد اول این کتاب، گاه‌شماری حوادث دوران سلطنت اکبرشاه است که تا زمان مرگ ابوالفضل (۱۶۰۲ م.) ادامه یافت. جلد سوم آن به‌نام آئین اکبری (نظام اکبری)، به‌تفصیل، ساختار سازمانی و سیاست‌های اجرایی و قوانین دوران سلطنت او را دربر می‌گیرد (Walker, 1997: 6). بدین ترتیب ابوالفضل در این اثر، تاریخ رسمی حکومت خداوندگار خویش را تحت عنوان آئین اکبری، به رشته تحریر درآورد و اشاره به صنعت پررونق فرش‌بافی در هندوستان برای نخستین بار توسط او به‌میان آمد (Benet, 2004: 125). اکبر پس از آنکه به سلطنت رسید، ترتیبی فراهم آورد که ارتباط کارگاه‌های بافندگی فرش با دربار مغول تحکیم یابد. او همچنین احداث آن‌ها در هر شهر به‌ویژه ایالت‌های درباری نظیر آگرا، فاتح‌پور سیکری و لاهور و نیز گرداندن آن‌ها با حضور استادکاران بافنده را مهیا ساخت (بلک، ۱۳۹۴: ۹۱). به‌نظر می‌رسد که در آن زمان قالی‌ها نه به‌صورت گنجینه‌ای ذی‌قیمت و نه در جایی مخصوص نگهداری اموال ارزشمند، اما جزئی از اثاثیه دربار بودند. برای بافته‌های برگزیده، انبار اختصاصی با عنوان فرشخانه (خانه‌فرش) و مورد علاقه پادشاه تعبیه شده بود که در سال ۱۵۷۹ میلادی در آتش‌سوزی از میان رفت (Walker, 1997: 6-7). مؤلف کتاب آئین اکبری در توصیف فرشخانه بیان داشته است که عالی‌جناب (اکبر) زمینه تولیدات متنوع را فراهم آورد و به‌منظور خلق قالی‌های زیبا، استادکاران مجربی را استخدام کرد. واردات قالی از کوشان، خوزستان، کرمان و سبزواری ادامه داشت. قالی‌بافان ساکن شدند و کار پررونقی داشتند. آن‌ها را می‌شد در شهرهایی همچون آگرا، فاتح‌پور و لاهور یافت. هر شهری بافندگان خود را داشت؛ اما در ایالت‌های یادشده جمعیت بافندگان غالب بود (Abul-Fazl, 1977, vol 1: 57).

بدین ترتیب می‌توان دو نکته اساسی را استنباط کرد. نخست آنکه کارگاه‌های امپراتوری برای بافت قالی برپا شدند. دوم آنکه رونق قالی‌بافی در این عهد چشمگیر بوده است و حضور گسترده بافندگان از دیگر سرزمین‌ها، همچون ایران و آسیای میانه، استخدام کارگران مجرب از سوی امپراتور و تمایل اکبر به تولید فرش‌هایی از نوع خاص، دلایل سه‌گانه این شکوفایی برشمرده شده است (Walker, 1997: 7).

در سال ۱۶۰۵ میلادی، فرزند اکبر، شاهزاده سلیم (جهانگیر) به سلطنت رسید و تا سال ۱۶۲۷ میلادی حکومت کرد. او حاکمی صلح‌طلب و حامی هنر بود. اسناد و شواهدی از کارگاه‌های سلطنتی و بافندگان قالی در زمان او موجود نیست. در

زمان جهانگیر، فراشخانه‌های در دستگاه سلطنتی، دقیقاً نظیر آنچه که تحت نظارت اکبر بود، وجود داشت (Tuzuk, 1974, vol 1: 50, 141). بدون تأکید مشخص به کارگاه‌های سلطنتی، اشارات زیادی به قالی‌های هندی و مراکز بافت‌دوران جهانگیر شده است. در کتاب هندوستان عهد جهانگیر، تألیف فرانسیس پلزائرت (Francisco Pelsaert) که از سال ۱۶۲۰ تا ۱۶۲۷ میلادی در آگرا نماینده شرکت هند شرقی هلند در هندوستان بوده است، اشاره شده که قالی‌ها بنابه سفارش، در شمارگان متوسط در آگرا و فاتح‌پور بافته می‌شدند. قالی‌ها تنها محصولات بومی‌ای بودند که وی در آگرا یافته است (Pelsaert, 1925: 9). همچنین لاهور و جونپور نیز از مراکز بافندگی فرش بودند و تولیدات لاهور به‌طور چشمگیر مورد توجه انگلیسی‌ها قرار داشت (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۶۷). پس از جهانگیر، شاه‌جهان به‌مدت سی سال (۱۶۲۸-۱۶۵۸ م) سلطنت کرد. اشارات و ارجاعات تاریخی به قالی‌بافی زمان شاه‌جهان بسیار نادر است؛ اما نامه‌ای در سال ۱۶۴۰ توسط اسلام‌خان، وزیر امپراتوری مغول، به صدراعظم امپراتوری عثمانی نوشته شده و در آن مشروح است که پیکی با یکی از کشتی‌های درباری همراه با جعبه‌ای از عطر جهانگیری (مخصوص سرزمین هند) و دو سجاده با کیفیتی کمیاب با بافت کارگاه‌های سلطنتی لاهور و کشمیر روانه ساخته تا این هدایا تقدیم سلطان جدید عثمانی شوند. بدین ترتیب مسجل می‌شود که کارگاه‌های قالی‌بافی در لاهور و کشمیر وجود داشته است. تاریخ سلطنت شاه‌جهان به قالی‌محرابی‌ای اشاره دارد که به کارگاه قالی‌بافی در مولتان پنجاب سفارش داده شده تا هدیه‌ای به مسجد مدینه باشد. مستندات بسیار ارزشمندی از قالی‌بافی عهد شاه‌جهان، به‌صورت فهرستی از فرش‌هایی که در حال حاضر یا سابقاً در مجموعه مهاراجه جیپور بودند یا هستند، برجای مانده است. اسناد مکشوفه بر وجود تعدادی از قالی‌ها صحنه می‌گذارند که شامل ۲۶۶ قالی است (Walker, 1997: 12).

در سال ۱۶۵۸ میلادی اورنگ‌زیب، فرزند شاه‌جهان، به تاج‌وتخت رسید. اشارات به قالی‌بافی در زمان وی بسیار اندک است و گویا تولیدات پراکنده بدون مشارکت دربار مغول صورت می‌پذیرفته است. همچنین محقق است که حضور قالی‌بافان ایرانی و محصولات‌شان در قالب تحفه، کالا یا هدیه تا اواخر قرن یازدهم ه.ق و سلطنت اورنگ‌زیب تداوم یافته است (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۵۳). با کاهش قدرت مغولان در پی مرگ اورنگ‌زیب (۱۷۰۷ م)، تغییرات سیاسی و فرهنگی بسیاری رخ داد و استقلال و قدرت گرفتن حکمرانان محلی سبب شد که هند تحت تأثیر و سلطه کشورهای غربی نظیر انگلستان و فرانسه قرار گیرد (طالب‌پور، ۱۳۹۱: ۳۱). پس از اورنگ‌زیب، سلسله‌ای طویل از پادشاهان پانزده‌گانه، بیش از یک‌صد سال امپراتوری را اداره کردند. به‌طور رسمی حکومت مغول‌ها در سال ۱۸۵۸ میلادی، زمانی که آخرین امپراتور سرنگون شد، خاتمه یافت. حمایت هنری در این زمان از سوی دربارهای محلی صورت پذیرفت. تولید فرش نیز براساس الگوی دوران اورنگ‌زیب در شمال و دکن بود و بافت آن به خواست و سفارشات محلی و خارجی انجام می‌شد (Walker, 1997: 14).

### ۳- تبیین محراب در قالی‌ها

آنچه از معماری در طرح فرش رسوخ یافته، محراب فضاهای مقدس است که از پیشینه قابل‌تأملی در فرهنگ مذهبی برخوردار است. بیان شده است که محراب در معابد مذهبی گذشتگان باستانی احداث شده و مکانی بوده که پیشوای مذهبی در آن به انجام مناسک آیینی خود می‌پرداخته است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۱۹). حصوری بیان می‌کند که محراب‌ها در آغاز متعلق به پیروان آیین مهر بوده‌اند؛ این فضا دارای گنبدی با نمادهایی از اوج و حوض خورشید در طرفین بود. در فضای محراب نیز قربانی گاو توسط ایزد مهر تصویر می‌شده است. همچنین ریشه‌واژه محراب از آب، آبه، آو یا آوه به‌معنای خانه دانسته شده و محراب، خانه مهر یا پرستشگاه مهر قلمداد شده است (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۵). رواج نقش محراب در فرش ایران و گسترش آن به دیگر نقاط جهان شاید با اعتقادات آیین مهر مرتبط باشد. براین‌اساس واژه محراب به جایگاه پرستش، نیایش و فعالیت‌های مرتبط با آیین و مذهب بازمی‌گردد.

فورد معتقد است که در مساجد نخستین، همواره یک سنگ به‌نشان قبله بر دیوار قرار می‌دادند تا جهت شهر مقدس مکه مشهود باشد و بعدها این مکان با قوسی تحت عنوان محراب تزئین شد. اگرچه خود ساختار قوس، دامنه وسیعی از درگاه‌هایی است که از گذشته‌های دور در شرق وجود داشته است؛ نظیر دروازه خدایان در بابل و محراب در جهان اسلام که می‌تواند دقیقاً به دروازه بهشت اشاره داشته باشد. فورد، محراب مساجد را ساختاری می‌داند که در طراحی قالی محرابی بر سر آن توافق بصری فراگیر شکل گرفته است (Ford, 2002: 126). با ورود اسلام، محراب‌ها دچار تغییراتی شدند و بنابر اعتقادات مسلمانان، نقوش پیکره‌نگارانه از تزئینات محراب‌ها حذف شده و آرایش این فضا با گل و برگ و خطوط تزئینی جایگزین شد. هنرمندان ایرانی با ورود اسلام، الگوهای فرهنگی-هنری خود را با قوانین اسلام منطبق ساختند و الگوهای اسلامی در صورت‌بندی هنرها مورد توجه قرار گرفت (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۰).

به تدریج در ادوار مختلف و به اشکال گوناگون، تحولاتی در طرح محراب صورت پذیرفت. بصام بیان داشته است که به قالیچه‌های برخوردار از طرح محراب یا به اصطلاح، دروازه بهشت، عنوان سجاده‌ای اختصاص داده شده است. همچنین عناصر بصری دیگری نظیر ستون‌های زیر محراب یا چراغ مرکزی، تحت عنوان قندیل، از زیر قوس آویخته شد. این نقشه در بیشتر کشورهای اسلامی همچون ترکیه، ترکستان و هند گسترش یافت (بصام، ۱۳۹۲: ۲۳۱). رواج طرح محراب در فرش‌ها، نشانه‌ی علاقه قابل توجه ایرانیان به آیین‌های گذشته بود (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۶). فرش‌های محرابی در ساختار نقشه یک‌دوم طراحی می‌شوند؛ فورد ضرورت استفاده از آن‌ها را کاملاً مذهبی می‌داند و معتقد است که مؤمنان مسلمان، پنج مرتبه در روز نماز می‌خوانند و انجام آن در یک مکان تمیز توصیه شده است؛ این امر در مساجد، خانه و فضاهای باز با استفاده از قالی‌های سجاده‌ای میسر می‌شود (Ford, 2002: 126). در قالی‌های ایرانی نیز همچون محراب‌های به‌کاررفته در معماری مساجد، طرح محراب با نمایش مضامین مذهبی و اسما متبرکه به‌واسطه خطوط نوشتاری به نمایش درآمدند و این ساختار در عهد صفویه به تکامل رسید (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۱). این چیدمان و ترکیب‌بندی به‌منظور خلق گونه‌های استادانه‌های از تزئینات ناب طبیعی برای قرن‌ها الهام‌بخش طراحان شد و فرصتی بود برای بیان هنرمندانه و تزئین استادانه در راستای برتری‌دادن و آزمودن مهارت‌های فنی براساس تمایلات ناب و خالصانه (Ford, 2002: 127). این سبک از تحول و تنوع در به‌کارگیری نوع نقش‌مایه به‌واسطه کاربرد سبب شد که حامیان حکومتی هنر به این مقوله توجه کنند (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۲).

#### ۴- معرفی قالی‌های محرابی هندوستان عهد مغول براساس ساختار محراب

بخش معدودی از قالی‌های گل‌دار هندی که در بازه زمانی سلطنت پادشاهان مغول تولید شده‌اند، به قالی‌های محرابی اختصاص یافته است. این تولیدات به‌واسطه شکل محراب از قابلیت بررسی و تحلیل بصری برخوردار هستند.

##### ۴-۱- تک‌محرابی

بیشترین تعداد قالی‌های محرابی مغولان هند شامل یک محراب اصلی است که در میانه آن یک گونه گیاهی قرار دارد و تحت عنوان محرابی درختی نام گرفته است. در این گروه از نقشه‌های محرابی، فضای زیرطاق محراب با یک یا چند گونه درخت مزین شده است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۳).

در دهه ۱۶۲۰، علاقه زیاد به استفاده از گل‌ها سرلوحه کار هنرمندان دربار مغول واقع شد. تمایل پادشاهان هند (به‌ویژه جهانگیر) به طبیعت‌گردی در فصل بهار در مناطق مصفاًیی همچون کشمیر، هنرمندانی نظیر منصور نقاش را برآن می‌داشت تا صدها گونه گیاهی را بررسی و مصور کرده و خوی طبیعت‌دوستانه پادشاه را تأمین کنند. این آسناد تصویری در زمان خود مورد توجه هنرمندان عرصه‌های مختلف واقع شد و در دوران حکمرانی شاه‌جهان (۱۶۲۸-۱۶۵۸ میلادی)، گیاهان گل‌دار تبدیل به طرح فراگیر تزئینات معماری، تذهیب و کتاب‌آرایی و دیگر هنرهای تزئینی شدند (بلک، ۱۳۹۴: ۹۵). طبیعت‌گرایی

پادشاهان (به‌ویژه جهانگیر) سبب شد که استفاده از آرایه‌های گل‌دار در قالی‌های هندوستان رواج یابد. درعین حال استفاده از نقوش گیاهی، انسان‌ها و حیوانات به‌گونه‌ای طبیعت‌گرایانه صورت پذیرفت و هنرمندان تلاش کردند تا انعکاسی موشکافانه از طبیعت و واقعیت را عرضه کنند (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۶۷). آنچه از نظر بصری قابل‌تأمل است اینکه در قالیچه‌های هندی درختی، درخت یا درختچه‌ی میانی از زمین روییده است و از جایگاه مشخص یا یک گلدان مرکزی خارج نشده است (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۸۰). شاید بتوان اینگونه از ساختار را با فضای دل‌انگیزی که تداعی‌کننده بهشت است، توجیه کرد. بدین ترتیب در ربع دوم قرن هفدهم میلادی برخی از قالی‌های هندی، طرح ساده و فاقد تزئین فاخر از یک گیاه گل‌دار را به نمایش درآوردند و در همه آن‌ها گیاهی منفرد با چندین شکوفه در فضای قوسی‌شکل با گل‌های کوچک در طرفین به نمایش درآمدند (بلک، ۱۳۹۴: ۹۵).

الگوی زمینه برخی از قالی‌های محرابی هند شامل یک بوته گل بزرگ در داخل طاق میانی است. این فرش‌ها به‌دلیل ماهیت تصویری خود، چشمگیرترین فرش‌های طرح گل‌دار هستند. در اینجا گیاه گل‌دار بیشتر به‌صورت یک تک‌نگاری نمایش داده می‌شود تا اینکه بخشی باشد از یک الگوی تکراری نظیر آنچه که در دیگر سبک‌ها بود. نمونه‌ای باشکوه از این الگو در موزه خصوصی بلژیک موجود است (تصویر ۱). گیاه خشخاش بزرگ با پنج شکوفه مشتمل بر گلبرگ‌های کوچک و ساقه برگ‌دار، در میان دو لاله کوچک قرار گرفته است. این ساختار از تقارن برخوردار نیست و پویایی، از جنبش نوسانی محسوس در ساقه و برگ‌ها استنباط می‌شود. خروج این گیاهان از میان منظره کوچک، جنبه تصویری بازنمایی را دوچندان کرده است. طاق فوقانی زمینه قالی از ساختاری متقارن مشتمل بر ختایی‌ها، برگ‌ها و شکوفه‌های خشخاش بهره دارد. حاشیه اصلی نیز دارای شاخه‌های منحنی ظریفی است که یک‌درمیان معکوس می‌شوند.



تصویر ۱- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱۶۳۰-۱۶۴۰ میلادی، مجموعه خصوصی (Walker, 1997: 91)

موزه متروپولیتن، مالک یک نمونه کامل (تصویر ۲) برخوردار از نقشه‌ای مرتبط با نمونه قبل است. شباهت‌های مشهود در الگو و طراحی، امکان تولید آن‌ها در یک کارگاه بافندگی هم‌عصر را قوت می‌بخشد. نوع نقش‌مایه‌ها و چگونگی کاربست آن‌ها از منظر مبادی بصری، ساختار مشابهی را نمایان می‌سازد. این نظر، مطرح شده است که چنین سبک از تزئینات فرش‌های محرابی، محبوب‌ترین نوع تزئین در دوران حاکمیت شاه‌جهان بوده است. همچنین جهت‌دار بودن و تقویت بُعد تزئینی تولیدات مذکور این احتمال را قوت می‌بخشد که شاید این قالی‌ها مؤلفه‌های تزئینی آویختنی بر دیوارها بوده‌اند و در فروش کردن زمین نقشی نداشته‌اند (URL 1).



تصویر ۲- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱۶۳۰-۱۶۴۰ میلادی، اهدایی جوزف مک‌مولان، موزه متروپولیتن

(URL 1)

نمونه دیگری با طرح گل و طاق، تحت عنوان فرش آینارد شهرت یافته است (تصویر ۳). علت این نام‌گذاری، نام مالک قبلی آن بوده و در حال حاضر به مجموعه کارمن تیسن-بورنمیسا تعلق دارد (Walker, 1997: 95). الگوی زمینه این قالی نسبت به نمونه‌های دیگر پویاتر است، آن هم به واسطه انشعاب شکوفه‌های گیاه اصلی، تابیدگی برگ‌ها و چرخش توده‌ای از ابرک‌های چینی در فضای خالی. گل‌های تاج خروسی، لاله‌ها و خشخاش، از سطحی چندلایه روییده‌اند و نیم‌درختان سرو در طرفین زمینه مانند ستون‌هایی، طاق محراب را در بالا نگه داشته‌اند. به‌طور کلی این قالی تولید باشکوهی از کارگاه‌های بافندگی لاهور است که مطابق با سنت پایدار فرش‌های مغولی هندوستان، از رنگ‌های پرمایه و نقش گیاهی گل‌دار بزرگ در محراب، با ساختار دالبری شکل، بهره‌مند است (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸). نبود حاشیه در طرفین و تنها وجود دو حاشیه در بالا و پایین، این احتمال را تقویت می‌کند که قالیچه نسبت به مقیاس اصلی خود کوچک شده باشد. حاشیه قالی، بسیار باریک به نظر می‌رسد؛ اما به عنوان حاشیه باریک نیز عرض زیادی دارد. شواهد عینیت یافته مذکور، نظرات مختلفی را رقم زده است. بناتی بر پایه موارد مذکور و وجود وصله‌هایی در گل‌های کوچک‌تر در ساقه مرکزی یک قالی بسیار مشابه، مطرح کرده است که قالی آینارد می‌تواند بخشی از یک اثر چندطاقی باشد که با زمینه‌ای از طرح‌های مختلف، تهیه شده و توسط حاشیه بزرگ‌تری که هم‌اکنون مفقود شده، تبدیل به یک کل واحد می‌شده است (Beattie, 1972: 67-68). بلک نیز به حاشیه باریک و خارج از تناسب این فرش توجه داشته و این احتمال را قوی می‌داند که این قطعه یک محراب از چندین محراب در یک قالی باشد (بلک، ۱۳۹۴: ۹۶). دیگر صاحب‌نظران نیز با تأکید بر احتمال وجود محراب‌های مضاعف در این نمونه و توجه به بخش‌هایی مرمت‌شده، عرض و نقش حاشیه‌ها را با ابعاد قالیچه‌ای چند برابر بزرگ‌تر مرتبط دانسته‌اند (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸).



تصویر ۳- فرش محرابی گل‌دار، شمال هند (کشمیر یا لاهور)، ۱۶۳۰-۱۶۴۰ میلادی، موزه تیسن-بورنمیسا (Walker, 1997: 94)

بنیاتی عقیده دارد که قالیچه‌های محرابی هندی متشکل از طرح‌های گل‌دار و طاق قوسی شکل را نمی‌توان قالی‌های سجاده‌ای (نمازی) نامید (Beattie, 1972; 68). اول آنکه تصاویر معدودی که از قالی‌های سجاده‌ای در نقاشی‌های مغول وجود دارد، آن‌ها را دارای زمینه‌های ساده و بدون طرح‌های پیچیده گل‌دار جهت‌دار نشان می‌دهد (تصویر ۴). دوم آنکه گواه بسنده‌ای موجود است که قاب‌بندی‌هایی محرابی با طرح گل‌ها، به‌صورت عمودی در آثار هنری گوناگون - که هم قابل‌حمل و هم ثابت بودند - به‌عنوان تزیینات استفاده شده و هیچ‌کدام به نماز و عبادت ربطی نداشته‌اند؛ نظیر تولیداتی به‌نام پرده‌های قانات که فضای نشیمن امپراتور را احاطه کرده و در هنگام سفر یا لشکرکشی برپا می‌شدند و در منابع ادبی و نقاشی‌ها، آن‌ها را با طرح‌های گل‌دار توصیف و ترسیم کرده‌اند (Guy & Swallow, 1990: 73). این پرده‌ها عموماً از کتان‌های رنگ‌شده تهیه می‌شدند؛ اما گفته شده که اکبرشاه برای نخستین‌بار از فرش به‌جای آن‌ها استفاده کرده است (Abul-Fazl, 1977, vol 1: 57). به‌رحال قالی‌های گل‌دار محرابی در کیفیت‌های تصویری و نیز طبیعت‌گرایانگی، قرابت چشمگیری با گل‌های مصور هنرمندان نقاشی همچون منصور دارند. در دیگر قالی‌های گل‌دار هندی، کیفیت تصویری کمتر مورد توجه بوده و عمدتاً گل‌ها صرفاً به‌عنوان عناصری در ترازهای تکراری به خدمت گرفته شده‌اند (Walker, 1997: 95).



تصویر ۴- امپراتور جهانگیر در گردهمایی عید فطر. ۱۶۱۵-۱۶۲۵ میلادی، موزه برلین (URL 2)

گروه دیگری از فرش‌های محرابی تک‌قوسی تولید شده در نیمه دوم قرن هفدهم و هجدهم میلادی و در دوره سلطنت مغولان هند، به منطقه‌ای در شمال هند (کشمیر یا لاهور) منتسب هستند و قالی‌های هزارگل خوانده می‌شوند. در ایران به اینگونه ساختار محرابی، طرح ناظم می‌گویند. پرهام بر این عقیده است که ناظم، طرحی قدیمی بوده و از عهد صفویه تحت عنوان طرح گلدانی در همه شهرهای ایران و البته هندوستان با شیوه‌های متفاوت بافته می‌شده است (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۴۶). بصام این طرح را ساختاری سجاده‌ای با بی‌شمار گل و شکوفه در زمینه قالی تبیین کرده و اظهار داشته است که این طرح علاوه بر هندوستان عهد مغول، در جنوب شرقی ایران نیز بافته می‌شده است (بصام، ۱۳۹۲: ۱۹۷). الگوی هزارگل در تولیدات هندی، دارای ساختاری است جهت‌دار مشتمل بر طاقی مملو از شکوفه‌های کوچک و فراوان برآمده از پشته‌های کوچک یا گلدانی در پائین زمینه. واکر بیان داشته که از این الگو حدود دوازده قالی شناسایی شده است و گونه‌های محرابی هزارگل را می‌توان به نیمه دوم قرن هجدهم میلادی نسبت داد. او همچنین کارکرد احتمالی قالی‌های محرابی هزارگل به‌جای سجاده را کاربرد تزیینی بر روی پله یا دیوار بیان کرده و تأکید داشته است که این تولیدات همانند منسوجات کشمیری هم‌عصر خود برای سجاده مناسب نبوده‌اند (Walker, 1997: 128).

دو قالیچهٔ محرابی هزارگل منتسب به مغولان هند در موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش واقع در وین (تصویر ۵) و در موزهٔ آرتور ساکлер دانشگاه هاروارد (تصویر ۶) نگهداری می‌شوند. علی‌رغم تبدیل شکوفه‌های زمینه به دسته گل‌های متنوع رشد کرده از یک ساقه یا پایه، قالیچهٔ محفوظ در موزهٔ وین، درجه‌ای از طبیعت‌گرایی با نظام شاخه‌های واضح در خود دارد. درختان سرو قرارگرفته در زمینه نیز طبیعت‌گرایانه هستند. گیاهان گل‌دار بر یک برآمدگی کنگره‌دار رشد یافته‌اند که روی آن‌ها ردیفی از گل‌ها نمایش داده شده است. اما قالیچهٔ هاروارد، ترکیبی است از ساقه‌های منتظم گل‌دار که از گلدانی کم‌عمق و پایه‌دار برآمده‌اند. طرح‌وارگی و نبود تأثیرات طبیعت‌گرایانه به‌وضوح در آن مشهود است. همچنین تقارن و انتظام در جای‌گیری نقوش تزئینی آشکار است. تاریخ نیمهٔ اول قرن هجدهم میلادی به قالی وین و اواسط همان قرن به فرش محفوظ در موزهٔ هاروارد منتسب شده است.



تصویر ۵- فرش محرابی هزارگل، شمال هند (کشمیر)، نیمهٔ اول قرن هجدهم، موزهٔ هنر و صنعت وین (waker,1997: 131)



تصویر ۶- فرش محرابی هزارگل، شمال هند (کشمیر)، نیمهٔ دوم قرن هجدهم، هدایی جوزف مک‌مولان، موزهٔ متروپولیتن،

(Walker, 1997: 132)

#### ۴-۲- محرابی چندقوسی (صف)

برخی نمونه‌های محرابی، قطعه فرش بزرگی با تعدادی محراب متوالی در کنار یکدیگر هستند که کاربرد آن‌ها عمدتاً در مساجد تبیین شده است و به صف نام گرفته‌اند (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۶). دانشگر، بر وجه کاربرد مذهبی این تولیدات تأکید کرده و بیان داشته است که در برخی از قالی‌های سجاده‌ای، به‌ویژه تولیدات آناتولی، چند محراب در کنار هم بافته شده که احتمالاً برای نماز جماعت در مسجدها و به‌عنوان زیرانداز نمازگزاران استفاده می‌شده است (دانشگر، ۱۳۷۶، ۳۴۱). علاوه‌براین برخی عناوین، همچون سجادهٔ چندمحرابی، چندطاقی یا قالی محرابی خانوادگی را برای این الگوها مطرح کرده‌اند (عصاره و آفاکابلی، ۱۳۸۱: ۳۳). بصام نیز این ساختار را دارای چند محراب در یک ردیف معرفی کرده است که گاهی

سجاده خانوادگی نیز خوانده می‌شود (بصام، ۱۳۹۲: ۲۵۳). در این الگو علاوه بر تنوع در چگونگی محراب، آن‌هایی که می‌توانند همسان یا غیرهمسان باشند، برخی از تنوع رنگی چشمگیری برخوردارند. حضوری در این ارتباط بیان داشته است که در مواردی نقشه‌های صف در رنگ‌بندی محراب‌ها متفاوت از یکدیگر طراحی شده‌اند (حضوری، ۱۳۸۵: ۵۷).

در عهد مغولان هندوستان، بخش معدودی از نمونه‌های موزه‌های مختلف، به قالی‌های چندمحرابی اختصاص یافته است. در ارتباط با مکان بافته‌شدن این تولیدات، نظریه واکر قابل تأمل است. او اظهار داشته که گویا فعالیت دو منطقه عمده بافتن قالی در هندوستان اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی محرز بوده است: یکی شمال هند (کشمیر و لاهور) و منطقه دیگری، دکن که ایالتی وسیع در جنوب و موطن سلاطین مسلمان بوده است. دکن برای مدت‌زمان طولانی به دلیل ثروت افسانه‌ای که داشت، دغدغه ذهنی امپراتوران مغول بود (Walker, 1997: 129). این منطقه در زمینه بافندگی، قدمتی طولانی دارد. در دکن بافت‌های پنبه‌ای (زیلواها) به شکل فرش‌های صف به منظور استفاده در مساجد تولید می‌شدند (Harris, 1908: 7-8). همان‌طور که زیلواهای صف وجود داشتند، فرش‌های پُرزدار با ترکیب چندقوسی نیز برای مساجد دکن تولید شده و در دو گونه برجای مانده‌اند.

در گروه نخست از قالی‌های صف هندی، رنگ قرمز تیره در زمینه قوس‌ها و لچک‌ها و رنگ زرد در حاشیه اصلی، عمومیت دارد (تصویر ۷). این صف‌ها مشتمل بر ردیفی ممتد از قوس‌های قرار یافته بر ستون‌هایی با سرستون‌های جام‌مانند هستند. بهره‌گیری از نقوش گیاهی همچون درخت انار، در میانه قوس‌های کنگره‌دار عمیق به طور متناوب نمایان است. رأس قوس‌ها نیز با نیلوفرهای آبی کوچک تزیین شده است. در لچکی‌های بالای هر ستون، یک قسمت محافظ‌مانند قرار گرفته که به گل‌دسته‌ها یا عَلم‌های مراسم آیینی شبیه است (Walker, 1997: 133). اما محتمل‌ترین پیشینه آن، نیلوفرهای آبی یا شاه‌عباسی هستند که نقشی مشابه در قالی‌های هندو-ایرانی است. اغلب طراحی شاخه‌های ختایی در قسمت حاشیه زاویه‌دار هستند. حاشیه‌های باریک شاخه‌های ختایی و بخش‌های قلبی‌شکل در ساختار مداخل دارند. شایع‌ترین نقش تزیینی از حاشیه باریک این تولیدات، ساختار نقش قلاب (S-Border) است. منابع این نقش حاشیه را عموماً تکرار متوالی حروف S و Z دانسته‌اند (بصام، ۱۳۹۲: ۲۶۱).



تصویر ۷- فرش چندمحرابی (صف)، دکن، قرن هجدهم، مجموعه خصوصی (Walker, 1997: 134-135)

گروه دوم از قالی‌های صفی دکن شامل قطعاتی با گوناگونی مشهود در طرح، رنگ و مواد است. یک قطعه بزرگ از این گروه، ردیفی از شش قوس (طاقچه) دارد که به مجموعه ولف نیویورک (تصویر ۸) متعلق است. هر محراب در یک قاب مستطیل‌شکل با حاشیه پیوسته باریکی مشتمل بر شاخه‌های ختایی، شکوفه‌ها و برگ‌ها، در تقابل با زمینه سفید جای گرفته است. این حاشیه با زنجیره‌هایی مشتمل بر نقش قلاب بافته شده است. ستون‌هایی در دو طرف بیرونی زمینه، این قوس‌ها را حمایت می‌کنند و سر هر قوسی بدون هیچ‌گونه کنگره‌ای به یک نقطه تیزی ختم شده و در انتهای آن یک گل نیلوفر آبی جای گرفته است. لچکی‌ها نیز شامل یک جفت گل‌های سرخ بزرگ هستند. از یکنواختی پرهیز شده و این کار از طریق تنوع طرح و رنگ لچکی‌ها با زمینه اصلی انجام گرفته است. طرح‌های پس‌زمینه در فضاهای مختلف، شامل ختایی‌ها، شبکه‌های شکوفه‌های کوچک و هندسی، طرح‌های موج آب، طرح‌های مشبک و حتی ردیف‌هایی از گل‌ها هستند.



تصویر ۸- فرش چندمحرابی (صف)، دکن، قرن هجدهم، مجموعه مارشال و مرلین ولف (Walker, 1997: 136-137)

احتمال اینکه قالی‌های محرابی صف از دکن، جزء سجاده‌ها با کاربرد مذهبی به‌شمار آیند، زیاد است. حداقل در یکی از قطعات دکنی، فرسودگی قابل توجه در پایین‌ترین بخش محراب‌ها، جایی که نمازگزار زانو می‌زند، نمایان است. کوهن معتقد است احتمالاً اغلب مساجد در دکن می‌بایست با صف‌ها پوشیده می‌شدند و این براساس گونه‌های پنبه‌ای تخت‌بافت برجای مانده‌ای است که به‌صورت محلی تهیه شده‌اند (Cohen, 1986: 126-127). پس منطقی است که گونه‌های پُرزدار از این طرح نیز بافته شده باشد.

#### ۵- محورهای بصری موجود در ساختار قالی‌های محرابی هندوستان عهد مغول

علاوه بر شکل محراب و نوع نقش‌مایه‌ها که پیش‌تر ذکر آن‌ها رفت، می‌توان به چگونگی کاربست قواعد طراحی قالی و تناسب در نمونه‌ها نیز اشاره کرد. از این حیث، اصول مورد توجه طراحان در طراحی حاشیه‌ها و هماهنگی آن‌ها با متن، قابل بررسی است.

#### ۵-۱- ترکیب‌بندی حاشیه‌های اصلی و فرعی

بخش مهمی از طراحی حاشیه قالی، تعیین تعداد نوارهای حاشیه است که عموماً حاشیه اصلی و فرعی (داخلی و خارجی) و زنجیره را شامل می‌شود. وجود هریک از موارد یادشده، ارتباط مستقیم با ابعاد قالی در طول و عرض دارد. دانشگر، رایج‌ترین الگوی حاشیه را سه نوار حاشیه اصلی و حاشیه‌های فرعی داخلی و خارجی بیان کرده است. این الگو ساده‌ترین حاشیه فرش است و حاشیه میانی، پهن‌تر از دو حاشیه طرفین فرعی است (دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۹۵). زنجیره نیز در تولیدات ادوار مختلف مورد توجه طراحان بوده است. فورد، زنجیره‌ها را نوارهای فرعی نوآورانه هندسی معرفی می‌کند که به‌صورت زیگزاگ، لوزی‌های مکرر و مثلث‌های درهم‌تنیده یا متقابل، در حاشیه قالی‌ها جای می‌گیرند (Ford, 2002: 42). الگوهای متنوعی از حاشیه براساس تعداد نوارهای آن در نمونه‌های مطالعاتی مشاهده شد. حاشیه اصلی در اغلب نمونه‌ها از پایداری برخوردار است. اما آنچه موجبات تنوع در الگوها را فراهم آورده، متغیربودن حاشیه‌های فرعی داخلی و خارجی و زنجیره در آن‌ها است. در جدول ۱ چگونگی ترکیب‌بندی حاشیه‌ها به تفکیک ارائه شده است.

جدول ۱- تعداد و چگونگی ترکیب حاشیه‌های اصلی، فرعی و زنجیره قالی‌های محرابی هندی مغول

| تصویر | تعداد حاشیه | حاشیه اصلی | حاشیه فرعی داخلی | حاشیه فرعی خارجی | زنجیره |
|-------|-------------|------------|------------------|------------------|--------|
| ۱     | سه          | یک         | یک               | یک               | -      |
| ۲     | سه          | یک         | یک               | یک               | -      |
| ۳     | دو          | یک         | یک               | -                | -      |
| ۵     | هفت         | یک         | یک               | یک               | چهار   |
| ۶     | هفت         | یک         | یک               | یک               | چهار   |
| ۷     | سه          | یک         | یک               | -                | یک     |
| ۸     | سه          | یک         | -                | -                | دو     |

مأخذ: نگارنده

## ۲-۵- شیوه‌های کاربست تقارن و گوشه‌سازی در حاشیه قالی‌های محرابی

مؤلفه‌های تقارن و گوشه‌سازی می‌توانند به‌عنوان دومین اصل بصری تأثیرگذار در طراحی قالی، مورد توجه باشند. متقارن بودن با معانی پیوستگی، اتحاد و یاوربودن تعبیر شده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: مدخل متقارن). در هنر، نمایش خواص ظاهری، نظیر تقارن و گوشه‌سازی و ارتباط برخاسته از این دو، با مفهوم عام تقارن هم‌راستا است و هنرمندان از قرینه‌سازی با هدف انتقال تعادل و ایستایی به مخاطب بهره گرفته‌اند. برخی معتقدند که با توجه به وسعت کاربرد تقارن، می‌توان از آن در ارزیابی بصری ساختارهای تزئینی تولیدشده در جوامع و فرهنگ‌های سازنده آثار، بهره برد (Hann, 2003: 47)؛ بنابراین با مطالعه چگونگی تقارن در محصولات هنری ادوار مختلف، می‌توان به اندیشه آفرینشگر و تحولات فرهنگ‌های مولد آن تولیدات دست یافت. پُرکاربردترین گونه‌های تقارن در هنرهای سنتی، انتقالی و انعکاسی (تصویر ۹) است. در تقارن انتقالی، نقش مایه با فواصل منظم در یک مسیر عمودی، افقی یا مورب، با جهت و اندازه ثابت تکرار می‌شود. در صورتی که تکرار نقش مایه مورد نظر، مبتنی بر یک خط مستقیم فرضی هم‌اندازه با جهت معکوس دیده شود، تقارن انعکاسی است؛ بدین ترتیب ترکیب بصری در طرفین محور از برابری و شباهت برخوردار بوده، اما قابلیت تطبیق یافتن بر یکدیگر را ندارند (مکی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

تکرار ساختارهای بصری در یک جهت و محصور در میان دو خط، الگوهای خطی را خلق می‌کند و عباراتی همچون نوار، حاشیه یا ساختارهای یک‌بعدی (Hann, 2013: 35) به این الگوها مرتبط است.



تصویر ۹- تقارن انعکاسی (راست) و تقارن انتقالی (چپ) در واگیره حاشیه (نگارنده)

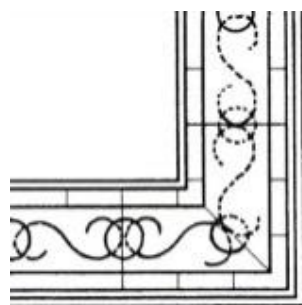
در قالی‌های مورد بررسی، سهم نسبتاً برابری از انواع شیوه‌های تقارن ساختارهای تزئینی قابل مشاهده است؛ اما در حاشیه‌های اصلی، عمدتاً تقارن انتقالی به چشم می‌خورد. جدول ۲ چگونگی برخورداری از شیوه‌های متقارن‌سازی در انواع حاشیه‌های قالی‌های محرابی هندی را ارائه می‌کند.

جدول ۲- چگونگی تقارن در حاشیه‌های اصلی، فرعی و زنجیره قالی‌های محرابی هندی مغول

| تصویر | تقارن حاشیه اصلی | تقارن حاشیه فرعی داخلی | تقارن حاشیه فرعی خارجی | تقارن زنجیره |
|-------|------------------|------------------------|------------------------|--------------|
| ۱     | انتقالی          | انعکاسی                | انعکاسی                | -            |
| ۲     | انتقالی          | انعکاسی                | انعکاسی                | -            |
| ۳     | انتقالی          | انتقالی                | -                      | -            |
| ۵     | انعکاسی          | انتقالی                | انتقالی                | انعکاسی      |
| ۶     | انعکاسی          | انتقالی                | انتقالی                | انعکاسی      |
| ۷     | انعکاسی          | انعکاسی                | -                      | انتقالی      |
| ۸     | انتقالی          | -                      | -                      | انتقالی      |

مأخذ: نگارنده

گوشه‌سازی، دیگر مؤلفه بصری است که می‌توان در ساختار محرابی قالی‌ها بدان توجه داشت. گوشه (شکنج یا گوشواره) در چهار جهت حاشیه قالی‌ها و با عبور متقاطع حاشیه طولی و عرضی بر هم پدید می‌آید. طراحی این بخش از قالی با در نظر آوردن ساختارهای تزئینی حاکم بر واحد طرح (واگیره) حاشیه‌ها انجام می‌پذیرد (تصویر ۱۰) تا حداکثر شباهت میان طرح گوشه با ساختارهای تزئینی حاشیه‌های اصلی و فرعی برقرار شود (وکیلی و اسماعیلی‌جاغرق، ۱۳۸۳: ۱۱۶). این رویه در طراحی قالی، سامان‌بندی حاشیه فرش است که مبتنی بر تقارن و تکرار در کل حاشیه (طول، عرض و گوشه‌ها) برقرار می‌شود (حصوری، ۱۳۸۵: ۱۲۳). با توجه به آنچه مطرح شد، می‌بایست تأکید کرد که در این بخش حاشیه، تقارن صرفاً برپایه قرینه انعکاسی قابل اجرا است.



تصویر ۱۰- الگوی گوشه‌سازی در حاشیه قالی‌ها (وکیلی و اسماعیلی‌جاغرق، ۱۳۸۳: ۱۱۶)

در گوشه‌سازی قالی‌های تک‌محرابی درختی و هزارگل، نهایت دقت و قرینه‌سازی از سوی طراح و بافنده صورت پذیرفته است و هیچ‌گونه اعوجاجی در مجموعه نوارهای حاشیه مشاهده نمی‌شود. تنها در یک نمونه (تصویر ۳) که حاشیه از ساختار استاندارد برخوردار نبود، امکان بررسی کیفیت گوشه‌سازی میسر نشد. در محرابی‌های چندگانه، یک نمونه (تصویر ۷) فاقد تقارن بود و یک نمونه (تصویر ۸) هم به دلیل آسیب‌دیدگی در گوشه‌ها، قابلیت ارزیابی نداشت؛ اما به احتمال قریب به یقین، در این نمونه نیز گوشه‌سازی متقارن لحاظ نشده است.

### ۵-۳- تناسب میان متن و حاشیه

در جست‌وجوی تناسب میان حاشیه و متن قالی‌های محرابی هندوستان، می‌توان از قاعده نسبت عرض حاشیه به عرض فرش بهره گرفت؛ یعنی سهم کل فضای حاشیه از عرض قالی در تولیدات ارزیابی می‌شود. قاعده متناسب محاسبه عرض حاشیه نسبت به عرض قالی که در طراحی معاصر نیز مورد استفاده است، تقسیم کل عرض قالی به پنج یا شش قسمت و اختصاص دو سهم از این تعداد به حاشیه‌های طرفین است. از نظر حصوری، دو مکتب شرق (خراسان) و غرب (باختر)، تناسب مذکور در ارتباط قالی‌ها در ایران، از گذشته تا اکنون را پوشش می‌دهند.

مکتب شرق، حاکم بر فرش‌های هراتی دوره صفوی و با اختصاص مساحت کمتر متن نسبت به مساحت حاشیه بوده است. در این سامان‌بندی، طراح، عرض متن را به پنج قسمت تقسیم می‌کرده و دو سهم را به متن و سه سهم را به حاشیه‌ها اختصاص می‌داده است. مکتب غرب عمدتاً در اغلب قالی‌ها به استثنای نمونه‌های هراتی صفویه مورد استفاده بود. در این مکتب، نسبت مساحت متن به حاشیه از یک‌دوم به بالا بوده و گاهی حتی به سه‌پنجم یا هفت‌دهم نیز می‌رسد؛ اما عموماً نسبت یک‌دوم حفظ می‌شود (حصوری، ۱۳۸۵: ۶۹). در نمونه‌های مطالعاتی پژوهش حاضر، حالات مختلفی از تقسیمات حاشیه نسبت به عرض قالی به دست آمد. حالت اول، رعایت تقریبی تناسب میان زمینه قالی و حاشیه‌ها است که در آن، سهم حاشیه (عدد دو) از کل عرض قالی با تقسیمات پنج یا شش‌گانه است (تصاویر ۱ و ۵). حالت دوم، غلبه حاشیه بر زمینه قالی است و بیشترین سهم از عرض قالی به حاشیه‌های طرفین اختصاص یافته است (تصویر ۲). در حالت سوم نیز حاشیه‌ها مغلوب فضای وسعت یافته زمینه قالی شدند و کمترین

سهم از عرض قالی به حاشیه‌ها تعلق یافته است (تصویر ۶). در قالی‌های محرابی چندگانه (صف‌ها)، این تناسب قابل‌بررسی نبود؛ زیرا عرض قالی به‌واسطه تکرار محراب‌ها، در قیاس با دیگر نمونه‌ها، از حالت استاندارد خارج شده است. در نمونه سوم که به قالی آینارد مشهور است نیز این مؤلفه به‌دلیل نبود عرض حاشیه در قسمت طول قالی، قابل‌بررسی نبود. به‌منظور سهولت در تحلیل حالات یادشده، جدول ۳ ارائه شده است. باتوجه‌به در دسترس نبودن ابعاد نمونه‌ها، با ملاک قرار دادن بردار واحد مبتنی بر عرض حاشیه طولی در هر فرش، تناسب تقریبی آورده شده است.

جدول ۳- چگونگی تناسب میان متن و حاشیه قالی‌های محرابی هندی مغول

| شماره             | ۱   | ۲   | ۵   | ۶   |
|-------------------|---|---|---|---|
| تصاویر            |  |  |  |  |
| تناسب متن و حاشیه | متناسب  | کمتر از حد تناسب  | متناسب  | بیش از حد تناسب   |
| تفسیر تناسبات     | ۲ سهم حاشیه و بیش از ۳ سهم متن  | ۲ سهم حاشیه و کمتر از ۳ سهم متن   | ۲ سهم حاشیه و بیش از ۳ سهم متن  | ۲ سهم حاشیه و بیش از ۴ سهم متن  |

#### مأخذ: نگارنده

باتوجه‌به آنچه از مشاهدات به‌دست آمد، آشکار است که علی‌رغم سهل‌الوصول کردن منابع هنری ارزشمند ایرانی، مَبَادی بصری هنر هند به‌ویژه در طراحی قالی‌ها، به‌تدریج به نقوش گیاهی با ساختار طبیعی متحول شد و در این تولیدات، بیش‌از نمونه‌های ایرانی، آزادی عمل هنرمند به نمایش درآمد (دیماند، ۱۳۸۹: ۲۷۳). برخی صاحب‌نظران نیز این احتمال را پُر قوت می‌دانند که این گیاهان، اقتباسی از منابع تصویرگری اروپایی باشند که در اوایل قرن هفدهم میلادی (۱۱ ه.ق) در هنر گورکانی ظاهر کرد. در این زمان، گیاهان گل‌دار به شاخصه‌ای تزئینی در هنر هند درآمد و قلمروی کاربست و نمایش آن را می‌توان از معماری (نظیر تاج‌محل) تا فرش‌ها و منسوجات مشاهده کرد (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۳۳۸).

بدین‌ترتیب می‌توان گفت باتوجه‌به اینکه امکانات لازم بصری برای هنرمند هندی در اقتباس و بهره‌مندی از اصول و قواعد هنری در قلمروهای دیگر اسلامی مهیا بوده است، تولیدات ارائه‌شده کاملاً از اصول تصویرپردازی بومی هندوستان بهره‌مند هستند. اتینگهاوزن و گرابر معتقدند که فرهنگ اسلامی در هر منطقه‌ای نفوذ یافت، سنت‌های محلی را اخذ کرد و آن‌ها را با رفتارها و کردارهای صوری و عقیدتی خویش تطبیق داد. الفبای رفتاری و کرداری اسلامی هندوستان در ایران ریشه داشت؛ اما فنون و تزئینات، محلی و بومی بود (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۱: ۴۰۳). براین‌اساس قالی‌های محرابی هندوستان با محصولات هم‌عصر خویش در ایران و ترکیه همخوانی ندارد و تولیداتی است کاملاً تزئینی و برپایه اسلوب تصویرپردازی

هندی از جمله عشق و احترام به جهان طبیعت، علاقه به ثبت و ضبط تاریخ و پافشاری بر پویایی در بالاترین میزان مطلوب، اگرچه در اقتباس قواعد بصری، سعی داشته که به منابع الهام خویش وفادار باقی بماند.

## ۶- نتیجه

درارتباط با محور پژوهش مبتنی بر تبیین ویژگی‌های ساختاری قالی‌های محرابی مغولی هند، هفت نمونه قالی محرابی با شناسنامه متقن و متناسب به دوره مذکور انتخاب شد. به منظور پاسخ‌گویی به پرسش اصلی تحقیق و دریافت وجوه بصری مشهود در قالی‌های محرابی، محورهای ذیل به‌عنوان شاخص‌های قابل بررسی مورد توجه قرار گرفت: شکل محراب‌ها، نقوش به‌کاررفته در فضاها، ترکیب‌بندی نوارهای حاشیه‌ها و قواعد حاکم بر طراحی قالی و زیبایی‌شناسی آن (تقارن، گوشه‌سازی و تناسبات میان متن و حاشیه).

شکل محراب‌ها در نمونه‌ها از دو ساختار عمده و رایج (تک‌محراب و چندمحراب در قالب صف) در تمامی تولیدات محرابی ممالک اسلامی تبعیت داشته است. نقش‌مایه‌ها عموماً گیاهی هستند که در برخی، بته‌های گل و در برخی، مجموعه گل‌ها و شکوفه‌ها، تزیین زمینه و حاشیه فرش را به‌عهده داشته‌اند. عناصری نظیر طبیعت‌گرایانگی، جنبش و تکاپو به‌واسطه ترفندهای تصویرسازی که از مختصات بومی آثار هنری هند است، در این قالی‌ها مشهود بوده است. به نظر می‌رسد تعداد متغیر نوارهای حاشیه در قالی‌های مورد مطالعه از ابعاد قالی‌ها تبعیت داشته است و به‌واسطه تنوعی که در چیدمان آن‌ها لحاظ شده، احتمال آنکه ترکیب نواربندی حاشیه از شاخص بومی پیروی داشته باشد، بعید می‌نماید. تقارن و گوشه‌سازی در حاشیه‌ها به‌طور دقیق اجرا شده‌اند و گویا ارائه یک ساختار زیبا و متقارن از سوی هنرمند در حاشیه به‌عنوان قاب پیرامون زمینه اصلی، بسیار مهم بوده است و هنرمند در نمایش آن نهایت تلاش خود را به‌کار بسته است. تناسبات در اغلب نمونه‌ها همچون تولیدات دیگر مناطق، از روندی متغیر برخوردار بوده است؛ اما در میان نمونه‌های قابل بررسی (چهار نمونه)، ساختارهای متناسب از وضعیت آشکارتری برخوردار بودند.

با در نظر آوردن نتایج به‌دست آمده از بررسی هریک از محورهای مذکور، این اصل مسلم می‌شود که محورهای همچون نقوش تزیینی، تقارن و تناسب که با زیبایی ساختار اثر ارتباط عمیق‌تری داشتند، از سوی هنرمند هندی با دقت و تلاش بیشتری نمایش داده شده‌اند. او از طاق یا محراب به‌منظور نمایش منظره‌ای مملو از نقوش مشهود و ملموس در طبیعت بومی و پیرامون خود بهره برده است؛ همچنین تقارن و تناسبات را شاخص بصری در نظر آورده تا در راستای آفرینش اثری فاخر و به‌دور از هرگونه نقص گام بردارد. بدین ترتیب می‌توان خلق زیبایی و لذت بصری را هدف اصلی هنرمند در طراحی قالی‌های محرابی تلقی کرد و گویا کارکرد مذهبی این نمونه‌ها به‌استثنای محرابی‌های چندگانه، دور از ذهن می‌نماید.

## ۷- منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ. (۱۳۹۱). *هنر و معماری اسلامی*، ۱، تهران: سمت.
- احمدی پیام، رضوان؛ مراآئی، محسن. (۱۳۹۵). شناسایی و طبقه بندی نقوش حیوانی موجود در قالی‌های تیموریان هند، *مطالعات شبه قاره*، ۸(۲۹)، ۷-۲۸.
- بصام، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). *فرهنگ دوزبانه فرش دستباف*، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۶). *حکمت هنر هند*، تهران: سوره مهر.
- بلر، شیلا؛ ام. بلوم، جانانان. (۱۳۸۵). *هنر و معماری اسلامی*، تهران: سروش.
- بلک، دیوید. (۱۳۹۴). *اطلس قالی و فرش*، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بیادار، هنگامه؛ توفیقی، پیوند. (۱۳۹۳). نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی، *مطالعات معنوی*، ۳(۱۱-۱۲)، ۱۵۳-۱۷۳.
- پرهام، سیروس. (۱۳۶۴). *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس*، ج ۱ و ۲، تهران: امیرکبیر.
- تقی‌زاده بروجنی، ربابه؛ نعمت‌شهربابکی، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). مروری اجمالی بر قالی‌های گورکانی هند، *مطالعات شبه قاره*، ۱۳(۴۱)، ۲۷-۴۶.
- تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). *قالیچه‌های تصویری ایران*، تهران: سروش.
- حصوری، علی. (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی در ایران*، تهران: چشمه.
- دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش*، تهران: یادواره اسدی.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *فرهنگ لغات*، ج ۱۳ و ۱۴، تهران: دانشگاه تهران.
- دیماند، موریس‌اسون. (۱۳۸۹). *راهنمای صنایع اسلامی*، تهران: علمی فرهنگی.
- راوندی، مرتضی. (۱۳۸۷). *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۵، تهران: نگاه.
- طالب‌پور، فریده. (۱۳۹۱). *منسوجات سنتی هند*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- عصاره، امیرحسین؛ آقاکابلی، سید علی. (۱۳۸۱). *فرهنگ دوزبانه کاربردی تخصصی واژگان فرش*، گلدسته، اصفهان: گلدسته.
- فروغی‌نیا، مریم. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی نقشه محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند، *مطالعات شبه قاره*، ۷(۲۵)، ۶۹-۹۲.
- کندریک، اف؛ تاترسال، سی.ای.سی. (۱۳۹۹). *قالی‌های دستبافت شرقی و اروپایی*، تهران: میردشتی.
- کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر هنر هند*، تهران: روزنه و فرهنگستان هنر.
- مجابی، علی؛ فنایی، زهرا. (۱۳۸۸). *پیش‌درآمدی بر تاریخ فرش جهان*، نجف‌آباد: دانشگاه آزاد نجف‌آباد.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران، *کیمیای هنر*، ۳(۱۰)، ۹۹-۱۰۸.
- وکیلی، ابوالفضل. (۱۳۸۲). *شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان*، تهران: نقش هستی.
- وکیلی، ابوالفضل؛ اسماعیلی‌جاغرق، مرضیه. (۱۳۸۳). *طراحی نقشه قالی*، تهران: نقش هستی.
- Abul Fazl. (1977). *The Aien Akbari*, Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal.
- Beattie, M.H. (1972). The Paravicini Prayer Rug; In *Art of the Mughal Carpet, Hali*, 4(3), 220-237.
- Bennett, I. (2004). *Rugs & Carpets of The World*. London: Greenwich.
- Cohen, S.J. (1986). *Textiles "Islamic Heritage of the Deccan*, Bombay.
- Ellis, C.G. (1988). *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia.
- Ford, P.R.J. (2002). *Oriental Carpet Design*, London: Thames & Hudson.
- Guy, J. and Swallow, D. (1990). *Arts of India 1550-1900*, London: Victoria and Albert Museum.

- Hann, M. (2013). **Symbol Pattern & Symmetry, The Cultural Significance of Structure.** NewYork: Bloomsbury.
- Hann, M.A. (2003). Conceptual Developments in the Analysis of Patterns Part One: The Identification of Fundamental Geometrical Elements, **The Nordic Textile Journal**, 32-43.
- Harris, H.T. (1908). **Monograph on the Carpet Weaving Industry of Southern India**, Madras.
- Pelsaert, F. (1925). **Jahangir s India**, trans by William h. Moreland and Pieter Geyl, Cambridge.
- Tuzuk-i-Jahangiri**, translated Alexander Rogers and ed. Vol 2, Lahore, 1974.
- Walker, D. (1977). **Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era**, NewYork Metropolitan Museum of Art.
- URL 1: [https:// www.metmuseum.org/art/collection/search/452554](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452554)
- URL 2: <https://recherche.smb.museum/detail/1525405/kaiser-dschahangir-und-der-thronfolger-prinz-khurram-bei-der-versammlung-zum-fastenbrechens--oder-opfer>