مینیاتورهای دریایی مغولان هند،
حلقهٔ مفقودهٔ فرش‌های پرتغالی/ ۷۱
تا ۸۷

کشتی نوح، حدود ۱۵۹۰، منتسب به نقاش مشکین، امپراطوری مغولی هند، مؤسسهٔ اسمیتسونیان The Smithsonian Institution، منبع تصویر: وبسایت مؤسسهٔ اسمیتسونیان.

فصلنامهٔ علمی نگره

مینیاتورهای دریایی مغولان هند، حلقهٔ مفقودهٔ فرش‌های پرتغالی*

حسام کشاورز* علی‌اصغر فهیمی‌فر** حسنعلی پورمند***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۷/۳/۵
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۷/۹/۷
صفحه ۷۱ تا ۸۷

چکیده

سیزده فرش و فرشپارهٔ شرقی از سده‌های شانزدهم و هفدهم که در تاریخ هنر به فرش‌های پرتغالی شناخته می‌شوند، از منظر طرح و نقش جالب توجه و چشمگیرند، چه یک صحنهٔ دریایی شامل کشتی‌ها و اشخاص اروپایی به‌علاوهٔ مردی مغروق و هیولایی سر از آب به در کرده را در بخش لچک‌ها جلوه‌گر می‌سازند.مطالعات فرش‌شناسی با تردید گاه این فرش‌ها را به ایران و گاه هند نسبت می‌دهند. در این جستار فرش‌های پرتغالی در پیوند با مینیاتورهای دریایی دربار مغولان هند به کارزار تحقیق و تفحص روانه شده‌اند. چشم‌انداز و هدف پژوهش حل معمای پیچیدهٔ کشف هویت فرش‌هاست، سؤال اصلی پژوهش عبارت است از : زمان و مکان تولید و هویت فرشهای پرتقالی هند چیست؟ روش تحقیق در این مقاله، تطبیقی با نگرش تاریخی و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای است.

نتایج پژوهش حاکی از آن است که نخستین فرش‌های پرتغالی، که از طرح و نقش ظریف‌تر و صحنهٔ دریایی کامل‌تر برخوردارند، در دربار امپراطور اکبرشاه مغول در پنجاب طی دههٔ پایانی سدهٔ شانزدهم در لوای یک جریان قوی توجه به نقوش اروپایی که از چند دهه پیش آغاز شده بود، بافته شدند. فرش‌های ساده‌تر در طی چند دهه بعد، خارج از دربار و در مناطق بافندگی پررونق مغولان مانند آگرا، فتحپور سیکری و لاهور به قصد تجارت و عرضه به بازار اروپایی بافته شدند. در طراحی فرش‌های پرتغالی، لااقل نقش سه هنرمند دربار مغول، نقاشان مشکین و کیسو و دهرراس بازشناسی می‌شود که به نحو بارزی نقش مشکین پررنگ‌تر و مشخص‌تر از دیگران است.

واژگان کلیدی

فرش، مینیاتور، پرتغال، مغول، هند، ایران.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکترای پژوهش هنر با عنوان «**راز و رمز فرش‌های پرتغالی عصر صفوی**»است که در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به سرانجام رسیده است.

** دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email: hesam427@yahoo.com
*** دانشیارگروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.(نویسندهٔ مسئول)
Email:fahimifar@modares.ac.ir
**** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email: hapourmand@modares.ac.ir

مقدمه

از همان اوان که جذبه و کشش فرش‌های پرتغالی، و مخصوصاً صحنهٔ دریایی آن، نظر پژوهشگران غربی را به جانب خویش معطوف کرد، به‌تقریب همه در این مطلب اتفاق نظر داشتند که، علی‌رغم شهرت پرتغالی، با گروهی از قالی‌های شرقی مواجه‌اند که معلوم نیست به چه خاطر شمایل‌های اروپایی را بر خود به نمایش می‌گذارند. تضاد و ناسازگاری میان خصایص شرقی این قالی‌ها با صحنهٔ دریایی آن‌ها منجر به خلق اظهارنظرها و حدس و گمان‌های متهورانه و گاه عجیب‌وغریبی شد که همهٔ آن‌ها ناشی از این حقیقت بود که اساساً قالی‌های شرقی نمی‌توانست در سده‌های شانزدهم و هفدهم محمل چنین تصاویر ماهیتاً اروپایی باشد، تصاویری شامل کشتی‌ها و اشخاص ملبس به پوشش پرتغالی که در بخش لچک‌های این فرش‌های لچک-ترنجی مکرر هستند.

کشف راز و رمز صحنهٔ دریایی همواره در مرکز توجهٔ فرشناسان علاقمند به فرش‌های پرتغالی قرار داشته است، چهاز همان آغاز در اوایل سدهٔ بیستم چنین پنداشته شد که با دانستن مفهوم و داستان ورای صحنهٔ مذکور تکلیف هویت فرش‌ها و تاریخ آن‌ها نیز مشخص خواهد شد. در نتیجه مطالعات تاریخی در این عرصه چندان مورد توجه قرار نگرفت. به نظر می‌آید علت بروز برخی تفاسیر غیرواقعی و ساده‌انگارانه دربارهٔ فرش‌های پرتغالی همین نقصان تاریخی و نبود استنادات تاریخی در نقش مؤید و پشتوانهٔ تفاسیر مذکور باشد. گفتنی است که نقش مختصر مطالعات تاریخی دربارهٔ این فرش‌ها خود ناشی از پیچیدگی و درهم گره خوردن تاریخ هنر فرش گره‌بافته در حوزهٔ وسیعی شامل هند و ایران و آسیای میانه و قفقاز می‌باشد، مناطقی که شواهد نقوش و اسلوب بافت این فرش‌ها از ارتباطشان با این نواحی سخن می‌گوید.

این جستار سودای آن دارد که ابهامات پیرامون محل بافت، تاریخ بافت و علل به وجود آمدن چنین دستبافت‌های عجیب و غریبی را که در تاریخ فرش شرقی نظیری برای آنان شناخته نیست بزداید. بنابراین سؤال اصلی پژوهش عبارت است از : زمان و مکان تولید و هویت فرشهای پرتقالی هند چیست؟ حلقهٔ مفقودهٔ رفع این ابهامات، چنان‌که در عنوان مقاله نیز بدان اشاره شده است، مینیاتورهای آبی و دریایی مغولان هند است. هدف این مقاله بررسی و ابهام زدایی پیرامون محل بافت، تاریخ بافت و علل بوجود آمدن دستبافت های فرشهای پرتغالی در تاریخ فرش شرقی با بررسی مینیاتورهای دریایی دربار مغولان صورت می پذیرد.

روش تحقیق

صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی همچون کتیبه‌ای است بر روی یک اثر هنری کهن به زبانی که الفبای آن تصویری است و شناخت عناصر زبانی آن به کشف راز و رمز فرش‌ها می‌انجامد. نگارندهٔ این سطور بر این عقیده است که الفبای تصویری یاد شده در این مورد بخصوص، نگاره‌های موجود در مینیاتورهای عصر امپراطوران مغولی هند است. به همین سبب، این مینیاتورها در مقام مقایسه با صحنهٔ دریایی فرش‌ها با روش تحقیق تطبیقی مورد مطالعه واقع شده‌اند. در اثنای جامعهٔ آماری پژوهش، که شامل فرش‌های پرتغالی و مینیاتورهای دریایی مغول می‌باشد،نمونه‌های تحقیق از سیزده فرش و فرشپارهٔ پرتغالی(تمامی نمونه‌های شناخته شدهٔ این گروه) و چهار مینیاتور دریایی هندی تشکیل شده است. چهار مینیاتور مذکور از میان قریب به پانزده نمونهٔ مشابه به صورت انتخابی برای این مقاله آورده شده‌اند. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است و در نهایت نتایج پژوهش از تجزیه و تحلیل کیفی یافته‌ها حاصل شده است.

نگرش تاریخی، به جهت یافتن استنادات تاریخی مهم و برجسته، سرمشق کار این پژوهش بوده است. در بخش پایانی این جستار با در نظر گرفتن یک چشم‌انداز تاریخی سعی شده تا گرد و غبار و تیرگی‌های پیرامون فرش‌های پرتغالی که حاصل بیش از یک قرن اظهارنظرهای گوناگون و استدلال‌های متفاوت دربارهٔ این فرشهاست، به استعانت نوشته‌های کهن عصر مغولان هند که از قضای روزگار زبان دیوانی آن‌ها فارسی بوده است، زدوده و زایل شود.

پیشینهٔ تحقیق

از هنگامیکه در سال ۱۹۰۸ دکتر فردریش مارتین[۵]، فرش‌شناس مشهور سوئدی، به مطالعه روی فرش‌های پرتغالی کمر همت بربست، اظهارنظر دربارهٔ مفهوم و داستان ورای صحنهٔ دریایی، جزو لاینفک مطالعات پیرامون این فرش‌ها بوده است. خود مارتین احتمال داد که این صحنه یا با حادثه‌ای ناشناخته در ایران پیوند دارد و یا بازنمایی بافندگان ایرانی از یک تصویر اروپایی بوده است. (Martin, 1908) در این جستار سودای آن نداریم که جزء به جزء نظریات بیش از یک سده حدس و گمان‌های متهورانه و یا در مقابل روشنگری‌های پژوهشگران غربی دربارهٔ قالی‌های پرتغالی را یادآوری کنیم. در عوض روی مطالبی دقیق می‌شویم که صحنهٔ دریایی را مورد امعان نظر قرار داده‌اند و یا آن را به همراه مینیاتورهای شرقی به کارزار پژوهش روانه ساخته‌اند.

مختصری در باب فرش‌های پرتغالی

محقق شده است که شهرت پرتغالی برای این فرش‌ها بایستی ناشی از به نمایش نهاده شدن صحنهٔ دریایی شامل ناوگان کشتی‌ها و دریانوردان اروپایی در بخش لچک‌ها باشد. تصویر ۱ ظریفترین و لطیفترین فرش پرتغالی را جلوه‌گر می‌کند که در موزهٔ هنرهای کاربردی وین[۱]

تصویر۱. فرش پرتغالی، ۳۱۳×۶۸۰ سانتیمتر، اواخر سدهٔ شانزدهم، موزهٔ هنرهای کاربردی وین. مأخذ: بخش آرشیو تصاویر موزهٔ هنرهای کاربردی وین.

محفوظ است. جزئیات صحنهٔ دریایی این فرش در تصویر ۲ نشان داده شده است.

در اثنای صحنهٔ دریایی دهشت‌انداز و شگفت‌انگیز فرش‌های پرتغالی دو کشتی اروپایی، یکی با عرشه و پاشنهٔ مرتفع و دیگری برخوردار از دماغهٔ حیوان‌سان شاه‌پردار، که من‌حیث‌المجموع ناوگان اکتشافی و بازرگانی پرتغالیان در سده‌های پانزدهم و شانزدهم را به خاطر متبادر می‌سازند، بر دریا، که غالباً با خطوط آبی مواج بر روی زمینهٔ عاجی سفید تجسم شده، شناورند در حالی که اشخاص کشتی‌ها ملبس به پوشش اروپایی و شاید پرتغالی‌اند. روی کشتی بزرگتر و نزدیکتر که بار مسئولیت هدایت و فرماندهی

تصویر۲. صحنهٔ دریایی فرش وین. جزئیات تصویر ۱.

ناوگان را به دوش می‌کشد، کاپیتان و شاید دریاسالار با کلاه شاه‌پردار بر پاشنه-قلعه‌ای۲عقب کشتی تکیه زده است و در همان اوان سه نفر دیگر بر روی عرشه‌اند: ملوانی که در میانهدر پای دکل جای گرفته و در حال گفتگو با وی است؛ دیگری که نزدیک دماغه، با ابزاری شبیه به قلاب ماهیگیری در پشتش، به آب خیره شده؛ و خدمه‌ای که تنها لُنگی بر کمر دارد و از دکل کشتی بالا رفته است تا بادبان‌ها را وارسی کند.در کشتی دومیک فلوت‌زن در دماغهٔ عرشهٔ کشتی در حال نواختن موسیقی است و شخص کنار دکل نیز در سازی بادی و کوچک می‌دمد. رییس که به وضوح مقام پست‌تری از دریاسالار کشتی اول دارد، و این از پوشش او هویداست، در عقب کشتی دستان خود را به نحوی عجیب گشاده، گفتی کشتی و افرادش را به پیشروی ترغیب و تحریض می‌کند.

از دو نگارهٔ مهم و تعیین‌کنندهٔ این صحنه یکی مردی است در حال غرق شدن که به فاصلهٔ کمی از کشتی اول و در پایین آن با حرکات و اطوار دست و سر استدعای کمک دارد و ملوان پای دکل که متوجهٔ این مغروق درمانده و عاجز در آب شده است، با دست و کاملاً واضح وی را به کاپیتان نشان می‌دهد. دریاسالار که به موضوع واقف شده، چهرهٔ جدی و اندیشناکی به خود گرفته است و انگشت به دندان گزیده است. دیگر نگاره، یک غول دریایی رعب‌انگیز و هولناکست با دهان باز و دندان‌های بزرگ و برنده که خشمگین سر از آب بیرون آورده است. در این میان ماهی‌های غول پیکر و کوچک‌تر؛ مار دریایی و هشت‌پا و از این قبیل موجودات دریایی نیز در صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی حضور دارند.

زمینهٔ فرش‌ها از نقشی مبنی بر ترنج‌های تودرتوی

تصویر۳.فرش‌پرتغالی،۱۸۳×۴۸۴سانتیمتر، نیمهٔ اول سدهٔ هفدهم، موزهٔ کالوست گلبنکیان، لیسبون. مأخذ: بخش آرشیو تصاویر موزهٔ کالوست گلبنکیان.

تصویر٤. صحنهٔ دریایی فرش گلبنکیان. جزئیات تصویر ۳.

تصویر٦ . بخشی ازمینیاتور غرق شدن بهادرشاه سلطان گجرات در نزاع با پرتغالیان، اثر لعل، برگی ازاکبر نامه، ۱۶۰۲-۱۶۰۳،کتابخانهٔ بریتانیا British Library.منبع تصویر: کتابخانهٔ بریتانیا، آرشیو نسخ خطی دیجیتالی، نسخهٔ Or 12988، برگ f.66r

تصویر۵. شیوهٔ بازنمایی و ترکیب‌بندی صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی، قرابت و مشابهتی با نحوهٔ به تصویر کشیدن قضیهٔ یونس و وال در هنر غربی ندارد. (تصویر سمت راست: صحنهٔ دریایی فرش پرتغالی موزهٔ منسوجات لیون.مأخذ: بخشآرشیو تصاویرموزهٔمنسوجاتلیون – تصویر سمت چپ:یونس ووال،نیکلاس وردان، محراب کنده‌کاری، ۱۱۸۱، صومعهٔ کلوسترنوبرگ، اتریش.منبع تصویر: Pinterest

لوزی‌سان شکل گرفته که چهار بیضی مرکزی و یک گل چندپر کانونی را احاطه کرده‌اند. در خلال زمینه گل‌ها و برگ‌ها و غنچه‌های ظریفیبر روی ساقه‌های روان در حرکتند که گاهی پرندگان کوچکی در میان و لابلای شاخه‌های درختان و بوته‌ها پناه جسته‌اند. از این گروه سیزده فرش و فرشپاره شناخته شده است ۳ که بر حسب تفصیل صحنهٔ دریایی و نقوش زمینه در دو دسته جای می‌گیرند ٤ : در دستهٔ نخست، که فرش وین نمونهٔ بارز آن است، صحنهٔ دریایی از ناوگان کامل شامل دو کشتی و نگاره‌های دیگر بهره می‌برد که جزئیات آن شرح داده شد. در بخش زمینهٔ این گروه، خطوط پیرامونی لوزی‌ها پر پیچ و خم بوده و بنا به یک رنگ‌آمیزی روشن و درخشان و پر حرارت، شعله‌ها و زبانه‌های آتش را به ذهن متبادر می‌کند. صحنهٔ دریایی در فرش‌های دستهٔ ثانی بار کاهش و افت محسوسی از نظر نگاره‌ها و پیچیدگی و روایت قصه را متحمل می‌شود. کشتی دریاسالار و بزرگتر که در بطن ماجرا بود، حذف می‌شود و تنها کشتی دوم که نوازندگان را به مقصد می‌برد به تصویر کشیده می‌شود. از طرف دیگر در خود کشتی دوم نیز شاهد این فکرت و اندیشهٔ کاهشی هستیم، چه، مرد نوازندهٔ پای دکل نیز دیگر حضور ندارد و روی عرشهٔ کشتی تنها دو شخص جلوه‌گر می‌شوند. نوارهای پیرامونی ترنج‌ها درفرش‌های این گروهفاقد برآمدگی‌های شعله‌سانند و این زبانه‌ها بدل به دندانه‌های اره‌ای و منظم شده‌اند. ظرافت و پرباری نقش‌مایه‌های گیاهی درون نوارها از کف رفته و ساقه‌ها در اینجا خطوط راستی هستند که چند گل و برگ نیمه‌طبیعی به آن‌ها الصاق گردیده است. به این ترتیب از وجد و طرب آتش‌وار و پرحرارت گروه اول گفتی تنها اندیشه‌ای انتزاعی بر جای مانده است. در

تصویر۷. راست: سنت متئو، چاپ از فیلیپ گال، فلاندر، حدود ۱۵۶۵، موزهٔ آمستردام. منبع تصویر: وبسایت موزهٔ آمستردام (ریکسمیوزیم)– چپ:متای قدیس انجیل را می‌نویسد در حالی که فرشته‌ای او را یاری می‌کند، ۱۵۸۸، کار نقاش کیسو داس، دربار امپراطور اکبر. منبع تصویر: Pinterest

تصویر۸. کشتی بازرگانی گرفتار شده به ورطهٔ طوفان و هیولا، طرح مشکین، اواخر سدهٔ شانزدهم، امپراطوری مغولی هند. حراجی کریستیز، اکتبر ۲۰۱۵.منبع: American Historical Association: historians.org .

تصویر۹. معلم کشتی، جزئیات مینیاتور تصویر ۸.

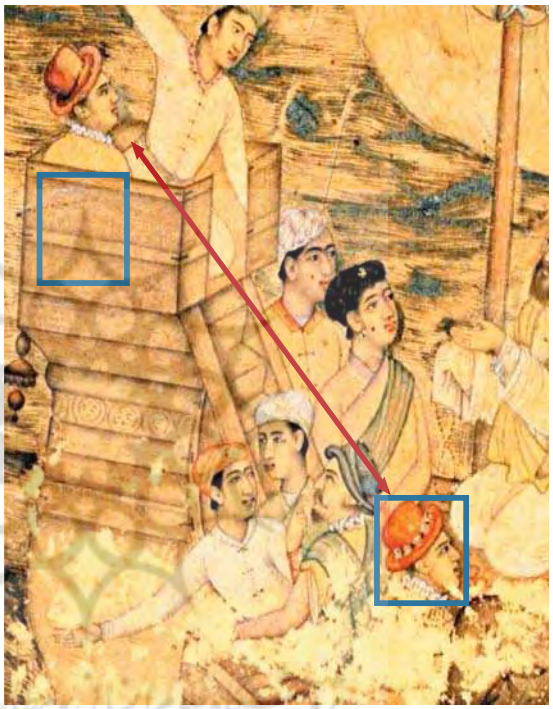
تصویر۱۰. ملوان بالا رونده از دکل و بادبان چهارگوش با قوس‌های کمانی. سمت راست: جزئیات صحنهٔ دریایی فرش لیون– سمت چپ: جزئیات مینیاتور تصویر ۸.

تصویر ۳ فرش پرتغالی موزهٔ کالوست گلبنکیان از گروه دوم مشاهده می‌شود و جزئیات صحنهٔ دریایی‌اش در تصویر ٤ به نمایش گذاشته شده است.

نوار حاشیهٔ اصلی تمامی فرش‌ها شامل یک بند اسلیمی‌سانِ پهن و تا حدی خشن از آبی سیر است که بر روی زمینهٔقرمزی در گردش بوده و طراحی این بند چنان صورت یافته که در یک گونه توالی حساب شده، قابی بیضی‌شکل که آشکارا با بیضی‌های ترنج مرکزی متناسب است و یک گل اسلیمی سرترنج‌مانند پا به عرصهٔ وجود می‌نهند. حاشیه‌های کوچک پیرامون حاشیهٔ اصلی، غالباً شامل بندهای ظریف ختایی با گل‌های شاه‌عباسی و چندپر کوچک و یا غنچه‌های اسلیمی و ختایی است. طره‌ها بیشتر از تکرار و تناوب منظم خطوط اریب به وجود آمده است.

نخستین پژوهشگری که پای مینیاتورهای مغولی را به موضوع قالی‌های پرتغالی کشاند، هرمان ترنکوالد٦ بود که در کتاب فرش‌های شرقی کهن۷، که همراهفردریش زاره۸ به رشتهٔ تحریر درآورده بود، بعضی مینیاتورهای هندی یک نسخهٔ حمزه‌نامه۹را که صحنه‌های آبی در آن‌ها دیده می‌شد مثال آورد. (Sarre & Trenkwald, Old Oriental Carpets, 1926-1928) این مینیاتورها اشخاص اروپایی را به تصویر نکشیده است، اما خصیصه‌هایی در خود نهفته و مخفی دارد که از چشم خود او و حتی زاره نیز پوشیده ماند. چندی بعد زاره خود دست به کار شد و در مقاله‌ای که مخصوصاً فرش پرتغالی ساکویل را مورد توجه قرار داده بود، صحنهٔ دریایی را تصویر داستان یونس پیامبر و ماهی خواند. (Sarre، A «Portuguese» Carpet from Knole،

تصویر۱۱. هیولای دریایی در فرش‌های پرتغالی و مینیاتورهای دریایی مغولهمسانی بی‌نظیری را جلوه‌گر می‌کنند. سمت راست: هیولای دریایی فرش لیون- سمت چپ: هیولای دریایی مینیاتور تصویر ۸.

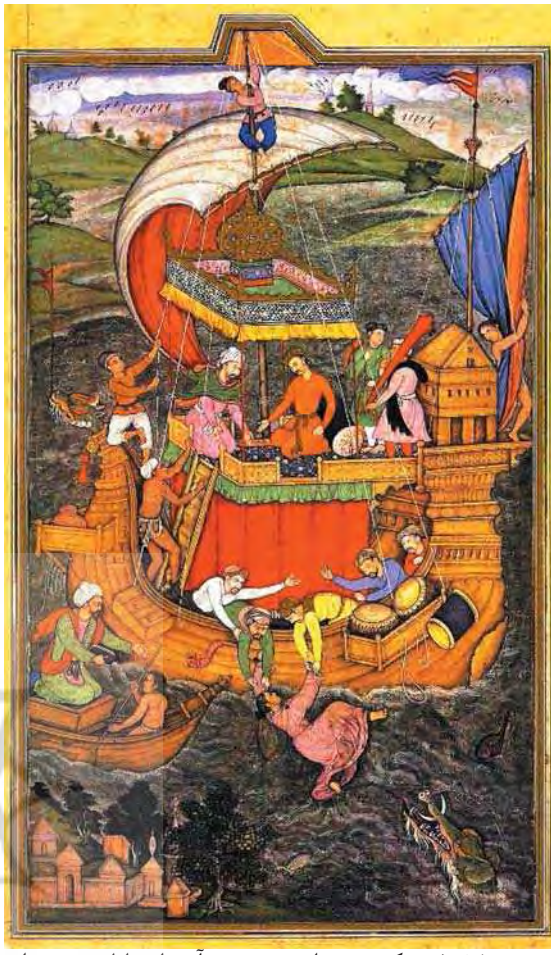


تصویر۱۲. دو شخص متفاوت که دقیقاً به یک شکل در مینیاتور تصویر ۸ نقش شده‌اند، گفتی شخصی همزمان در جای دیگر نیز حضور دارد.

تصویر۱۳. مطابقت حرکات اغراق‌آمیز دست‌ها در مینیاتور تصویر ۸ (ردیف بالا) و فرش‌های پرتغالی(ردیف پایین از راست: برگرفته از فرش موزهٔ متروپولیتن، منبعتصویر: وبسایتموزهمتروپولیتن، فرش وین)

۱۹۳۱) او البته به چند مورد کاشی‌کاری اصفهان نیز اشاره کرد، که ارتباط دقیقی با قالی‌های پرتغالی نداشتند و تنها وجود ترکیب‌بندی لچکی و نیز به تصویر کشیدن اروپائیان و کشتی‌هایشان را در عصر صفوی خاطرنشان می‌کردند. زاره دربارهٔ منتسب ساختن مرد مغروق فرش‌ها به یونس پیامبر دچار خبط و خطا شده بود، چرا که طریق بازنمایی قضیهٔ یونس پیامبر و وال در آثار هنری اروپایی، چه از منظر ترکیب‌بندی و چه در نحوهٔ رویارویی با روایت، هیچ گونه قرابت و همانندی با صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی ندارد. در اثنای داستان یونس پیامبر، لحظهٔ بلعیده شدن او توسط وال، همواره مورد علاقه و ملاحظهٔ هنرمندان غربی بوده است. به تصویر شمارهٔ ۵ بنگرید: در اینجا اثر نیکلاس وردان۱۰ هنرمند فرانسوی در صومعهٔ کلوسترنوبرگ۱۱ در اتریش برای مقایسه با صحنهٔ دریایی فرش پرتغالی موزهٔ منسوجات لیون آورده شده است تا تفاوت و تباین شیوهٔ بازنمایی مشهود و مبرهن گردد. از جهتی، با توجه به داستان یونس در کتاب مقدس، او هیچگاه مانند غریق درماندهٔ فرش‌ها دست و پا نزد و تقلایی نداشت و به تقاضای خویش پس از آنکه چند بار قرعه به نام او افتاد، به دریا انداخته شد تا به این روش خشم طوفان آرام گیرد.

در پایان دههٔ چهارم سدهٔ بیستم پروفسور پوپ با توجه به فرضیاتزاره صحنهٔ دریایی را برگرفته از یک نقاشی چاپی اروپایی و یا داستان یونس و ماهی پنداشت. (پوپ

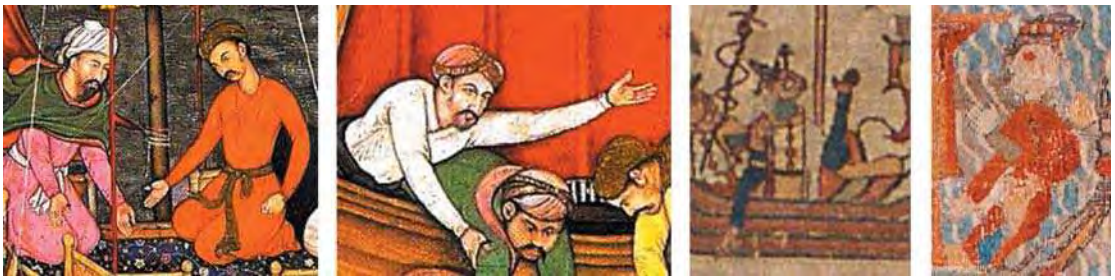


تصویر۱٤. غرق کردن زیبای چینی در آب، امپراطوری مغولی هند، منتسب به هنرمند مشکین، اواخر سدهٔ شانزدهم، مجموعهٔ Bharat Kala Bhavan، دانشگاه هندوی بنارس Benaras Hindu University. منبع تصویر: کالج: Lewis & Clark lclark.edu

و آکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۷۱۹) اشارهٔ پوپ به یک مینیاتور از خمسهٔ نظامی کار میرسیدعلی، که طرح حاشیهٔ اصلی فرش‌ها را بر روی خیمه‌ای می‌نمایاند، جالب توجه و چشمگیر است.در دهه‌های ٦٠ و ٧٠ میلادی چند نظریهٔ شتابزده دربارهٔ این قالی‌ها سربرآورد.ارنست کونل ۱۲ در اواخر عمرش طی ویرایش چهارم کتاب فرش‌های کهن خاور نزدیک۱۳ با توسل به ظن و گمان نقش صحنهٔ دریایی فرش‌ها را به تعدادی دانش‌آموز و یک حادثه که در اثنای رسیدن یک هیئت دیپلماتیک پرتغالی در خلیج فارس اتفاق افتاده بود، منتسب کرد (Bode & Kuhnel , 1958)و ریچارد اتینگهاوزن مرد مغروق درون آب را انسان‌الماء یا آدم دریایی خطاب کرد.(Guest & Ettinghausen, 1961) هیچ بعید نیست که مطلب مربوط به دانش‌آموزان از آن سنخ داستان‌پردازی‌های فرش‌فروشان شرقی و نیز مجموعه‌داران غربی باشد که به حد وفور راجع به نقش و نگارهای ناشناختهٔ فرش‌های شرقی ساخته می‌شد و شاید یکی از همین‌ها تصادفاً به گوش کونل خورده بود، چه، خود کونل نیز دلیل و مدرکی مبنی بر صحت و درستی این مطلب به دست نمی‌دهد. آدم دریایی، علی رغم آنکه در فرهنگ اروپایی شناخته شده است، معادل ایرانی دقیقی ندارد، آن طور که مطلوب اتینگهاوزن بود و روح و جن آب نیز، ولو مقصود او ایزدبانوی آناهیتا باشد، در هنر ایرانی تجسم زنانه دارد نه مردانه.

چارلز گرنت الیس١٤ در ١٩٧٢دوباره پای مینیاتورها را به میان ماجرا باز کرد و با استناد به یک مینیاتور مغولی اثر هنرمند لعل از یک نسخهٔ مصور اکبرنامه۱۵که غرق شدن بهادر شاه١٦ سلطان گجرات را توسط پرتغالی‌ها در ساحل دیو۱۷ به نمایش می‌گذاشت، صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی را روایتگر این قضیه دانست.(Ellis , 1972) به رغم عقیدهٔ الیس، صحنهٔ دریایی نمی‌تواند روایت مرگ بهادرشاه باشد، چه، علاوه بر آنکه مینیاتور مذکور از برخی عناصر اصلی صحنهٔ فرش‌ها من جمله هیولای دریایی بی‌بهره است، صحنهٔ فرش‌ها نیز به نحو آشکاری روایت یک جنگ دریایی نیست. جزئیات مرگ بهادرشاه در مینیاتور مذکور در تصویر شمارهٔ ٦ جلوه‌گرشده است.

تصویر۱۵. جزئیات مینیاتور تصویر ١٤- از چپ: هیولای دریایی، دماغهٔ حیوانسان، ملوان بالا رونده و بادبان باقوس‌های کمانی.



تصویر۱۶ . واکنش اغراق‌آمیز دست‌ها در مینیاتورها و فرش‌ها- سمت چپ خط وسط: جزئیات مینیاتور تصویر ۱۴ – سمت راست: به ترتیب از چپ جزئیات صحنهٔ دریایی فرش لیون و فرش گلبنکیان.

تصویر۱۷ . کشتی نوح، حدود ۱۵۹۰، منتسب به نقاش مشکین، امپراطوری مغولی هند، مؤسسهٔ اسمیتسونیان The Smithsonian Institution، منبع تصویر: وبسایت مؤسسهٔ اسمیتسونیان.

عاقبت، استیون کوهن۱۸ در دههٔ اول سدهٔ حاضر در مقالهٔ فرش‌های پرتغالی خراسان۱۹، که به عنوان مقالهٔچارلز الیس با طعنه و تعریض اشاره داشت۲۰،مرد مغروق صحنهٔ دریایی را هم داستان با اتینگهاوزن یک شمایل سنتی ایرانی معادل آدم دریایی اروپایی قرار داد.(Cohen, 2004)
ذکر این مطلب خالی از لطف نیست که اصل و نسب فرش‌های پرتغالی در اثنای مطالعات فرش‌شناسی سدهٔ بیستم و سدهٔ کنونی معمولاً بین ایران و هند متطوح گشته است: مارتین قالی‌ها را به کاشان منتسب ساخت؛ ویلهلم بوده۲۱و ارنست کونل ادعا کردند که فرش‌ها بایستی در زمانی نسبتاً اخیرتر برای پرتغالی‌ها یا برای بندر گوا در هند که قرن‌ها مستعمرهٔ امپراطوری پرتغال بود، بافته شده باشند؛ مراد و مقصود ترنکوالد از اشاره به مینیاتورهای حمزه‌نامه اعتقاد به یک نسب هندی دربارهٔ فرش‌ها بود؛ زاره آشکارا به کاشان و شیراز اشاره کرد؛ آرتور پوپ کارگاه‌های ایرانیان در گوا را مولد قالی‌ها دانست؛ اگر چه کورت اردمان از بافت فرش‌ها در شمال ایران اطمینان داشت، کونل متوجهٔ جنوب ایران بود؛ اتینگهاوزن از خوزستان به عنوان یک احتمال یاد کرد؛ الیس صریحاً به بافندگان مهاجر ایرانی در گجرات هند رأی داد۲۲و سرانجام استیون کوهن خراسان را به عنوان منشأ قالی‌های پرتغالی مطرح کرد۲۳.

مختصری دربارهٔکم و کیف تأثیرات اروپایی بر مینیاتورهای عصر مغولان هند

آنچه مشهود و مبرهن است نخستین مینیاتورهای قابل شناسایی مغولان هند، هنر دست و اندیشهٔ نگارگران ایرانی ترک وطن کرده، بخصوص میرسید علی و عبدالصمد، است که در حوالی ۱۵۴۰ در کابل به رکاب پادشاه مغول همایون پیوستند، در آن اوان که وی پس از پناهنده شدن به دربار صفوی و استمداد از شاه طهماسب، در راه مراجعت و در صدد تسلط دوباره بر هندوستان بود. به نحو محرزی این گروه نقاشان آخرین مهارت‌های فنی و فرمی ایرانی را به هنر درباری مغول عطا کردند. اشتیاق و علاقهٔ امپراطور اکبر، پسر همایون،به آثار هنری غربی

تتصویر۱۸. هیولای حاضر در مینیاتورهای دریایی مغول در واقع یک گونه تمساح است. جزئیات مینیاتور تصویر ۱۷

و سنن اروپایی موجب اختلاط شدید اسلوب و روش‌های پیشامغولی و ایرانی با سبک و سیاق‌های غربی گردید، چه، با رسیدن نخستین چاپ‌ها و حکاکی‌های اروپایی به هندوستان من جمله یک نسخه از کتاب مقدس چندزبانه شاهی۲٤ که در آنتورپ۲۵ میان سال‌های ۱۵٦۸ و ۱۵۷۳ به دست کریستوفر پلانتین۲٦، ناشر مشهور رنسانس، چاپ و مصور شده بود، امپراطور دیوانه و شیدای آن‌ها گردید وبالنتیجه زان پس بسیاری کارهای اروپایی که به دربار مغول راه می‌یافت، عیناً توسط نقاشان درباری بازآفرینی می‌شد.(Beach، ۱۹۹۲، p. ٥٤)نقاشی هنرمند کیسو از متای قدیس۲۷در حال نگاشتن زندگی مسیح، که حوالی ۱۵۸۸ در لوای دربار اکبر کشیده شد، از آن دست بازنمایی‌ها است که از یک حکاکی چاپ شده توسط فیلیپ گاله۲۸که دو دهه پیش از وی در فلاندر خلق شده بود، اقتباس شده است. نقاشی مذکور و اصل اروپایی آن در تصویر ۷ مشاهده می‌شود.

در اوایل عصر شاهزاده سلیم یا جهانگیرشاه آینده نیز، به مانند زمان پدرش، تأثیرات اروپایی به همین منوال دوام یافت و برقرار بود. گزارشی از پدر جرومه خاویر۲۹ در دههٔ پایانی سدهٔ شانزدهم، حاکی از دلبستگی و اشتیاق شدید سلیم به شمایل مریم عذرا و حضور یک نقاش پرتغالی در دربار مغول برای بازآفرینی از روی آن تصویر است۳۰. این مطالب به علاوهٔ نفوذ مستمر و طولایی که اسلوب و شمایل اروپایی در هنر مغول داشتند و از طرفی پیوند میان نقشپردازی صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی با مینیاتورهای دریایی مغولی که عنقریب به آن خواهیم پرداخت، یک پیوستگی و مناسبت عمیق و مستند میان دربار مغول و فرش‌های مذکور را هویدا می‌کند. پیش از اینکه این پیوند را روشنایی بخشیم، لازم به ذکر است که مصنف و صاحب اکبرنامه، ابوالفضل بن مبارک، در آیین اکبرینقاشان عمدهٔ دربار امپراطور اکبر را برمی‌شمرد: طبیعی است که میرسیدعلی تبریزی و خواجه عبدالصمد شیرازی سرور و سالار این فهرستند. وی سپس از وسونته۳۱و بساون، داد سخن می‌دهد. دیگر نقاشانی که ابوالفضل در آیین

تصویر۱۹. تمساح پوزه‌باریک رود گنگ.

اکبری از آن‌ها نام برده، کیسو، لعل۳۲، مکند، مشکین۳۳، فرخ قلماق۳٤، مادهو، جگن، مهیش، کهیمکرن، تارا، سانوله، هرنبس و رام هستند.(ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۷۷ و ۷۸) مینیاتورهای دریایی مغولان در این عصر بیش از همه هنر دست مشکین، کیسو، و افزون بر آن‌ها شاگرد چیره‌دست کیسو، دهرراس است. فراموش نشود که تحقیقاً شیوهٔ کارگاه‌های مغول در آن زمان این گونه بوده که استاد، ترکیب‌بندی را طراحی می‌کرد و جوانترها در لوای نظارتش کار اجرا را عهده‌دار می‌شدند۳۵. گاهی یک متخصص چهره‌نگاری، سرهای اشخاص اصلی را می‌کشید. این تقسیم وظایف البته در ایران زیاد مرسوم نبود و باید از سنت‌های هندی برخاسته باشد.

مطابقت مینیاتورهای دریایی مغول با صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی

چندی پیش در اکتبر ۲۰۱۵ مینیاتوری مرتبط با عصر مغولان هند در حراجی کریستیز۳٦سربرآورد که مشابهت‌های شگفت‌آوری چه از نظر نگاره‌ها و چه از منظر اسلوب نقش‌پردازی با صحنهٔ دریایی فرش‌ها دارد. تصویر ۸ شکل کامل این مینیاتور را به نمایش می‌گذارد. در مقام مقایسه با دیگر مینیاتورهای دریایی مغول بایستی

تصویر۲۰ . صورت تمساح پوزه باریک هندی در طبیعت و بروز آن در هنر مغول- از چپ به راست: گریال هندی در طبیعت، صحنهٔ دریایی فرش پرتغالی وین و مینیاتور مغولی غرق شدن پیرمحمدخان در آب نربده کار مشکین. خصایص خیالی از جمله یال دندانه‌ای و چشمان آتشین توسط نگارگران به ویژگی‌هایی طبیعی گریال مانند دهان باز و دندان‌های برنده و نیم تنهٔ از آب بیرون زده افزون می‌شود تا شمایل هولناک و هیولاواری به این جانوردر هنرها ببخشد.

پذیرفت که مینیاتور مذکور طرح مشکین است که محتملاً یکی از شاگردانش اجرای کار را عهده‌دار شده است. در حالی که به نحو محرزی، تأثیرات اروپایی در شکل و اسلوب آن مشهود است، در پیرامون مینیاتور اشعاری به خط نستعلیق آمده که شاعرش هنوز بر نگارنده معلوم نیست۳۷. مع‌الوصف اشعار ذکر شده ارتباطی با موضوع نقاشی ندارند و آشکارا به جهت زیب و زینت و نیکویی فضای پیرامون مینیاتور به کار رفته‌اند. توصیف شمایل مینیاتور به این صورت است: یک کشتی به طوفان و امواج خروشان دریا و هیولای دریایی گرفتار شده است. در همان اوانمردی با اسطرلاب یا ابزار گوی‌مانندش بر روی پاشنه-قلعه‌ای جلوی کشتی سخت مشغول رصد و مراقبت اوضاع و شرایط است. ملوانی ازدکل کشتی در حال بالا رفتن است و خدمه‌ای دیگر بر روی آشیانهٔ بیضی‌شکل انتهای دکل مشغول دیدبانی می‌باشد. کشتی مشحون و مملو از افراد مختلف با وظایف متفاوت است که بر حسب نوع پوشش و البسه در میانشان هم اروپاییان و هم هندی‌ها جلوه‌گر شده‌اند. قایقی کوچک در جلو کشتی مشاهده می‌شود که بر روی آن یک جوان اروپایی در حال مسلح ساختن شمخال فتیله‌ای‌اش برای شلیک به هیولایی سر به در کرده از آب است که برخی حاضران صحنه نیز متوجهٔ وی شده‌اند. کشتی اصلی به ظاهر از دو بادبان چهارگوش جداگانه برخوردار است که به نحو عجیبی با طناب به هم پیوسته‌اند.

ابوالفضل بن مبارک در آیین اکبریدر اثنای بخش آیین میر بحری که شرح و توصیف کیفیت هنر کشتیرانی مغول‌های هند است، دوازده گونه مردم و فی‌الواقع دوازده منصب و مسئولیت را در کار کشتی‌ها به رشتهٔ تحریر کشیده است. وی عنوان منصب رهیاب اسطرلاب-به-دست را معلم ذکر کرده است کهشناسایی نشیب و فراز دریا و نیرنگی اختران]کار اوست[که برهنمونی او کشتی بمنزل شتابد و چارهٔ خطرها برسگالد.(ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۱٤٤) در تصویر ۹ جزئیات معلم مینیاتور مورد بحث مشهود است. دیدبان کشتی‌ها با نام پنجری۳۸شناخته می‌شده است، چه، پنجریبر فراز تیر کشتی دیدبانی کند و از پیدائی ساحل و کشتی و شوریدن بادها و جز آن آگهی بخشد. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد اول، ص. ۱٤٤)ابوالفضل از خاروه۳۹نیز نام برده که فراوان باشند، بادبان کشیدن و بستن از این گرده آید. برخی بقعر دریا فرو شده، رخنه در بندند و لنگر فرومانده را برکشانید... . (همان، ص. ۱٤٥)

پنجری دیدبان و خاروهٔ ملوان هر دو به نحو معجزه‌آسایی در این مینیاتور به تصویر کشیده شده‌اند، چه، معمولاً نگارگران مغول یکی از این دو منصب را مورد امعان نظر قرار داده و به امر تصویر درآوردن توامان آن‌ها در یک صحنه التفاتی نشان نداده‌اند. بادبان چهارگوش که خاروهٔ لنگ بر کمر از دکل آن معلق است، ویژگی بارز و آشکار صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی است. تطبیق این خصیصه مابین فرش‌ها و مینیاتورها در تصویر ۱۰ به دست داده شده است. گفتنی است قوس‌های کمانی ایجاد شده در بالا و پایین بادبان که حاصل گره خوردن آن به پیکر تیر است، در هر دو مورد فرش‌ها و مینیاتورها یکسان و منبعث از یک شیوه و اسلوب طراحی است. حتی شکل هفتی‌گونهٔ به تصویر درآوردن طناب‌ها نیز به صورتی قراردادی در تطبیق این دو تصویر قابل تشخیص است.

هیولای این مینیاتور به صورتی سر از آب به درآورده است که پوزهٔ باریک و برآمده‌ای دارد، چشمانش از شدت و حدت خشم از حدقه به درآمده و دورشان شعله کشیده است، یال دندانه‌ای دارد که بر روی سر و بدنش ادامه می‌یابد، سبزفام است، خال‌هایی بر روی سر و بدنش حک شده و دندان‌های برنده‌اش به صورت منظم بر آرواره‌های بالایی و پایینی به صورت دندان نیش دیده می‌شود،و زبانش بیرون زدهدر حالتی که دهانش باز و گفتی جانور آمادهٔ دریدن و پاره کردن است. تصویر ۱۱ جزئیات و خصایص او را به نحو روشنی جلوه‌گر می‌کند و شباهت انکارناپذیر وی با هیولای دریایی فرش‌ها را فاش می‌کند.

تصویر۲۱. فرش با نقوش جانوری، ۱۹۱ × ۴۰۳ سانتیمتر، لاهور، ۱۶۲۰، گالری ملی هنرها، واشینگتن. منبع تصویر: وبسایت گالری ملی هنرها، واشینگتن.

خصایص هیولای فرش‌های پرتغالی طابق‌النعل‌بالنعل با خصایص هیولای این مینیاتور مشکین و دیگر مینیاتورهای مشابه مغولی مطابقت دارد.

در مینیاتورهای دریایی مغول این هیولا همواره حضور دارد بدون آنکه به کسی آسیب رساند و زخم و جراحتی بر شخصی وارد آورد، گفتی او بایستی باشد و به دهشت‌انگیزی و هولناکی صحنه بیفزاید.الغرض، چنانچه خواهیم دید، او در روایت صحنه‌ها دخالتی ندارد و در حقیقت عنصریست که بر دریاها و آب‌های مغول بایستی نگاشته می‌شده است، به این خاطر که به سنتی بی‌بدیل مبدل شده است.

در مینیاتور مورد بحث اشخاص با هویت‌ها و ملیت‌های گوناگون بروز یافته‌اند: اروپاییان با کلاه لبه‌دار و بشقابی به رنگ‌های نارنجی و سبز، که گاه شاه‌پری بر آن نصب شده، در عقب، میانه و دماغه جای گرفته‌اند. یقهٔ لباس با چین‌های بزرگ، دیگر مشخصهٔ آنهاست. این خصیصه‌ها بر حسب ظاهر، روش مطلوب و معمول نقاشان مغولی هند برای به تصویر درآوردن سوداگران پرتغالی بوده است که در فرش‌های پرتغالی نیز به همین منوال به کار برده می‌شوند. یک مورد مهم که در این مینیاتور مستتر شده، تصویر دو شخص اروپایی است که دقیقاً مانند هم نقاشی شده‌اند، خواه در نحوهٔ پوشش و خواه در مورد جزئیات چهره و شکل قرارگیری سر و بدن. فی‌الواقع گفتی یک تصویر را عیناً در جای دیگر کشتی الصاق کرده باشند. این مورد در تصویر ۱۲ از پیش نظر می‌گذرد.

این خودبه یک نتیجه‌گیری قابل توجه دربارهٔ مینیاتورهای مغولی که اروپاییان و فرهنگ اروپایی را مصور کرده‌اند،منجر می‌شود: و آن اینست که این مینیاتورها دارای الگوهای تصویری بوده‌اند که همانا آثار اروپایی از جمله حکاکی و نقاشی بوده است که به دربار مغول می‌رسیده و هنرمندان از آن‌ها به قصدهای مختلف بهره می‌گرفته‌اند. از جانب دیگر، حرکات دست‌ها در این مینیاتور از نظر قرابت با فرش‌ها، نمایش واضح و شفافی را عرضه می‌کند. واکنش اشخاصی که به حضور هیولای دریایی واقف گشته و در صدد نشان دادن عکس‌العمل هستند، به نحو نیکو و مطلوبی با حرکات ملوان پای دکل کشتی اصلی که قصدش آگاه کردن فرماندهٔ کشتی از وجود یک غریق است، منطبق است. جزئیات این انطباق در تصویر ۱۳ نمایان است.

مینیاتور دیگری از مشکین که از قضا انسان مغروقی را نیز به تصویر کشیده است، غرق کردن زیبای چینی در آب می‌باشد که در تصویر۱٤ دیده می‌شود. وجود هیولای دریایی، ملوان معلق از تیرک،بادبان با قوس‌های کمانی و دماغهٔ حیوانشکل کشتی، این نقاشی را با شیوه و اسلوب صحنهٔ دریایی فرش‌ها قرین و نردیک می‌سازد. خصایص مذکور در تصویر ۱۵جلوه‌گر شده‌اند.نحوهٔ واکنش دست‌های اشخاص در اینجا نیز با نمونه‌های موجود در فرش‌ها همبستگی دارند. در تصویر ۱٦ جزئیات این واکنش‌ها به نمایش گذاشته شده است. شایستهٔ توجه

تصویر۲۲ . جلوهٔ حاشیهٔ فرش‌های پرتغالی در مینیاتورهای مغولی- سمت چپ: حاشیهٔ اصلی فرش وین- سمت راست: جزئیات نقش یک خیمه از مینیاتوری از حمزه نامه، امپراطوری مغول،، نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم.منبع تصویر مینیاتور: Google Arts & Culture .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

است که ترکیب‌بندی دست‌ها بایستی خصیصهٔ مهمی در مینیاتورهای مغولی هند به شمار رود، زیرا این مورد در جای دیگر نظیری ندارد. اشخاص در نگاره‌های ایرانی و عثمانی و نیز نقاشی‌های اروپایی واکنشی اینچنینی جلوه‌گر نمی‌سازند و این خود گام مهمی برای تشخیص هویت فرش‌هاست.

مینیاتور دریایی دیگر گرفتار شدنکشتی نوح به طوفان است که ارتباط این مینیاتور و مینیاتور پیشین چنان عمیق است، چه در ترکیب‌بندی و چه در نحوهٔ پرداختن به جزئیات، که جز آنکه آنها را کار یک شخص بدانیم، چارهٔ دیگری برای آن متصور نیست. در تصویر ۱۷ نقاشی یادشدهٔ مشکین از پیش نظر می‌گذرد.

در حالی که تنها تباین و اختلاف عمدهٔ این مینیاتور با مینیاتور تصویر ١٤ در موضوع آن‌هاست، شیوهٔ به تصویر درآوردن هیولای دریایی در اینجا چشمگیرترین و بااهمیت‌ترین خصیصه به شمار می‌رود، چه، او در سه جای تصویر سربرآورده، که در یکی از این موارد هویت و راز و رمز خود را برملا و علنی کرده است، بدین صورت که بدنش کامل از آب خارج شده و مشخص می‌شود که از شمایلی تمساح‌سان برخوردار است. این برملاسازی در تصویر ۱۸ قابل مشاهده است و معلوم می‌شود که هیولای مینیاتورهای مغول در حقیقت گونه‌ای تمساح است.

در کتاب جهانگیرنامه یا توزک جهانگیری، که شرح خاطرات و نظم و ترتیب دربار و وقایع سلطنت جهانگیرشاه است، مطلبی آورده شده که به رفع ابهام از هویت هیولای دریایی فرش‌ها و مینیاتورها کمک شایانی می‌کند. جهانگیر ذکر کرده که : روز سه‌شنبه هفتم] آذر ۱۰۲٦ ه.ق[در تال دهار یک مگرمچ به بندون٤٠زدم با آنکه سر بینی او به نظر درآمد و باقی تنه‌اش در آب پنهان بود به قیاس و قرینه میان پشتش زدم یک زخم تمام شد. مگرمچ از عالم نهنگ جانوریست و در اکثر آب‌های هندوستان می‌باشد به غایت کلان می‌شود و این چندان کلان نبود. مگرمچ دیده‌شده که

تصویر۲۳. نمایش روند کاهشی در صحنهٔ دریایی فرش‌ها، از چپ: فرش لیون، اواخر سدهٔ شانزدهم (منبع تصویر: بخش‌آرشیوتص اویرموزهٔ‌منسوجاتلیون؛ فرش آمستردام، نیمهٔ اول سدهٔ هفدهم (منبع تصویر:آرشیوتصاویرریکسمیوزیم).

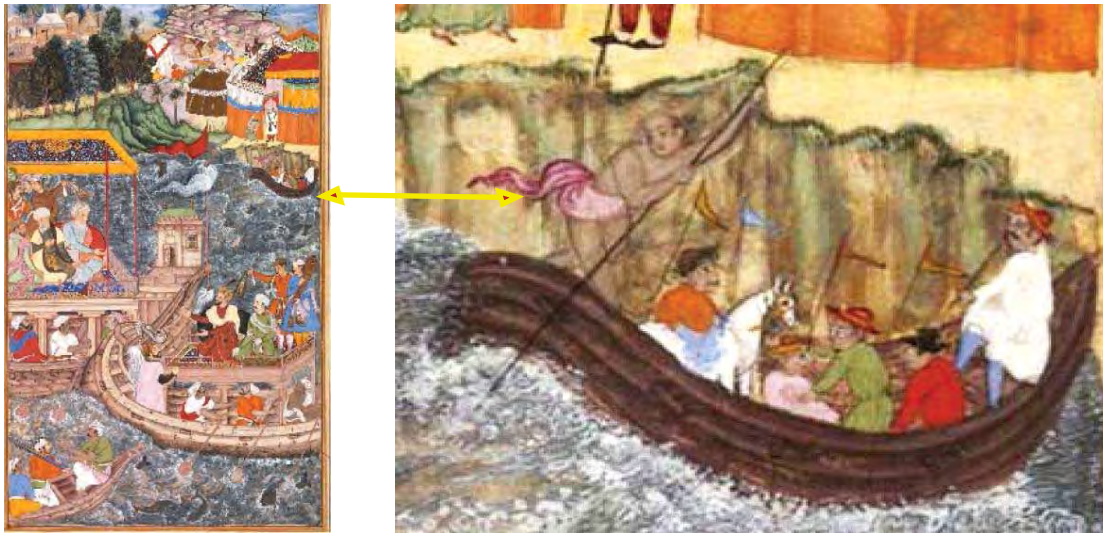
هشت‌گز طول و یک گز و یک پا عرض داشت.(جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ص. ۲۳۳)مگرمچ یا مگرمج، در معنای تمساح است و بنا به قول جهانگیر در همه جای هندوستان یافت می‌شود و بی‌سبب نیست که در همهٔ مینیاتورهای دریایی و فرش‌های پرتغالی حضور او پابرجا و ثابت است. شرح جهانگیر از نحوهٔ بیرون آمدن حیوان از آب فی‌الفور یادآور هیولای دریایی مشهور در این پژوهشاست که سر و فکین را از آب به در کرده است و تنه‌اش در زیر آب مخفی می‌ماند. جهانگیر طبیعت‌دوست که مفتون و دیوانهٔ جانوران بود، آن را از خانوادهٔ نهنگ معرفی می‌کند٤١. و لیکن اگر از چشم جانورشناسی در موضوع دقیق شویم، آنچه در این پژوهش آن را در هیئت هیولای دریایی می‌شناختیم، جانوریست است که امروزین روز نیز وجود دارد، ولو به لطف و موهبت شکارچیانی همچون جهانگیرشاه در اثنای تاریخ، که بی‌علت و سبب و فقط محض استنباط خاطر آن را شکار می‌کردند، در معرض انقراض است و تمساح پوزه‌باریک گنگیست یا گریال با نام علمی Gavialisgangeticus که بومی بخش شمالی شبه قاره هند است، همان جایی که اغلب هنرمندان و صنعتگران و نیز دربار مغولان در آن سامان مستقر بودند و بالنتیجه در هنرها جلوه و نمایش بخصوصی پیدا کرد و به نماد و سمبلی از آب‌های پهناور هند در مینیاتورها مغولی و فرش‌های پرتغالی بدل شد. شمایل گریال هندی در تصویر ۱۹ مشاهده می‌شود. از مقابل نظر خویش بگذرانیم پوزهٔ برآمدهٔ هیولا را که در فرش‌های لیون و وین از برجستگی آشکاری برخوردار است. در مینیاتورهای مغولی، به علت ماهیت و طبیعت هنر نقاشی که دست نقاش در شکل دهی به جزئیات فراتر و رساتر از فرش‌بافیست، همهٔ عناصر این جانور بومی رود گنگ، عیناً به نمایش گذاشته می‌شود. در تصور ۲۰ تطبیق شمایل گریال در طبیعت، فرش‌ها و مینیاتورها جالب توجه است.

شایان توجه است که گریال به جز فرش‌های پرتغالی، امکان جلوه‌گری در دیگر قالی‌های مغولی را نیز یافته است. مؤید این ادعا فرشی است بافت لاهور ازحدود ١٦٢٠ که گریال کامل‌العیاری را دربحبوحهٔ‌کارزار با شیر بالدار افسانه‌ای به نمایش نهاده است. این فرش و جزئیات گریال آن در تصویر ۲۱ مشاهده می‌شود.

گفتنی است افزون بر آنکه نشانه‌هایی از زمینهٔ شعله‌سان فرش‌های پرتغالی در فرش‌های مغولی همعصر آن‌ها بازشناسی می‌شود، حاشیهٔ اصلی فرش‌های پرتغالی نیز از نمایش چشمگیردر فرش‌ها و مینیاتورهای مغولی معاصر خود برخوردار است. آورده شد که آرتور پوپ در این باره به مینیاتوری از خمسهٔ نظامی کار میرسیدعلی اشاره کرد. محقق شده است که حاشیهٔ اسلیمی بافته‌های صفوی توسط استادان ایرانی به هنر دربار مغول راه پیدا کرده و متحول شده است. به سخن پروفسور پوپ باید اضافه کنیم بسیاری مینیاتورهای درباری مغول را که نقش این بندهای اسلیمی‌سان تودرتو و زمخت را،چه بر روی سقف خیمه‌ها و چه به صورت نقشی از فرش‌های به تصویر درآمده در این نقاشی‌ها، جلوه‌گر می‌سازند. طی تصویر ۲۲ نقش حاشیهٔ اصلی فرش‌ها و یک نمایش مغولی–مینیاتوری آن‌ها را در کنار یکدیگر نظاره‌گر هستیم.

یک نقل قول تاریخی از ابوالفضل علامی

حال که خویشی و قرابتی متکی بر دلایل متقن مابین شمایل فرش‌های مورد پژوهش و مینیاتورها و فرش‌های مغولی



تصویر ۲۲. جلوهٔ حاشیهٔ فرش‌های پرتغالی در مینیاتورهای مغولی- سمت چپ: حاشیهٔ اصلی فرش وین- سمت راست: جزئیات نقش یک خیمه از مینیاتوری از حمزه نامه، امپراطوری مغول، نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم.منبع تصویر مینیاتور: Google Arts & Culture .

نظاره‌گر بودیم، زمان آن فرا رسیده که تاریخ را تجسس کنیم و این خویشی و قرابت را در دربار امپراطوران مغول هند و در اثنای اسناد و نوشته‌های معاصر آن ایام بررسی و تفحص کنیم.

شخصیت همایون مغول چنان بخصوص بوده که سرچشمهٔ توجهٔ مغول‌ها به هنرها، از جمله فرش‌بافی را باید درخصایص او جست که نمونهٔ بارز و آشکار این التفات، وجود یک قالی مستدیر و مدور مشهور به بساط نشاط بوده است که نقش کواکب و افلاک را بر خود داشت.(ابوالفضل بن مبارک، ۱۳۷۲، ص. ۵۲۸ و ۵۲۹) در عصر امپراطور اکبر، قالیبافی در مناطق بافندگی هندوستان بخصوص شهرهای درباری نظم و نسق یافته و به مرتبه‌ای می‌رسد که در نوشته‌های دیوانی نیز از کم و کیف آن یاد می‌شود.در اواخر سال‌های سلطنت اکبرشاه، حدود ۱۵۹۶، در آیین اکبری در باب وجود یک کارگاه فرش‌بافی معتبر و غنی درباری از زبان ابوالفضل بن مبارک چنین می‌شنویم: گلیم: گیهان خدیو۴۲شگرف طرح‌ها برطرازید و گره‌های دلگشا بجا نشاند- اوستادان آزمونکار برگماشت و کارنامها پرداخته آمد- گلیم ایرانی و تورانی از یاد مردم رفت اگر چه همه سال از گوشکان۴۳و کرمان و خوزستان و سبزوار و جز آن بازرگان آوردند- هر گروهی قالی‌باف خانها برساخته‌اند و فراوان سود اندوخته- و در هر شهر خاصه آگره و فتح پور و لاهور گزیده‌تر شد- و در کارخانهٔ خاص یکتا گلیم بدرازی بست گز و هفت طسوج و پهنای شش گز و یازده و نیم طسوج بافته‌اند۴۴- و هزار و هشتصد و ده روپیه بخرج رفت و کارآگهان دو هزار و هفتصد و پانزده روپیه ارج بنهادند.

تکیه نمد: از ولایت آورند و درین مرز و بوم نیز فراوان برسازند و جاجم و شطرنجی و بلوچی و شگرف حصیرها که بابریشمی بافته ماند و چه نویسد که داستانی ست بس دراز.(ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، ج ۱: ۳۳)

جای بسی تعجب است که ابوالفضل علامی با آنهمه دقتی که در ضبط وقایع امپراطوری مغول و کم و کیف شرایط دربار و اقصی نقاط هندوستان داشته، در کاربرد واژهٔ گلیم در اینجا به اشتباه می‌افتد. نگارندهٔ این سطور تمامی سه جلد چاپ سنگی کتاب ارزشمند آیین اکبری را زیر و رو کرد تا شاید نشان از قالی یا قالین بیابد، اما در این امر ناکام ماند، چه، شیخ ابوالفضل حتیدر باب شهرهایی که وجود قالی‌بافی در آن‌ها محقق شده است، از واژهٔ قالی استفاده نمی‌کند. به عنوان نمونه در باب آگره و فتح پور سیکری که در خود این مطلب نیز به سنت قالی‌بافی پررونق و پرآوازهٔ آنجا اذعان می‌کند، می‌نویسد که : درین هر دو شهر بتوجهٔ گیتی خداوند گلیم و قماش مهین بافند و بسا هنرپیشگان را روز بازار. (ابوالفضل بن مبارک، ۱۸۹۲، جلد دوم ، ص. ۸۴) الغرض، وی گلیم را لااقل در آیین اکبری، بر جای قالی می‌نشاند. اینکه در مطلب مربوط به کارگاه فرش‌بافی درباری، خود او از گروه‌های قالیباف و نه گلیمباف یاد کرده، خود نشانگر آن است که سهوی در این گفتار شیخ ابوالفضل و در کل کتاب آیین اکبری به وقوع پیوسته است. باید این نکته را متذکر شد که بند پایانی مطلب فوق به دستبافت‌های بدون گره و تخت‌بافت مانند جاجیم و بلوچی و حصیر و نمد اختصاص یافته و این خود مؤید سهو صورت گرفته است، چه، اگر ابوالفضل گلیم را به قاعدهٔ معمول این واژه، جزو دستبافت‌های بدون گره به شمار

می‌آورد، آن را در بند پایانی مطلب خود می‌گنجاند و نه در آغاز مطلب و در ذکر ثروت و مکنتی که گروه‌های قالیباف هندوستان به واسطهٔ بافت این گلیم‌ها کسب کرده‌اند.
بر حسب مطلب فوق، استادکاران آزموده‌ای در دربار اکبر به کار آموزش و نظارت قالیبافان گماشته شده بودند که موجب بافته شدن دستبافت‌های اعلادرجه و نفیس می‌شدند. به احتمال قریب به یقین در بین آن‌ها ایرانیانی نیز به چشم می‌خوردند، به این خاطر که ابوالفضل از گروه‌های مختلف قالیبافان سخن رانده و بالنتیجه استادکاران مختلفی نیز بر کار آن‌ها نظارت داشته‌اند. باید خاطر نشان کرد که در۱۵۹۶، هنگام نوشتن آیین اکبری، پنجاب پایتخت امپراطوری مغول بوده است. دربار اکبر پیش از آن در آگره و در آغاز درفاتح پور سیکری مستقر بود. ابوالفضل در ادامه، مهمترین شهرهای بافندگی مغولان هند، که قالیبافان افزون بر پنجاب، در آنجا یافت می‌شده‌اند، را نام می‌برد که آگره و فاتحپور سیکری و لاهور هستند. چنین که پیداست گروه‌های مختلف بافندگان با اصل و نسب‌های متفاوت در دربار مغول و در مراکز مهم بافندگی آن به تدریج رحل اقامت گزیده و در پی آن به ثروت قابل توجهی دست یافته‌اند. فرش‌های پرتغالی به جز این چهار شهر نمی‌توانند در جای دیگری بافته شده باشند، چرا که چنان که بر اساس شواهد و مدارک بدان پرداختیم، طراحی آن‌ها توسط نگارگران درباری مغول صورت پذیرفته است.

دربارهٔ روند کاهشی در صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی

علی‌الظاهر در طی سی چهل سال فرش‌های پرتغالی از نظر ظرافت ولطافت افت قابل توجهی را متحمل می‌شوند و صحنهٔ دریایی آن‌ها نیز متبع این روند کاهشی، در جایی حتی به برخورداری از تنها یک کشتی و ماهی، در غیاب مرد مغروق و هیولای دریایی و کشتی فرماندهی،نزول می‌کند. فی‌الواقع فرش آمستردام در نقطهٔ پایان این فرآیند نزول قرار دارد. در تصویر ۲۳ روند این تنزل به دست داده شده است.از جانب دیگر، در پسزمینهٔ مینیاتورهای دریایی مغول، معمولاً کشتی‌های مینیاتوری بسیار کوچکی قابل تشخیص هستند که دخالتی در روایت یا داستان ورای مینیاتور ندارند، بلکه به صورت عناصر قراردادی و تزیینی برای پر کردن فضاهای آبی خالی و خلوت همواره مورد امعان نظر نگارگران درباری بوده اند. تصویر ۲٤ یکی از این کشتی‌های پسزمینه‌ای و میزان کوچک بودن آن را نسبت به ابعاد کل مینیاتور که ۳۲ در ۱۹ سانتی‌متر است، نشان می‌دهد.

این کشتی و وفور نمونه‌های مشابه آن می‌تواند تکیه‌گاهی باشد بر این عقیده که صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی قراردادی است نه روایتی. به بیان دیگر، مسئلهٔ هویت اشخاص و به ویژه هویت مرد مغروق که پژوهشگران فرش‌شناس در سدهٔ بیستم به دنبال کشف آن بودند، به نظر از اساس و پایه متکی بر دلایل متقن و استواری نیست. نگارنده بر این باور است که حذف شدن کشتی دوم در بخش عمده‌ای از فرش‌های پرتغالی نیز دلیلی جز این نمی‌تواند داشته باشد که نیت و مقصود صحنهٔ دریایی فرش‌ها بیان روایت و داستانی بخصوص نبوده است ؛ چیزی که تقریباً همهٔ پژوهشگران وفرش‌شناسانی که در این پژوهش از آن‌ها نام برده شد به گونه‌ای عکس آن فکر می‌کردند و از همان آغاز که مارتینباشد تا زاره و پوپ کونل و الیس، همگی به دنبال پیدا کردن روایتی خاص برای معرفی آن به عنوان مضمون این صحنه بودند. اگر بحث روایت و داستانی ویژه در میان می‌بود، بافندگان و سفارش‌دهندگان به عیب و نقص طرح رضایت نمی‌دادند. این نکته از یک طرف نمایانگر آن است که فرش‌های پرتغالی قصد و مرادی به جز نمایش شکل و شمایل اروپایی اشخاص و کشتی‌های آنان نداشته‌اند و از طرف دیگر، ابهامات و اشکالات ناقص بودن طرح بخش عمده‌ای از آن‌ها را، از جمله فرش آمستردام که تنها یک کشتی و اشخاصش را به نمایش می‌گذارد و از همهٔ نقشمایه‌های اصلی دیگر نظیر کشتی اول و مرد مغروق و هیولای دریا غفلت ورزیده است، زایل و برطرف می‌کند.
در پایان این مقال مطلبی گفتنی است و آن مطلب اینست که تعدادی فرش قفقازی با نقوشی شبیه به فرش‌های پرتغالی در دست است که حاصل رسیدن یکی یا تعدادی از فرش‌های گروه دوم به دست ایلات و عشایر قفقاز هستند. محقق است که این بازبافی‌ها تاریخی پیش از سدهٔ هجدهم ندارند. نقشهٔ زمینهٔ این فرش‌ها دارای زوایا و شکستگی بسیار بیشتری درکنگره‌های خارجی ترنج‌هاست و گل‌ها و غنچه‌ها و بندها نیز همه به قالب هندسی درآمده‌اند، لیکن اساس طرح که لوزی‌های هم‌مرکز کنگره‌دار است، حفظ شده است و اگر چه صحنهٔ دریایی لچک‌ها در اغلب این بازبافی‌هاحذف شده و جای خود را به مجموعه‌ای غریب از نقوش حیوانی عجیب و ناشیانه و بدوی داده است، اما یک نمونهٔ در موزهٔ هنر اسلامی برلینعلاوه بر آنکه طرح زمینهٔ آن به نمونه‌های پرتغالی بسیار از نظر ظرافت نزدیکتر شده، صحنهٔ دریایی را نیز به صورت خطوط مواج آب و یک ماهی تنها جلوه‌گر می‌سازد.

نتیجه

فرش‌های پرتغالی معاصر صفویان را بایستی هنر دربار امپراطور اکبر مغول در پنجاب دانست. شیوه و اسلوب به‌کار رفته توسط نگارگران دربار وی بخصوص هنرمندانی مانند مشکین و کیسو در اثنای

مینیاتورهای دریایی، واجد همانندی و مشابهت بینظیری با صحنهٔ دریایی فرش‌ها می‌باشد و دلیلی متقن و مستدل برای قایل شدن پیوندی عمیق میان این فرش‌ها و نگارگران مذکور. نگاره‌هایی مانند شمایل گریال پوزه‌باریک گنگ، بادبان چهارگوش با قوس‌های کمانی و ملوانی که همواره از تیر آن معلق است، اشخاص اروپایی با شمایل قراردادی و حرکات و اطوار اغراق‌آمیز دست و سر و کشتی‌هایی با پاشنه-قلعه‌ای و دماغهٔ حیوان‌سان، در کار مطابقت مینیاتورهای دریایی مغول و صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی طابق‌النعل‌بالنعل قابل تشخیص و بازشناسیند. بافت این فرش‌ها بایستی هم به مقصود هدیه و پیشکش برای صاحب‌منصبان پرتغالی مقیم هند بوده باشد و هم تجارت و جوانب داد و ستد، چه ابوالفضل علامی از عواید و ثروت وافری که قالی‌بافان از قبل هنر خود بدان حصول یافته‌اند، داد سخن می‌دهد و البته به نحو واضحی فرش‌های شرقی با چنین نقوشی جذبهٔ بسیاری برای اروپاییان داشت. طی چند دهه بعد، با شهرت روزافزون فرش‌های درباری پرتغالی از گروه نخست، که فرش موزهٔ هنرهای کاربردی وین نمونهٔ اعلی‌درجهٔ محفوظ ماندهٔ آنهاست، تقاضا برای بازبافی این فرش‌ها منجر به بافت فرش‌های گروه دوم با طرح و نقش ساده‌تر گردید، که آشکارا خارج از دربار و در مراکز بافندگی مشهور هند مانند آگرا، فتح‌پور و لاهور با اقتباس از فرش‌های نخست به سفارش بازار اروپا بافته شدند.

سرعت و شتاب فرایند نزول و کاهش صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی که در اثنای آن مجموع ناوگان کامل فرش‌ها به همراه مرد مغروق و گریال گنگی، عاقبت در فرش آمستردام به یک کشتی و ماهی تنها تقلیل می‌یابد، خود بیانگر این حقیقت است که از همان آغاز هدف نگارگران طراح، تنها به تصویر کشیدن شمایل و کشتی‌های اروپایی در فرش‌ها بوده است، نه اشاره به واقعه یا قصه‌ای خاص. باری، عناصر صحنهٔ دریایی فرش‌های پرتغالی جزء به جزء در مینیاتورهای عدیدهٔ دریایی مغولی بازشناسی می‌شوند.

منابع و مآخذ:

ابوالفضل بن مبارک. (۱۳۷۲). اکبرنامه (جلد اول). (به کوشش غ. طباطبائی مجد) تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات‌فرهنگی(پژوهشگاه).

(---). (۱۸۹۲). آئین اکبری(چاپ سنگی) (جلد ۱ و ۲ و ۳). لکهنو: مطبع منشی نولکشور.

پوپ، آ. آ.، و آکرمن، ف. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (جلد ششم). (زیر نظر سیروس پرهام، ن. دریابندری، و دیگران، مترجم) تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

جهانگیر گورکانی، ن. (۱۳۵۹). جهانگیرنامه یا توزک جهانگیری. (به کوشش م. هاشم) انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

Beach, M. C. (1992). New Cambridge history of India: Mughal and Rajput painting. Cambridge [England] ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.

Bode , W., & Kuhnel , E. (1958). Antique rugs from the Near East (4th ed.). (C. G. Ellis, Trans.) Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Cohen, S. (2004). <Portuguese> carpets from Khorasan, Persia. In R. Barnes, Textiles in Indian Ocean societies (1st ed., pp. 38-46). New York: RoutledgeCurzon.

Ellis , C. G. (1972). The Portuguese carpets of Gujarat. In R. Ettinghausen, Islamic art in the Metropolitan Museum of Art (pp. 267-289). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Guest , G. D., & Ettinghausen, R. (1961). The Iconography of a Kashan Luster Plate. Ars

Orientalis(4), 25-64.
Martin, F. R. (1908). A history of Oriental carpets before 1800. Vienna : printed for the author with subvention from the Swedish Government in the I. and R. State and Court printing office.
Sarre, F., & Trenkwald, H. (1926-1928). Old Oriental Carpets (Vol. 2). (A. F. Kendrick, Trans.) Leipzig: Anton Schroll & Co, Wien und Karl W. Hiersemann.
Sarre, F. (1931, May). A «Portuguese» Carpet from Knole. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 58(338), 210+214-215+219.

موزهٔ هنرهای کاربردی وین: https://sammlung.mak.at/en
موزهٔ کالوست گلبنکیان، لیسبون: https://gulbenkian.pt/museu/en
کتابخانهٔ بریتانیا: https://www.bl.uk
موزهٔ ملی آمستردام: https://www.rijksmuseum.nl
مؤسسهٔ اسمیتسونیان: https://www.smithsonianmag.com
گالری ملی هنرها، واشینگتن: https://www.nga.gov/index.html
موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک: https://www.metmuseum.org
موزهٔ منسوجات لیون: http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx
موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن: https://www.vam.ac.uk

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

that the motifs such as a man climbing a ship mast, rectangular sails, the gharial (Gavialisgangeticus), Europeans who react exaggeratedly to sea misfortunes and a drowned man, could be abundantly found in Mughal marine miniatures and the Portuguese carpets. A fact could be realized that there is no hidden story for the marine scene, mainly because these motifs are everywhere in the marine miniatures without having any connection with the story of painting. So, it is understandable that what was important for the painters was just representing Europeans and their ships on the sea. The Portuguese carpets had been designed by Mughal main painters for the court of Akbar the Great. It is most likely that Miskina was the main designer of these carpets. After him, we should suggest two other painters, Kissu and his pupil Deherras. The carpets were woven by the weavers of Akbar's court in Punjab, and also in the other main cities of Mughal India at that time,including Agra and FatehpurSikri and Lahore. Based on the historical documents, the main purpose for doing such weird oriental carpets in India could be for trading purposes at the end.

Keywords: Carpet, Miniature, Portugal, Mughal, India, Iran.

References: Abu'l-Fazl ibn Mubarak. (1892). Ain-i-Akbari (in Persian) (Vol. 1, 2, 3). Lucknow: Munshi Newal Kishore.

----------. (1993). Akbarnama (in Persian) (Vol. 1). (Gh. T. Majd, Editor), Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Beach, M. C. (1992). New Cambridge history of India: Mughal and Rajput painting. Cambridge [England] ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.

Bode , W., & Kuhnel , E. (1958). Antique rugs from the Near East (4th ed.). (C. G. Ellis, Trans.) Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Cohen, S. (2004). Portuguese، carpets from Khorasan, Persia. In R. Barnes, Textiles in Indian Ocean societies (1st ed., pp. 38-46). New York: RoutledgeCurzon.

Ellis , C. G. (1972). The Portuguese carpets of Gujarat. In R. Ettinghausen, Islamic art in the Metropolitan Museum of Art (pp. 267-289). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Guest , G. D., & Ettinghausen, R. (1961). The Iconography of a Kashan Luster Plate. Ars Orientalis(4), 25-64.

Martin, F. R. (1908). A history of Oriental carpets before 1800. Vienna : printed for the author with subvention from the Swedish Government in the I. and R. State and Court printing office.

Nur-ud-din Beig Mohammad Jahangir. (1980). Jahangirnama (in Persian). (M. Hashem, Editor). Tehran: Institute of Iranian Culture.

Pope, A. U. & Ackerman, Ph. (2008). A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present (Vol. 6). (C. Parham, Editor. N. Daryabandari & others, Trans.), Tehran: Elmi Farhangi.

Sarre, F., & Trenkwald, H. (1926-1928). Old Oriental Carpets (Vol. 2). (A. F. Kendrick, Trans.) Leipzig: Anton Schroll & Co, Wien und Karl W. Hiersemann.

Sarre, F. (1931, May). A «Portuguese» Carpet from Knole. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 58(338), 210+214-215+219.

https://sammlung.mak.at/en

https://gulbenkian.pt/museu/en/

https://www.bl.uk/

https://www.rijksmuseum.nl/

https://www.smithsonianmag.com/

https://www.nga.gov/index.html

https://www.metmuseum.org/

http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx

https://www.vam.ac.uk/

Indian Mughal Marine Miniatures, the Missing Link of the Portuguese Carpets

Hesam Keshavarz, Ph.D.Student in Art Studies, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.
Ali Asghar Fahimifar (Corresponding Author), Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.
Hasan Ali Pourmand, Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.
Recieved: 2018/05/26 Accepted: 2018/12/08

Today, aboutthe thirteen so-called Portuguese carpets have been recognized at the museums and arts collections around the world. Their strange name must be due to a marine scene at the corners of the carpets' field which represents European people and ships, a drowned man, some sea creatures and also a furious sea monster. Although, the main features of these carpets are clearly oriental, whether in view of motifs or about technique of weaving, the title of Portuguese remained for them to this day. Surprisingly, despite the title, from the early 20th century an idea on the carpets about having an oriental origin has beentotally accepted. As Persia and India were favoredby experts and researchers to attribute the origin of the Portuguese carpets to, there was never a good and firm agreement on one of them, mainly because no one was enthusiastic for referring to historical documents, nor to get help from history. The popular theory around the meaning of the marine scene and its hidden story was initially unveiled by German orientalist, Friedrich Sarre in 1931, who attributed the scene to the Jonah story. Another notable theory has been suggested by American-German historian Richard Ettinghausen that in the early 1960s considered the drowned man of the carpets as a Persian merman. Neither the Jonah story nor European mermen could be the miraculous key to solve the sophisticated problem, because the way of representing through the marine scene has not any common factors with them. Visualization of Jonah in the European arts has been defined in a way as he is swallowed halfway by a large fish. In the Jonah story there are no yelling or strugglingby him for survival. Actually, it was his own choice to be cast in the sea. The carpets' drowned man obviously gestures towards the crew to inform them of his drowning. He wants to survive. He wants to live. It is notable that European mermen have not any portrayal in Persia. Perhaps what Ettinghausenhad in his mind was Anahita, the Persian goddess of the waters. In this case, Anahita always has a feminine incarnation and she has never been illustrated in the form of a drowned man.

There are many similarities between the marine scene and the Mughal marine miniatures, especially those which are attributed to a great and skillful painter of Mughal courts called Miskina. It was Hermann Trenkwald who noted the Mughal marine miniatures as a source for the Portuguese carpets for the first time in 1930s, though he didn't extend the subject. In 1972, Charles Grant Ellis presented a Mughal miniature with the scene of death of Bahadur Shah, Sultan of Gujarat, as the fountain-head for the carpets' marine scene and suggested that the carpet weavers in Gujarat wove the Portuguese carpets in memory of their killed sultan. That miniature is a deadly naval warfare scene, while the marine scene of carpets is not. On the other hand, why would the tragic death scene of a great sultan be woven by his people? If they wanted to commemorate his memory, wasn't it more desirable to show him on the throne as we could see in oriental cultures? There are many Persian carpets representing the portraits of kings in this way.

This paper enjoyed a comparative study with a historical perspective to compare these miniatures and carpets with the aim of illuminating the origin of the Portuguese carpets. The results show