Aesthetic Analysis of Carpet Designs in Illustrated Manuscripts of the Jalayerid Period (737–814 AH)

Abstract

The study of Persian carpets prior to the Safavid period faces a major methodological challenge: the absence of surviving examples. From the early Islamic centuries to the sixteenth century, no complete carpets remain that could provide direct evidence of design traditions. Consequently, research in this field depends largely on indirect sources, primarily illustrated manuscripts and textual accounts such as travelogues, chronicles, and geographical writings. Yet these sources present significant difficulties: miniatures often stylize rather than meticulously document reality, while written descriptions are frequently fragmentary, selective, or even contradictory. Compared with other arts—such as architecture, ceramics, or metalwork—where abundant material evidence enables cross-verification, the study of carpets inevitably remains speculative and contested. The ephemeral nature of textiles, susceptible to decay and destruction, has left a profound lacuna in art historical knowledge, forcing scholars to develop innovative interpretive frameworks for analyzing limited and indirect evidence. Within this problematic framework, the Jalayerid period (1336–1432) acquires particular significance. The Jalayerids established political authority in Tabriz and attracted skilled artisans from the Rabʿ Rashidi complex. Their cultural patronage both ensured a crucial continuity with Ilkhanid traditions and encouraged new artistic tendencies. Although no physical Jalayerid carpets have survived, miniatures produced in this era serve as the only available visual evidence for reconstructing design features and aesthetic tendencies. This research aims to identify stylistic and aesthetic patterns of Jalayerid carpet design through a systematic analysis of these miniatures. Adopting a historical perspective and a descriptive–analytical method, it surveys all extant Jalayerid manuscripts containing depictions of carpets or floor coverings. Data were collected through a comprehensive review and analyzed qualitatively using a census sampling approach. This methodology allows for the recognition of both continuity and innovation within the visual corpus, providing a structured framework for interpretation. The findings reveal that Jalayerid carpet imagery preserves significant Ilkhanid features such as repeat-unit structures, endless-knot motifs, and hooked lozenges—testifying to the training of artists shaped by earlier dynasties. At the same time, clear innovations emerge: a transition from rigid geometric frameworks to fluid arabesques and vegetal scrolls, expanded chromatic experimentation, and a new emphasis on borders as creative zones. The evident parallels between carpet motifs and architectural ornament suggest the existence of a shared visual vocabulary across multiple artistic media, pointing toward an integrated aesthetic system that transcended individual art forms. In conclusion, the Jalayerid period should not be viewed merely as a transitional bridge between Ilkhanid and Timurid traditions. Instead, it represents a creative and dynamic phase in its own right, where exploratory practices laid the groundwork for Timurid achievements. Jalayerid contributions therefore occupy an independent and influential position in the broader history of Persian carpet design. Beyond this historical reassessment, the study demonstrates the interpretive value of miniatures in reconstructing lost traditions and highlights the methodological potential of visual analysis for addressing gaps where material evidence is absent. This approach offers a powerful model for scholars seeking to fill the void left by the destruction of historical artifacts.

Keywords: aesthetics of motifs, Jalayirid art, miniature painting, Persian carpet weaving, Rabʿ-e Rashidi

Received: 05 May 2025
Received in revised form: 11 Jul 2025
Accepted: 15 Sep 2025

Davood Shadlou iD
Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
E-mail: shadloudavood@shirazartu.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.394547.667480

Citation: Shadlou, Davood. (2026). Aesthetic analysis of carpet designs in illustrated manuscripts of the jalayerid period (737–814 AH). *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(1), 25-44. (*in Persian*)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

تحلیل زیبایی‌شناسی طرح و نقش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های مصور دوره جلایریان (۷۳۷-۸۱۴ قمری)*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۲۴
داود شادلو: استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای صناعی و کاربردی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. E-mail: shadloudavood@shirazartu.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.394547.667480

چکیده

جلایریان با تسلط بر تبریز و جذب هنرمندان ربع‌رشیدی، زمینه تداوم هنرهای دوره ایلخانی، از جمله فرش‌بافی را فراهم ساختند. از آنجا که نمونه‌ای فیزیکی از فرش‌های این دوره باقی نمانده است، تنها منبع شناخت طرح و نقش آن‌ها نگاره‌های نسخه‌های مصور به شمار می‌آید. هدف پژوهش شناسایی الگوهای زیبایی‌شناسی طرح و نقش فرش‌های جلایری بر اساس نگاره‌ها و پرسش اصلی چنین است: الگوهای طراحی و نقش‌پردازی فرش‌های دوره جلایری چگونه بوده است؟ پژوهش با رویکرد تاریخی و روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، ابزار گردآوری داده‌ها مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و جامعه آماری را نمونه‌های شاخص در دسترس و نسخه‌های خطی کلیدی تشکیل داده است. داده‌ها به روش سرشماری گردآوری و کیفی تحلیل شدند. یافته‌ها نشان می‌دهد که سنت‌های ایلخانی همچون طرح‌های واگیره‌ای، نقوش گره بی‌پایان و لوزی‌های چنگک‌دار در این دوره تداوم یافته و در کنار آن نوآوری‌هایی چون حرکت به‌سوی نقوش گردان اسلیمی، تجربه‌های رنگی تازه و توجه به حاشیه‌ها پدیدار شده است. هم‌زمانی نقوش فرش‌ها با تزیینات معماری نیز حاکی از وجود زبان بصری مشترک میان هنرهاست. نتیجه‌گیری پژوهش آن است که دوره جلایری به‌مثابه «گذرگاه خلاق» میان ایلخانیان و تیموریان عمل کرده و جایگاهی مستقل و اثرگذار در تاریخ فرش ایران دارد.

واژه‌های کلیدی: ربع رشیدی، زیبایی‌شناسی، فرش‌بافی ایران، نگارگری، هنر جلایری

استناد: شادلو، داود. (۱۴۰۵). تحلیل زیبایی‌شناسی طرح و نقش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های مصور دوره جلایریان (۷۳۷-۸۱۴ قمری). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۱)، ۲۵-۴۴.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

از آغاز دورهٔ اسلامی تا عصر صفوی، هیچ نمونه‌ای کامل از فرش‌های ایرانی برجای نمانده است که بتوان با تکیه‌بر آن‌ها، طرح‌ها و نقوش رایج آن ادوار را بازشناخت. ازاین‌رو، منابع موجود برای بررسی، عمدتاً به نگاره‌ها و متون مکتوبی چون سفرنامه‌ها، تاریخ‌نامه‌ها و جغرافی‌نامه‌ها محدود می‌شود. بااین‌حال، استفاده از این منابع همواره با چالش‌هایی همراه بوده و میان فرش‌شناسان محل مناقشه است. به دلیل زوال‌پذیری مواد اولیه فرش، مطالعهٔ این هنر به‌مراتب دشوارتر از بررسی سایر شاخه‌های هنری است که مواد سازندهٔ آن‌ها دوامی بیشتر داشته‌اند. در سایر حوزه‌های هنری، پژوهشگران با تحلیل نمونه‌های باقی‌مانده و مقایسهٔ آن‌ها با نظریات پیشین، به نتایجی مستند یا فرضی می‌رسند؛ اما در زمینهٔ فرش، کمبود شواهد مادی و وجود ابهامات و تناقضات، مسیر تحقیق را با دشواری‌هایی روبه‌رو کرده است. به‌ویژه آنکه از برخی دوره‌ها مانند جلایریان حتی یک پاره‌فرش نیز برجای نمانده؛ درنتیجه، خلاء پژوهشی در ریخت‌شناسی فرش‌های سده‌های میانی اسلامی از جمله سده هشتم ه.ق بسیار است. افزون بر این، عواملی مانند تداوم جنگ‌ها، بی‌ثباتی حکومت‌ها در جغرافیای فرش‌باف و کمبود منابع تاریخی و گزارش‌های تخصصی دربارهٔ فرش، بر پیچیدگی مطالعات تاریخی این هنر افزوده‌اند.

پس از مرگ ابوسعید بهادرخان در سال ۷۳۶ ه.ق و پایان دورهٔ ایلخانان، ایران دچار هرج‌ومرج شد. مورخان این برههٔ زمانی تا آغاز سلطهٔ تیمور در سال ۷۹۵ ه.ق را دوران فترت می‌نامند. در این فاصله، حکومت‌های محلی چون چوپانیان، آل‌اینجو، آل‌مظفر و آل‌جلایر در نواحی مختلف ایران ظهور کرده و پس از مدتی کوتاه از میان رفتند. در این میان، دورهٔ حکومت آل‌جلایر یا جلایریان (۷۳۷-۸۱۴ ه.ق/۱۳۳۶-۱۴۱۱ م.) به سبب تحولات ژرف فرهنگی، از مقاطع سرنوشت‌ساز در تاریخ ایران به شمار می‌آید و نقشی مهم در تحول هنرهای گوناگون ایفا کرد. اهمیت این دوره، به‌ویژه ازآن‌جهت است که جلایریان وارث تبریز -پایتخت ایلخانان- شدند و بسیاری از هنرمندان ربع‌رشیدی را جذب دربار خود کردند. باوجوداین جایگاه مهم، هیچ نمونهٔ مادی از فرش‌های بافته‌شده در این دوره برجای نمانده است و پژوهشگران ناگزیرند برای بازشناسی ویژگی‌های این هنر به منابع دیگر رجوع کنند.

از مهم‌ترین منابع برای مطالعهٔ هنر و فرهنگ این دوره، به‌ویژه در حوزهٔ هنرهای تجسمی، نسخه‌های مصور باقی‌مانده‌اند. این آثار که با حمایت دربار جلایری پدید آمده‌اند، نه‌تنها بازتابی تصویری از متون ادبی و تاریخی‌اند، بلکه جزئیاتی ارزشمند از زندگی روزمره، آداب‌ورسوم و اشیای مورد استفاده در آن زمان -از جمله فرش‌ها- را به تصویر کشیده‌اند. در این میان، نسخه‌هایی چون *معراج‌نامه* (۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م.)، *کلیله‌ودمنه* (۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م.)، *کلیله‌ودمنه* (۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.)، *دیوان خواجوی کرمانی* (۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.)، خمسه *نظامی* (۸۰۷-۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵-۱۴۱۰ م.) و *البلهان* (۸۰۱ ه.ق/۱۳۹۹ م.)، به دلیل غنای تصویری و دقت هنرمندان در ترسیم جزئیات، از جایگاهی ویژه برخوردارند.

از آنجا که دورهٔ جلایریان نقش میانجی میان ایلخانیان و تیموریان را داشته است، این پژوهش با تمرکز بر نگاره‌های موجود در نسخه‌های این دوره، به بررسی طرح‌ها و نقوش فرش‌های به تصویر کشیده‌شده می‌پردازد. همچنین، در نبود منابع مادی و مستندات تاریخی مستقیم از فرش‌های جلایری، نگاره‌ها به‌عنوان یکی از معدود ابزارهای تحلیل و بازسازی تصویری این هنر مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند. هدف این مطالعه، شناسایی الگوهای طراحی، نقوش و ویژگی‌های بصری فرش‌هایی است که در این آثار بازتاب یافته‌اند. پرسش اصلی پژوهش نیز چنین است: الگوهای طراحی و نقش‌پردازی فرش‌های دورهٔ جلایری بر اساس نگاره‌های آن دوره چگونه بوده است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تاریخی، می‌کوشد با گردآوری و تحلیل نگاره‌های نسخه‌های خطی مصور دوره جلایریان که در آن‌ها تصویر فرش به نمایش درآمده است، تصویری منسجم و دسته‌بندی‌شده از موضوع ارائه دهد. داده‌های پژوهش برگرفته از تمامی نسخه‌های شناخته‌شده و در دسترس متعلق به دوره جلایریان (۷۳۷-۸۱۴ ه.ق/۱۳۳۶-۱۴۱۱ م.) است. این منابع شامل: *معراج‌نامه* (۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م.)، *کلیله‌ودمنه* (۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م.)، *کلیله‌ودمنه* (۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.)، *دیوان خواجوی کرمانی* (۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.)، خمسه *نظامی* (۸۰۷-۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵-۱۴۱۰ م.) و *البلهان* (۸۰۱ ه.ق/۱۳۹۹ م.) است. اطلاعات گردآمده از این نسخه‌ها در چارچوبی گاه‌شناسانه تنظیم و تحلیل شده‌اند تا ضمن تکمیل یکدیگر، به پرسش پژوهش پاسخ دهند. بدین‌ترتیب، زیبایی‌شناسی طرح‌ها و نقش‌های فرش در این دوره مورد بررسی و تبیین قرار می‌گیرد. ابزار گردآوری داده‌ها شامل فیش‌برداری و جست‌وجو در پایگاه‌های اینترنتی معتبر است. جامعه آماری پژوهش، کلیه نگاره‌های دارای تصویر فرش یا کف‌پوش در نسخه‌های نام‌برده را در برمی‌گیرد. با بهره‌گیری از روش نمونه‌گیری سرشماری و بررسی تمامی این نگاره‌ها، امکان شناسایی طرح‌ها و نقش‌های فرش‌های بافته‌شده در بازه زمانی مورد نظر فراهم آمده است. روش تحلیل داده‌ها در این پژوهش کیفی است.

پیشینه پژوهش

اغلب پژوهش‌هایی که تاکنون درباره بازنمایی فرش بر نگاره‌ها انجام شده، متمرکز بر دوران ایلخانی و تیموری بوده است و دوره جلایریان به‌عنوان واسطه میان این دو دوره، کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ ازاین‌رو، پژوهشی مستقل بر فرش‌های دوره جلایری انجام نشده است. بااین‌حال، موارد زیر قابل اشاره‌اند:

علی حصوری (۱۳۷۶) در کتاب *فرش بر مینیاتور*، به معرفی و بازسازی فرش‌های منعکس‌شده در نگاره‌های دورهٔ تیموریان پرداخته و معتقد است طرح و نقش فرش از سایر هنرها مستقل نیست؛ ازاین‌رو، برای شناخت نقوش و تحول فرش، باید از هنرهای تزیینی دیگر مانند کاشی‌کاری، سنگ‌تراشی و گچ‌بری نیز بهره جست. لادن ابوعلی و همکاران (۲۰۲۰)، در مقالهٔ «تحول طرح‌های فرش ایرانی با تأثیر اسلام و هنر چینی؛ دوره‌های ایلخانی، تیموری و صفوی»[1]، به بررسی و تحلیل ویژگی‌های فرش‌های ایرانی در دوران ایلخانی، تیموری و صفوی می‌پردازند. به گفته نویسندگان، در این دوران، طرح و نقش فرش‌های ایرانی تحت تأثیر هنر چینی قرار می‌گیرد. جامعه آماری چند نسخه اندک از دوره ایلخانی تا صفوی با حجم نمونه بسیار محدود است. نویسندگان کوشیده‌اند با شواهدی نشان‌دهنده که دو متغیر اسلام و هنر/فلسفه چینی تأثیری مهم بر طرح و نقش قالی ایرانی در دوران ایلخانیان، تیموریان و صفویان داشته‌اند.

یافته‌ها حاکی از آن است که مغولان با پیشینه هنری محدود، سبک چینی را با زیبایی‌شناسی اسلامی آمیخته و به آثار خود شکلی نوین دادند که این تأثیر از دوره ایلخانی آغاز و در طراحی فرش‌های تیموری و صفوی نیز ادامه یافته است. به‌طورکلی، با توجه به تحولات گسترده در تاریخ و سیر تکامل طرح و نقش فرش ایران در بازه زمانی پژوهش از آغاز دورهٔ ایلخانی تا پایان صفوی، بررسی نسخه‌ها و نمونه‌های بیشتر به‌منظور افزایش قابلیت تعمیم‌پذیری یافته‌های مقاله ضروری به نظر می‌رسد. داود شادلو (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران»، نشان می‌دهد طراحی فرش در ایران، در بازهٔ زمانی ۸۴۹ تا ۹۲۰ ه.ق، از طرح‌های واگیره‌ای ترکی–مغولی با نقوش شکسته رها شده و ساختار نقشه به طرح‌های گردان تغییریافته است. این تحولات که از هرات آغاز شده، در شیراز، تبریز و گیلان رواج یافته است. بر اساس شواهد موجود، بهزاد و فرهاد نقشی مؤثر در این تغییرات داشته‌اند. النور سیمز[۲] (۲۰۱۷)، در مدخل «فرش‌های دوران ایلخانیان و تیموریان» در دانشنامه ایرانیکا، تمرکز اصلی خود را بر فرش‌های دوره تیموری قرار داده و به‌اختصار به فرش‌های دوره ایلخانی نیز پرداخته است. به گفته او، دلیل این امر کمبود شواهد و مستندات مربوط به این دوره است. سیمز می‌نویسد که مطالعه فرش‌های ایلخانی به سبب نمایش اندک آن‌ها در نگاره‌های دوره مذکور و نیز فقدان نمونه‌های فیزیکی، همچنان با ابهام مواجه است. بااین‌حال، بررسی دو نمونه از کف‌پوش‌هایی با ظاهر فرش در *شاهنامه بزرگ ایلخانی* نشان می‌دهد که طرح‌های آن‌ها شباهتی قابل‌توجه با نمونه‌های شناخته‌شده فرش‌های آناتولی در قرون ۷–۸ ه.ق/۱۳ و ۱۴ م. دارد. این شباهت، امکان وجود پیوندهای هنری و فرهنگی میان این مناطق را مطرح می‌کند، اگرچه محدودیت‌های ناشی از استفاده صرف از نگاره‌ها به‌عنوان منبعی اصلی برای مطالعه و نیز نیاز به پژوهش‌های بیشتر، همچنان شناخت این دوره از تاریخ فرش ایران را با چالش همراه کرده است. علی‌اصغر شیرازی و داود شادلو (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی فرش‌های بازتاب یافته بر نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری»، فرش‌های موجود در نگاره‌های این نسخه که در سال ۸۳۳ ه.ق در هرات مصور شده و به دلیل نمایش بهترین نقشه‌های سبک فراگیر ترکی–مغولی اهمیت دارد، تحلیل و بازسازی‌شده‌اند. نویسندگان تأکید می‌کنند که برخی از نگارگران فعال در دربار تیموری، در طراحی فرش‌های آن دوره نیز مشارکت داشته‌اند. همچنین، تمایل اندک به نقوش گردان در فرش‌های این نسخه، نشان‌دهندهٔ مراحل آغازین تحول نقوش از شکسته به گردان است. داود شادلو و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «طراحی و طراحان فرش در دربار اسکندرسلطان»، به تحلیل فرش‌های تصویرشده در نگاره‌های مکتب شیراز دورهٔ اسکندر سلطان می‌پردازند. نویسندگان معتقدند فرش‌های ساده این نگاره‌ها، سبکی منحصربه‌فرد را نشان می‌دهند که پیش‌درآمد تحولات آتی طراحی فرش ایران است. این پژوهش، ضمن بررسی نگاره‌های فرش‌دار، به زندگی هنری پیراحمد باغشمالی، طراح این نگاره‌ها، نیز می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد نقاشان دربار اسکندرسلطان، انتقال‌دهندهٔ شیوه‌های طراحی فرش به نسل‌های بعدی بوده‌اند و پیراحمد باغشمالی، نقش کلیدی در ارتباط میان چهار مرکز هنری تبریز، سمرقند، شیراز و هرات ایفا کرده است. ایمی بریگز[۳] (۱۹۴۰) در مقالهٔ «فرش‌های تیموری: ۱. فرش‌های هندسی»[۴]، فرش‌های موجود در نگاره‌های تیموری را نمونه‌های عینی و دقیق فرش‌های آن دوره دانسته و تمرکز خود را بر نقوش متن و حاشیه آن‌ها قرار داده است.

مبانی نظری پژوهش

فرش ایران در دوره جلایریان

> *جلایریان[۷۳۷–۸۱۴ ه.ق/۱۳۳۶–۱۴۱۱ م.] (در تاریخ‌نگاری‌های فارسی ایلکانیان)، دودمانی با ریشهٔ مغولی که از برافتادن ایلخانیان در واپسین سال‌های ۱۳۳۰ م. تا آغاز سدهٔ نهم ه.ق/پانزدهم م، در عراق و بسیاری از بخش‌های شمال غربی ایران فرمان راندند [...] تاریخ آن‌ها را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد: ۱. سال‌های اولیه، گرچه خودمختار بودند اما تسلط شماری از بازماندگان ایلخانان را به رسمیت می‌شناختند؛ ۲. اوج جلال جلایریان، سلطنت شیخ اویس (۱۳۵۶–۱۳۷۴ م.)؛ ۳. آغاز انحطاط، مرگ اویس و درگیری‌های داخلی؛ ۴. دوره پایانی، از ۱۳۸۵ میلادی که سرزمین‌های جلایری مورد حمله تیمور و قدرت رو به رشد ترکمانان قراقویونلو قرار گرفت و به دست آن‌ها منقرض شدند.* (Jackson, 2014)

به گفته هانس روبرت رویمر[۵] (۱۳۷۹/۱۹۸۶، ۱۹): «یاری‌های سلاطین سلسلهٔ جلایری به حیات فرهنگی ایران، نقش تخریبی این خاندان را در امور سیاسی پوشانده است. در دورهٔ آنان هنر نگارگری از اهمیتی والا برخوردار شد.» فعالیت‌های هنری جلایریان در تبریز و به‌ویژه در بغداد متمرکز بود. شاهان این سلسله، فرهنگ‌دوست و هنرپرور بودند. چنان‌که دربار سلطان احمدجلایر، برای هنرمندان، پایگاهی امن در دوره‌ای آشفته از تاریخ ایران به‌شمار می‌آمده است.

هیچ نمونه‌ای از فرش‌های ایرانی که بتوان با قطعیت تاریخ بافت آن‌ها را به سده‌های هفتم، هشتم یا نهم هجری قمری (سیزدهم، چهاردهم و پانزدهم میلادی) نسبت داد تا به امروز به دست نیامده است (Lentz & Low-ry, 1989, p. 220). ازاین‌رو، تنها راه شناخت طرح و نقش فرش‌های آن دوران، بررسی نگاره‌های نسخ خطی است که در آن‌ها فرش به تصویر کشیده شده است. گمانه‌ها دربارهٔ فرش‌های دوره جلایری نیز، عموماً بر پایه نسخه‌های مصور و تا حدی متون تاریخی آن دوره شکل گرفته‌اند. «نگارگری ایرانی پس از فروپاشی ایلخانان، با وجود استادان بزرگی چون احمدموسی، شمس‌الدین، عبدالحی و جنید به‌سوی نظمی پرمعنی برانگیخته شد و شیوه‌های عمل تازه‌ای در آن چهره نمود و به آموزه‌های مشخص بدل گشت» (آژند، ۱۳۸۲، ۸۶). گفتنی است، به سبب هنرپروری حاکمان جلایری و همچنین اهمیت تبریز (پایتخت پیشین ایلخانیان) و بغداد به‌عنوان پایتخت‌های جلایریان، بسیاری از نگارگران برجسته دوره ایلخانی ترجیح دادند در غرب ایران بمانند. این هنرمندان شامل فعالان ربع‌رشیدی نیز می‌شدند که برخی از آن‌ها طراح فرش هم بودند. این هنرمندان کمتر جذب دربارهای مناطق شرق، مرکز و جنوب ایران، مانند دربار آل‌مظفر و آل‌اینجو شدند. در نتیجه، سنت طراحی فرش در دوره جلایری تا حد زیادی ادامه سنت‌های طراحی فرش ایلخانی به شمار می‌رود. این تداوم را می‌توان در فرش‌هایی که در نگاره‌های به‌جامانده از دوره جلایری تصویر شده‌اند، مشاهده کرد. به دیگر سخن، چنان‌که یعقوب آژند تبیین کرده است، استادان دربار ایلخانی نظم و ساختاری پرمعنا در نگارگری ایجاد کردند که به‌عنوان الگو به دوره‌های تیموری و صفوی انتقال یافت؛ همین سخن را می‌توان درباره طراحان فرش جلایری که احتمالاً از میان همین

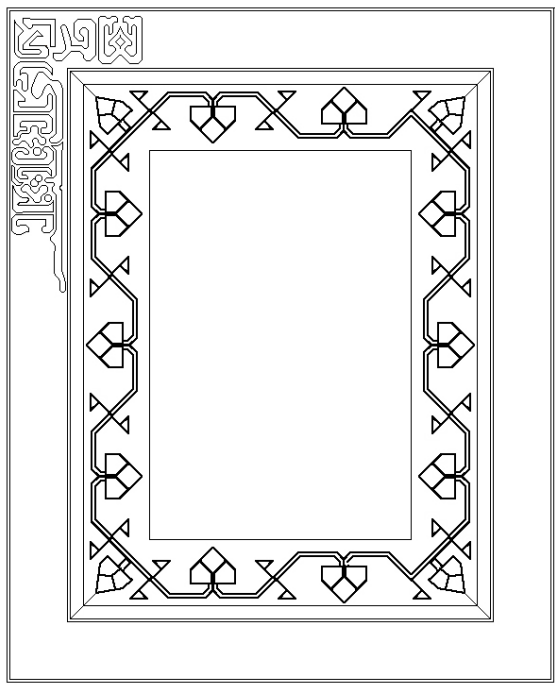
نگارگران بوده‌اند نیز به کار گرفت که طراحان الگوها و آموزه‌هایی را در طراحی فرش پدید آوردند که در سراسر ایران گسترش یافت. در ادامه به نسخه‌هایی از دوره جلایری پرداخته می‌شود که در آن‌ها فرش تصویر شده و در راستای تقویت این فرضیه است.

تحلیل طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های نسخه *معراج‌نامه* (۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م.)

نسخه‌ای مصور از کتاب *معراج‌نامه* به تاریخ ۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م.، در تبریز کار شده و اکنون در موزه توپکاپی نگهداری می‌شود که از دَه نگاره آن، چهار تا منسوب به احمدموسی است (Soucek, 2018). با استناد به تاریخی که پریسیلا سوچک[۶] برای نسخه گمانه زده است، این اثر باید در دوره سلطان اویس (۷۵۷–۷۶ ه.ق/۱۳۵۶–۷۴ م.) نگارش شده باشد. بازیل ویلیام رابینسن[۷] می‌نویسد: «از *معراج‌نامه* او [احمدموسی] هم برخی از نگاره‌ها در *مرقّع بهرام‌میرزا* در کتابخانه توپقاپی‌سرای (H.2154) محفوظ است» (رابینسن، ۱۳۷۶/۱۹۸۲، ۵). بااین‌همه اختلاف نظرهایی درباره تاریخ این نسخه وجود دارد. برای نمونه پاتریک وینگ[۸] بر این باور است که «احمدموسی تصویرساز نسخه‌های *ابوسعیدنامه*، *کلیله‌ودمنه*، *معراج‌نامه* و *تاریخ چنگیزی* بود. اگر به مقدمه‌ای که دوست‌محمد [(۱۵۳۱–۱۵۶۴ م.) برای *مرقع بهرام‌میرزا* (برادر شاه‌تهماسب صفوی) نوشته است] اعتماد کنیم، این اثر در زمان سلطنت ابوسعید [ایلخانی] (۱۳۱۷–۱۳۳۵ م.) نقاشی شده است» (Wing, 2016, p.187).

در یکی از نگاره‌های این نسخه، پیامبر(ص) بر فرشی نشسته‌اند. گرچه بخش عمده فرش زیر تشکچه سبزرنگ پنهان مانده است، اما قسمت‌های قابل‌مشاهده، طرح و نقش آن را نمایان می‌سازد (تصویر ۱الف و ب). طرح فرش به‌صورت واگیره‌ای هندسی است و نقش اصلی آن یک گره هندسی سه‌بَر را نشان می‌دهد. این گره‌ها به رنگ طلایی (زرد) بر زمینه قرمز بافته شده‌اند و به‌صورت تکرارشونده در کنار یکدیگر چیدمان یافته‌اند. این نوع

تصویر ۱(الف). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره معراج‌نامه*

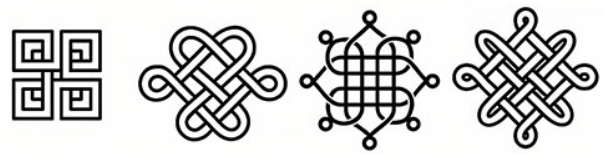


تصویر ۱(ب). *معراج‌نامه، تبریز، احمدموسی؟، حدود ۷۶۰–۷۷۰ ه.ق.* (Wing, 2016, p.188)

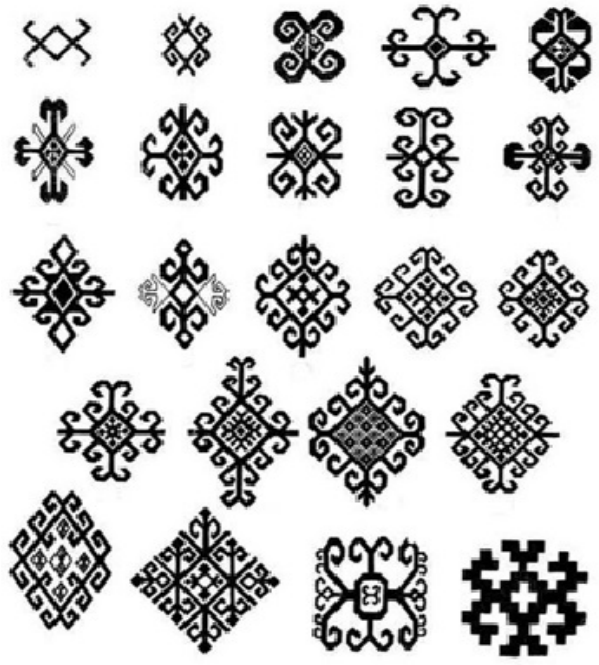
گره که اشکالی گوناگون نظیر سه‌بر، چهاربر، شش‌بر و هشت‌بر دارد، بسیار گسترده در فرش‌های ایرانی از دوره ایلخانی تا صفوی به‌کاررفته است و از جمله پرتکرارترین نقوش در فرش‌های سده‌های هفتم تا دهم هجری قمری محسوب می‌شود. این نقش‌مایه که از درهم‌پیچیدن و گره‌خوردن نوارهایی شکل می‌گیرد که هیچ سر آزادی در آن دیده نمی‌شود، در هنر چین و آسیای میانه به «گره سرنوشت»[۹] یا بی‌پایان شناخته می‌شود و در هنر ایلخانی و تیموری، به‌ویژه در فرش‌های نگاره‌های نسخه *شاهنامه بایسنقری*، فراوان است (تصویر ۲). در این سبک طراحی که همواره از سامان و ترکیب‌بندی واگیره‌ای برخوردار است، در کنار گره سرنوشت، در بیشتر ترکیب‌ها نقش لوزی‌هایی چنگک‌دار (رتیلی) نیز دیده می‌شود که انواع آن نزد ترکمنان به نام‌های گوناگون «درناق گل، قرق بوینوز، قرق شخ، قچک، قچنک» (حصوری، ۱۳۷۱، ۱۴۱–۱۷۲) مشهور است (تصویر ۳). برخی محققان چون ویلهلم فون‌بده[۱۰] ظهور گره‌های هندسی در

فرش‌های ایرانی را نتیجه تعامل و امتزاج فرهنگ و هنر چینی با فرهنگ و هنر ایرانی می‌دانند و معتقدند که این نقش از نقوش و نقش‌مایه‌های چینی اقتباس شده است (Von Bode, 1902, pp. 7-10). بااین‌حال، سیروس پرهام و سیاوش آزادی بر این باور هستند که این نقش‌مایه، برگرفته از سواستیکا یا گردونه خورشید است که قدمت آن به ایران باستان بازمی‌گردد: «گروهی از هنرشناسان مغرب‌زمین –که ظاهراً توجه نداشته‌اند که گردونه خورشید نگاره‌ای است مرکب که از تلفیق دو خورشید آریایی به وجود آمده– صورت‌های گوناگون گردونه خورشید را مشتق از نقش‌مایه گره سرنوشت چین باستان دانسته‌اند. مقایسه نقش‌مایه چینی با نقش‌مایه‌های متفاوت ولی هم‌ریشه گردونه خورشید تفاوت بنیادی اندیشه طراحی این دو نقش‌مایه و دوگانگی آن‌ها را نمایان می‌سازد» (پرهام و آزادی، ۱۳۷۰، ۹۹). حاشیه فرش مورد بررسی، مزین به نقوش رایج شبه‌کوفی است (تصویر ۴). بر اساس مستندات کنونی، استفاده از این نقوش در حاشیه فرش‌های ایرانی احتمالاً از دوره ایلخانی آغاز شده و تا اوایل دوره صفوی نیز استمرار داشته است[۱۱]. حاشیه فرش نگاره *معراج‌نامه* نیز، از منظر دقت در جزییات و شیوه گوشه‌سازی، قابل قیاس با حاشیه‌های فرش در نسخه *شاهنامه بزرگ ایلخانی* (دموت؛ ۱۳۳۵–۱۳۱۷ م./۷۳۶–۷۱۷ ه.ق) است. شایان ذکر است که برخی پژوهشگران (Soucek, 2018)، بر این باورند که احمدموسی، از نگارگران برجسته آن دوره، احتمالاً یکی از هنرمندان مشارکت‌کننده در تصویرسازی این نسخه از *شاهنامه* نیز بوده است.

تصویر ۲. *انواع رایج گره سرنوشت در فرش‌های دوران ایلخانی تا صفوی* (یافته‌های پژوهش)



تصویر ۳. *انواع رایج لوزی‌های چنگک‌دار در فرش‌های دوران ایلخانی تا صفوی* (شادلو، ۱۳۹۹، ۵۸)



تصویر ۴. *انواع رایج نقوش شبه‌کوفی در فرش‌های دوران ایلخانی تا صفوی* (شادلو، ۱۳۹۹، ۵۸)

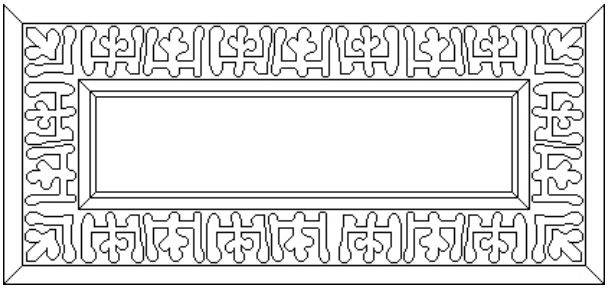
بررسی ریزه‌کاری‌های به‌کاررفته در حاشیه‌ها و نیز توجه نگارگر تردست *معراج‌نامه* تا آنجا که حتی ریشه‌های فرش زیر پای پیامبر (ص) را نیز به تصویر کشیده است، زمانی اهمیتی بیشتر می‌یابد که نسخه‌های دوره جلایریان در تبریز و بغداد با آثاری که هم‌زمان در دیگر مناطق ایران نیز تولید می‌شده‌اند تطبیق داده شود. برای نمونه، در نسخه‌ای از *کلیله‌ودمنه* (۷۹۲–۷۸۲ ه.ق/۱۳۸۰–۱۳۹۰ م.) که در شیراز و در دوره مظفریان تصویر شده، فرشی در زیر پای یکی از شخصیت‌ها گسترده است که در مقایسه با آثار دوره ایلخانی و جلایری، از نظر تصویرسازی و دقت در جزئیات فرش‌ها، بسیار ساده و ابتدایی می‌نماید و فاقد ظرافت و سنجیدگی به نظر می‌رسد (تصویر ۵). گفتنی است، در اینجا صرفاً به فرش پرداخته شده و دیگر موارد مدنظر نیستند. در تصویر ۱، علاوه بر حاشیه اصلی فرش، قابی ساده‌باف به رنگ زرد یا اُخرایی دیده می‌شود که متن فرش را دربرگرفته است. هرچند جزئیات این قاب در تصاویر موجود چندان واضح نیست، به نظر می‌رسد این حاشیه روشن، بخش‌های قرمز تیره حاشیه و زمینه اصلی فرش را –که طیف رنگی مشابهی دارند– از یکدیگر متمایز می‌کند. در جدول ۱، طرح، نقش و حاشیه فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های *معراج‌نامه* نشان داده شده است.

تحلیل نقوش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های نسخه *کلیله‌ودمنه* (۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م.)

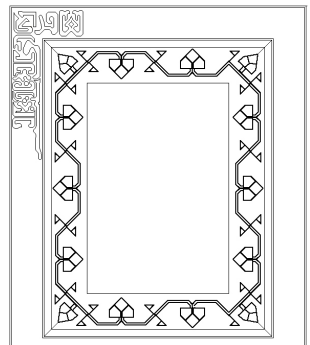
این نسخه در ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳م. در بغداد کار شده و برنامه‌ریزی و سفارش آن احتمالاً مربوط به دوره شیخ حسن بزرگ بوده است. گرچه نگاره‌های آن متعلق به اواخر دوره جلایریان است و چهل سال بعد، بین سال‌های ۷۸۷–۷۹۷ ه.ق/ ۱۳۸۵–۱۳۹۵ م.، تاریخ‌گذاری شده‌اند (O'Kane, 2016, p. 469). در چهار نگاره این نسخه که اکنون در کتابخانه ملی مصر نگهداری می‌شود، چند نمونه از فرش‌های جلایری را می‌توان دید.

تصویر ۵(الف). *کلیله‌ودمنه، شیراز، ۷۹۲-۷۸۲ ه.ق/۱۳۸۰-۱۳۹۰ م.* (BnF Archives et Manuscrits, n.d.)

تصویر ۵(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه (تصویر ۵)* (یافته‌های پژوهش)



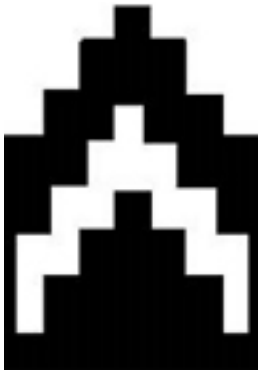
جدول ۱. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های معراج‌نامه (۷۶۱ ه.ق)*

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	نامشخص	گره سرنوشت سه‌بر	شبه‌کوفی

در تصویر ۶، فرشی مستطیل‌شکل مشاهده می‌شود که باتوجه‌به حضور چهار نفر بر آن (دو نفر نشسته و دو نفر ایستاده)، ابعادش نزدیک به شش متر می‌نماید. حاشیه فرش شبه‌کوفی و از نظر ساختار و ترکیب‌بندی دقیقاً شبیه حاشیه فرش (تصویر ۱) نسخه *معراج‌نامه* (۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م.) است. بر سطح این فرش، تشکچه‌ای یا گلیم/جاجیمی با رنگ غالب آبی و طرح محرمات دیده می‌شود که نقوش آن با نقش‌مایه تکرارشونده «آلاقورد» تزیین شده است. واژه «آلاقورد» در زبان ترکی به معنای «گرگ دورنگ» است و به نقش‌مایه‌ای اطلاق می‌شود که عمدتاً در بافت گلیم‌ها، به‌ویژه در حاشیه‌ها یا نوارهای طرح محرمات به کار می‌رود. کاربرد این نقش‌مایه در تزیینات کاشی‌کاری نیز مشهود است و معماران به آن «گذرا» می‌گویند. آلاقورد در سه گونه اصلی، شامل گذرای معمولی، گذرای پاکوتاه و گذرای پابلند بافته می‌شود. این نقش‌مایه به‌شیوه مثبت و منفی (تیره و روشن) اجرا شده و بنا بر گفته پرهام و آزادی (۱۳۷۰، ۳۴۴)، ظاهراً در دوره اسلامی در معماری ایران رواج یافته و با همان ترکیب‌بندی به فرش‌بافی نیز راه‌یافته است. این نقش‌مایه هنوز در دست‌بافته‌های عشایر استان فارس کاربرد دارد (تصویر ۷). پرهام و آزادی به نگاره‌ای از نسخه‌ای مصور از *کلیله‌ودمنه*، متعلق به اواخر سده هشتم هجری قمری، اشاره می‌کنند که در آن، جاجیم یا گلیمی با نقش‌مایه آلاقورد به تصویر کشیده شده است. آنان این نگاره را گواهی بر رواج این نقش‌مایه در گلیم‌بافی دوران کهن می‌دانند (پرهام و آزادی، ۱۳۷۰، ۳۴۴). گرچه پرهام و آزادی در کتابشان تصویری منتشر نکرده‌اند، اما به‌احتمال زیاد، مقصودشان از این اشاره، همین نگاره مورد بحث در نسخه *کلیله‌ودمنه* باشد. آنچه مسلم است، تشکچه، گلیم یا جاجیم یادشده –که تشخیص دقیق نوع منسوج و فن بافت آن از طریق نگاره ممکن نیست– مطابق سنت رایج آن روزگار، روی فرش (روفرشی) پهن شده است. مشابه این سنت در تصویر ۱ نیز مشاهده می‌شود؛ جایی که پیامبر (ص) بر تشکچه‌ای نشسته‌اند که بر فرشی گسترده شده است.

تصویر ۶. *کلیله‌ودمنه، بغداد، ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م.، محل نگهداری کتابخانه ملی مصر* (Forman, 2012)

تصویر ۷. *نقش‌مایه آلاقورد* (یافته‌های پژوهش)



دو نگاره دیگر نیز در این نسخه وجود دارد که در هر دو، متن فرش زمینه‌ای ساده و نارنجی‌رنگ دارد و حاشیه‌ها با نقوش شبه‌کوفی تزیین شده‌اند (تصاویر ۸-۹)؛ ترکیب‌بندی حاشیه دقیقاً با ساختار حاشیه تصاویر ۱ و ۶ همسان است. مشخص نیست که بافت فرش‌هایی با زمینه ساده و تک‌رنگ در این دوره رایج بوده یا نگارگر به دلایلی برخاسته از شرایط نگاره، ترکیب رنگی یا فضای صحنه ترجیح داده است زمینه را خالی

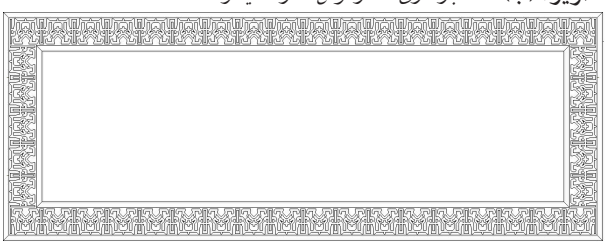
بگذارد. ابعاد فرش تصویر ۸، به کناره نزدیک است و فرش تصویر ۹، باتوجه‌به تعداد افرادی که بر آن هستند، نسبتاً بزرگ‌پارچه می‌نماید.

تصویر ۸(الف). *کلیله‌ودمنه، بغداد، ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م، محل نگهداری کتابخانه ملی مصر* (A Medical Consultation, From 'the book of *Kalila and Dimna* from 'the fables of bidpay, 2023)

تصویر ۸(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*

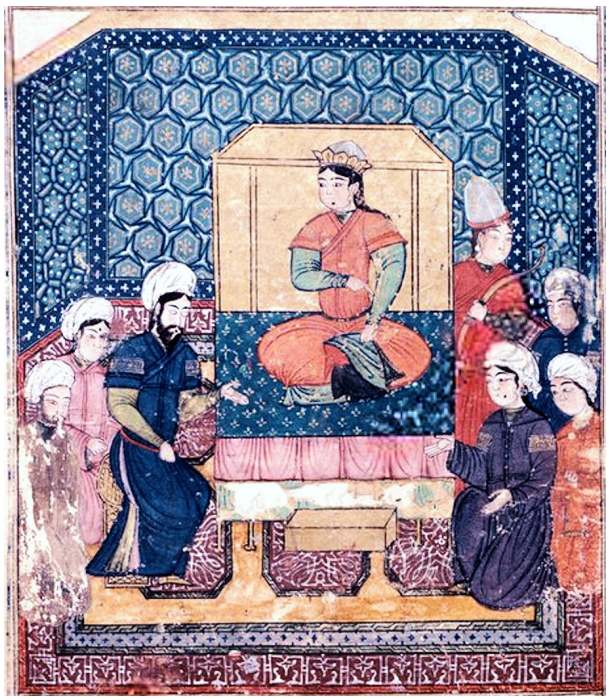
تصویر ۹(الف). *کلیله‌ودمنه، بغداد، ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م، محل نگهداری کتابخانه ملی مصر* (La gynécologie et l, obstétrique, n.d.)

تصویر ۹(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*

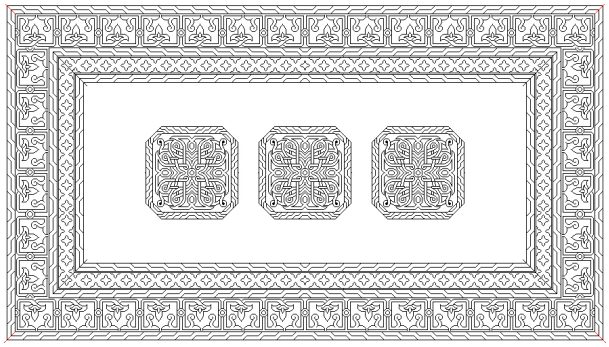


تصویر ۱۰، فرشی غیرمنتظره را از نظر طرح، نقش و اندازه به نمایش می‌گذارد. این فرش، بزرگ‌پارچه است؛ چراکه افزون بر تخت شاهی، هفت نفر دیگر نیز بر آن ایستاده‌اند. ساختار طرح شامل شش ترنج هشت‌ضلعی است که به‌صورت موازی، در دو ردیف عرضی و سه ردیف طولی تکرار شده‌اند. درون هر ترنج، یک فضاسازی پیچیده شعاعی هشت‌پر و نیمه گردان دیده می‌شود که یادآور نقوش ستاره‌ای رایج در کاشی‌کاری‌های معماری دوره اسلامی در ایران است. این ترنج‌ها بر زمینه‌ای کاملاً ساده‌باف نقش بسته‌اند که همچون تصاویر ۸ –۹، نشان می‌دهد بافت زمینه ساده احتمالاً در اواخر سده هشتم هجری قمری رواج داشته است. چنین ساختار طرحی در این حدود بازه زمانی تنها در نگاره *پادشاهی ضحاک هزار سال* از *شاهنامه بزرگ ایلخانی* مشاهده می‌شود (تصویر ۱۱). در آن نگاره که اریک شرویدر[۱۲] (۱۳۷۷/۱۹۴۸، ۳۵) آن را به شمس‌الدین نسبت داده، ساختار نقشه فرش متشکل از ترنج‌های هشت‌ضلعی است که درون هر ترنج بجای نقش شعاعی هشت‌پر، نقشی جانورسان، شبیه به شیردال، ترسیم شده است.

تصویر ۱۰(الف). *کلیله‌ودمنه، بغداد، ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م، محل نگهداری کتابخانه ملی مصر* (Roland et Sabrina Michaud Collection, n.d.)



تصویر ۱۰(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*



تصویر ۱۱. *پادشاهی ضحاک هزار سال*، نسخه *شاهنامه بزرگ*، ۱۳۳۵-۱۳۱۷ م، تبریز (حصوری، ۱۳۷۶، ۵۱)

حاشیه بزرگ فرش از ساختار و ترکیبی مشابه دیگر نمونه‌های همین نسخه پیروی می‌کند، اما حاشیه‌های کوچک از نظم و پیچیدگی بیشتری برخوردارند. ترکیب حاشیه‌ها به ترتیب شامل یک حاشیه باریک با نقوش خیزابی، حاشیه‌ای بزرگ با نقوش شبه‌کوفی، سپس مجدداً نقوش خیزابی، به دنبال آن یک واگیره با نقش‌های پنج‌ضلعی و در نهایت تکرار نقوش خیزابی است. این چینش، ساختاری سنتی با پنج حاشیه و گوشه‌سازی دقیق پدید آورده که گویای طراحی آگاهانه و هدفمند فرش در این نگاره است. در جدول ۲، انواع طرح، نقش و حاشیه فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های *کلیله‌ودمنه* نشان داده شده است.

تحلیل طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های نسخه *کلیله‌ودمنه* (۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.)

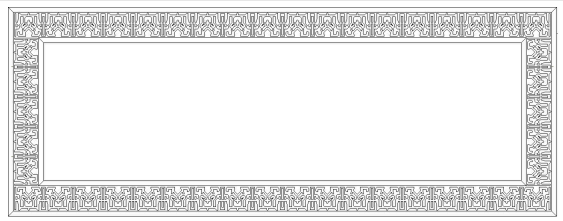
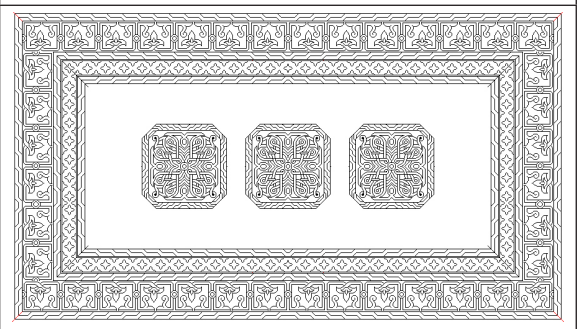
نگاره‌های این نسخه (نسخه استانبول) که در دوره جلایری (۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.) احتمالاً در تبریز مصور شده‌اند، اطلاعاتی قابل‌توجه از نقوش فرش این دوره به دست می‌دهند. به عقیده رویین پاکباز (۱۳۸۴، ۶۶)، این امکان وجود دارد که هنرمندانی چون احمدموسی و شمس‌الدین برخی از این نگاره‌ها را خلق کرده باشند.

> *تصاویر پراکنده این نسخه ناقص کلیله‌ودمنه در جزوه‌ای متعلق به عهد صفوی گرد آمده‌اند که اکنون در کتابخانه دانشگاه استانبول محفوظ است. [بازل] گری[۱۳]، تبریز را محل تدوین این نسخه می‌داند و عقیده دارد که تصاویر آن در خلال سال‌های ۷۶۲ تا ۷۷۴ هجری قمری [۱۳۶۰ تا ۱۳۷۲ م.] اجرا شده‌اند. البته این نظر مورد قبول همه پژوهندگان نیست.* (پاکباز، ۱۳۸۴، ۶۴)

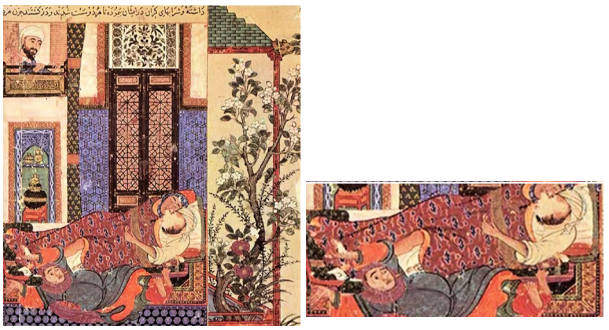
> *این نسخه در شیوه بازنمایی فضای تصویری در نگارگری ایرانی راهی نو گشود؛ چراکه حاشیه‌هایی که پیش‌تر نادیده گرفته می‌شدند، به‌عنوان امتداد بخش‌های تصویری در فضاهای خالی متن به کار گرفته شدند. این نوآوری بصری همراه بود با پویایی روانی بیشتر، به گونه‌ای که در برخی موارد خودِ حاشیه به صحنهٔ حضور شخصیت‌های اصلی داستان بدل شد.* (O'Kane, 2014)

تصویر ۱۲، نگاره‌ای است که گمان می‌رود عمل احمدموسی باشد. در این تصویر، تنها بخشی کوچک از متن فرش قابل رؤیت است و طرح اصلی زمینه فرش دیده نمی‌شود. بااین‌حال، مثلثی در گوشه فرش مشخص است که ممکن است بخشی از زمینه اصلی فرش که زیر رختخواب پنهان مانده، جزئی از یک نقش تکرارشونده (واگیره) در طرح کلی فرش، یا حتی قسمتی از لچک (گوشه) فرش باشد. حاشیه‌های شبه‌کوفی فرش اما کاملاً پیداست که از نظر ترکیب‌بندی شبیه نمونه حاشیه‌های نسخه *معراج‌نامه* و *کلیله‌ودمنه* (۷۴۴ ه.ق) است.

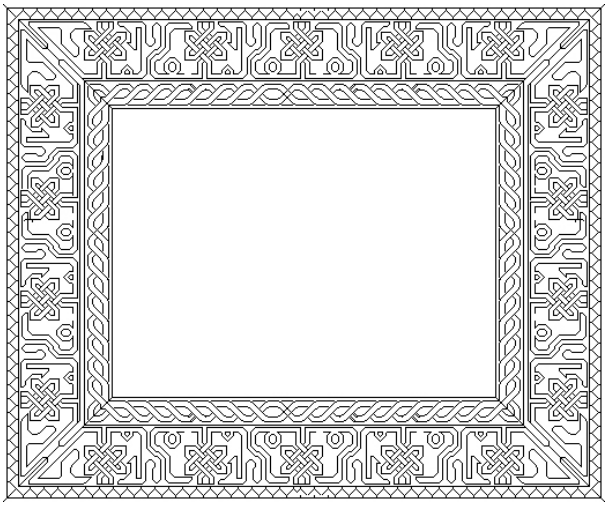
جدول ۲. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های کلیله‌ودمنه (۷۴۴ ه.ق)*

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	زمینه ساده	فاقد نقش در زمینه	شبه‌کوفی
	زمینه ساده	فاقد نقش در زمینه	شبه‌کوفی
	زمینه ساده با تکرار سه ترنج هشت‌ضلعی	هشت‌ضلعی نقوش شعاعی	شبه‌کوفی

تصویر ۱۲(الف). *کلیله‌ودمنه، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.* (Rugs and tex-tiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)



تصویر ۱۲(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*



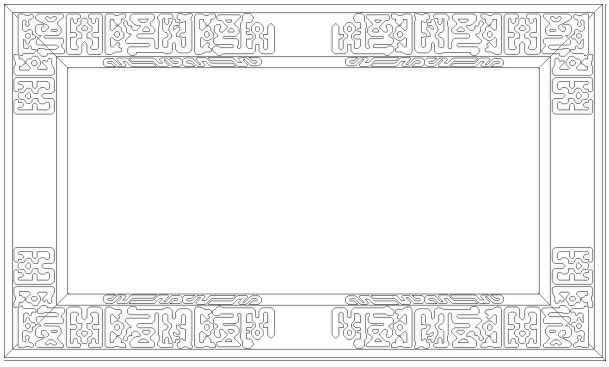
در تصویر ۱۳ نیز طرح و نقش زمینه اصلی فرش دیده نمی‌شود و تنها حاشیه آن با نقوش شبه کوفی مشخص است. این حاشیه از نظر ترکیب‌بندی کمی با نمونه‌های قبلی تفاوت داشته و برخلاف آن‌ها دارای گوشه‌سازی نیست. ویژگی دیگر این نگاره، رواندازی است که زن بر خود کشیده و طرح محرمات با نقش‌مایه آلاقورد دارد. این طرح دقیقاً شبیه زیرانداز در تصویر ۷ است. احتمال می‌رود که جنس این رواندازاز نظر فن بافت، گلیم یا جاجیم باشد، چراکه این بافته‌ها هنوز نیز در میان عشایر و روستاییان، هم برای رواندازو هم زیرانداز کاربرد دارند. در میان تصاویر این نسخه، دو نگاره دیگر نیز دیده می‌شود که زمینه فرش در آن‌ها پیدا نیست و فقط حاشیه‌های شبه کوفی آشکار است. ازاین‌رو برای پرهیز از اطناب اشاره‌ای به آن‌ها نمی‌شود.

در نگاره‌ای دیگر از این نسخه، نصرالله منشی در حضور بهرام‌شاه به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱۴). فرشی که در این نگاره دیده می‌شود، دارای طرح واگیره‌ای با قاب‌های پیوسته قاب‌قابی است. واگیره اصلی، گره‌ای چهار بازویی است که با امتداد خطوط در چهار جهت و اتصال به گره‌های مجاور، گلی چهارپر به‌صورت قابی هندسی ایجاد می‌کند. درون هر یک از این قاب‌ها گل‌های چهارپر طراحی شده است؛ به‌طوری‌که گل‌های درون قاب‌های نارنجی‌رنگ با گل‌های موجود در قاب‌های سبزرنگ از نظر رنگ‌بندی تفاوت دارند. نقوش ظریف ترسیم شده‌اند و به سبب تجمع افرادی که بر آن ایستاده‌اند، پیداست که فرشی بزرگ‌پارچه است اما حاشیه آن در تصویر مشخص نیست.

نگاره‌ای دیگر از این نسخه (تصویر ۱۵)، روایتگر داستان حکیم بیدپای، در دربار دابشلیم، راجه هندوستان است. در این صحنه، دابشلیم بر تخت شاهی تکیه زده و بیدپای در هیئت برهمنی کهن‌سال و خردمند، در سمت راست وی و بر زمین نشسته است. اطراف تخت نیز درباریان و مباشران مشغول خدمت‌اند. فرش این نگاره نمونه شاخصی است که تداوم سنت‌های طراحی فرش ایرانی را تا سال‌ها پس از مرگ شاهرخ تیموری (۸۵۰ ه.ق) به‌خوبی نشان می‌دهد؛ سنتی که بر پایه تعداد معدودی نقشه تکرارشونده ادامه یافته بود. مقایسه این نمونه با فرش‌های مصور در *شاهنامه بایسنقری* و سایر نسخ دوران تیموری، مؤید استمرار سنت‌های طراحی فرش از دوره جلایری تا اواسط دوره تیموریان است. فرش این نگاره دارای ویژگی منحصربه‌فردی است: شش ترنج کامل و احتمالاً دو نیم‌ترنج در امتداد عرض فرش، چسبیده به حاشیه، در میان گره‌های هندسی بافته شده‌اند. هرچند به دلیل حضور جمعیت و قرارگرفتن تخت شاهی روی فرش، این ترنج‌ها به‌طور کامل مشهود نیستند، اما از آنچه قابل‌مشاهده است می‌توان دریافت که هر ترنج به‌صورت گلی چهارپر و بزرگ طراحی شده که درون آن تزئیناتی مشابه نقش بسته است. گره‌های هندسی این دستبافته در مقایسه با نمونه‌های بررسی‌شده پیشین، ساختاری پیچیده‌تر و پرکارتر دارند. حاشیه اصلی فرش با نقوش شبه کوفی تزیین شده و از حیث طراحی و رنگ‌بندی،

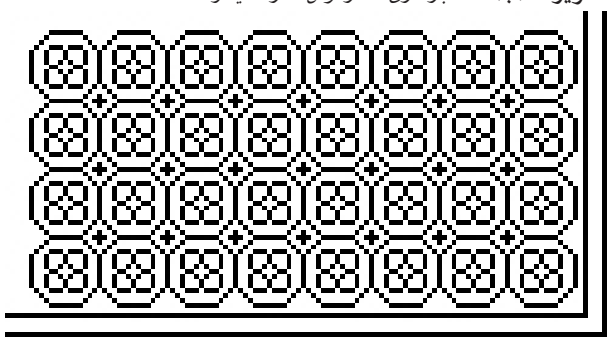
تصویر ۱۳(الف). *کلیله‌ودمنه، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.* (Rugs and textiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)

تصویر ۱۳(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*



تصویر ۱۴(الف). *کلیله‌ودمنه، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م* (Roland et Sabrina Michaud Collection, n.d.)

تصویر ۱۴(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*

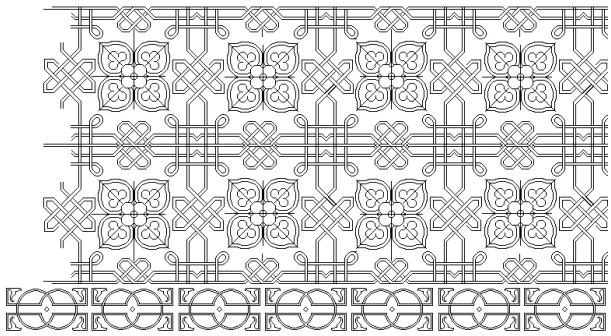


انسجامی دقیق با متن برقرار کرده است. افزون بر این، سه حاشیه فرعی ساده در بیرون و یک حاشیه درونی کوچک با نقوش سبزرنگ بر زمینه سیاه، ترکیب‌بندی فرش را تکمیل می‌کنند. ابعاد فرش، باتوجه‌به تناسبات تصویر و افرادی که بر آن ایستاده‌اند بزرگ‌پارچه می‌نماید.

در تصاویر ۱۶-۱۷، فرش‌هایی با نقشه سراسری و ساختاری مبتنی بر واگیره‌های هندسی مشاهده می‌شود. متن این فرش‌ها از ردیف‌هایی از خطوط زیگزاگ منظم تشکیل شده است که به‌صورت تکرارشونده بر زمینه نقش بسته‌اند. نظم و تقارن در این زیگزاگ‌ها، بیانگر تمایل به ساختارمندکردن نقش‌ها از طریق الگوهای واگیره‌ای است. حاشیه فرش‌ها نیز با نقوش شبه کوفی تزیین شده است. این دو نمونه از سنتی‌ترین نقشه‌هایی به شمار می‌روند که در فرش‌های این نسخه قابل مشاهده‌اند و نمونه‌های مشابه آن‌ها در چندین نگاره از نسخه‌های *جامع‌التواریخ* (۱۳۰۰-۱۳۲۵ م) و *شاهنامه بزرگ ایلخانی* (۱۳۱۷-۱۳۳۵ م) نیز دیده می‌شود. از جمله می‌توان به نگاره *هلاکوخان و دوقوزخاتون*، محفوظ در مؤسسه شرق‌شناسی آکادمی علوم ازبکستان و نگاره *شاهزادگان مغول در حال قرآن خواندن*، محفوظ در کتابخانه دولتی برلین ـ بنیاد میراث فرهنگی پروس (آلبوم دیز)، هر دو متعلق به نسخه *جامع‌التواریخ* و نیز نگاره *دیدار زال با منوچهرشاه*، محفوظ در کتابخانه چستر بیتی از نسخه *شاهنامه بزرگ*

تصویر ۱۵(الف). *کلیله‌ودمنه، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م* (Roland et Sabrina Michaud Collection, n.d.)

تصویر ۱۵(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه (تصویر ۱۵) (یافته‌های پژوهش)*

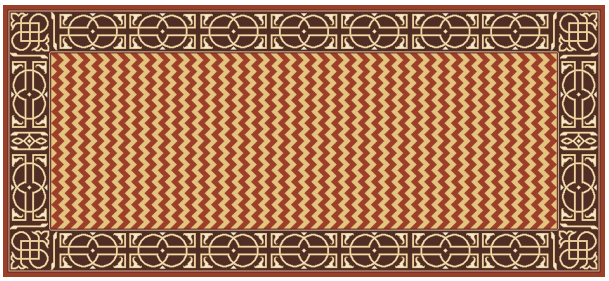


تصویر ۱۶(الف). *کلیله‌ودمنه، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م* (Rugs and tex-tiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)

تصویر ۱۶(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*

تصویر ۱۷(الف). *کلیله‌ودمنه*، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م. (Rugs and tex-tiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)

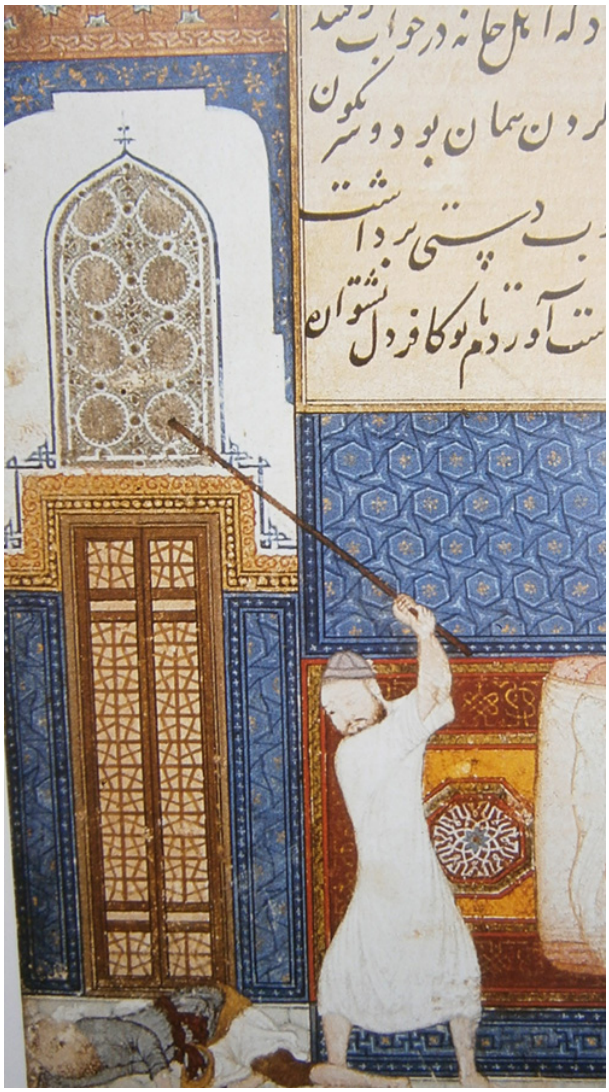
تصویر ۱۷(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*



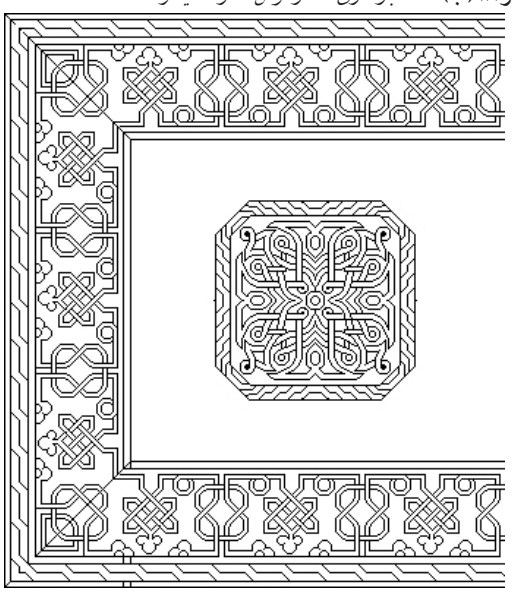
ایلخانی، اشاره کرد. گفتنی است که هر دو نسخه در دوره ایلخانیان و در شهر تبریز مصور شده‌اند و این امر نشان‌دهنده تداوم سنت طراحی این نقش ویژه از دوره ایلخانی تا عصر جلایری است.

در میان نگاره‌های نسخه *کلیله‌ودمنه*، دو نگاره (تصاویر ۱۸-۱۹) شناسایی شده است که ساختار نقشه آن‌ها با نمونه‌ای از نسخه *کلیله‌ودمنه* مورخ ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م (تصویر ۱۰) مشابهت دارد. در این نقشه‌ها، آرایشی چندترنجی متشکل از ترنج‌های هشت‌ضلعی بر زمینه‌ای ساده و تک‌رنگ به‌کاررفته و حاشیه اثر با نقوش شبه‌کوفی تزیین شده است. در مرکز هر ترنج، نقشی هندسی با ترکیب شعاعی ترسیم گردیده که بازتاب‌دهنده گرایش به اصول نظم ریاضی‌مبنا در تزیینات معماری و هنرهای تجسمی سده هشتم هجری قمری به شمار می‌آید. این گروه از نقشه‌ها، باتوجه‌به ویژگی‌های ترکیب‌بندی و ساختاری خود، از نمونه‌های رایج این دوره متمایز است و شواهد موجود نشان می‌دهد که بازتاب آن‌ها در نگاره‌های سده هشتم هجری قمری محدود بوده است. این امر می‌تواند ناشی از پذیرش محدودتر این طرح‌ها از سوی دربارها و سفارش‌دهندگان یا ناشی از عدم دسترسی به شواهد و مستندات بیشتر در منابع موجود باشد. افزون بر این، ویژگی‌های ساختاری این نقشه‌ها به‌گونه‌ای است که در مقایسه با نمونه‌های متداول، ساختارشکنانه به نظر می‌رسند؛ به‌نحوی‌که مشابه آن‌ها در نگاره‌های دوره تیموری، به‌ویژه در دوره‌های پیش از سلطنت

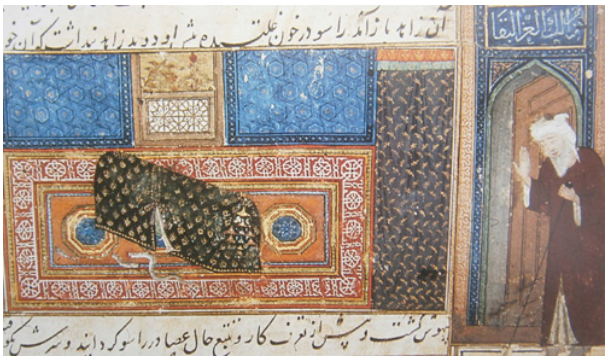
تصویر ۱۸(الف). *کلیله‌ودمنه (بخشی از نگاره)*، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م. (Rugs and textiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)



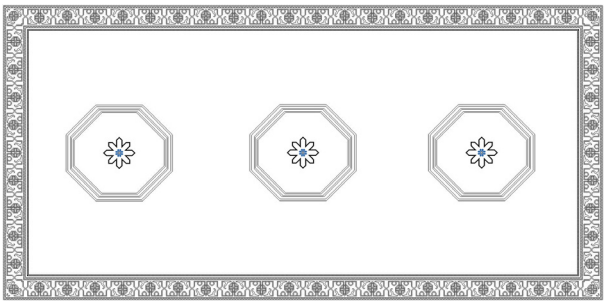
تصویر ۱۸(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*



تصویر ۱۹(الف). *کلیله‌ودمنه (بخشی از نگاره)، تبریز، ۷۷۶-۷۶۲ ه.ق/۱۳۷۴-۱۳۶۰ م.*
(Rugs and textiles in Jalayerid period manuscripts, 2013)



تصویر ۱۹(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره کلیله‌ودمنه*

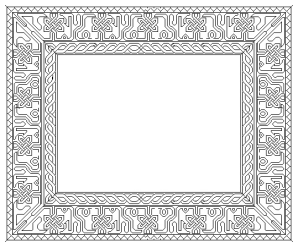
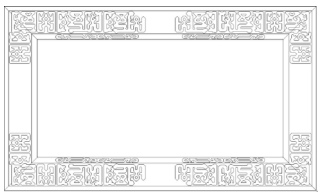
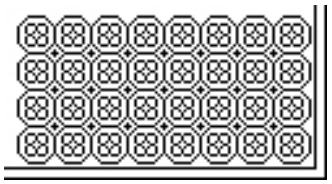
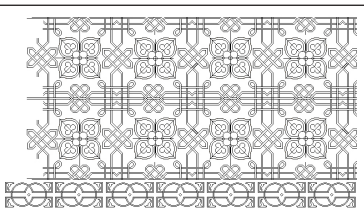


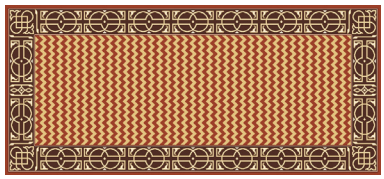
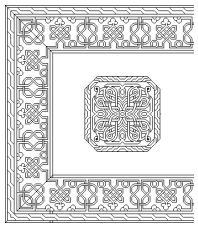
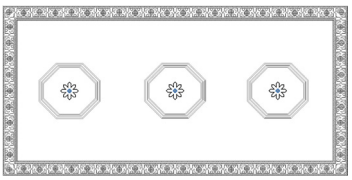
حسین بایقرا، مشاهده نمی‌شود. درصورتی‌که دیدگاه برنارد اوکین[۱۴] مبنی بر انتساب نگاره‌های نسخه *کلیله‌ودمنه* مورخ ۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م به اواخر دوره جلایریان و افزوده‌شدن آن‌ها به نسخه مکتوب در فاصله زمانی ۷۸۷ تا ۷۹۷ ه.ق/۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ م. پذیرفته شود (O'Kane, 2016, p. 469)، می‌توان فرض کرد که نقشه‌های چندترنجی، دارای نقش شعاعی در میانه ترنج‌ها در فاصله زمانی حدود ۷۷۶ تا ۷۸۷ ه.ق شکل گرفته‌اند. بااین‌حال، باتوجه‌به محدودیت منابع و شواهد تصویری موجود، این فرضیه نیازمند تأییداتی بیشتر است و باید در پذیرش آن جانب احتیاط را رعایت کرد. در جدول ۳، انواع طرح، نقش و حاشیه فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های *کلیله‌ودمنه* نشان داده شده است.

تحلیل طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های *دیوان خواجوی کرمانی* (۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.)

در فاصله میان نخستین تصرف بغداد به دست تیمور در ۷۹۵ ه.ق/۱۳۹۳ م. و بازپس‌گیری دوباره آن در ۸۰۳ ه.ق/۱۴۰۱ م. که شهر تحت سلطه سلطان احمدجلایر بود، نسخه‌ای در ۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م. در بغداد کتابت و مصور شد. این اثر که اکنون در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود، به گفته بازل گری (۱۳۸۵/۱۹۳۰، ۴۸) از مهم‌ترین نسخ دوره جلایری، با نُه نگاره، به خط میرعلی تبریزی است. این نگاره‌ها با تاریخ مندرج در صفحه انجام نسخه هم‌زمان‌اند و به نظر می‌رسد همگی به دست یک هنرمند یا تحت نظارت مستقیم او اجرا شده باشند. امضای استاد جنید در ششمین نگاره

جدول ۳. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های کلیله‌ودمنه (۷۷۶-۷۶۲ ه.ق)*

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	نامشخص	نامشخص	شبه‌کوفی
	نامشخص	نامشخص	شبه‌کوفی
	واگیره	گره سرنوشت، گل چهارپر، قاب هندسی	نامشخص
	واگیره	گره سرنوشت، گل چهارپر، قاب هندسی	شبه‌کوفی

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	واگیره	زیگزاگ تکرارشونده	شبه‌کوفی
	واگیره	زیگزاگ تکرارشونده	شبه‌کوفی
	زمینه ساده با تکرار سه ترنج هشت‌ضلعی	هشت‌ضلعی نقوش شعاعی	شبه‌کوفی
	زمینه ساده با تکرار سه ترنج هشت‌ضلعی	هشت‌ضلعی گل هشت‌پر (نقوش شعاعی؟)	شبه‌کوفی

مشاهده می‌شود. «دوست‌محمد او [جنید] را شاگرد شمس‌الدین، رهبر هنرمندان دربار اویس ذکر کرده است» (کنبای، ۱۳۸۱/۱۹۳۳، ۴۴). «چون این نسخه برای نخستین‌بار، امضای هنرمند را داراست و نیز تصویری واضح از قالی‌ها و پارچه‌های یک دوره به‌خصوص را نشان می‌دهد، دارای اهمیت است» (بینیون و همکاران، ۱۳۶۷/۱۹۳۳، ۱۴۳).

تصویر ۲۰(الف). *دیوان خواجوی کرمانی، همای و همایون، جنید، بغداد، ۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.* (Williams, 2013)

تصویر ۲۰(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره دیوان خواجوی کرمانی*

تصویر ۲۰(ج). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره دیوان خواجوی کرمانی*

در یکی از نگاره‌های این نسخه، برگزاری جشنی در فضای درون کاخ به تصویر کشیده شده است که در آن مهمانان به سرور و پایکوبی مشغول‌اند (تصویر ۲۰). در این نگاره، دو نمونه از ساختاریافته‌ترین فرش‌های منسوب به دوره جلایری قابل‌شناسایی است. این فرش‌ها از نظر انسجام طراحی، تناسب نقش‌پردازی و انتظام حاشیه‌سازی، سطحی بالاتر از نمونه‌های مشابه

در نگاره‌های دوره ایلخانی، نظیر *جامع‌التواریخ* و *شاهنامه بزرگ ایلخانی* و نیز نمونه‌های تا اینجا بررسی‌شده جلایری را ارائه می‌دهند.

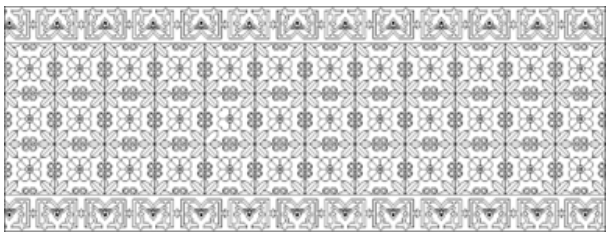
مقایسه این فرش‌ها با نمونه‌های متقدم، نشانگر تحولی تدریجی در هنر طراحی فرش ایران است؛ روندی که به ساختارمندی فزاینده ترکیب‌بندی‌ها منتهی شده و اوج آن در دوره تیموری، به‌ویژه در نسخه *شاهنامه بایسنقری*، به‌وضوح قابل‌مشاهده است. بر پایه مستندات نگارگری از دوره ایلخانی تا اوایل صفوی، ویژگی‌های شاخص این سبک شامل بهره‌گیری از ساختار طرح واگیره‌ای در ترکیب نقوش است. در این چارچوب، نقوش مورد استفاده در فرش‌ها عمدتاً محدود به الگوهای هندسی چون گره‌های موسوم به «سرنوشت» یا «بی‌پایان»، ستاره‌های چندپر، چلیپاها، اشکال چندضلعی (نظیر هشت‌ضلعی، پنج‌ضلعی و شش‌ضلعی)، لوزی‌های چنگک‌دار و حاشیه‌هایی با آرایه‌های شبه‌کوفی بوده است. ویژگی غالب این نقوش، استفاده از خطوط شکسته یا نیمه‌شکسته است که ساختار هندسی ترکیب‌بندی را تقویت می‌کند. بر اساس شواهد موجود، احتمالاً این سبک در دوره ایلخانی پدیدآمده و روند گسترش و تداوم آن تا میانه سده نهم هجری قمری ادامه یافته است.

در این نگاره، در واقع سه تخته فرش قابل‌شناسایی است. نخستین فرش بر سریر سمت راست صحنه گسترده شده و به دلیل استقرار مسند و پشتی بر آن، تنها بخشی از حاشیه آن نمایان است. این حاشیه به رنگ قرمز بوده و مطابق با رسم رایج در دیگر فرش‌های این دوره، با نقوش شبه‌کوفی تزیین شده است. فرش دوم که زیر فرش نخست و همچنان در سمت راست تصویر قرار دارد، دارای حاشیه‌ای شبه‌کوفی و دورنگ و متنی با طرح واگیره و نقش گلی هشت‌پر و شش‌پر است که در طول و عرض فرش به‌صورت واگیره تکرار می‌شوند. سومین فرش، در سمت چپ مجلس و در پای تخت شاهزاده خانم گسترده شده است. پیشخدمتان و دیگر ملازمان دربار بر این فرش نشسته و مشغول تدارک اسباب جشن هستند. باتوجه‌به تعداد افرادی که روی آن حضور دارند (حدود ده نفر) و همچنین اشیا و وسایلی که بر آن قرار گرفته است، در کنار وسعت فضای کاخ، می‌توان این فرش را در زمره فرش‌های بزرگ‌پارچه دسته‌بندی کرد. طرح این فرش نیز از نوع واگیره قاب‌قابی و حاشیه آن با نقوش شبه‌کوفی و به‌صورت دورنگ تزیین شده است. رنگ‌آمیزی آن گرم و درخشان است و طیفی از رنگ‌های سبز سدری در دو درجه رنگی، سرخ در دو درجه رنگی، زرد، نارنجی و قهوه‌ای را در برمی‌گیرد. از ویژگی‌های این فرش، حاشیه فرعی است که در آن نقش ختایی گردان به‌صورت زنجیره‌وار تکرار شده است. به نظر می‌رسد این طرح از نخستین تجربه‌های بافندگان در ارائه نقوش گردان به شمار می‌آید؛ گرچه ممکن است این نکته تنها برآمده از تخیل نگارگر باشد.

نگاره‌ای دیگر از نسخه خواجوی کرمانی در دست است که بزرگمهر، وزیر انوشیروان را در دربار او نشان می‌دهد (تصویر ۲۱). حاشیه فرش در این نگاره شبه‌کوفی است و کاملاً با حاشیه فرش صحنه جشن همای و همایون (تصویر ۲۰) مشابهت دارد. متن فرش شامل ترنجی هشت‌ضلعی، گره‌ای چهار بازویی و گلی چهارپر است که به‌صورت واگیره‌ای تکرار می‌شوند و نقشه فرش را کامل می‌سازند. این نقشه شباهت زیادی به نمونه فرش تصویر ۲۰(ج) دارد، با این تفاوت که رنگ‌بندی آن متفاوت است. این امر می‌تواند حاکی از آن باشد که شاید نگارگر از الگویی یکسان برای

تصویر ۲۱(الف). *دیوان خواجوی کرمانی، بزرگمهر و نوشیروان، بغداد، ۷۹۸ه.ق/۱۳۹۶م.* (Williams, 2013)

تصویر ۲۱ (ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره دیوان خواجوی کرمانی*



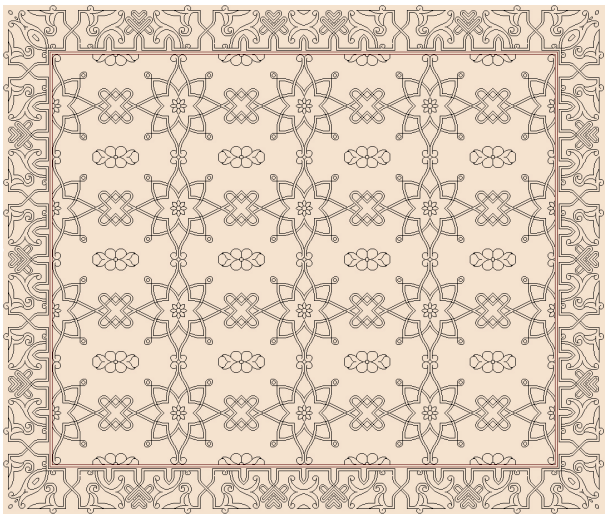
طراحی هر دو بهره برده است.

نگاره‌ای دیگر از *دیوان خواجوی کرمانی* نیز وجود دارد که حکایت جلسه پرسش‌وپاسخ میان انوشیروان و بزرگمهر را به تصویر می‌کشد (تصویر ۲۲). فرشی که در این نگاره دیده می‌شود، از نظر طرح و نقش از الگوی فرش نگاره *دابشلیم و بیدپای* از نسخه *کلیله‌ودمنه* (۷۶۲-۷۷۶ه.ق/۱۳۶۰-۱۳۷۴ م.) پیروی می‌کند (تصویر ۱۵). این موضوع در واقع بازتاب‌دهنده نوعی تسلسل در طراحی فرش‌ها است و نشان می‌دهد که نگارگران احتمالاً از نمونه‌های فیزیکی موجود الهام گرفته‌اند، نه از الگوهای ثابت و شخصی. به دیگر سخن، اگر فرش‌های یک نسخه خاص از یکدیگر متفاوت هستند، این امر به دلیل وجود طرح‌های متنوع در فرش‌های آن دوره است؛ در غیر این صورت، برای نگارگر ساده‌تر بود که برای طراحی تمامی فرش‌ها از یک الگوی پیش‌فرض و ثابت استفاده کند. متن این فرش دربرگیرنده گره‌های هندسی چهار بازویی است که با کنار هم قرارگرفتن و ترکیب، قاب‌های هندسی مکرری را پدید آورده‌اند. در داخل هر قاب، یک گل چهارپر جای گرفته است. در عرض فرش، هشت ترنج کامل هشت‌پر و دو نیم‌ترنج در کناره‌های عرضی قرار دارد. در مجموع، در طول و عرض فرش، بیست و دو گل هشت‌پر (ترنج) به‌صورت ناقص یا کامل بافته شده است.

اشاره به این نکته بایسته است که شاید برجسته‌ترین دگرگونی‌های سبکی در طرح و نقشه فرش‌ها طی دوران مورد بحث، بیش از آنکه در متن فرش‌ها نمود یابد، در حاشیه‌های آن‌ها قابل‌مشاهده باشد. همان‌گونه که از بررسی نگاره‌ها برمی‌آید، متن‌هایی که در فرش‌ها ترسیم شده‌اند، تفاوتی چشمگیر با یکدیگر ندارند و تعداد نقشه‌هایی که برای متون به‌کاررفته، محدود است. به بیان دیگر، بیشتر فرش‌ها با اندک تفاوتی، ساختاری همسان و هم‌شکل داشته‌اند. در مقابل، حاشیه‌های پهن و باریک متنوع‌تر به نظر می‌رسند و آشکارا پیداست که طراحان، ذوق و قریحه هنری خود را بیشتر بر حاشیه‌ها متمرکز کرده‌اند. هرچند در نگاه نخست ممکن است چنین به نظر برسد که حاشیه فرش‌های این سده‌ها تنها شامل

تصویر ۲۲(الف). *دیوان خواجوی کرمانی، پرسش و پاسخ انوشیروان عادل و بزرگمهر، بغداد، ۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.* (Williams, 2013)

تصویر ۲۲(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره دیوان خواجوی کرمانی*



نقوشی برگرفته از خطوط کوفی است، اما با دقت بیشتر در نگاره‌ها، روشن می‌شود که حاشیه‌های کاملاً مشابه اندک هستند. در هر حاشیه، نوآوری یا ظرافتی به چشم می‌خورد که آن را از نمونه‌های دیگر متمایز می‌سازد. افزون بر این، بر اساس شواهد موجود در نگاره‌ها، می‌توان گفت نخستین نشانه‌های ظهور آرایه‌های گردان بر فرش‌ها، در حاشیه‌ها پدیدار شده است. دلیل این امر احتمالاً آن بوده که حواشی، به دلیل اهمیت کمتر نسبت به متن، بستری مناسب برای آزمودن تجربه‌های تازه فراهم می‌آوردند. در نتیجه، طراحان و بافندگان، مسیر تحول از حاشیه به متن را پیموده‌اند. موارد مذکور به‌وضوح در فرش نگاره *پرسش و پاسخ انوشیروان و بزرگمهر* مشاهده می‌شود. حاشیه‌های این فرش، ضمن الهام‌پذیری از خطوط کوفی، به سبکی منحصربه‌فرد در طراحی دست یافته‌اند که در دیگر نمونه‌ها کمتر دیده می‌شود. در این حواشی، تقریباً هیچ نشانی از خطوط مستقیم و شکسته مشاهده نمی‌شود؛ نقوش در حال رهایی از قید خط هستند و گرچه همچنان تداعی‌کننده خط کوفی هستند، به‌سوی بیانی انتزاعی پیش می‌روند. طرح حاشیه این فرش همچون دیگر نگاره‌ها بر الگویی تکرارشونده استوار است، با این تفاوت که اولاً وسعت بیشتری از فضای حاشیه را اشغال کرده و ثانیاً برای نخستین‌بار نشانه‌هایی از اسلیمی‌ها در این بافت دیده می‌شود. البته اسلیمی‌های موجود بسیار ساده و تک‌خطی ترسیم شده‌اند، اما به‌روشنی فضای بصری اسلیمی را منتقل می‌کنند و از نظر ساختاری، چیزی جز اسلیمی نیستند. در جدول ۴، انواع طرح، نقش و حاشیه فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های *دیوان خواجوی کرمانی* نشان داده شده است.

تحلیل طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی در نگاره‌های خمسه نظامی (۸۰۷–۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵–۱۴۱۰ م.)

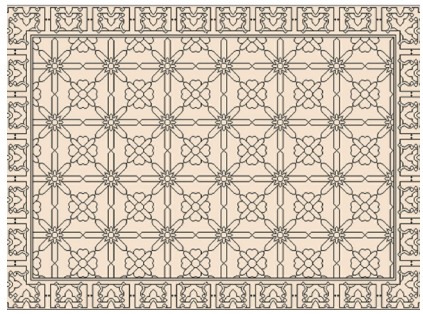
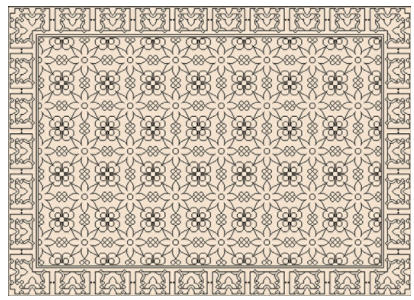
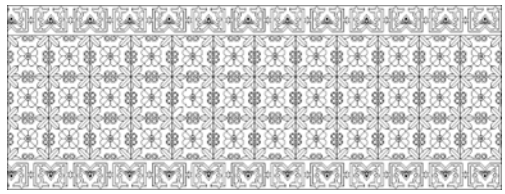
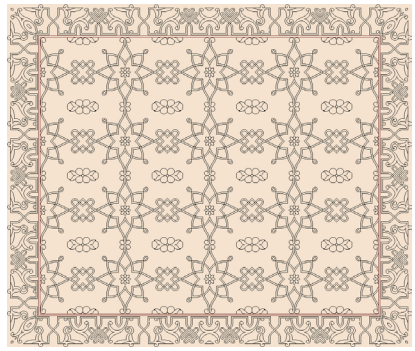
نسخه‌ای از خمسه نظامی، متعلق به سال‌های ۸۰۷–۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵–۱۴۱۰ م.، زمانی که سلطان احمدجلایر مدعی فرمانروایی بر تبریز بود، موجود است. گرچه این نسخه بر اساس تاریخ تقریبی‌اش به دوره پس از مرگ تیمور تعلق دارد، اما به دلیل شباهت‌هایی که با نسخه خواجوی کرمانی دارد، در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نسخه امروزه در گالری فریر واشنگتن نگهداری می‌شود و «بنا بر نوشته صفحه پایان کتاب، متنی‌برداری آن به دست علی حسن سلطانی در تبریز انجام شده است. هرچند تاریخ دقیق نگارش در نسخه ثبت نشده، اما استچوکین تاریخ تقریبی آن را سال ۱۴۲۰ م دانسته است» (گری، ۱۳۸۵/۱۹۳۰، ۵۳).

یکی از نگاره‌های این نسخه با موضوع آوردن فرهاد به نزد شیرین (تصویر ۲۳)، سه تخته فرش را به تصویر می‌کشد. در این نگاره، شیرین بر فرشی نشسته است که بر آن روفرشی گسترده شده و دارای نقوش ریز گل یا ستاره است. او به یک پشتی با طرح محرمات تکیه زده است. چنان‌که اشاره شد، سه تخته فرش در این نگاره مشاهده می‌شود که هر سه دارای نقشه‌ای یکسان هستند. تفاوت آن‌ها در رنگ‌بندی است: فرش‌های سمت راست و چپ از نظر رنگ مشابه یکدیگرند، درحالی‌که فرش میانی که شیرین بر آن نشسته، دارای رنگی متفاوت از دو فرش دیگر است.

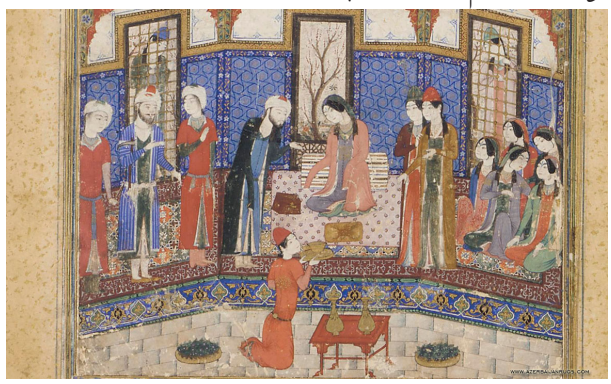
حاشیه این فرش‌ها دارای نقوش شبه‌کوفی با گرایش آشکار به سمت ترسیم اسلیمی، مشابه تصویر ۲۲ است و یک حاشیه فرعی ساده را نیز در برمی‌گیرد. نقوش متن شامل گره هندسی چهار بازویی است که دو ترنج کوچک هشت‌وجهی را به یکدیگر پیوند داده و در فضای منفی حاصل از ترکیب گره‌ها و ترنج‌ها، گلی چهارپر پدید می‌آید. تکرار این نقوش، ساختار کلی نقشه فرش را شکل داده است. این نگاره نشان می‌دهد که جفت بافتن فرش‌ها در آن زمان رواج داشته و از هر نقشه، فرش‌هایی با رنگ‌بندی‌های متفاوت بافته می‌شده است. صحنه‌آرایی، نحوه چیدمان اشخاص و حالات ایشان در این نگاره، شباهتی قابل توجه با نگاره‌های نسخه خواجوی کرمانی دارد. گری در این باره می‌نویسد: «پنج مینیاتوری که در خسرو و شیرین [از خمسه *نظامی*] وجود دارد، از نظر سبک و رنگ‌آمیزی بیش از هر مینیاتور دیگری از قرن پانزدهم، به تصاویر نسخه خطی خواجوی سال ۱۳۹۶ م./ ۷۹۸ ه.ق نزدیک است» (گری، ۱۳۸۵/۱۹۳۰، ۵۳). بااین‌حال، نام نگارگر این نسخه در منابع تاریخی ثبت نشده است.

در نسخه‌های دیگری از این دوره، مانند *البلهان* (۸۰۱ ه.ق/۱۳۹۹ م.)، تنها در یک نگاره فرشی دیده می‌شود که طرح آن از سنت‌های همین دوره پیروی می‌کند. ازآنجاکه این فرش ویژگی منحصربه‌فردی ندارد، برای پرهیز از طولانی‌شدن بحث، به آن پرداخته نمی‌شود. احتمالاً به دلیل ماهیت ماورایی این کتاب، دست نقاش برای ترسیم آنچه در نظر داشته باز بوده است. در نگاره‌ای با نام *سخنی بر او که تحت علامت برج دلو به دنیا آمده*، پیرمردی (زحل) در مقابل زنی (ماه) زانو زده است. ماه بر فرشی نشسته که دارای حاشیه‌ای خیزابی و متنی ساده با طرح قاب‌قابی است. در

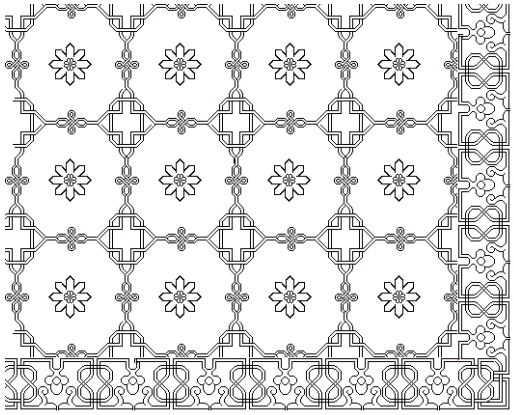
جدول ۴. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۸ ه.ق)*

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی، چلیپا	شبه کوفی
	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی	شبه کوفی
	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی	شبه کوفی
	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی	شبه کوفی

تصویر ۲۳(الف). *خمسه نظامی، آوردن فرهاد به نزد شیرین، تبریز، ۸۰۷-۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵-۱۴۱۰ م.* (Folio from a Khusraw u Shirin by Nizami, n.d.)

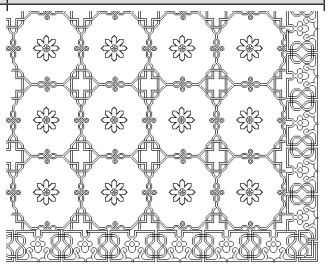


تصویر ۲۳(ب). *نقشه بازسازی‌شده از فرش نگاره خمسه نظامی*



عرض سه قاب و در طول شش قاب و در مجموع هجده قاب در نقشه فرش تکرار شده است. از تزیینات طاقی که ماه زیر آن نشسته، چنین برمی‌آید که نقشه فرش به دلیل فشردگی و کوچک بودن ابعاد، با دقت کافی ترسیم نشده است. بااین‌همه گره‌ای چهار بازویی قابل‌تشخیص است. در جدول ۵، انواع طرح، نقش و حاشیه فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های خمسه *نظامی* نشان داده شده است.

جدول ۵. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های جلایری بر پایه نگاره‌های خمسه نظامی (۸۰۷–۸۱۳ ه.ق)*

نقشه بازسازی‌شده	طرح و ترکیب	نقش	حاشیه
	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی	شبه‌کوفی

در جدول ۶، طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی بر پایه نسخه‌های خطی دوره جلایریان نام‌برده شده است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر کوشید تا بر پایه نگاره‌های نسخه‌های مصور دوره جلایریان، دسته‌بندی و الگویی روشن از طرح و نقش فرش‌های ایرانی این عصر ترسیم کند. همان‌طور که اشاره شد، فقدان نمونه‌های فیزیکی بازمانده از فرش‌های سده هشتم و نهم هجری قمری، پژوهشگران را ناگزیر ساخته تا از منابع جایگزین ـ به‌ویژه نگاره‌ها ـ بهره گیرند. این امر سبب می‌شود که نگاره‌ها نه‌تنها به‌منزله بازتابی هنری از جهان تصویری زمانه، بلکه به‌عنوان اسناد بصری ارزشمند برای تاریخ فرش ایران تلقی شوند. در این بستر، جایگاه دوره جلایریان اهمیت مضاعف می‌یابد؛ چراکه این دوره در میانه فروپاشی ایلخانان و خیزش تیموریان قرار گرفته و نقشی واسطه‌ای اما خلاق در تاریخ هنر ایران ایفا کرده است.

بررسی نگاره‌های *معراج‌نامه* (۷۶۱ ه.ق/۱۳۶۰ م)، *کلیله‌ودمنه* (۷۴۴ ه.ق/۱۳۴۳ م. و ۷۶۲–۷۷۶ ه.ق/۱۳۶۰–۱۳۷۴ م.)، *دیوان خواجوی کرمانی* (۷۹۸ ه.ق/۱۳۹۶ م.)، *خمسه نظامی* (۸۰۷–۸۱۳ ه.ق/۱۴۰۵–۱۴۱۰ م.) و *البلهان* (۸۰۱ ه.ق/۱۳۹۹ م.) نشان داد که سنت‌های طراحی فرش ایلخانی در دوره جلایری نه‌تنها از میان نرفت، بلکه در قالبی منسجم‌تر استمرار یافت. نقوش هندسی چون گره سرنوشت یا بی‌پایان، لوزی‌های چنگک‌دار و قاب‌های متوالی تکرارشونده که سامان طرح واگیره‌ای را می‌سازند، همگی نمونه‌هایی از این تداوم هستند. این استمرار نه صرفاً نتیجه تقلید، بلکه حاصل گردهم‌آیی و فعالیت هنرمندانی بود که از کارگاه‌های ایلخانی به دربار جلایری پیوستند. تبریز و بغداد به‌عنوان مراکز هنری جلایریان، در حقیقت ادامه‌دهنده میراث ربع‌رشیدی بودند و همین امر موجب شد که سنت‌های ایلخانی با کمترین گسست در این دوره ادامه یابد. باوجوداین تداوم، نشانه‌های آشکاری از نوآوری نیز در فرش‌های تصویرشده بر نگاره‌ها دیده می‌شود. مهم‌ترین آن حرکت تدریجی از نقوش خشک و شکسته هندسی به‌سوی نقوش نرم، گردان و اسلیمی است. اگر در دوره ایلخانی غالب نقوش متکی بر هندسه سخت و واگیره‌های ریاضی‌مبنا بودند، در دوره جلایری آرام‌آرام فضا برای آزادی و سیالیت طرح‌ها و نقوش باز و یک زیبایی‌شناسی جدید به سنت طراحی فرش ایرانی افزوده شد که این نکته به‌ویژه در نسخه *دیوان خواجوی کرمانی* به رقم جنید چشمگیرتر است. این تحول ابتدا در حاشیه‌ها آغاز شد، جایی که طراحان می‌توانستند ایده‌های نو را بدون برهم زدن انسجام متن فرش بیازمایند. افزون بر این، در برخی نگاره‌ها مشاهده می‌شود که طراحان به تنوع‌بخشیدن رنگ‌ها نیز گرایش داشتند؛ استفاده از رنگ‌های متضاد یا هماهنگی‌های دقیق میان حاشیه و متن، نشانه‌ای از تجربه‌گرایی کارگاه‌های تبریز و بغداد است. به سخن دیگر، از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش، نقش حاشیه‌ها به‌عنوان آزمایشگاه تحول هنری است. اگرچه متن فرش‌ها عمدتاً بر الگوهای ثابت هندسی باقی مانده بودند، حواشی بیشترین تنوع را نشان می‌دهند. حاشیه‌های شبه‌کوفی که در ایلخانیان قالبی خشک، شکسته و کم‌تنوع داشتند، در دوره جلایری

جدول ۶. *طرح‌ها و نقوش فرش‌های ایرانی بر پایه نگاره‌های نسخه‌های خطی دوره جلایریان*

نسخه	سال	حجم نمونه (نگاره)	طرح و ترکیب فرش‌ها	نقوش فرش‌ها	حاشیه فرش‌ها
معراج‌نامه	(۷۶۱ ه.ق)	۱	نامشخص	گره سرنوشت	شبه‌کوفی
کلیله‌ودمنه	(۷۴۴ ه.ق)	۴	زمینه ساده زمینه ساده با تکرار سه ترنج هشت‌ضلعی	فقدان نقش در زمینه هشت‌ضلعی نقوش شعاعی گره سرنوشت	شبه‌کوفی
کلیله‌ودمنه	(۷۶۲–۷۷۶ ه.ق)	۸	واگیره زمینه ساده با تکرار سه ترنج هشت‌ضلعی	گره سرنوشت گل چهارپر قاب هندسی زیگزاگ تکرارشونده هشت‌ضلعی نقوش شعاعی	شبه‌کوفی
دیوان خواجوی کرمانی	(۷۹۸ ه.ق)	۳	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی، چلیپا	شبه‌کوفی
خمسه نظامی	(۸۰۷–۸۱۳ ه.ق)	۱	واگیره	گره سرنوشت، گل، قاب هندسی	شبه‌کوفی
البلهان	(۸۰۱ ه.ق)	۱	واگیره	گره سرنوشت، قاب هندسی	خیزابی

به‌تدریج از این صلابت رها شده و به سمت خطوط نرم و منحنی حرکت کردند. حتی نشانه‌هایی از اسلیمی‌های ابتدایی در این حاشیه‌ها دیده می‌شود. این تغییر نه‌تنها اهمیت حاشیه‌ها را برجسته می‌سازد، بلکه نشان می‌دهد که تحول بزرگ طراحی فرش در دوره تیموری، ریشه در تجربه‌های جلایری داشته است. چکیده سخن آنکه در دوره جلایری، نگارگران و طراحان فرش با ایجاد نظمی ساختارمند و معنادار در ترکیب‌بندی نقوش، بنیانی نوین در هنر طراحی فرش پدید آوردند. این دستاوردها نه‌تنها الگویی پایدار برای دوره‌های پسین، به‌ویژه تیموری و صفوی، فراهم ساخت بلکه از مراکز هنری تبریز و بغداد نشئت گرفته و به‌تدریج در گستره ایران اشاعه یافت. بنابراین، از دیدگاه تاریخی، دوره جلایری را باید «گذرگاه خلاق» دانست. این دوره در ظاهر پلی میان ایلخانی و تیموری بود، اما در واقع بستری برای شکل‌گیری سنت‌هایی شد که در تیموریان به اوج رسید. اگر فرش‌های بازتاب‌یافته بر نگاره‌های *شاهنامه بایسنقری* را اوج ساختارمندی و ظرافت طراحی فرش ایران –از ظهور تیمور تا مرگ شاهرخ (۸۵۰ ه.ق)– بدانیم، بی‌گمان ریشه‌های آن در نوآوری‌های جلایری قابل‌ردیابی است. هنرمندانی چون احمدموسی، شمس‌الدین و جنید که هم در نگارگری و هم –احتمالاً– در طراحی فرش فعال بودند، عامل انتقال این سنت‌ها به عصر تیموری شدند. بنابراین، دوره جلایری نه صرفاً حلقه‌ای گذرا، بلکه مرحله‌ای تعیین‌کننده در تثبیت و تحول طراحی فرش ایرانی به شمار می‌رود.

گفتنی است، نقوش رایج در فرش‌های دوره جلایری محدود به حوزهٔ بافت نبودند و در سایر شاخه‌های هنری همچون کاشی‌کاری، گچ‌بری و نگارگری نیز مشاهده می‌شوند. این توازی بیانگر آن است که هنرمندان در رشته‌های گوناگون از یک زبان بصری مشترک بهره می‌گرفتند. بدین‌ترتیب، فرش در کنار دیگر هنرهای تجسمی نه صرفاً به‌منزلهٔ یک شیء کاربردی یا تزئینی، بلکه به‌مثابهٔ جزئی از یک نظام هنری یکپارچه تلقی می‌شود که در آن اصول طراحی، تناسبات و ترکیب‌بندی مشترک حضور دارد. چنین همگرایی و هم‌افزایی میان هنرهای متنوع، به شکل‌گیری و تثبیت زیبایی‌شناسی متمایز عصر جلایری یاری رسانده است.

در نهایت می‌توان گفت که فرش‌های دوره جلایری، در عین وفاداری به سنت‌های ایلخانی، گامی تازه در مسیر تحول طراحی فرش ایرانی برداشتند. این دوره نه‌تنها استمرار سنت را تضمین کرد، بلکه بستر نوآوری و تجربه را نیز فراهم ساخت. حاشیه‌های متنوع، حرکت به‌سوی نقوش گردان، انسجام بیشتر در ترکیب‌بندی و تجربه‌های رنگی، همگی بیانگر روح خلاق این عصر هستند. بنابراین مطالعه دقیق این دوره، امکان فهم عمیق‌تر از روند کلی تاریخ فرش ایران را فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه سنت و نوآوری در بستر یک دوره گذار می‌توانند هم‌زمان تداوم و تحول را رقم زنند.

پی‌نوشت‌ها

1. The Evolution of Iranian Carpet Designs with the Influence of Islam and Chinese Art; Ilkhanid, Timurid, Safavid.
2. Eleanor Sims.
3. Amy Briggs.
4. Timurid Carpets: I. Geometric Carpets.
5. Hans Robert Roeme.
6. Priscilla P. Soucek.
7. Basil William Robinson.
8. Patrick Wing.
9. Knot of Destiny.
10. Wilhelm Von Bode.

۱۱. بر اساس شواهد کنونی، آخرین باری که حاشیه شبه‌کوفی بر فرش‌های ایرانی در نگاره‌ها ترسیم شده است، مربوط به نگاره *کابوس ضحاک* در نسخه *شاهنامه* تهماسبی (حدود ۱۵۲۵–۱۵۳۵ م./۹۳۱–۹۴۱ ه.ق) است. نگارگر این اثر احتمالاً میرمصور بوده است (شادلو، ۱۳۹۹، ۶۰).

12. Eric Schroeder.
13. Basil Gray.
14. Bernard O'Kane.

فهرست منابع

A Medical Consultation, From 'the book of *Kalila and Dimna*' from 'the fables of bidpay. (2023). *Fine Art America*. https://fineartamerica.com/featured/f111-a-medical-consultation-from-the-book-of-kalila-and-dimna-from-the-fables-of-bidpay-islamic-school.html

Abouali, L., Ni, J., & Kaner, J. (2020). The evolution of Iranian carpet designs with the influence of Islam and Chinese art; Ilkhanid, Timurid, Safavid. *Journal of History Culture and Art Research, 9*(1), 494–506. https://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2560

Azhand, Y. (2003). *The Baghdad school of painting (Jalayirid)* [Maktab-e negārgari-ye Baqdād (Āl-e Jalāyer)]. *Honar-Ha-Ye-Ziba, 14*(14), 83–92. https://journals.ut.ac.ir/article_10816.html (in Persian)

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1988). *Persian miniature painting* [Seyr-e tārikh-e naghāshi-ye Irāni] (M. Iranmanesh, Trans.). Amirkabir Publications. (Original work published 1933) (in Persian)

BnF Archives et Manuscrits. (n.d.). *Kalila va Dimna*. British National Formulary (BNF). https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10091409b/f318.item

Briggs, A. (1940). Timurid carpets: I. geometric carpets. *Ars Islamica, 7*, 20–54. http://lib.clisel.com/site/catalogue/531894

Canby, S. (2002). *Persian painting* [Negārgari-ye Irāni] (M. Shayestehfar, Trans.). Institute for Islamic Art Studies. (Original work published 1993) (in Persian)

Forman, W. (2012). *Manuscript illumination with depiction of a court scene*. Getty Images. https://www.gettyimages.de/detail/nachricht-enfoto/manuscript-illumination-with-depiction-of-a-court-nachrichtenfoto/152202585

Gray, B. (2006). *Persian painting* [Naghāshi-ye Irāni] (A. Sherveh, Trans.). Donyaye No. (Original work published 1930) (in Persian)

Hasouri, A. (1992). *Designs of Turkmen carpets and neighboring ethnic groups* [Naqsh-hāye qāli-ye Torkaman va aqvām-e hamsāyeh]. Farhangan Publications. (in Persian)

Hasouri, A. (1997). *Carpet on miniature* [Farsh bar miniātur]. Farhangan. (in Persian)

Jackson, P. (2014). Jalayerid (E. Yarshater, Ed.). *Encyclopædia Iranica*. https://www.iranicaonline.org/articles/kalila-wa-demna-iii

La gynécologie et l'obstétrique. (n.d.). *Sciences Arab Exp*. https://www.sciencesarabexpo.org/catalogue/pagesfr/soigner/gyneco_a.html

Lentz, T., & Lowry, G. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Los Angeles County Museum of Art.

O'Kane, B. (2014). Kalila wa demna iii. illustrations (E. Yarshater, Ed.). *Encyclopædia Iranica*. https://www.iranicaonline.org/articles/kalila-wa-demna-iii/

O'Kane, B. (2016). The Great Jalayirid Shāhnāma. In J. Gonnella, F.

Soucek, P. P. (2018). Ahmad musa (E. Yarshater, Ed.). *Encyclopædia Iranica*. https://www.iranicaonline.org/articles/ahmad-musa-painter/

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

Williams, U. S. (2013). *An illustrated 14th century khamsah by khvaju kirmani*. The British Library. https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2013/07/an-illustrated-14th-century-khamsah-by-khvaju-kirmani.html

Wing, P. (2016). *The Jalayerids: Dynastic state formation in the Mongol Middle East*. Edinburgh University Press.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). مکتب نگارگری بغداد (آل‌جلایر). *هنرهای زیبا*، ۱۴ (۱۴)، ۸۳–۹۲. https://journals.ut.ac.ir/article_10816.html

بینیون، لورنس، ویلکینسون، جیمز استوارت و گری، بازل. (۱۳۶۷). *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* (محمد ایرانمنش، مترجم). انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۳۳)

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. زرین و سیمین.

پرهام، سیروس و آزادی، سیاوش. (۱۳۷۰). *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس*. امیرکبیر.

حصوری، علی. (۱۳۷۱). *نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه*. انتشارات فرهنگان.

حصوری، علی. (۱۳۷۶). *فرش بر مینیاتور*. فرهنگان.

رابینسن، بازیل ویلیام. (۱۳۷۶). *هنر نگارگری ایران* (۱۳۵۰–۷۵۱/۱۸۹۶–۱۳۱۳) (یعقوب آژند، مترجم). انتشارات مولی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۲)

رویمر، هانس روبرت. (۱۳۷۹). *تاریخ ایران (دورهٔ تیموریان، پژوهش از دانشگاه کمبریج)* (یعقوب آژند، مترجم). جامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۶)

شادلو، داود. (۱۳۹۹). تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران. *نگره*، (۱۵) ۵۴، ۵۵–۷۵. https://www.doi.org/10.22070/negareh.2020.1238

شادلو، داوود و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). طراحی و طراحان فرش در دربار اسکندر سلطان. *نگره*، ۴ (۱۳)، ۴۱–۵۲. https://www.sid.ir/paper/142962/fa

شرویدر، اریک. (۱۳۷۷). *سرآمدان نقاشی ایرانی: احمد موسی و شمس‌الدین، دوازده رخ (یادنگاری دوازده نادره‌کار ایران)* (ترجمه و تدوین یعقوب آژند). مولی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۸)

شیرازی، علی‌اصغر و شادلو، داوود. (۱۳۸۸). بررسی فرش‌های بازتاب یافته بر نگاره‌های شاهنامه بایسنغری. *گلجام*، ۵ (۱۴)، ۲۹–۵۰. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20082738.1388.5.14.17.5

کنبای، شیلا. (۱۳۸۱). *نگارگری ایرانی* (مهناز شایسته‌فر، مترجم). مؤسسه مطالعات هنر اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)

گری، بازل. (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی* (عربعلی شروه، مترجم). دنیای نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۳۰)

Weis, & C. Rauch (Eds.), *The Diez Albums: Contexts and contents* (Vol. 11, pp. 469–485). Brill.

Pakbaz, R. (2005). *Persian painting from ancient times to today* [Naghāshi-ye Irāni az dirbāz tā emruz]. Zarrin va Simin. (in Persian)

Parham, S., & Azadi, S. (1991). *Tribal and rural hand-weavings of Fars* [Dastbāfteh-hāye ashāyeri va roustāyi-ye Fārs]. Amirkabir. (in Persian)

Robinson, B. W. (1997). *Studies in Persian art* [Honar-e negārgari-ye Irān (1350-1896/751-1313)] (Y. Azhand, Trans.). Mowla Publications. (Original work published 1982) (in Persian)

Roemer, H. R. (2000). *The history of Iran (The Timurid period, research from Cambridge University)* [Tārikh-e Irān (Doure-ye Teymuriān, pazhouhesh az dāneshgāh-e Cambridge)] (Y. Azhand, Trans.). Jami. (Original work published 1986) (in Persian).

Roland et Sabrina Michaud Collection. (n.d.). *Ein fürst erteilt eine audienz*. AKG Images. https://www.akg-images.de/search/AgAAAAAA8f9LYWxpbGEgdS4gRGltbmEAAAAAAAEL6P9S-b2xhbmQgIiBTYWJyaW5hIE1pY2hhdWQAAAAAAAAB

Rugs and textiles in jalayerid period manuscripts. (2013). *Azerbaijan Rugs*. https://www.azerbaijanrugs.com/manuscripts/oriental_manuscripts.htm

Schroeder, E. (1998). *The masters of Persian painting: Ahmad Musa and Shams al-Din* [Sarāmadān-e naghāshi-ye Irāni: Ahmad Musa va Shams-al-Din] (Y. Azhand, Trans. & Ed.). Mowla. (Original work published 1948) (in Persian)

Shadlou, D. (2020). *Developments in carpet design based on the paintings of Herat and Shiraz schools from the second half of the 9th to the early years of the 10th century in Iran* [Tahavvolāt-e darrāhi-ye farsh bā estenād be negāreh-hāye makāteb-e Herat va Shiraz]. Negareh, 15(54), 55–75. https://www.doi.org/10.22070/negareh.2020.1238 (in Persian)

Shadlou, D., & Shirazi, A. A. (2009). *Carpet design and designers in the court of Iskandar Sultan* [Tarrāhi va tarrāhān-e farsh dar darbār-e Eskandar Soltān]. *Negareh, 4*(13), 41–52. https://www.sid.ir/paper/142962/fa (in Persian)

Shirazi, A. A., & Shadlou, D. (2009). *A study of carpets reflected in the paintings of the Baysonghor Shahnameh* [Barresi-ye farsh-hāye bāztāb yāfteh bar negāreh-hāye Shāhnāmeh-ye Bāysonghor]. *Goljaam*, 5(14), 29–50. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20082738.1388.5.14.17.5 (in Persian)

Sims, E. (2017). Carpets viii. the il-khanid and timurid periods (E. Yarshater, Ed.). *Encyclopædia Iranica*. https://www.iranicaonline.org/articles/carpets-viii/