مطالعهٔ طرح و نقش منسوجات صفوی در سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق از منظر روایت‌گری

فاطمه نصیری[1]
استادیار دانشگاه مازندران (دانشکده میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری)

https://doi.org/10.22034/ciom.2024.713664
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی، صص۷۴-۵۱

چکیده

واپسین سال‌های سدهٔ دهم تا سال‌های آغازین سدهٔ یازدهم ه.ق در دورهٔ صفوی مصادف با روزگار فرمانروایی شاه‌عباس (۹۹۶-۱۰۳۸ ه.ق/ ۱۵۸۷-۱۶۲۹ م) پیش از انتقال پایتخت به اصفهان (۱۰۰۷ ه.ق / ۱۵۹۸ م) و دورهٔ پایانی رونق مکتب تبریز بوده و لذا منسوجات این زمان از نظر ویژگی‌های سبکی فاقد هویت مشخصی بوده‌اند؛ در این دوره سه مکتب قزوین، کاشان و یزد در زمینهٔ پارچه‌بافی فعال بودند که هر سه در سبک تصویریشان از گرایش‌های مکتب تبریز بهره‌مند بوده‌اند؛ ضمن اینکه نشانه‌هایی از سبک تصویری مکتب اصفهان را نیز پرورانده‌اند اما در زمینهٔ موضوع با موارد جدیدی مواجه هستیم که پیش از این کمتر بدان توجه شده است و آن نمایش داستان‌های روایی سنتی و باستانی بوده است؛ مانند داستان یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و فرهاد که ورای موضوعات سنتی سابق اعم از سرگرمی‌های درباری در باغ و بستان و موضوعات شکار و روایات شاهنامه جلوه‌های خاص یافتند. بدیع بودن بازتاب این موضوعات روایی، با معانی عاشقانه یا عرفانی در منسوجات دورهٔ مذکور و نیز فقدان متون نوشتاری برای بیان دلایل توجه به این موضوعات ویژه، این پرسش را به ذهن متبادر می‌کند که چه دلایلی منجر به انتخاب چنین موضوعاتی برای

1. f.nasiri@umz.ac.ir

منسوجات این دوره شده است؟ با این دیدگاه پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی و تحلیلی و بررسی آثار و مدارک باقی‌مانده و توجه به شرایط تاریخی موجود به تبیین چرایی و چگونگی تغییرات در طرح و نقش منسوجات این دوره نسبت به دوره‌های قبل از نظر ویژگی‌های سبکی و موضوعی می‌پردازد و دلایل شکل‌گیری طرح و نقش آن‌ها را مورد کنکاش قرار می‌دهد. نتیجهٔ حاصل نشان می‌دهد که رویکردهای ادبی باستانی و سنتی مرسوم زمانه از جمله خمسهٔ نظامی و هفت‌اورنگ جامی که پس از ورود هنرمندان دربار شاه‌طهماسب به دربار ابراهیم میرزا در مشهد ایجاد شد و دیدگاه‌های هوسگرایانهٔ شاهان بعدی و نیز رویکردهای عرفانی و تصوف غالب بر دربار صفوی در واپسین سال‌های سدهٔ دهم ه.ق و سال‌های آغازین سدهٔ یازدهم ه.ق، از جمله عواملی هستند که در این نقش‌پذیری مؤثر بوده‌اند.

واژگان کلیدی: منسوجات صفوی، روایتگرایی، شاه‌عباس، خمسهٔ نظامی، هفت‌اورنگ جامی

مقدمه

منسوجات دورهٔ شاه‌عباس از منظر طرح و نقش و انتخاب موضوع در کل دورهٔ صفوی شاخص هستند. اهمیت بیشتر این مسئله در سال‌های اول حکومت این پادشاه نمایان می‌شود؛ به‌طوری که مهاجرت اکثر شعرای معروف به‌دلیل بی‌توجهی دربار به شعر و شاعری، موجب گرایش به آثار ادبی شاخص سنتی شد که در نتیجهٔ آن موضوعات روایی با رویکرد توجه به ادبیات باستانی و سنتی ایران مسیر خود را در تاریخ منسوجات صفوی به خوبی گشود و استفاده از متون ادبی روایی و عرفانی به ویژه «خمسهٔ نظامی» و جامی که در دربار سلطان ابراهیم میرزا مورد توجه جدی قرار گرفته بود، اعتلای نقوش در آثار جدید به‌ویژه منسوجات را در پی داشت. این تحولات در پی حمایت شاه‌عباس از هنرها و فنون رخ نمود؛ شاه‌عباس که با قدرت بی شائبهٔ خود در برقراری آرامش و آسایش در جامعهٔ صفوی با قلع و قمع قزلباش‌ها و کوتاه کردن دست آن‌ها در امور حکومتی کاملاً موفق بود، به مرور زمان جایگاه مرشد کامل را بازگرداند و پیرو آن شرایط لازم برای احیای هنرها و فنونی را [که در زمان شاهان پس از شاه‌طهماسب به رکود گراییده بود] فراهم نمود و هم‌قرینی آن با رونق دوبارهٔ اقتصاد و افزایش ثروت جامعه به‌ویژه حمایت شاه از ابریشم و تولیدات ابریشمی و هنرمندان بازمانده از دوره‌های قبل موجب شکل‌گیری شرایط جدیدی در جامعهٔ صفوی گردید.

بدین ترتیب آنچه که هدایتگر هنرمندان برای طراحی نقوش منسوجات این دوره بود، همانا آثار ادبیِ مدوّن و تصویرگری‌شدهٔ این دوره بوده است که خمسهٔ نظامی و هفت‌اورنگ جامی از آن دسته هستند؛ در عصر شاه‌عباس آرامشی نسبی در جامعه حاکم می‌شود و متعاقب آن دربار نیز به تمایلات درونی انسانی از نظر گرایش‌های نفسانی یا زهدگرایانه تمایل نشان می‌دهد. رویکرد ویژه به آثار

سنتی عاشقانه و عارفانهٔ گذشتگان مانند خمسهٔ نظامی که همواره در دربار صفوی مورد توجه بوده و نیز «هفت‌اورنگ» جامی که تدوین آن در دربار ابراهیم میرزا در مشهد جایگاه آن را در بین آثار تصویرگری دورهٔ صفوی به خوبی تثبیت کرده و در سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق بیش از دیگر آثار اهمیت یافته بود، موجب شکل‌گیری دوره‌ای جدید از بیان تصویری در برخی منسوجات گردید؛ یعنی منسوجاتی که همواره یکی از کاربری‌های جدی آن‌ها پوشاک بوده است. انتخاب منسوجاتی با این نوع نقش‌های ویژه رویکردهای درونی فرد پوشنده را به‌طور خاص بیان می‌کرد. از بین روایت‌های مذکور بیش از همه داستان‌های عاشقانه «خسرو و شیرین»، «شیرین و فرهاد»، «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» بر منسوجات نمایان شدند که برخی از آن‌ها مانند لیلی و مجنون در روایت جامی مفاهیمی عرفانی یافتند؛ لذا با توجه به اوضاع خاص اجتماعی و عرفانی در دورهٔ شاه‌عباس و حضور این منسوجات با نقوش ویژه که در کل تاریخ منسوجات ایران نظیر نداشتند، پژوهش حاضر با هدف بیان دلایل نقش‌پذیری منسوجات سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق و آغازین سال‌های سدهٔ یازدهم ه.ق با مضامین روایی اشعار نظامی و شاعران پس از او به ویژه جامی در پی پاسخ‌گویی به این دو پرسش است که:

۱- منسوجات سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق از چه نقوش روایی برخوردار بوده‌اند؟

۲- علت استفاده از این نقوش روایی در منسوجات کاربردیِ این دورهٔ زمانی چه بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

مقالات و پژوهش‌های زیادی در مورد منسوجات صفوی طی سال‌های اخیر چه در حوزهٔ پژوهش‌های داخلی و چه در گسترهٔ پژوهش‌های خارجی انجام گرفته و هرکدام از آن‌ها به ارزیابی و تحلیل بخشی از گروه فراوان پارچه‌های صفوی به‌ویژه با نقش‌مایهٔ انسان که موضوعات روایی را نیز به منصهٔ ظهور می‌گذاشتند، پرداختند اما همان‌طور که ذکر شد تقریباً تمامی آن‌ها به تبیین و تحلیل نوع خاصی از موضوعات توجه نمودند و در این حین نیز برخی از شرایط ایجاد نقش و نوع نقش‌پردازی را نیز بررسی کردند؛ با این‌حال نمونه‌هایی از پژوهش‌ها که بتواند دلایل شکل‌گیری نقش‌پردازی روایت‌گونهٔ منسوجات صفوی را با مقاصد ویژهٔ حامیان هنری در یک دورهٔ زمانی خاص مانند اواخر سدهٔ دهم ه.ق ارزیابی کنند، بسیار محدود و انگشت شمار هستند و بیشتر، نمونه‌های خارجی را در بر می‌گیرند:

۱- نازنین هدایت شناسا (۲۰۰۷) در رسالهٔ خود برای کسب درجهٔ استادی با عنوان «پوشیدن شنل، ابریشمینه‌های تصویری صفوی و نمایش هویت» در دانشگاه ایالت سن‌خوزه به‌طور اختصاصی به بررسی ابریشمینه‌های تصویری-روایی دورهٔ شاه‌عباس به‌ویژه منسوجاتی مانند شنل درویش که با آیین تصوف همخوانی داشتند، پرداخته و رویکردهای عمیق فلسفی دربارهٔ این منسوجات و نقوش خاص آن‌ها را بیان داشته است.

۲- شناسا (۲۰۱۷) در رسالهٔ دیگری برای اخذ مدرک دکتری با عنوان «عشاق درهم‌تنیده، ابریشمینه‌های تصویری صفوی ترسیم کنندهٔ شخصیت‌هایی از خمسه» در دانشگاه برن سوئیس به ارزیابی منسوجات سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق با موضوعات عاشقانهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون و ارتباط معناهای عمیق روایی و فلسفی آن‌ها با رویکردهای عرفانی شاه و درباریان و نیز افراد ثروتمند طبقهٔ نجبا با جامعهٔ متصوفهٔ صفوی می‌پردازد. وی در این پژوهش در مورد انتخاب این نقش‌مایه‌های تصویری بررسی‌های بسیار دقیقی انجام داده است.

۳- اشلی دیمگ (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان «تارهای روایی: پارچه‌های ایرانی صفوی» در نشریهٔ پارچه‌های ایران دورهٔ صفوی در موزهٔ هنر والتر، به بررسی برخی از منسوجات روایی دورهٔ صفوی می‌پردازد و هرکدام را از منظر نوع نقش‌پذیری و چالش‌های مربوط به انتخاب و ارائهٔ نقش‌مایه‌های انسانی در قالب نقوش روایی مورد تحلیل قرار می‌دهد.

۴- کندریک، ای. اف و آرنولد، تی (۱۹۲۰) نیز در مقاله‌ای با عنوان «کالاهای ایرانی با نقوش تصویری انسانی- بخش اول» در انتشارات مجلهٔ برلینگتن (PUB). اختصاصاً به مبحث نقوش فیگوراتیو در پارچه پرداخته‌اند. در این روند، موضوعات مختلف اعم از داستان‌های عاشقانهٔ منتخب از ادبیات را که بر پارچه منعکس شده‌اند، موضوع اسیر و زندان‌بان به‌عنوان یک موضوع غیرمعمول و بدیع و موضوعات دیگری مانند جریان‌های روزمرهٔ جامعهٔ صفوی و... را تا حدود کمی به همراه دلایل مترتب بر آن از منظر جامعه‌شناسی تحلیل نمودند.

از نمونه پژوهش‌های داخلی نیز برخی موارد که اختصاصاً به منسوجات تصویری دورهٔ شاه‌عباس توجه نمودند قابل ذکر هستند:

۱- ناهید جعفری دهکردی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «مضامین به کار رفته در پارچه‌های زربفت صفوی منقش به اَشکال انسانی با تأکید بر عصر شاه‌عباس صفوی» در نشریهٔ نگارینهٔ هنر اسلامی به توصیف نمونه پارچه‌های موجود در دورهٔ شاه‌عباس و کنکاش در شکل‌پذیری نوع نقش‌مایه‌ها در منسوجات و شگردهای تصویری آن‌ها می‌پردازد.

۲- سولماز امیر راشد (۱۳۹۴) در مقالهٔ «جلوه‌های تصویری منظومهٔ خسرو و شیرین بر پارچه‌های دورهٔ صفوی» در اولین کنفرانس بین المللی هنر و صنایع دستی و گردشگری به کنکاشی در چرایی و چگونگی توجه به صحنهٔ اولین دیدار خسرو و شیرین از میان بی‌شمار صحنهٔ ویژهٔ این روایت در اذهان حامیان هنری و نگارندگان نقش می‌پردازد و اهمیت این صحنه را از منظر احساسی و هیجانی مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

روش تحقیق

این پژوهش با روشی توصیفی- تحلیلی به مطالعه و ارزیابی نقش‌مایهٔ انسان با موضوع روایی در نمونه پارچه‌های دورهٔ صفوی در برههٔ تاریخی سال‌های آخر سدهٔ دهم و سال‌های آغازین سدهٔ یازدهم هجری قمری (سدهٔ شانزدهم و هفدهم میلادی) می‌پردازد. این نمونه‌ها از سایت موزه‌های مطرح ایران و جهان جمع‌آوری شده و روش گردآوری اطلاعات متنی نیز کتابخانه‌ای و اسنادی است. در این سیر بررسی و تطبیقِ تصاویر پارچه‌ها با اشعار روایی مربوط به آن‌ها مدارک تصویری دیگری اعم از نگاره‌هایی که با این اشعار، تصویرگری شده‌اند و همچنین نگاره‌هایی که در صفحات مستقل نقش شده‌اند، مورد بازبینی قرار گرفته‌اند تا قرابت و وابستگی تصاویر پارچه‌ها با نمونه اشعار روایی که در این‌جا شاعران پس از نظامی به‌ویژه جامی هستند، تبیین گردد تا در نهایت نگارنده به پاسخی مناسب برای بیان دلایل استفاده از این نقوش در منسوجات دست یابد و به‌دنبال آن انگیزهٔ حامیان هنری را در حمایت از نقش بستن مضامین این نوع روایات خاص بر پارچه‌ها دریابد؛ (این پارچه‌ها در دورهٔ مورد بحث غالباً به‌عنوان پوشاک استفاده می‌شدند و این امر پیش از این سابقه نداشته است). همچنین نگارنده در پی آن است که تأثیرات گرایش‌های عاشقانه و عرفانیِ پدیدار شده در اشعار شاعران مذکور را بر تمایلات هوس‌جویانه یا زهدگرایانهٔ حامیان پارچه‌های دورهٔ صفوی مورد ارزیابی قرار دهد و جایگاه این دسته از پارچه‌ها را در بطن جامعهٔ درباری صفوی معین نماید.

وقایع تاریخی مؤثر بر طراحی نقوش منسوجات سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق

ربع آخر سدهٔ دهم ه.ق مصادف بود با فرمانروایی سه پادشاه صفوی: شاه‌اسماعیل دوم، شاه‌محمد خدابنده و شاه‌عباس. در این سه دوره فرمانروایی تنها در دورهٔ شاه‌عباس بود که منسوجات رونق دوبارهٔ خود را بازیافتند و بعد از سال‌ها رکود کارگاه‌های بافندگی از حمایت دوبارهٔ شاه برخوردار شدند و رونقی مضاعف یافتند. به‌طور کلی رویکرد توجهات هنری و فنی در دورهٔ صفوی به‌طور عمیقی مرهون اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوره بوده است، بدین سبب که در نخستین سال‌های تشکیل دولت صفوی با حمایت دربار از کارگاه‌های هنری و فنی و هنرمندان و صنعتگران به اوج پیشرفت و شکوفایی رسیده بوده و هر زمان که دامنهٔ حمایت دربار کوتاه می‌شد، هنرمندان و صنعتگران نیز از تولیدات هنری و فنی باز می‌ماندند؛ بنابراین توجه به این اوضاع و کش‌وقوس‌های سیاسی و اجتماعی موجب شناخت بسیار بهتر هنر و صنعت این دوره می‌شود؛ دورهٔ صفوی با حمایت قزلباش‌ها پا گرفت که حضور آن‌ها در ابتدا به نفع دولت صفوی تمام شد اما در ادامه موجب مشکلاتی برای بقای این دولت گردید. همچنین حضور دو دولت سنی مذهب شیبانی در شرق و دولت قدرتمند عثمانی در غربِ قلمرو صفویان، موجب بروز ناامنی‌هایی در این مناطق شده بود و لذا دولت صفوی از ابتدا با مشکلات دامنگیر ناشی از این امر

دست و پنجه نرم می‌کرد. اقدامات شاه‌طهماسب در طی دورهٔ طلایی فرمانروایی‌اش موجب شکست کامل سلسلهٔ شیبانی در شرق و کنترل حملات عثمانی‌ها در غرب و نیز کنترل اغتشاشات قزلباش‌ها شد. این پادشاه در سال‌های آخر فرمانروایی‌اش با برقراری صلحی بین خود و دولت عثمانی با عنوان «صلح آماسیه» توانست برای سالیان متمادی امنیت را به‌طور کامل در مناطق غربی برقرار سازد. در قبال قزلباش‌ها نیز با مطرح کردن دو توبهٔ خود از گناهانی که مربوط به سنت‌های قزلباشی بود [1] توانست دست آن‌ها را از تجاوز بر جایگاه اقتدار شاه کوتاه نماید که این امر در دورهٔ فرمانروایی فرزندش شاه‌اسماعیل دوم (۹۸۴- ۹۸۵ ه.ق/ ۱۵۷۶- ۱۵۷۷م) نیز تداوم پیدا کرد؛ به‌طوری که او مهم‌ترین ضربه را بر پیکر قزلباش‌ها با کم کردن اقتدار خلیفه الخلفا و تحقیر و سرانجام نابودی و مرگش وارد کرد. در دورهٔ شاه‌محمد خدابنده (۹۸۵ – ۹۹۵ ه.ق/ ۱۵۷۷ - ۱۵۸۷م) که پادشاهی ضعیف‌النفس بود، قزلباش‌ها جایگاه سابقشان را در دولت صفوی بازیافتند. از آنجا که این پادشاه باصره‌ای ضعیف و طبعی ملایم داشت، قادر به ادارهٔ امور نبود. نرم خویی و سستی او پس از آن دورهٔ کوتاه رعب‌انگیز و مستبدانهٔ شاه‌اسماعیل دوم باعث ایجاد میدانی باز برای سرکشی قزلباش‌ها شد و «ایران در دورهٔ سلطنت او روی سعادت به خود ندید» (آژند، ۱۳۸۰: ۷۰). سرانجام نیز شاه‌محمد خدابنده را قزلباش‌ها به قتل رساندند. پس از او شاه‌عباس در سال (۹۹۶ ه.ق/ ۱۵۸۷م) تاج‌گذاری کرد. مقارن این زمان، اقتدار مجدد برخی از سلسله‌های محلی که غالباً در مناطق مرزی استقرار یافته و قبلاً سرکوب شده بودند، به‌صورت مشکلی درآمده بود.

امنیت مملکت در بیرون از مرزها وخیم‌تر از قلمرو داخلی بود. دشمنان صفوی به‌خصوص دولت عثمانی در غرب و ازبکان در شرق، مناطق بزرگی را که مجموعاً حدود نیمی از سرزمینِ به ارث‌نهادهٔ شاه‌طهماسب اول بود، تصرف کرده و عملیات جدیدی را علیه ایران آغاز کرده بودند، اما شاه‌عباس در اندک زمانی توانست بر مشکلات فائق آید. او همانند جدش شاه‌طهماسب با دولت عثمانی از در صلح درآمد و به جنگ و شکست ازبکان در شرق توجه نمود اما در این حین دشمنان داخلی را نیز قلع و قمع می‌کرد؛ او به فراست دریافته بود علت ضعف دولت صفوی در این زمان حضور قزلباش‌ها صوفی بود؛ بنابراین از همان ابتدا کوشید از قدرت اینان بکاهد و جناح مقابل و مخالفشان یعنی علماء شیعه را هر چه بیشتر تقویت کند. او با ایجاد نیروی سوم از غلامان گرجی و چَرکَسی و نیروی وفادار به شاه با عنوان نیروی شاهسون توانست قدرت نظامی قزلباش‌ها را ضعیف و در نتیجه جایگاه آن‌ها را در جامعه کمرنگ نماید. این عوامل مجموعاً موجب شد تا شرایط برای بروز و ظهور دوبارهٔ انواع هنرها و فنون فراهم گردد. از جملهٔ این موارد معماری و شهرسازی بود که رونق محیط شهری را توسعه می‌بخشید. همچنین به دلیل حضور شاه در جامعهٔ بین‌المللی، نیاز دربار به نمایش فرهنگ و هنر صفوی به‌ویژه هنرهای کاربردی مانند پوشاک، تولید دوبارهٔ منسوجات مختلف با طرح و نقش‌های بدیع نیز دوباره آغاز گردید.

۱. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به کتاب خلاصه التواریخ از قاضی احمد قمی، ۱۳۸۳: ۱۱۳.

پارچه‌های تصویری ربع آخر سدهٔ دهم ه.ق

سال‌های آخر سدهٔ دهم هجری قمری در واقع دورهٔ گذاری بود از مکتب تبریز به مکتب اصفهان. زیرا پارچه‌های بافته‌شده در این زمان هم ویژگی‌های مکتب تبریز را در خود دارند و هم مدخلی هستند به پارچه‌بافی در کارگاه درباری اصفهان. این برههٔ زمانی پایان سلطنت شاه‌محمد خدابنده و دورهٔ به سلطنت رسیدن شاه‌عباس است. شاه‌محمد خدابنده به دلیل اغتشاشات سیاسی و اجتماعی زمان خود به هنرها و فنون توجه چندانی نمی‌کرد و در مقابل شاه‌عباس توجهات بی‌شائبه‌ای به این موضوعات داشت. او مخصوصاً به تولید ابریشم و بهره‌برداری تجاری و فرهنگی از این عنصر ارزشمند بهای زیادی می‌داد. با وجود اینکه بسیاری از منسوجات دورهٔ شاه‌عباس شاخصه‌های مکتب اصفهان را دارا هستند اما هنوز از مجموعه منسوجات بافته‌شدهٔ این مکتب فاصله دارند. از مکاتب دورهٔ گذار می‌توان به مکتب قزوین[1]، مکتب کاشان و مکتب یزد اشاره کرد که تمام این مکاتب یا از شاخصه‌های مکتب تبریز در زمینهٔ عناصر هنری و نوع نقش‌پردازی و در برخی موارد از موضوعات بهره‌مندند یا با قرار گرفتن در حیطهٔ شاخصه‌های تصویری هنرمندان مطرح اصفهان مانند رضا عباسی به این مکتب متمایل هستند. مکاتب یزد و کاشان که در هیچ زمانی به استقلال نرسیدند، در این دوره با اتخاذ موضوعات روایی حاوی مضامین عاشقانه و معنوی همانند مکاتبی خاص و دارای استقلال نسبی خودنمایی کردند.

موضوع بافت پارچه‌های این مکاتب در دوره‌های قبل، روزمرگی‌ها و عادات و اعمال دربار بود اما در زمان صفویان پارچه‌ها با رویکردی سیاسی و اجتماعی و با موضوعات تاریخی یا باستانی با نمادینگی برتری‌ها و قابلیت‌های فراانسانی شاه و دربار صفوی طراحی و بافته می‌شد. هنرمندان تبریز صحنه‌های شکار یا هماوردی شاه با شیر و نیز جلوه‌های تصویری روایت‌های شاهنامه از جمله داستان هوشنگ و کشف آتش را گسترش می‌دادند و برای مقاصد سیاسی دربار به کار می‌بردند یا موضوعات روزمرهٔ سیاسی و اجتماعی با تأکید بر قدرت مطلقهٔ شاه و موفقیت‌ها و پیروزی‌های سیاسی و مذهبی دولت صفوی بر دشمنان خارجی را به تصویر می‌کشیدند؛ موضوعاتی مثل اسارت گرجی‌های مسیحی به دست سپاهیان صفوی. با وجود اینکه اثر بزرگ خمسهٔ نظامی به سفارش شاه‌طهماسب در کارگاه هنری تبریز با عنوان خمسهٔ طهماسبی کتابت و تصویرگری شد، در این دوره حتی یک نمونه پارچه با موضوع عاشقانهٔ روایی دیده نشده است و این خود نشان‌دهندهٔ آن است که در این مقطع زمانی چنین موضوعاتی برای طراحی بر منسوجات مورد توجه نبوده‌اند. با توجه به فقدان متون نوشتاری در زمینهٔ دلایل انتخاب موضوعات مختلف و طرح و نقش‌های ویژه بر منسوجات دورهٔ صفوی از جانب هنرمندان و مورخان، احتمال وابستگی عمیق موضوعات منسوجات صفوی به

۱. این مکتب هنری با این عنوان به دلیل این که تنها نمونه منحصر به‌فرد از پارچه با نقش یوسف و زلیخا را در خود دارد با تردید هویت–یابی می‌شود اما همین نمونه صرف، با نقش‌مایه‌های انسانی و موضوع خاص و نوع نقش‌پردازی، بسیار با اهمیت است و می‌توان آن را به عنوان یک نمونه عالی از پارچه‌بافی دورهٔ صفوی با نقوش انسانی در نظر گفت.

اوضاع و وقایع تاریخی دوره‌ای که در آن خلق می‌شده قوت بیشتری می‌گیرد.

مکتب پارچه‌بافی قزوین

همان‌طور که ذکر شد از دورهٔ صفوی پارچه‌هایی به تاریخ ربع آخر سدهٔ دهم ه.ق وجود دارند که جملگی آن‌ها از لحاظ طراحی با ویژگی‌های مکتب تبریز مطابقت دارند، گرچه گاهی انتخاب موضوع این پارچه‌ها تحت تأثیر همان موضوعات مکتب پارچه‌بافی تبریز بود اما گرایش جدیدی در این دوره به برخی از موضوعات ادبی برگرفته از داستان‌های روایی خمسهٔ جامی پیدا شد که بیشتر جنبهٔ معنوی داشته‌اند و از این نظر از گرایش‌های مکتب تبریز تا حد زیادی فاصله گرفتند. یکی از این داستان‌ها ماجرای عاشقانه و معنوی یوسف و زلیخاست که متن منظوم آن در اثر روایی- عرفانی هفت‌اورنگ جامی در سال‌های پایانی سلطنت شاه‌طهماسب با همت برادرزاده‌اش سلطان ابراهیم میرزا در مشهد مورد توجه قرار گرفت. با تدوین این اثر شاخص در کارگاه هنری مشهد و رونق تصاویر ویژهٔ آن در جامعهٔ صفوی، جلوه‌های تصویری آن از موضوعات روایی عاشقانه و عارفانه، نظر هنرمندان طراح پارچه درکارگاه‌های درباری را جلب کرد.

در این زمان سیاست‌های حمایتی دربار از بافته‌های فاخری چون زربفت و مخمل و ساتن ابریشم کم‌رونق بود، با این حال در پایتخت یعنی قزوین آنها را با تکنیک سوزن‌دوزی می‌بافتند و این از نمونه‌های محدودِ قابل ذکر در این دوره است (شکل۱). به دلیل منحصر به فرد بودن این پارچه و عدم وجود نمونه‌های دیگر در مرکز قزوین، عنوان مکتب پارچه‌بافی«قزوین» برای آن، چندان منطقی نیست اما بدین سبب که این نوع پارچه با طراحی ویژه‌اش از موضوع روایی عاشقانه، نوعی پیش‌زمینه برای نمونه‌های عدیده در مکاتب هنری دیگر این زمان مانند کاشان و یزد بوده که در آن به‌شکل حرفه‌ای و تخصصی و با سبکی خلاقانه به نمایش موضوعات داستانی در بطن تار و پود پارچه پرداخته شده است، دارای جایگاه ویژه‌ای در تاریخ منسوجات دورهٔ صفوی است. ضمن اینکه این قطعه پارچه تنها نمونه‌ای از کل منسوجات دورهٔ صفوی است که پیکرهٔ نقش‌شده در آن [خدمتکار دربار درحال خدمت‌رسانی به شاه] خود لباسی تصویری پوشیده است. این امر نشان‌دهندهٔ یک شاخصهٔ سبک‌گرایانه در نمایش منسوجات تصویری است که با رویکردی نمادگرایانهٔ برگرفته از علم روان‌شناسی شخصیت به موضوع منسوجات تصویری توجه کرده است و این موضوع بر امتیازات ویژهٔ این پارچه می‌افزاید. اشلی دیمگ نقش پیکرهٔ تصویرشده بر روی لباس این خدمتکار را این‌گونه معرفی می‌کند: «تصویر آن شامل پیکره‌هایی در حال زانو زدن است که[این نقش] در سراسر پارچه تکرار شده است و منعکس‌کنندهٔ پیکره‌های در حال زانو زدن در صحنهٔ باغ بزرگ‌تر است. به‌طور کلی این پارچه‌ها در بطنشان، شخصیت پوشنده را تعریف می‌کنند و بدین ترتیب کاربردشان پوشیدن و نمایش در مراسم‌های درباری بوده است» (Dimmig, 2012: 68).

■ شکل۱: پارچهٔ ابریشم سوزن‌دوزی شده با نقش یوسف و زلیخا از هفت‌اورنگ جامی، احتمالاً بافته‌شده در قره‌داغ، مکتب قزوین، دورهٔ صفوی، اواخر سدهٔ۱۶ و اوایل سدهٔ ۱۷م، موزهٔ پارچهٔ واشنگتن دی سی (Dimmig, 2012: 68).

مکتب پارچه‌بافی کاشان

در سال‌های پایانی سدهٔ دهم ه.ق، کاشان مرکز تولید پارچه‌های شاخص با نقوش انسانی بوده است و هنرمندان این شهر به‌طور اختصاصی به طراحی نقوش متنوع در این زمینه می‌پرداختند. در پی مشکلاتی که برای تبریز رخ داد، کاشان به‌عنوان مرکزی برای توسعهٔ ترسیم طرح‌های انسانی بر روی منسوجات رونق بیشتری یافت. «شیوهٔ پارچه‌بافی تبریز- یزد یعنی تولید پارچه‌های ساتن با نقوش انسانی که در کارگاه‌های یزد و به سفارش پایتخت [تبریز] بافته می‌شد، از سال ۹۹۳ ه.ق که تبریز به اشغال ترکان عثمانی درآمد و دچار پریشانی شد، متوقف گردید و ویژگی‌های پارچه‌های ساتن با نقوش انسانی این گروه نیز رو به انحطاط رفت. این وقفه موجب شد تا از این پس این نوع پارچه‌ها به‌صورت تکرار و بدون نوآوری بافته شوند که نشانهٔ انحطاط و زوال این شیوهٔ پارچه‌بافی است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۰۵). بنابراین شهری که در این زمان مرکز پارچه‌بافی بر اساس شیوه و سبک تبریز-یزد شد، کاشان بود. کاشان بر اساس سوابق درخشانی که در شیوهٔ تولید مخمل در سال‌های قبل از فرمانروایی شاه‌عباس کسب کرده بود و با توجه به اینکه یزد تا آن زمان کارگاه‌های مهم مخمل‌بافی نداشت، مهم‌ترین مرکز مورد توجه در سال‌های آغازین فرمانروایی شاه‌عباس گردید و نقوش شاخص انسانی را با قابلیت‌های جدید در زمینهٔ نوع طراحی و ترکیب‌بندی با محوریت نقش انسان هویدا کرد. این مرکز با وجود اینکه هنوز از سبک و شیوهٔ هنرمندان مکتب تبریز تأثیر

می‌پذیرفت، در ابتدا در بطن عناصر و جزئیات تصویر، رویکردهای جدید خود را نشان داد و به‌مرور در زمینهٔ انتخاب نوع موضوع به تحول رسید. از نمونه پارچه‌هایی که با موضوعات سابق اجرا شدند اما در بطنشان تغییراتی نسبت به قبل ایجاد شد، پارچهٔ ساتنی است که نقش دو بزرگ‌زاده را نشسته در کنار هم نشان می‌دهد؛ این نمونه که شبیه موضوع دیدار دو دوست [سواره و پیاده] در دورهٔ اول سلطنت شاه‌طهماسب است، «ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای را بیشتر آشکار می‌کند و نشان‌دهندهٔ دور شدن از شاخصه‌های بنیادین مکتب تبریز و گرایش به رویکردهای جدید است. در این پارچه شیوهٔ طراحی ابرهای بالای سر دو بزرگ‌زاده قابل توجه است که از ویژگی‌های کار پدر رضا عباسی است و بعدها یکی از شیوه‌های خاص در نقاشی رضا عباسی گردید» (همان: ۲۴۰۹)، طوری‌که از مکتب تبریز دور و به مکتب اصفهان نزدیک می‌گردد (شکل۲).

از مجموعه موضوعات شکار، نمونه‌ای از شکار با تیر و کمان بر روی اسب است که همانند شکار با باز شکاری همواره در نمونه پارچه‌های مکتب تبریز دورهٔ شاه‌طهماسب بر پارچه‌ها منعکس می‌شدند و در این زمان نیز در یک پارچهٔ مخمل با نقش شکارچی سوار بر اسب در حال تیراندازی به حیوانات مشاهده می‌شود (شکل۳).

یکی از بدعت‌های دیگر در طراحی و ترکیب‌بندیِ نقش‌های شکار در کاشان، قرار گرفتن موضوعات انسانی در داخل قاب‌های گوشه‌دار (مدالیون) است. این نقش‌ها پیش از این در مکتب تبریز بر روی فرشینه‌هایی با دوخته‌دوزی، طرح‌اندازی می‌شدند، اما در این زمان با قابلیت تکرار در حین بافت در بطن تار و پود پارچه نمایان می‌گردند. از این نوع ترکیب‌بندی قاب‌قابی، یک نوع پارچهٔ مخمل با موضوع اعزام به شکار وجود دارد که در آن، قاب‌های گوشه‌دار ستاره‌ای شکل [ترنج] دربرگیرندهٔ نقش انسانی است که باز [قوش] در دست دارد و در مقابل او خدمتکاری ایستاده است (شکل۴). مهم‌ترین نمونه از پارچه‌های مکتب کاشان، نمایش مضامین داستان‌های روایی سنّتی یا باستانی است که این مضامین برگرفته از متون منظوم ادبی خمسه هستند؛ از این دست موضوعات روایی در مکتب کاشان، پارچهٔ مخملی قابل ذکر است که به نقش دیدار لیلی با مجنون در بیابان اختصاص داده شده و قسمت وسط آن از بین رفته است (شکل۵). به مرور زمان پارچه‌های دیگری نیز با نقش لیلی و مجنون و دیگر عشاق مانند خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا در مکتب یزد بافته شدند که این امر نشان‌دهندهٔ رویکرد جدید حامیان هنری و طراحان پارچه به نقش‌مایه‌هایی از موضوعات روایی انسانی است.

■ شکل۲: قطعه پارچهٔ ساتن ابریشم با بافت جناغی، با طرح دو بزرگ‌زاده صفوی در حال رد و بدل کردن جام شراب و میوه به یکدیگر، تولید کارگاه کاشان، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۶ م، مجموعهٔ خانم مور (Url:1)

■ شکل۳: قطعه پارچهٔ مخمل نقش‌برجستهٔ زربفت، با طرح پیکره‌هایی در یک مدالیون گوشه‌دار، یک بزرگ‌زاده با شاهینی بر دستش برای شکار آمده است و یک ملازم در مقابلش با بقچه‌ای بر پشت و ظرفی در دستش، تولید کارگاه کاشان، نیمه دوم سدهٔ ۱۶ م، موزهٔ دانشگاه جورج واشنگتن (Url:2).

■ شکل۴: قطعه پارچهٔ مخمل، با موضوع شکار، شاهزاده‌ای با تیروکمان بر روی اسب، تولید کارگاه کاشان، سدهٔ ۱۶م، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون (Url:3).

■ شکل۵: مخمل ابریشم، در وسط از بین رفته، ایران، صفوی، ۱۵۵۰ تا ۱۶۰۰م، بدون نام بافنده، تولید کارگاه کاشان، در مالکیت کورکیان [اینک در مجموعه کیر]، (مأخذ: پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۲۰)، شکل سمت چپ: نسخه طرح خطی (Shenasa,2017:144).

مکتب پارچه‌بافی یزد

در پایان سدهٔ دهم ه.ق و آغاز سدهٔ یازدهم ه.ق یعنی سال‌های ابتدایی سلطنت شاه‌عباس، مکتب یزد گرچه همانند کاشان در ابتدا از شاخصه‌های مکتب تبریز بهره‌مند بود اما بعد از مدتی به‌طور مستقل دارای سبک مخصوص به‌خود شد. از نمونه تصاویر نقش‌بسته بر منسوجات یزد در این دوره «افرادی دارای قامت کشیده و حالاتی پر تکلف و دختران یا پسرانی هستند که چه‌بسا مرد باشند اما زن به‌شمار آیند و نقاشی‌هایی از آن‌گونه که در سبک رضا عباسی تصویرگر شناختیم» (زکی، ۱۳۷۷: ۲۰۶) ؛ در این دوره در مکتب یزد همچنان موضوعات و سبک تصویری نیمهٔ نخست حکومت صفوی [دورهٔ شاه‌طهماسب] مانند گروه موزیک اعم از نوازندگان و رقاصه‌ها و نیز برخی امور روزمره زندگی مردم عادی رواج داشته است.

مک‌داول در مورد این دست از پارچه‌ها در مقایسه با مکتب تبریز می‌گوید: «در دوره‌های بعدی طرح‌ها ساده‌تر شد و صحنه‌های زندگی روزمره بر روی پارچه خودنمایی می‌کرد» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۶۶). همان‌طور که ذکر شد توجه به موضوعات روزمرهٔ مردم عادی به‌وسیلهٔ میرسیدعلی[۱]، نگارگر نسل دوم مکتب تبریز، که خود از شاگردان سلطان محمد بود، رواج یافت. تأثیر آثار او به‌عنوان یک هنرمند نقاش و طراح پارچه چه به‌صورت اختصاصی و چه در بطن موضوعات دیگر بر گروهی از پارچه‌های این دوره رخ نمود. در این زمان چند نمونهٔ محدود از پارچه‌های ساتن بافت یزد وجود دارد که در آن‌ها پس از سال‌ها محدودیت در نقش‌اندازی موضوعات، تفریحات و لذت‌های درباری با طراحی نوازنده‌ها و رقاصه‌ها (شکل۶) و نیز موضوعات مشاغل مردم عادی که از ویژگی‌های سبک میرسیدعلی بود دوباره بر پارچه‌ها ظاهر می‌گردد (شکل۷).

■ شکل۶

■ شکل۷

■ بخش‌هایی از شکل۷

■ شکل۶: تکه‌پارچهٔ ساتن، مخصوص بالاپوش، با موضوع تفریحات و سرگرمی در باغ (نوازندگان و رقاص‌ها و شراب‌داران)، تولید کارگاه یزد، اواخر سدهٔ ۱۰ یا اوایل سدهٔ ۱۱ه.ق، مسکو، کاخ اوروژینایا (مأخذ: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۲۶).

■ شکل۷: قطعه پارچهٔ ساتن با طرح‌های شبکه‌بندی در قاب محرابی شکل با موضوع بزم، تفریح در باغ و پختن غذا، تولید کارگاه یزد، اواخر سدهٔ ۱۰ ه.ق (Url:4).

مکتب هنری یزد با همت هنرمند بزرگ پارچه‌بافی، غیاث‌الدین نقشبند، به اوج شکوفایی خود در دورهٔ صفوی دست یافته بود. او از برخی شیوه‌های مکتب تبریز نیز در عناصر و جزئیات طرح‌هایش بهره برد اما در طراحی کلیات نقش و ترکیب‌بندی عناصر در یک واحد نقش، ابداعاتی داشت که آثارش را از دوره‌های قبل و بعدش کاملاً متمایز کرد. یزد که تا این زمان در زمینهٔ بافت پارچه‌های ساتن مصور شهرت زیادی کسب کرده بود، پرشکوه‌تر از قبل به راه خود ادامه داد و هنرمندانش آن‌چنان شهرت و مهارت کسب کردند و مورد حمایت دربار قرار گرفتند که برای شناسایی کارشان

۱ . میر سیدعلی یکی از نگارگرانی است که در مصور کردن نسخهٔ نفیس خمسهٔ نظامی که در سال ۱۵۴۳م به اتمام رسید همکاری کرده است. یگانه اثر او در آن نسخه نشان می‌دهد که او نگارگری برجسته، با احساسی بی‌نظیر در ترسیم صحنه‌های زندگی روستایی بوده است. موضوع تصویر مذکور، دیدار مجنون از خیمهٔ لیلی است ولی هنرمند از موضوع اصلی فراتر رفته و تعدادی تصویر چوپانان، کودکان و خدمتکاران زنی را نیز نشان می‌دهد که زندگی روزانه خود را در صحرا و در خیمه‌گاه‌های پوشیده از فرش‌های مجلل می‌گذرانند.

آن را امضا می‌کردند. علاوه بر ساتن، از ممیزات این مکتب، ابداع یک نوع پارچهٔ پیشرفته به نام چندتایی است. چندتایی «پارچه‌ای است که در آن دو یا چند پارچهٔ ساده چنان درهم بافته‌شده که گویی هر یک مستقل است اما به‌طوری با هم جور شده‌اند که طرح و گل و بوته را برجسته و روشن جلوه می‌دهد؛ این طرح پارچه‌بافی که در آن دست هنرمند بسیار بازتر است برای ساختن دشوارترین تصاویر به کار می‌رفت. بزرگ‌ترین استاد این هنر غیاث‌الدین علی یزدی است که می‌توان او را بزرگ‌ترین استادان در همه ادوار دانست» (تفضلی، ۱۳۸۷: ۸۲). او پارچه‌هایی را که با مهارت زیاد ابداع می‌کرده و می‌بافته از نظر طراحی نیز قوت بخشیده است. شاخصه‌های سبک او در طراحی، تداوم و بسط موضوعات روایی شناخته‌شده در سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق بر منسوجات است که در آثار وی با کیفیتی مطلوب‌تر عرضه می‌گردد. همچنین از ویژگی‌های طراحی او گنجاندن شاخصه‌های فرهنگی است؛ به‌طوری که آغاز تحول در نوع پوشش یا به‌طور خاص سرپوش‌های عمامه‌ای حجیم به جای کلاه دوازده ترک قزلباشی که از ویژگی‌های پوشاک زمان شاه‌عباس است و دارای یک مضمون فرهنگی غنی از تبدیل جامعهٔ صفوی قزلباشی به جامعه صفوی تاجیک است، برای اولین بار در منسوجات مکتب یزد و در آثار غیاث به نمایش درمی‌آید. این موضوع بیش از هر چیز نشان‌دهندهٔ گذر از مکتب تبریز به مکتب اصفهان است.

غالب موضوعات استفاده‌شده در این زمان از ادبیات و متونی بوده است که در سال‌های پایانی سلطنت شاه‌طهماسب به‌ویژه در دربار ابراهیم میرزا در مشهد انتخاب می‌شده است. شایان ذکر است که ابراهیم میرزا طلایه‌دار حمایت از تصویرگری متون عرفانی منظوم مانند نسخه‌های هفت‌اورنگ جامی بوده است؛ البته پیش‌زمینهٔ این امر را در مکتب قزوین و کاشان شاهد بودیم که در این زمان به اوج خود می‌رسد. بنابراین نقش پارچه‌های این دوره از نظر مضامین فرهنگ سنتی غنی بوده است. از غیاث، دو قطعه پارچهٔ ساتن امضا شده با موضوع روایی لیلی و مجنون وجود دارد که در هر دو لیلی سوار بر کجاوه بر پشت شتر است. یکی از این پارچه‌ها قدیمی‌تر و با زمینهٔ قرمز تیره و نقوش سیاه و الیاف طلایی (شکل۸) و دیگری جدیدتر و با زمینهٔ سیاه است (شکل۹). اثر دیگر او قطعهٔ مخملی است که بخشی از یک خیمه است (خیمهٔ سن گوشکو) و موضوع آن رسیدن خسرو به چشمه‌ای است که شیرین در آن آب‌تنی می‌کند (شکل۱۰). همان‌طور که گفته شد غیاث در کاربرد برخی عناصر و نحوهٔ ترسیم آن‌ها در این دو پارچه همچنان پیرو مکتب تبریز است، با وجود این بدعت‌هایی که او در نوع ترکیب‌بندی به کاربرده کار او را شاخص کرده و موجبات شکل‌گیری سبک ویژه‌ای را فراهم نموده است. «او در طراحی این دو پارچه نقوش را از نظر اندازه کوچک‌تر طراحی کرده و از نقوش جانوری و گیاهی طوری استفاده کرده که چشمگیرتر به نظر می‌رسند؛ به‌طوری که تکرار نقوش در ردیف‌های موازی به سهولت انجام شده و تقریباً روی‌هم‌افتادگی وجود ندارد» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۱۱). از این نمونه پارچه‌ها با روایات داستانی چند نمونهٔ دیگر نیز وجود دارد که بدون امضا هستند و بافندهٔ

آن‌ها نامشخص است. یک نمونه پارچه از این دست، سه داستان لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا را دربرمی‌گیرد که هر یک داخل شبکه‌هایی قرار دارند و در میان آن‌ها با خطوط نستعلیق غزلی از حافظ نقش بسته است (شکل۱۱). قطعه پارچه‌ای نیز در دست است که به نقش خسرو و شیرین اختصاص داشته و به نمایش صحنه‌ای می‌پردازد که شیرین در حال حمام کردن است. این نقش بارها و بارها در کتاب‌ها پیرو اشعار نظامی تصویرگری شده است و در پارچه‌های این دوره نیز این صحنه چندین بار نقش بسته است (شکل۱۲). آخرین نمونه از پارچه‌های این دوره با نقش روایتی، پارچه‌ای است قاب‌بندی شده با تصویر و نوشته که به بازگویی روایت شیرین و فرهاد می‌پردازد (شکل۱۳).

■ شکل۸

■ شکل۹

■ شکل۱۰

■ بزرگ‌نمایی شکل۱۰

■ شکل۸: قطعه پارچهٔ ابریشم با تارهای فلزی، با نقش لیلی و مجنون در بیابان، با امضای غیاث، ایران، صفوی، تولید کارگاه یزد، اواخر سدهٔ ۱۶ م و اوایل سدهٔ ۱۷ م، موزهٔ واشنگتن دی سی (Url:5).

■ شکل۹: قطعه پارچهٔ ابریشم با بافت لمپاس با نقش لیلی و مجنون در بیابان، امضای غیاث، ایران، صفوی، تولید کارگاه یزد، اواخر سدهٔ ۱۶ م، ، هدیه از طرف جان پیرپونت مورگان به موزهٔ کوپر- هویت (Url:6).

■ شکل ۱۰: قطعه پارچهٔ مخمل متعلق به بخشی از خیمه (سن گوشکو)، با نقش خسرو در حال دیدن شیرین در حال آب‌تنی کردن، با امضای غیاث، تولید کارگاه یزد، حدود ۱۰۰۰ ه.ق، در مالکیت لووی (Url:7).

■ شکل۱۱

■ بخش‌هایی از شکل ۱۱

■ شکل۱۲

■ شکل۱۳

■ شکل۱۱: قطعه پارچهٔ ابریشم دورو با نقش خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا، ابریشم دورو، ایران، صفوی، تولید کارگاه یزد، اوایل سدهٔ ۱۷م، موزهٔ بریتانیا (Url:8).

■ شکل۱۲: مخمل، با نقش حمام‌کردن شیرین، صحنه‌ای از داستان خسرو شیرین نظامی، تولید کارگاه یزد، سدهٔ ۱۶م، موزهٔ متروپولیتن (Url:9)

■ شکل۱۳: ابریشم با بافت دورو، با تارهای نقره، با نقش شیرین و فرهاد، تولید کارگاه یزد، حدود ۱۰۰۰ ه.ق، موزهٔ متروپولیتن، (Url:10).

از ابتکارات دیگر غیاث، طراحی نقش انسان به صورت تزئینی در لابه‌لای یک شکل هندسی و متشکل از نقش گل‌ا و گیاهان است که با این کار برای اولین بار نقش انسان به صورت تزیینی بر پارچه ظاهر می‌گردد (شکل۱۴). تناقضی که در مورد این نوع نقش‌پردازی وجود دارد این است که کل ترکیب تزئینی است اما نسبت به مکتب تبریز، نقش انسان به صورت طبیعی‌تر و واقع‌گرایانه نمایش داده شده است. این آغاز رویکرد جدید به نمایش نقش‌مایهٔ انسانی است که پیش‌زمینه‌ای برای ورود به مکتب واقع‌گرایی اصفهان با همت نقاشانی چون رضا عباسی است. هنر غیاث در این پارچه که از نظر بافت نیز غنی است، آن را جزء بهترین آثار مکتب یزد و چه بسا کل تاریخ منسوجات صفوی قرار می‌دهد. او به سبب نقش‌پردازی ویژه‌اش «با آمیختن سه پارچه به رنگ‌های سبز و سرخ و سفید، قاب‌هایی ایجاد کرد که نه تنها گل‌های ظریف و پرندگان و جانوران طبیعی بلکه حتی نقش یک جوان درباری درحال استراحت را در بر دارد» (تفضلی، ۱۳۸۷: ۸۲). این سبک انسان‌نگاری پس از مدتی از شاخصه‌های بارز مکتب اصفهان شد ولی نکتهٔ قابل توجه دیگر در آن، نقش خطوط و اشکال هندسی مدوّرِ متداخل است که برای نخستین بار در نقش پارچه دیده شده است. غیاث از یک طرف نقوش انسانی و حیوانی را به‌صورتی واقع‌گرایانه به کار برده و از طرف دیگر در شیوهٔ طرح‌های هندسی انتزاعی گامی بلند برداشته است و این واقع‌گرایی و انتزاع‌گرایی یکی از ابتکارات سبک اوست.

از دیگر موضوعات این دوره نقش زندانی یا گروه پارچه‌های سرباز و اسیر است که آخرین بارقه‌های نمایش نقش سرباز و اسیر بر منسوجات است. در این مورد اثری را از عبدالله که از طراحان پارچه و بافندگان دیگر مکتب یزد و از آخرین پیروان مکتب تبریز در طراحی نقش سرباز و اسیر است،

می‌توان نام برد.

این پارچهٔ ساتن با نقش سرباز سوار بر اسبی است که در حال کشیدن یک اسیر (احتمالاً ازبک) با طناب به‌دنبال خود است. امضای او نیز بر روی تیردان شخص سرباز با نام (عبدالله) حک شده است (شکل۱۵)؛ اما سبک عبدالله فقط نمایشِ صِرفِ نقش‌مایه‌های تقلیدی از سرباز و اسیر مرسوم در دورهٔ دوم سلطنت شاه‌طهماسب نیست، بلکه موضوعاتی چون جشن و سرور و ارتباطات تجاری-فرهنگی شاه‌عباس با دیگر کشورها به‌ویژه چین را هم نشان می‌دهد. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که نقش اسیر و زندان‌بان دیگر نقش جذابی برای طراحی پارچه نبوده و جنبه‌های تبلیغی مضامین نهفته در آن نیز در این زمان به کار نمی‌آید. هنرنمایی عبدالله به دلیل انتخاب موضوعات خاص و جدید مورد علاقهٔ شاه است.

■ شکل۱۴

■ بزرگ‌نمایی از شکل ۱۴

■ شکل۱۵

■ بزگ‌نمایی از شکل۱۵

■ شکل۱۴: ابریشم با بافت چندلا، با کتیبهٔ عمل غیاث، تولید کارگاه یزد، حدود۱۰۲۰–۱۰۳۰ ه.ق، مجموعهٔ خانم اچ دبلیو مور (Url:11).
■ شکل۱۵: ساتن با تارهای فلزی، با نقش سرباز و اسیر ازبک، با کتیبهٔ عبدالله، تولید کارگاه یزد، ربع نخست سدهٔ ۱۱ ه.ق، مجموعهٔ خانم اچ دبلیو مور (Url:12).

■ شکل۱۶

■ بزرگ‌نمایی از شکل ۱۶

■ شکل۱۷

■ بزگ‌نمایی از شکل۱۷

■ شکل۱۶: ساتن زمینهٔ زرد با نوازنده و رقاص، با کتیبهٔ عبدالله، تولید کارگاه یزد، ربع نخست سدهٔ ۱۱ ه.ق، در مالکیت کلکیان، موزهٔ کلیولند (Url:13).
شکل۱۷: ابریشم دورو اوایل سدهٔ ۱۷م، تحت تأثیر هنر چین در نمایش عناصر چینی اژدها و کشتی چینی، بافت یزد (Url:14).

این موضوعات در کاربرد تزئیناتی بدیع نشأت‌گرفته از ارتباطات سیاسی و تجاری با دولت‌های خارجی است که در قالب نمایش شاخصه‌های فرهنگی هویدا می‌گردد. بر این اساس با دقت و توجه خاص در عناصر برگرفته از واقعیات اجتماعی مانند نوع پوشاک مجلل افراد خارجی حاضر در تصویر، در راه تبیین جلوه‌هایی از عناصر ناشی از ارتباطات بین فرهنگی گام می‌نهد (شکل۱۶). این عناصر مانند نقش کشتی و اژدهای چینی در یک پارچه دورو به‌خوبی قابل مشاهده است (شکل۱۷).

از ویژگی‌های دیگری که از این دوره آغاز و در مکتب اصفهان پرورده می‌شود و بعدها در مکاتب نقاشی قاجار بسیار مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد، پنل‌های تصویری از جنس مخمل با نقش پیکره‌های انسانی است که غالباً داخل یک محراب قرار گرفته است. در مکتب یزد نمونه‌ای از این نقاشی با امضای عبدالله موجود است (شکل۱۸) که «نقوش آن از حد معمول بزرگ‌تر طراحی شده و تصویر انسان جام به دست از نظر اندازه و فاقد احساس بودن یک اتفاق عجیب در طراحی پارچه محسوب می‌شود» (صفاکیش و یزدانی، ۱۳۹۶: ۱۶۲). چند نمونهٔ بدون امضای دیگر نیز وجود دارند که جملگی تصاویر پیکره‌های افراد خارجی را نشان می‌دهند (اشکال۱۹و۲۰). تمام این‌گونه پنل‌های تصویری پیرو تحولاتی است که در نگارگری ایجاد شده‌اند؛ بدین ترتیب گرایش به تصاویر تک‌برگی آغازگر نوعی تصویرنگاری شد که به جای محفوظ ماندن در گنجینهٔ درباری در معرض دید همگان قرار گرفت و در جامعه به‌ویژه بین تجار ثروتمند که با تمکن مالی زیاد میل به ثبت کردن تصویر پیکرهٔ خود داشتند عمومیت یافت.

■ شکل۱۸: مخمل زربفت، با زمینهٔ گلدوزی شده با تارهای فلزی، با نقش زن صراحی به دست با کتیبهٔ عبدالله، ربع نخست سدهٔ ۱۱ه.ق، در مالکیت برادران بکری (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۴۳).

■ شکل۱۹: بدون شناسنامه (موزهٔ ملی ایران).

■ شکل۲۰: مخمل بافت ایران، مکتب یزد، با نقش زن گل به دست در گلستان، قرارگرفته در داخل قاب محراب، ربع نخست سدهٔ ۱۱ه.ق، متأثر از هنرهند (Url:15).

تحلیل داده‌ها

با توجه به مباحث مطرح‌شده، استفاده از موضوعات و شیوه‌های خاصِ بیانگری در تصاویر و نقوش پارچه‌ها در سال‌های انتهایی سدهٔ دهم ه.ق بیش از هر چیز (همانند سال‌های پیش از آن یعنی در دورهٔ شاه‌طهماسب) به وقایع سیاسی و اجتماعی و نیز اعتقادات مذهبی دوره‌های فرمانروایی وابسته است. در دورهٔ شاه‌طهماسب ابتدا با حضور بی‌شائبهٔ قزلباش‌ها در امور مملکتی و درباری و علاقهٔ بی‌بدیل شاه به آن‌ها موضوعات هنری بیش از هر چیز در حیطهٔ فرهنگ قزلباشی و جامعهٔ درباری تعیین می‌شد.

موضوعاتی مانند عیش و نوش و سرگرمی‌های درباریان و شکار و موضوعات روزمرهٔ زندگی قزلباشی بر منسوجات نقش می‌بستند، اما پس از ده سال سلطنت شاه‌طهماسب و با درازدستی قزلباش‌ها در امور سیاسی، زمانی که شاه مجبور شد برای احیای قدرت از دست‌رفته‌اش به سرکوب و کاهش قدرت قزلباش‌ها روی آورد، مسئلهٔ توبهٔ اول را مطرح می‌کند. با این توبه بسیاری از موضوعات فرهنگی و اجتماعی قزلباش‌ها مانند شراب‌نوشی و رقص و آواز و موسیقی و دیگر شاخصه‌های تفننی که در پوشاک از آنها استفاده می‌شد، از منسوجات کاربردی حذف می‌شود و به‌جای آن در این دوره بدون وابستگی به قزلباش‌ها و با ترفیع موقعیت شاه به‌عنوان بازمانده و ادامه‌دهندهٔ فره کیانی، نقوش مطرح‌شده بر منسوجات با نقوش برگرفته از شاهنامه مانند موضوع کشف آتش به‌وسیلهٔ هوشنگ و جشن سده و نیز موضوعاتی با مفاهیم سیاسی و اجتماعی با رویکرد باستانی مانند شکار شیر از سوی شاه مورد توجه قرار می‌گیرد.

نکتهٔ قابل توجه در آن زمان این است که با وجود توجه زیاد دربار به خمسهٔ نظامی و تدوین آن در قالب یک اثر باشکوه در کارگاه درباری، هنرمندان به موضوعات عاشقانه و روایت‌گونه توجهی نمی‌کردند؛ بدین سبب که اوضاع سیاسی و اجتماعی دوره به‌گونه‌ای بود که برای تثبیت موقعیت سیاسی و اجتماعی فرمانروا مضامین مقتدرانه در نقوش بیشتر به کار می‌آمد و موضوعات روایی احساسی در حاشیه بوده‌اند. همچنین در این دوره با توجه به اوضاع سیاسی خارجی و موضوع حملهٔ فرمانروای صفوی به سرزمین کفار تصاویری از اسرای جنگی از جمله مسیحیان گرجی بر منسوجات نقش می‌بندد.

این امر خود شکل‌گیری نوع جدیدی از پرداخت نقش بر منسوجات را موجب می‌گردد که تاکنون در تاریخ منسوجات ایران بدیل نداشته است. در دورهٔ سوم سلطنت طهماسب، شاه مسئلهٔ توبهٔ دوم را مطرح می‌کند و از تمام اعمال غیر مذهبی حتی حمایت از هنر و هنرمندان دست می‌شوید. در پی برقراری صلح آماسیه با شاه‌سلیمان عثمانی و تعهد به این قرارداد که موجب برقراری ارتباط تجاری در

قالب صادرات ابریشم خام به این منطقه نیز گردید[۱]، طراحی و بافت هرگونه منسوجات ابریشمی در کارگاه‌های درباری ممنوع شد و هنرمندان نساج تا مدت‌ها بدون بهره‌برداری از حمایت دربار تنها به تولیدات منسوجات غیر ابریشمی روی آوردند. این امر به حضور علما در دربار شاه نیز مربوط می‌شد، زیرا از نظر آنها جانورنگاری در دین اسلام ممنوع بود.

بدین ترتیب آنچه که در ازای ابریشم خام از دولت عثمانی دریافت می‌شد، پارچه‌های ابریشمی [بورسا] بود که سرزمین صفوی و سرزمین‌های شرقی همیشه طالب آن بودند و احتمالاً علت خسّت و مال‌اندوزی بیش از حد شاه نیز همین کالاها بودند؛ به گفتهٔ دالساندری «شاه‌طهماسب مانند تاجری فرودست و مکار به خرید و فروش کالا می‌پرداخت. در سندی به تاریخ سال ۹۸۲ ه.ق/ ۱۵۷۵ م آمده است که شاه توسط دو نفر از اهالی تبریز به نام‌های امیرآقا و کمال‌الدین، شش بار (اسب؟) حریر به بورسا فرستاد و در ازای آن از حاکم بورسا بعضی قماش‌های ابریشمی و پارچه‌های پشمی درخواست کرده بود» (Dalsar,1960: 181). به هرحال حمایت بهرام‌میرزا، برادرزادهٔ شاه‌طهماسب، در مشهد و توجه به نسخهٔ هفت‌اورنگ جامی و موضوعات روایی آن، گرایش دوباره به هنرهای تصویری را موجب گردید که در دوره‌های پس از فرمانروایی شاه‌طهماسب، به‌ویژه در دورهٔ فرمانروایی شاه‌عباس اول دامنهٔ نفوذ خود را بر منسوجات کاربردی نیز گستراند. از این زمان به بعد به‌ویژه با حمایت شاه‌عباس می‌توان توجه خاص به نقوش روایی را بر منسوجات به‌طور دقیق مشاهده کرد. قبل از حضور شاه‌عباس در دربار، شاه‌اسماعیل دوم صفوی و شاه‌محمد خدابنده برای مدت کوتاهی فرمانروایی را در دست گرفتند. با وجود حمایت شاه‌اسماعیل دوم از هنرمندانی چون صادقی‌بیک افشار و سیاوش‌بیگ گرجی که موجب تدوین شاهنامهٔ شاه‌اسماعیل شده بود، زمان محدود یک سالهٔ فرمانروایی او فرصتی برای ترقی در آثار هنری و منسوجات را ایجاد نکرد.

در دورهٔ شاه‌محمد خدابنده نیز با گسترش دوبارهٔ نفوذ قزلباش‌ها در دربار و تجاوزات مجدد آن‌ها در امور سیاسی، شرایط برای طرد شدن هنرمندان از سوی حاکم و جذب بیشتر علما فراهم شد و در نتیجه هنرمندان نیز بیش از پیش از دربار رانده شدند و حمایت فرمانروا را از دست دادند. در این زمان شاعران نیز به بی‌توجهی دربار دچار و مجبور به مهاجرت به سرزمین‌هایی مانند هند و عثمانی شدند، زیرا در نتیجهٔ حمایت دربار گورکانی آرامشی برای هنرمندان هند فراهم آمده بود و نزد عثمانی‌ها هم زبان فارسی و هنرهای ایرانی رونق داشت. این امر تا دورهٔ شاه‌عباس نیز تداوم یافت و موجب گسترش فرهنگ و مذهب شیعی با حضور پررنگ‌تر علما در دربار و حذف دائمی قزلباش‌ها از امور شد؛ در نتیجهٔ این امر در هنرهای تصویری شاهد توجه به متون ادبی عاشقانهٔ کهن از جمله خمسهٔ نظامی و نیز متون ادبی عرفانی مانند هفت‌اورنگ جامی و برخی کتب مذهبی مانند «احسن‌الکبار»

۵. در این مورد منابع تاریخی این گونه نوشته‌اند که «در این هنگام ابریشم خام مهم‌ترین کالای تجاری ایران به شمار می‌رفت و کمبود ابریشم هم وجود نداشت ... شاه بر تجارت، مخصوصاً تجارت ابریشم، نظارت دارد و می‌افزاید که کل تجارت او شامل ابریشم خام است» (کمبریج، ۱۳۸۰: ۲۲۴ و ۲۲۵).

در وصف ائمهٔ اطهار هستیم. برخی از روایت‌های این منابع ادبی بعینه با همان رویکرد تصویرنگاری در این نسخ بر منسوجات نیز ظاهر شدند و بیشتر آنها به برخی صحنه‌های خاص مربوط به دیدار دلدادگان که اوج هیجان داستان را رقم می‌زد، مربوط می‌شدند. این تصاویر احتمالاً به سفارش فرمانروا بر منسوجاتِ کاربردی نقش می‌بست تا هم حس شهوانی شاه را ارضا کند و هم احساسات عمیق انسانی را با نوعی عرفان مذهبی برخاسته از فرهنگ شیعی در پرتو دیدار یار حقیقی (خداوند) پیوند زند. آنچه این امر را تسهیل می‌کرد حضور فرمانروای بزرگ صفوی یعنی شاه‌عباس اول بود.

او بیش از پیش با برقراری روابط حسنه با دولت عثمانی و انعقاد قراردادی صلح‌آمیز به امور داخلی سر و سامان دادن داد و به‌دنبال این موضوع روابط تجاری گسترده با دولت‌های اروپایی امکان‌پذیر گشت. تمام تلاش شاه‌عباس در انحصار گرفتن تولید و تجارت ابریشم بود که در آن زمان بزرگ‌ترین سرمایهٔ اقتصادی ایران محسوب می‌شد. تفاوت شاه‌عباس با اجدادش شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب موضوع صلح با دولت عثمانی، مسئلهٔ ابریشم و حفظ و تداوم رویکرد فرهنگی در قبال تولیدات ابریشمی شاخص در کنار دیدگاه اقتصادی به تولید و تجارت ابریشم خام بود. این کار با جذب سران بزرگ کشورهای اروپایی یا سفرا و سرکردگان آن‌ها در ایران به کالاهای نساجی از جمله فرش و پارچه امکان‌پذیر شد.

سرآمد هنرمندان طراح این عصر غیاث‌الدین نقشبند یزدی بود که بسیاری از منسوجات روایی با موضوع داستان‌های روایی کهن و اصیل ایرانی مانند لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و فرهاد را به منصهٔ ظهور گذاشت. «کلیهٔ سیاست‌های شاه‌عباس در حوزه‌های اقتصادی و سیاسی، ایجاد انحصار صفوی بر صادرات پرارزش ابریشم خام در ۱۰۲۸ ه.ق/ ۱۶۱۹م و تلاش در جهت پیدا کردن راه جدید آبی از طریق روسیه یا خلیج فارس برای جایگزین کردن راه خشکی قدیمی عثمانی بود» (فوران، ۱۳۸۹: ۶۶).

شاه‌عباس از دو جهت در پی تجارت ابریشم خام بود: «یکی آنکه می‌خواست ترک‌ها را به‌واسطهٔ عوارض سنگینی که بر آن می‌بستند، محروم نماید و دیگر آن که امید داشت آن را به قیمت بهتری به فروش برساند» (سایکس، ۱۳۶۳: ۲۶۹)؛ بنابراین تمام هم و غم خود را مصروف تجار اروپایی نمود. این امر موجب شد تا اروپاییان هرچه بیشتر با سرزمین صفوی رابطه برقرار کنند؛ این ارتباط به مرور زمان موجب آشنایی کامل آن‌ها با سیستم پارچه‌بافی دستی ایرانی که با مهارت بالا انجام می‌گرفت، شد و این آشنایی رونق فراوان صنعت بافندگی اروپا را در بحبوحهٔ انقلاب صنعتی در پی داشت و باعث معکوس شدن روند تجارت کالاهای نساجی از اروپا به ایران به جای روال تجارت کالاهای ایرانی به اروپا شد و برتری کمّی کالاهای نساجی صنعتی اروپایی را در پی تولیدات انبوهشان رکود تولید کالاهای شاخص ایران در پی داشت اما در برههٔ خاصی غنای وافر فرهنگ طراحی و بافت منسوجات ابریشمی نفیس ایرانی با نقوش خاصشان را در موجب شد. بعد از شاه‌عباس در دورهٔ

فرمانروایی فرزندش شاه‌صفی بسیاری از طرح‌های روایی و بازنمایی واقع‌گرایانه از افراد جامعهٔ صفوی زمان شاه‌عباس از رونق افتاد و تنها نقوش گیاهی از نوع گل‌های منفرد بر منسوجات نقش می‌بست.

نتیجه‌گیری

دورهٔ اوج تصویرگری منسوجات در نیمهٔ نخست دورهٔ صفوی از آغاز پادشاهی شاه‌طهماسب تا پایان دورهٔ شاه‌عباس اول بود که در دورهٔ شاه‌عباس طی سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق آغاز گردید و در نخستین سال‌های سدهٔ یازدهم ه.ق به اوج خود رسید. با توجه به پژوهش حاضر این نتیجه حاصل می‌گردد که بیشترین موضوعات مربوط به نقوش منسوجات این دوره نقش‌مایه‌های انسانی در قالب نمایش جایگاه مادی و معنوی انسان در جامعهٔ صفوی است و بخش اعظم آن که ملهم از روایات داستانی برگرفته از نسخ خطی است، مضامین عاشقانه و عرفانی را شامل می‌شود؛ حضور این روایات در طراحی منسوجات نخست با داستان تاریخی و مذهبی یوسف و زلیخا آغاز شد که برگرفته از کتاب هفت اورنگ جامی تدوین‌شده در دربار سلطان ابراهیم میرزا در مشهد بود. به مرور زمان با رویکرد توجه به نسخهٔ اصیل خمسهٔ نظامی و روایات سنتی ایرانی از خسرو و شیرین یا شیرین و فرهاد به منصهٔ ظهور می‌رسد که برخی از صحنه‌ها مانند طراحی صحنه دیدار خسرو با شیرین در حال آب‌تنی کردن، گرایش‌های هوسگرایانهٔ شاه‌عباس و دربارش را به روابط عاشقانهٔ درباریان باستانی ایران نمایان می‌سازد.

از روایات عاشقانهٔ دیگر خمسهٔ نظامی است که در هفت اورنگ جامی نیز تکرار شده و از موضوعی صرفاً عاشقانه به سمت جریانی عرفانی تغییر مسیر داد. روایت عربی لیلی و مجنون هم به شکل بارزی در منسوجات این دوره رخ نموده است و به دست غیاث‌الدین نقشبند به شکلی ماهرانه در ترکیب‌بندی‌هایی شاخص که تمامی جنبه‌های مهجور بودن مجنون در بیابان را با تمام ویژگی‌های بیابانی و شاخصه‌های نمایش حیوانات اهلی و وحشی به نمایش گذاشت، طراحی و بافته شد و هم‌اکنون نیز چندین نمونه از آن موجود است. ورای این موضوعات، نمایش موضوعات تفننی از سرگرمی‌های دربار که در دورهٔ اول سلطنت شاه‌طهماسب رونق داشت و نیز موضوعات اسارت که در دورهٔ دوم آن رایج بود و همچنین موضوعات روزمرهٔ درباری از تجار و سرکردگان سیاسی ایرانی و خارجی، شاخص‌ترین طرح‌های منسوجات این دوره را تشکیل می‌دهد. برای دست‌یابی به دلایل انتخاب تمامی این موارد، با توجه به موجود نبودن نوشتار و متون تاریخی توصیف‌کنندهٔ اهداف حامیان هنری و هنرمندان طراح و نساج و با در نظر گرفتن این نکته که منسوجات تصویری [با نقوش انسانی] در دورهٔ صفوی همواره رسالتی را در برآوردن مقاصد شاه یا دربار در امور سیاسی و اجتماعی بر عهده داشته‌اند و در یک گفتمان سیاسی سهیم بوده‌اند، باید گفت سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق یعنی زمان به فرمانروایی رسیدن شاه‌عباس اول تثبیت اوضاع سیاسی و اجتماعی به استحکام موقعیت شاه در جایگاه فرمانروا و کوتاه‌شدن دست قزلباش‌ها در امور سیاسی انجامید. این امر موجب تقویت امور

فرهنگی و هنری و حمایت از صنعتگران و بافندگان شد.

به خلاف شرایط دست و پا گیر مشکلات سیاسی زمان شاه طهماسب که مجالی برای بروز شاخصه‌های تصویری منظومه‌های بزمی و تغزلی خمسه برای منسوجات باقی نمی‌گذاشت و نیازهای سیاسی و اجتماعی شاه، ورای موضوعات تغزلی خمسهٔ نظامی الزام برای توجه به موضوعات حماسی مانند مضامین نهفته در شاهنامه را فراهم می‌نمود اما در این زمان شرایط برای استفاده از نقوش و موضوعات روایی خمسه و هفت اورنگ کاملاً فراهم شد؛ حتی سیاست همه‌جانبهٔ شاه‌عباس که موجب احیای قدرت مرشد کامل شد، ثروت زیادی را نیز برای او به بار آورد و توجه بیشتر به ثروت جامعه اعم از ابریشم و تولیدات ابریشمی و هنرمندان بازمانده از دوره‌های سیاه قبل را درپی داشت. همچنین با توجه به مهاجرت اکثر شاعران معروف به‌دلیل بی‌توجهی دربار به شعر و شاعری تا این زمان، به موازات رونق دوبارهٔ هنرها و فنون، آثار ادبی شاخص سنتی اهمیت دوبارهٔ خود را بازیافت که نتیجهٔ آن، اعتلای نقوش در آثار جدید بود.

همچنین با جایگزینی نوع جدیدی از تصوف با رویکرد عرفان اسلامی [متمایز از تصوف قزلباشی]، مسیر جدیدی در زمینهٔ موضوعات هنری و فنی آغاز شد که از نوع سنتی آن متفاوت بوده و تحولی در این زمینه محسوب به‌شمار می‌آمد. شکل‌گیری این دیدگاه‌های عرفانی اسلامی با تدوین مهم‌ترین و آخرین شاهکار دورهٔ سلطنت طهماسب و ابراهیم‌میرزا یعنی نسخهٔ نفیس هفت‌اورنگ سرودهٔ جامی در جایگاه یک صوفی با رویکردی عرفانی، آغاز بدعتی نو در روند تصویرنگاری دورهٔ صفوی بوده است؛ چرا که پس از آن تصویرگری‌های زیادی از هفت‌اورنگ جامی در مکاتب نگارگری دیگر ایران مانند مکتب شیراز و دیگر حوزه‌های هنری نیز صورت گرفت. از آنجایی که فنون نساجی همواره از نقاشی و نگارگری تأثیر می‌پذیرفت، از زمان توجه به داستان‌های هفت‌اورنگ جامی و نگارگری‌هایی که پیرو اشعارش انجام می‌گرفت، نخستین بار در مکتب قزوین و سپس در مکتب یزد بر منسوجاتی با ترکیب‌بندی‌هایی ویژه، طراحی و راپورت‌بندی پارچه هویدا شد که بر اساس احساسات هوسگرایانهٔ دربار با روایات عاشقانه و احساسی و عاطفی نسخ خطی باستانی ایرانی تداوم یافت. علاوه بر این موارد، اوضاع جامعهٔ صفوی در دورهٔ شاه‌عباس با حضور وافر تجار و اتباع بیگانه در نتیجهٔ ارتباطات سیاسی و تجاری برای نخستین بار برخی موضوعات جدیدتر با شاخصه‌های فرهنگی غیر ایرانی را در مکتب اصفهان در ترکیب‌بندی‌های گوناگون به ویژه با نقوش تک‌پیکره به شکل مفصل‌تری رونق داد که البته تنها در دورهٔ شاه‌عباس و زیر چتر حمایت او رواج داشت؛ پس از او با آغاز دورهٔ تلاطمات سیاسی داخلی و خارجی و نیز با آغاز انقلاب صنعتی در کشورهای اروپایی و تولید فراوان منسوجات صنعتی با طرح و نقش‌های گیاهی مهجور شده و این نقوش برای همیشه از تاریخ منسوجات ایران حذف گردیدند.

منابع فارسی

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، تاریخ صفویان پژوهش کمبریج، تهران، جامی.

۲. پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز، زیر نظر سیروس پرهام، ج: ۵، پارچه‌بافی، ترجمه: نجف دریابندری [و دیگران]، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳. پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز، زیر نظر سیروس پرهام، ج:۱۱مجموعه لوحه و تصاویر، ترجمه: نجف دریابندری [و دیگران]، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. تفضلی، عباسعلی (۱۳۸۷)، تاریخ هنر و معماری اسلامی از دورهٔ مغول تا پایان دورهٔ قاجار، مشهد: انتشارات سخن‌گستر.

۵. زکی، محمد حسن (۱۳۷۷)، هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: مولی.

۶. سایکس، سر پرسی (۱۳۶۳)، تاریخ ایران. ج .۲،ترجمه سید محمدتقی فخرداعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.

۷. صفاکیش، حمیدرضا و یزدانی، فروغ (۱۳۹۶)، هنر- صنعت پارچه‌بافی در دورهٔ شاه‌عباس صفوی (۹۷۸-۱۰۳۸ ه.ق)، مطالعات باستان‌شناسی، سال ۹، شمارهٔ ۱.

۸. قمی، قاضی احمد. (۱۳۶۹). خلاصه التواریخ. به تصحیح احسان اشراقی. تهران: دانشگاه تهران.

منابع لاتین

1- Dimmig. A (2012), Narrative threads: Safavid Persian textile, Academia. Edu.

2- Dalsar, F (1960), barsa da ipek cilik, Sermet mat baasi, s msettin arkadas, Istanbul

3- Shenasa (Munroe), N. H. (2007). "Donning the cloak: Safavid figural silks the display of identity. San Jose State university". Master These. http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3421.

4- Shenasa (Munroe), N. H. (2017). "Interwoven Lovers: Safavid Narrative Silks Depicting Characters from the Khamsa". this work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5

فهرست منابع تصویر

1- URL 1: https://artgallery.yale.edu/, (access date: 2023/5/3)

2- URL 2: https://washington.org/, (access date: 2022/11/4)

3- URL 3: https://collections.mfa.org/, (access date: 2023/1/25)

4- URL 4: https://www.vam.ac.uk/, (access date: 2023/3/12)

5- URL 5: https://www.si.edu/museums, (access date: 2023/4/9)

6- URL 6: http://cprhw.tt/o/2AWir, (access date: 2023/4/15)

7- URL 7: https://www.christies.com/, (access date: 2022/4/15)

8- URL 8: https://www.britishmuseum.org, (access date: 2022/6/18)

9- URL 9: https://www.metmuseum.org, (access date: 2022/9/22)

10- URL 10: https://www.metmuseum.org/, (access date: 2022/9/22)

11- URL 11: https://artgallery.yale.edu, (access date: 2023/3/10)

12- URL 12: https://artgallery.yale.edu/, (access date: 2023/4/15)

13- URL 13: https://www.clevelandart.org, (access date: 2023/4/15)

14- URL 14: http://www.clevelandart.org, (access date: 2023/4/15)

15- URL 15: http://timur-i-lang.tumblr.com/, (access date: 2022/12/25)