تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱

علیرضا شیخی[۱]، مرضیه اسماعیلی[۲]

# آیکونولوژی نقش سرباز و اسیر در هشت قطعه از منسوجات صفوی

## چکیده

پیکره نگاری در منسوجات ایرانی سابقه‌ای دیرین داشته و بخش مهمی از نقشمایه‌های تزیینی منسوجات ایران باستان را دربر می‌گرفته است. با روی‌کارآمدن اسلام و مطرح‌شدن ممنوعیت صورت‌گری در آثار هنری، خط به عنوان جایگزین نقوش انسانی و به عنوان تزیین غالب تا اواخر قرن نهم هجری، در اغلب منسوجات به کار رفت. از اواخر قرن نهم هجری به ویژه در عهد صفوی، گرایش به سنت‌های تصویری ایران باستان افزایش یافته و پیکره‌نگاری در منسوجات به شیوه‌های گوناگون رواج می‌یابد. در این میان، گروهی از پارچه‌ها با نقوش انسانی موجود هستند که نقشمایه آنها دربرگیرنده موضوع به اسارت گرفتن اسیران توسط سربازان است. هدف مقاله حاضر، بررسی منسوجات صفوی حاوی نقش سرباز و اسیر و تحلیل و تفسیر آثار با در نظرداشتن شرایط سیاسی – اجتماعی دوره صفوی است. از این‌رو پاسخ به این پرسش¬ مد نظر است: آیکونولوژی نقش سرباز و اسیر در منسوجات صفوی بر کدام مفاهیم فرهنگی و اجتماعی دلالت دارد؟ پارچه‌های حاوی نقش سرباز و اسیر واجد چه ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی است؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و مطالب به صورت مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. با بررسی نمونه‌های موجود در موزه¬های داخل و خارج از ایران مشخص شد که محتوای نقوش این دسته از منسوجات در ارتباط مستقیم با شرایط سیاسی- اجتماعی دوره صفوی بوده و احتمالا اغلب این قطعات با هدف استفاده به صورت دیوارکوب و در مواردی با هدف پوشش برای اشخاص بلندمرتبه طراحی شده و تولید آنها به نوعی با نمایش قدرت سیاسی شاهان صفوی در ارتباط بوده است.

**واژگان کلیدی:** منسوجات صفوی، آیکونولوژی، نقوش انسانی، سرباز و اسیر

[۱] استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.sheikhi@art.ac.ir

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران.

## مقدمه

عهد صفوی همواره به عنوان درخشان‌ترین عصر هنر و صنعت پارچه‌بافی ایران شناخته شده و برخی از تزیینات منسوجات این دوره به ویژه از سده دهم هجری/ شانزدهم میلادی شباهت چندانی به تزیینات پارچه‌های دوران پیش از خود ندارد. این تفاوت به حدی است که تشخیص آثار نساجی صفوی را آسان می‌کند. پیکره‌های انسانی، ویژگی بارز تزیینات دست‌بافته‌های این دوره محسوب می‌شود. نقوش انسانی در پارچه‌های صفوی، بیانگر ارتباط شیوه‌های هنری نگارگری و طراحی پارچه است. این تأثیرپذیری تنها شامل نفوذ نقشمایه‌های نگارگری در پارچه‌بافی نیست؛ بلکه مفاهیم و مضامین تزیینات منسوجات صفوی نیز متناسب با نگاره‌های این دوران دچار تغییر و تحول می‌شود. علاوه بر نگارگری، عوامل دیگری چون سیاست و شرایط اجتماعی در نقش‌بستن موضوعات انسانی در منسوجات این دوران تأثیرگذار بوده است. در این میان، قطعاتی پارچه با محوریت موضوع سرباز و اسیر، در موزه‌ها و مجموعه‌های نقاط مختلف دنیا شناسایی شده است که نمایانگر تأثیر شرایط و تصمیمات سیاسی در کنار تأثیرات نگارگری، بر تزیینات منسوجات این دوره است. نقوش این منسوجات در حقیقت، روایتگر بخشی از تاریخ ایران عصر صفوی و روابط بین دو کشور ایران و گرجستان است. سرزمین گرجستان از دوران باستان تا اوایل دوره قاجار همواره تحت نظر حکومت ایران اداره می‌شد که این امر در طول سالیان موجب تأثیرات متقابل دو فرهنگ ایرانی و گرجی بر یکدیگر شد. بیشترین تاثیرات این دو سرزمین بر یکدیگر در دوره صفویه و با لشکرکشی‌های شاه اسماعیل صفوی و پس از او شاه طهماسب اول روی داد که گوشه ای از این تاثیرات در منسوجات تولید شده در این عهد قابل مشاهده است. در اهمیت این پژوهش آن‌که به‌رغم وجود مطالعات متعدد در زمینه منسوجات صفوی و بررسی انواع نقوش رایج در پارچه‌های این دوران، به منسوجات حاوی نقش سرباز و اسیر کمتر توجه شده است. بر همین اساس، پژوهش پیش رو با هدف واکاوی پارچه‌های حاوی نقش سرباز و اسیر به عنوان اسنادی از تاریخ روابط ایران و گرجستان و در جهت پاسخ به این پرسش: «آیکونولوژی نقش سرباز و اسیر در منسوجات صفوی بر کدام مفاهیم فرهنگی و اجتماعی دلالت دارد؟» به شناسایی، معرفی و بررسی نقوش این دسته از منسوجات با در نظر گرفتن معانی نمادین نهفته در آن‌ها و در نظر گرفتن شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر صفوی می‌پردازد. در این راستا، ابتدا شیوه‌های به‌کارگیری نقوش انسانی در منسوجات صفوی با توجه به مکاتب نگارگری این دوره معرفی، سپس توضیحاتی در مورد روابط ایران و گرجستان و زمینه‌های شکل‌گیری نقش سرباز و اسیر به عنوان موضوعی تزیینی در مکتب اول پارچه بافی این عصر ارایه شده است. پس از معرفی منسوجات حاوی این نقشمایه، تحلیل و تفسیر آثار با رویکرد آیکونولوژی و با درنظرداشتن شرایط سیاسی و اجتماعی عصر صفوی، در سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر، صورت گرفته است.

## پیشینه پژوهش

مطالعات صورت‌گرفته مرتبط با پژوهش حاضر را به طور کلی می‌توان به دو گروه تقسیم کرد. گروه اول شامل پژوهش هایی است که به بررسی انواع منسوجات عصر صفوی و به ویژه رابطه آن با نگارگری این دوره پرداخته‌اند:

در میان پژوهشگران غربی، فیلیس آکرمن(۱۳۶۳) در کتاب «نساجی سنتی در ایران (قرن پانزدهم و اوایل

قرن شانزدهم میلادی)» و آرتور پوپ (۱۳۸۷) در جلد پنجم کتاب «سیری در هنر ایران» توضیحات مفصلی در رابطه با انواع منسوجات تولید شده در دوره صفوی و نقوش به کاررفته در آنها ارایه دادند. از پژوهشگران ایرانی نیز زهره روح فر(۱۳۸۰) در کتاب «نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی» و فریده طالب پور(۱۳۹۲) در«تاریخ پارچه و نساجی ایران» به بررسی منسوجات ایران از صدر اسلام تا پایان دوره قاجار پرداخته و فصلی از کتاب را به منسوجات صفوی اختصاص داده‌اند. علاوه بر این، سوده هدایتی و مهناز شایسته‌فر(۱۳۸۹) در مقاله «تأثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر پارچه‌های این دوره» به بررسی انواع تزیینات منسوجات عهد صفوی و نقش مکاتب نگارگری و نگارگران در شکل‌گیری تزیینات منسوجات این دوره پرداخته‌اند. محمدحسین جعفری نعیمی(۱۳۹۱) در مقاله «بررسی شیوه‌های نبود تکرار یکنواخت نقش انسانی در پارچه‌های یزد دوران صفوی» پارچه‌های دارای نقوش انسانی و انواع ترکیب‌بندی این نقوش را مطالعه شده است. مریم مونسی سرخه، سارا حسین زاده قشلاقی(۱۳۹۶) در مقاله «عوامل فرهنگی مؤثر بر تغییرات نقشمایه‌های انسانی در پارچه‌های صفوی و مکتب اول قاجار» علل تاثیرگذار بر تغییرات و تحولات نقوش انسانی، از دوره صفوی تا قاجار را مطالعه کرده‌اند. ناهید جعفری دهکردی(۱۳۹۵) در مقاله «مضامین به کار رفته در پارچه‌های زربفت صفوی منقش به اشکال انسانی با تاکید بر عصر شاه عباس صفوی» مکاتب هنری بافت پارچه در عصر شاه عباس و انواع نقوش انسانی بررسی شده است.

گروه دوم پژوهش‌هایی است در رابطه با اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر صفوی و روابط ایران و گرجستان صورت گرفته است:

علی اکبر کجباف (۱۳۸۵) در مقاله «مناسبات ایران و گرجستان از آغاز تا عصر صفویه»روابط ایران و گرجستان را در دوره‌های مختلف تاریخی شرح داده و مجید رحیمی(۱۳۸۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «گرجی‌ها در دوره صفویه» به شناسایی و معرفی گرجستان، نوع ارتباط و جایگاه گرجیان در دوران صفوی و شخصیت‌های مهم گرجی در تشکیلات درباری و نظامی و سیاسی عصر صفوی پرداخته است.

با وجود مطالعات متعددی که در زمینه بررسی و شناخت منسوجات عصر صفوی، مطالعه انواع نقوش به کار رفته در پارچه‌های این دوره و ارتباط آن با نگارگری صورت گرفته است، تنها در برخی از پژوهش‌ها از پارچه‌های حاوی نقوش سرباز و اسیر به عنوان نمونه‌ای از منسوجات عصر صفوی یاد شده و این گروه از منسوجات تاکنون به طور خاص مطالعه و بررسی نشده‌است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نظر ماهیت و روش توصیفی- تاریخی است و مطالب به صورت مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. نمونه‌گیری به صورت هدفمند صورت گرفته و جامعه آماری و مطالعاتی عبارت است از ۸ قطعه پارچه صفوی با نقش سرباز و اسیر که در موزه‌های داخلی و خارجی محفوظ هستند و با توجه به پایگاه موزه‌ها و مطالعات میدانی شناسایی شده‌اند. چهارچوب نظری پژوهش بر اساس رویکرد اروین پانوفسکی بوده و خوانش تصاویر و تحلیل و تفسیر آثار طی سه مرحله توصیف پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی، تفسیر آیکونولوژی به انجام رسیده است. بر این اساس در ارایه یافته‌های پژوهش، ابتدا انواع شیوه‌های به‌کارگیری نقوش انسانی در منسوجات صفوی معرفی شده، سپس منسوجات حاوی نقشمایه سرباز و اسیر با در نظر گرفتن مناسبات ایران و گرجستان و پس از طی کردن مراحل توصیف و تحلیل، بر اساس شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی عصر صفوی تفسیر شده‌اند.

## آیکونولوژی

«شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای خوانش تصویر به شمار می‌روند که هرچند سابقه آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد، اما به عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌توان آغاز آن را ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ دانست»(نصری،۱۳۹۱:۷). اروین پانوفسکی، چهره برجسته مکتب واربورگ، با تکیه بر نظریه مطرح شده توسط ابی واربورگ، مبحث آیکونولوژی به معنی شمایل شناسی را مطرح کرد «از دیدگاه او، آیکونولوژی روابط بین معنای آثار هنری و سایر مطالعات فرهنگی(مذهبی، فلسفی و علمی) که در جامعه زمان خلق اثر وجود داشته را کشف می‌کند» (فرهنگ‌پور،۱۳۹۹:۷۷). از مهم‌ترین آثار پانوفسکی کتاب او تحت عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی» است. پانوفسکی در این کتاب کوشیده است تا میان تعابیر قدیمی آیکونوگرافی به عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق فیگور و آیکونولوژی به عنوان درک و دریافت فراتر از بازنمایی های شمایلی تمایز قائل شود. وی با تعریف و افتراق میان مضمون یا معنا و فرم، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است.(عبدی، ۱۳۹۰: ۳۱و۳۲) این مراحل عبارت‌اند از: توصیف پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی، تفسیر آیکونولوژی.

در مرتبه نخست، هنگام مواجه با اثر هنری تنها می‌توان آن را توصیف کرد. صرف نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم. در این مرحله به صورت‌های محسوس اثر هنری مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب بندی و غیره توجه می‌کنیم(نصری،۱۳۹۱:۱۲).«توصیف پیش آیکونوگرافی در حقیقت یک شبه آنالیز فرمی است و موضوع اولیه یا طبیعی را در بردارد و از طریق مطالعه نقشمایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یکدیگر شناسایی می‌کند» (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۲و۳۳).

مرتبه دوم یا تحلیل آیکونوگرافی به معرفی موضوع اثر، داستان‌ها و شخصیت‌های حاضر در آن می‌پردازد. این تحلیل شناختی است که مخاطب نسبت به موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل شده از راه منابع ادبی، مذهبی یا سنت‌های شفاهی، به دست می‌آورد(پانوفسکی،۱۳۹۶:۴۴). در این مرتبه از معنا، بر خلاف مرتبه نخست، هنگامی که در یک اثر هنری به نحو شفاف از«موضوع در مقابل ساختار» صحبت می‌کنیم منظورمان عمدتا موضوع ثانویه یا قراردادی است، یعنی جهان مضامین یا مفاهیم خاصی که در داستان‌ها و تمثیلات ظهور می‌یابند، در مقابل موضوع طبیعی یا اولیه سر باز می‌زند(پانوفسکی،۱۳۹۳:۶۵). شرط لازم برای تحلیل در این مرحله، آشنایی پژوهشگر با موضوعات و مفاهیم تمثیلی است که از راه منابع ادبی یا سنت شفاهی منتقل می‌شود؛ در حقیقت این مرحله به تحلیل وابستگی میان نقوش و فرم‌ها و محتوای ادبی می‌پردازد (Hasenmueller, 1987:291).

مرتبه سوم تفسیر آیکونوگرافی است که از ۱۹۹۵م. پانوفسکی آن را مرحله تفسیر آیکونولوژی نامید که معنای ذاتی یا محتوا را دربر دارد، یا به عبارت دیگر در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هنری است (عبدی، ۱۳۹۰:۳۳).

«سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد. این سطح داده‌های منابع گوناگون را باهم می‌آمیزد و بنمایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ‌های گذشته، پیشینه‌های هنری و این‌گونه امور را دربرمی‌گیرد»(آدامز،۱۳۸۸:۵۲).

**منسوجات دوره صفوی**

قرن دهم و یازدهم هـ.ق را می‌توان عصر طلایی هنر پارچه‌بافی ایران نامید«زندگی درباری فرمانروایان صفوی بسیار مجلل بود و شاهزادگان و بزرگ‌زادگان متقاضی جامه‌های گرانبها بودند که باعث حرکت ناگهانی در هنر بافندگی شد.»(اتینگهاوزن و یارشاطر،۱۳۷۹:۲۸۳) در این دوره انواع پارچه‌های ابریشمی، زری، مخمل، ترمه، قلمکار و نیز انواع دوخته‌دوزی روی پارچه در کارگاه‌های پارچه‌بافی اصفهان، یزد، کاشان، کرمان، هرات، مشهد، رشت، تبریز و قم انجام می‌شد که هر یک از مراکز مذکور در تهیه نوع یا انواعی از پارچه معروفیت داشتند(روح فر،۱۳۸۰:۳۹). از ویژگی‌های بارز منسوجات این دوره نزدیکی دو کانون نساجی و نگارگری و همکاری نساجان و نگارگران در تولید آثار بود. در واقع پیروزی شاه اسماعیل صفوی در تصرف سراسر ایران و تشکیل دولت یکپارچه سبب درهم‌تنیدگی رشته‌های گوناگون هنری مناطق مختلف شد و موجبات همکاری و آشنایی هنرمندان با یکدیگر را فراهم کرد(هدایتی، شایسته‌فر،۱۳۸۹:۵۶). «سبک نقاشی قرن شانزدهم و هفدهم میلادی تقریبا بر جمیع فعالیت‌های صنایع هنری تأثیر بخشید و به‌خصوص تکنیک طرح‌های منسوجات را که در آن زمان به درخشان‌ترین نتایج ممکن رسید بود، غنای بیشتری داد»(کونل،۱۳۴۷:۱۹۰). بدین ترتیب از این پس، تحت تأثیر نزدیکی دو مکتب نگارگری و پارچه بافی، تمایل شدید به جنبه‌های تصویری، استفاده از موضوعات داستانی و روایت‌گر و به تصویرکشیدن پیکره انسانی در تزیینات به شدت قوت گرفته تا جایی که به یکی از واضح‌ترین ویژگی‌های منسوجات در دوره صفوی تبدیل شد.

از آن‌جایی‌که منسوجات این دوره تحت تأثیر مکاتب نگارگری هم عصر خود قرار داشته و اغلب هنرمندان نگارگر وظیفه طراحی پارچه را نیز بر عهده داشته‌اند؛ ویژگی‌های دو مکتب بزرگ نگارگری عهد صفوی- مکتب تبریز دوم و مکتب اصفهان- در منسوجات این عصر بازتاب داشته است. بنابراین نقوش پارچه‌های صفوی بر اساس این دو مکتب، به دو گروه با ویژگی‌های خاص خود، قابل تقسیم‌بندی و بررسی هستند.

دوره اول یا سبک تبریز در زمان شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب شکل گرفت. این دوره شدیدا تحت تأثیر مکتب نگارگری تبریز دوم و نگارگرانی چون سلطان محمد، میرسیدعلی و محمدی است. «شهر تبریز به بافت پارچه‌هایی با تصاویر انسان که به دست نقاشان معروف دوره صفوی یا کسانی که از آنها تقلید کرده‌اند، مشهور بود»(طالب پور،۱۳۹۲:۱۴۶). در این سبک، نقوش انسانی منسوجات، بلندقامت و کشیده با تن‌پوش‌های آستین‌بلند و کلاه قزلباشان به تصویر کشیده می‌شدند. ویژگی مهم مکتب نگارگری تبریز دوم که همانا استفاده از موضوعات ادبی و روایت‌گر بود، بر منسوجات این دوره نیز تأثیر گذاشت. مضمون نقوش انسانی در این مکتب، بیشتر حالت روایی داشته و شامل مجالس رزم و شکار، مجالس بزم، داستان‌های ادبی و عاشقانه، مانند لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و به تصویرکشیدن اصناف و وقایع تاریخی است. مجموعه پارچه‌های سرباز و اسیر نیز متعلق به این گروه و واجد ویژگی‌های این مکتب هستند.

دوره دوم یا سبک اصفهان از زمان شاه عباس اول و تحت تأثیر مکتب اصفهان شکل گرفت. در این دوره، کاهش حمایت دربار از هنرمندان و درمقابل رشد طبقهٔ بازرگان، باعث وابستگي هنرمندان به سفارش‌هاي ثروتمندان غيردرباري شد، اما از آن رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینهٔ سنگین نسخه‌هاي مصور را نداشتند، به سفارش تك نگاره‌ها بسنده مي‌كردند(حسنوند، آخوندی،۱۳۹۱:۲۸). جدا شدن نگارگری از کتاب آرایی و رواج تک پیکره‌نگاری سبب شد، تا مضمون نقوش انسانی دوره دوم غیر روایی و اغلب متأثر از سبک رضا عباسی و معین مصور باشد. اندام‌های انسانی این دسته از منسوجات در ابعاد

بزرگ طراحی می شدند و تعدادی نقوش فرعی و جزیی، تنها برای پرکردن فضای خالی بین پیکره‌ها به‌کار می‌رفت.

## مناسبات ایران و گرجستان و ظهور نقش سرباز و اسیر در منسوجات صفوی

**تصویر۱: پارچه ابریشمی حاوی نقش سرباز و اسیر، قرن ۱۰ هجری. محفوظ در موزه هنرهای زیبای بوستون. (URL: 1)**

سرزمین گرجستان بخشی از واحد بزرگی به نام قفقاز است و به دلیل موقعیت جغرافیایی ویژه‌ای که دارد چهار راه عبور فاتحان از شرق به غرب و شمال و جنوب شده است. این سرزمین از دوران باستان تا آغاز دوره قاجار زیر نظر حکومت ایران اداره می‌شد اما این سلطه همواره با شدت و ضعف همراه بود(کجباف،۱۳۸۵:۲۲). بر این اساس، ایران و گرجستان از زمان‌های دور در زمینه‌های مختلف با هم در ارتباط بوده و روابط، مناسبات و تأثیرات متقابل بین دو کشور در عهد صفوی به اوج خود می‌رسد«اغراق نیست اگر بگوییم مسلط‌ترین افراد بر گرجستان، سلاطین صفوی بودند. ایران در عهد صفویان از ۱۶ ولایات بزرگ تشکیل شده بود که از کوکز و شمال گرجستان، ارمنستان، آذربایجان گرفته تا هرات، بلخ و قندهار را دربر می‌گرفت. در دوره‌های قبل از صفوی همواره گرجیان به ایران باج و خراج می‌دادند، اما هیچ کدام از سلاطین ایرانی نتوانستند گرجستان را تمام و کمال تحت تسلط خویش درآورده و جزء ایالت‌های ایران کنند»(عربی،۱۳۸۹:۲۶). تهاجمات و تسلط صفویان بر این ناحیه از ثلث دوم قرن ۱۵ میلادی شروع شد. شیوخ صفوی، هر سال به بهانه جهاد، به کشورهای غیرمسلمان از قبیل داغستان و کشور چرکستان و گرجستان و سلطنت یونانی طرابوزان حمله می‌کردند. این تهاجمات که در لفافه دین صورت می‌گرفت، غنایم گرانبهایی نصیب جنگجویان چادرنشین می‌کرد و اسیران فراوان از زن و مرد به دست جنگجویان مزبور می‌افتاد (راوندی،۱۳۵۴:۳۷۸). در نتیجه، از زمان شاه اسماعیل اول، گرجستان به طور رسمی بخشی از ممالک ایران شد. پس از او شاه طهماسب اول نیز با همان انگیزه‌های پیشین لشکرکشی‌های گسترده‌ای به گرجستان کرد و گرجی‌های بسیاری را به ایران کوچ داد. این مردم در زمان او به سرعت مدارج ترقی را پیموده و در دربار و سیاست ایران راه یافته و طبقه با نفوذ و قدرتمندی را تشکیل دادند. این تسلط و لشکرکشی‌ها در زمان شاه عباس اول نیز ادامه یافت و گرجی‌های بسیاری به شهرهایی از قبیل اصفهان و فارس و مازندران منتقل شدند.

حملات صفویان به گرجستان پیامدهای مهمی را در برداشت. مهم‌ترین پیامد آن به اسارت‌گرفتن و کوچاندن تعداد زیادی از مردمان این سرزمین به ایران است. به اسارت‌گرفتن گرجیان، به عنوان بخشی از حوادث و پیامدهای لشکرکشی‌های ایران به گرجستان در دوران شاه طهماسب، در منسوجات این دوران انعکاس یافته و به نقش و موضوعی تزیینی برای مجموعه‌ای از پارچه‌های عصر صفوی تبدیل شده است.

در میان گروه اول منسوجات عصر صفوی که اغلب دارای تزیینات و مضامین ادبی و مجالس و رزم و بزم هستند، شماری از ابریشمینه‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌های داخل و خارج از کشور موجود هستند که نقش اسیران و به اسارت‌گیرندگانشان را نشان می‌دهند. تاکنون تعداد دوازده قطعه پارچه که به این محتوا آراسته شده‌اند از موزه‌هایی چون موزه متروپولیتن نیویورک، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه مجارستان، موزه تائولو در کیل آلمان و موزه ملی ایران و مجموعه‌های شخصی ازجمله مجموعه شخصی خانم مور(W.H Moore) به دست آمده‌اند. تزیینات این گروه از منسوجات در حقیقت روایت‌گر بخشی از تاریخ ایران عصر صفوی و ارتباط آن با کشور گرجستان است.

## توصیف پیشا آیکونوگرافیک نقش سرباز و اسیر در پارچه‌های صفوی

از آنجایی که تزیینات این گروه از پارچه‌ها دارای نقاط اشتراک فراوانی است؛ بررسی آثار به صورت کلی و بر اساس ویژگی‌های مشترک صورت خواهد گرفت و قطعاتی که دارای خصوصیات و ویژگی‌های بارزتر هستند به عنوان نمونه ارایه خواهند شد. برای این مرحله از خوانش تصویر قطعه پارچه موجود در موزه متروپولیتن(تصویر۳) در نظر گرفته شده است که شناخته‌شده‌ترین و سالم‌ترین نمونه موجود از این مجموعه با ویژگی‌های بارز مد نظر است.

تصویر۳، بخشی از پارچه‌ای است از جنس ابریشم، با ابعاد۱۲۰×۶۷ سانتی متر، متعلق به میانه سده دهم هجری/ شانزدهم میلادی که هم اکنون در موزه متروپولیتن نیویورک موجود است. در این پارچه، بر روی زمینه‌ای قرمزرنگ، شخص سوار بر اسبی ملاحظه می‌شود که کودکی را در پشت خود جای داده و دستان شخص پیاده‌ای را از پشت با طنابی بسته و به دنبال خود می‌کشد. پیکره‌ها در حالت حرکت رو به جلو، و در ردیف‌های افقی به تصویر کشیده شده‌اند. جهت حرکت فیگورها و رنگ لباس آنان در هر ردیف به صورت یک در میان تغییر کرده و جابه‌جا شده است.

**تصویر۳: بخشی از پارچه ابریشم با نقش امیرزاده و اسیر، قرن۱۰ هجری، محفوظ در موزه متروپولیتن، نیویورک. (URL: 2)**

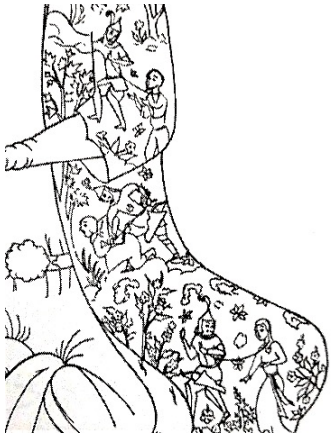
این تغییر ناشی از ویژگی بافت‌های چندتایی یا چندلایی است که از ابداعات بافندگان دوره صفوی محسوب می‌شود و در جهت جلوگیری از تکرار یکنواخت طرح‌ها به‌کار می‌رفته است «از جمله ویژگی‌های تولیدات این زمان استفاده از دو یا سه لایه مختلف در بافت پارچه است. به این نحو که این لایه‌ها روی هم قرار گرفته و در هم بافته می‌شد. البته هر یک از اینها مستقیما یا به تنهایی یک نوع پارچه تلقی می‌شد ولی معهذا

وقتی با هم به کار می‌رفت ارزش و کیفیت دیگری پیدا می‌کرد. از جمله ویژگی‌های ایرانیان مهارت آنها در حل مشکل مربوط به جلوگیری از نشان‌دادن عملیات تکرار در حین بافت و نیز امتناع از عمل مکانیکی تکرار طرح‌هاست»(آکرمن،۲۱:۱۳۶۳). در حد فاصل مابین شخص سوار و شخص پیاده درخت چناری به تصویر کشیده شده که بر روی آن سیمرغی به نمایش در آمده است. استفاده از درخت چنار و نقش سیمرغ از ویژگی‌های مشترک این گروه از منسوجات بوده و در نمونه‌های دیگر نیز تکرار شده است.(تصاویر۴و۵) نحوه پوشش شخص سوار و تزیینات اسبی که بر آن سوار شده است، نمایانگر شخصی امیرزاده و دارای مقام است. این شخص، کلاهی به شکل عمامه بر سر دارد که انتهای آن بلند و میله‌مانند است. این نوع از پوشش سر، نمایانگر کلاه قزلباشان صفوی است که در بیشتر نمونه‌های این مجموعه، با همین پوشش به تصویر کشیده شده‌اند(تصاویر۱و۳). بر این اساس، «پوشاک سر مساعد بزرگی برای شناختن تاریخ تصاویر است و عموما آنها را خیلی شبیه به تصاویر منسوب به سلطان محمد نقاش معروف می‌کند»(بهشتی پور،۱۶۱:۱۳۴۳). در زمان شاه طهماسب عمامه‌های بلند مخروطی یا همان کلاه دوازده‌ترک که علامت قزلباشان شیعی بود، رواج داشت. این پوشش سر رفته رفته، در زمان شاه عباس بزرگ از میان رفت و به اشکال دیگری تغییر شکل داد.

**تصویر۴: پارچه ساتن، قرن۱۰هجری، محفوظ در موزه تائولو،کیل آلمان. (پوپ،۱۰۰۹:۱۳۸۷)**

**تصویر۵: پارچه ابریشم، قرن۱۰هجری، محفوظ در موزه هنر های زیبای بوستون. (URL: 3)**

**تصویر۶: پارچه ابریشم، قرن۱۰هجری، محفوظ در موزه برلین. (A.F and T.W:1920:239)**



**تصویر۷: نقش یک قبا در مینیاتوری به امضای محمدی هروی، موجود در نگارخانه فریر واشینگتن. (پوپ،۲۳۹۹:۱۳۸۷)**

چهره شخص اسیر وحشت‌زده و با سبیل‌های بلند به تصویر کشیده شده است. ویژگی‌های چهره و سبیل‌های بلند شخص نشان‌دهنده علائم شاخص فردی ازبک یا مغول است. در این نمونه و در تعداد دیگری از نمونه‌ها(تصویر۶)، اشخاص اسیر با خنجری که به شال کمر آنها متصل است، به تصویر درآمده‌اند. شاردن، سفرنامه نویس فرانسوی که در دوره صفوی به ایران سفر کرده در سیاحت‌نامه خود در این مورد چنین ذکر کرده است«خلق‌های گرجی و لزگی و کرد خنجر یا قمه را در پیچ شال کمربند قرار می‌دهند»(شاردن،۱۳۳۶:۲۱۱). که این مطلب می‌تواند تاییدکننده گرجی‌بودن اسرا باشد. کودکی که در پشت شخص امیرزاده نقش شده است دارای کلاهی است که همانند آن، در قطعات دیگر، بر سر اشخاص اسیر دیده می‌شود(تصویر۶)

«طراحی این پارچه استثنایی و به سبک نقاشی محمد (محمدی) است و احتمالا این هنرمند، طراح پارچه نیز بوده است»(پوپ،۱۳۸۷:۲۳۹۲). «شیوه طراحی او بر روی یک قبا مربوط به تصویر یک مرد جوان موجود در گالری هنری فریر آشکار است. موضوع تزیین پارچه این قبا اسیران است و از نظر نوع طراحی نقوش انسان مشابه با پارچه‌های ساتن دیگری است که از آنها یاد شد. ولی نقاش به منظور تنوع نقش در طراحی این پارچه آزادانه و فراتر از امکانات کارگاه پارچه‌بافی عمل کرده است. زندانبان در اینجا به شکل سربازی است که کلاهخود بر سر دارد ولی زندانیان متفاوت هستند. در صحنه‌ای نشان داده که زندانبان در حال بردن دختری جوان است که به شیوه محمدی نقاش، نقش شده است و در جای دیگر در حال کشاندن یک مرد ریشدار. در صحنه سوم زندانبان در حال کشمکش با اسیری است که زانو زده و در صحنه چهارم سربازی سوار که مجددا در حال کشاندن اسیر دیگری است. علاوه بر این، نقش یک درخت بلند با تنه باریک زمینه پارچه را تزیین کرده است»(پوپ،۱۳۸۷:۲۳۹۹) (تصویر۷).

آثار دیگر از این مجموعه نیز همانند قطعه‌ای که به عنوان نمونه برای توصیف ارایه شد، نمایانگر سربازان سواره و پیاده و اسیرانی(زنان، کودکان، مردان) است که با دستانی بسته به دنبال آنان کشیده می‌شوند. کلاه قزلباش سربازان، مغولی‌بودن چهره اسیران، استفاده از درخت سرو و پرنده در زمینه کار نیز ویژگی مشترک همه این قطعات است. تنها یک قطعه از این مجموعه با قطعات دیگر اندکی تفاوت دارد. در این قطعه(تصویر۸) ویژگی‌های چهره و پوشش اسیر با نمونه‌های دیگر اندکی تفاوت دار دو طناب به جای دستان، به دور گردن اسیر بسته شده است.

**تصویر۸: پارچه حریر، قرن۱۰هجری، مجموعه خانم دبلیو.اچ. مور. (پوپ،۱۳۸۷:۱۰۴۴)**

## تحلیل آیکونوگرافیک نقش سرباز و اسیر در پارچه‌های صفوی:

ویژگی‌های تصویری، نوع نقش‌پردازی و تاریخ آثار نشان‌دهنده آن هستند که بیشتر نمونه‌های این مجموعه در زمان سلطنت شاه طهماسب صفوی طراحی و بافته شده‌اند. با توجه به اسناد تاریخی و تطبیق زمان این آثار با زمان سلطنت شاه طهماسب، می‌توان دریافت که در واقع این گروه از پارچه‌ها ماهیت توصیفی- تاریخی داشته و بیانگر جنگ‌ها و لشکرکشی‌های زمان شاه طهماسب به گرجستان هستند«بین ۱۵۴۰ و ۷/۱۵۵۳- ۹۴۶ و ۹۶۰ شاه طهماسب چهار لشکرکشی به قفقاز کرد. در طول این لشکرکشی‌ها اسیران گرجی، چرکس و ارمنی بسیاری گرفته شد که به ایران آورده شدند. ورود این گروه نژادی جدید، تغییر عمیقی در طبیعت جامعه صفوی پدید آورد و تأثیرات عمیقی بر نهادهای نظامی و سیاسی کشور نهاد»(سیوری، ۶۲:۱۳۷۲). شاه طهماسب نیز همانند اجداد خود به بهانه جهاد با کفار و با هدف تقویت نیروی سپاه خود و کسب غنائم و ثروت دست به لشکرکشی به این سرزمین می‌زد. «تعداد افراد درگیر در این مساله قابل ملاحظه بود. برای مثال از لشکرکشی ۴-۹۶۱/۱۵۵۳، ۳۰۰۰۰ اسیر به ایران آورده شد»(همان:۳۴). بر اساس متون تاریخی، بیشتر جمعیت این اسیران را زنان و کودکان تشکیل می‌دادند و تعدادی از پارچه‌های این گروه که زنان و کودکان را در نقش اسیر نشان می‌دهند، تأییدکننده این مسئله هستند.(تصاویر ۱۰و۱۱) علاوه بر افراد عادی که به اسارت گرفته شدند، تعدادی از شاهزادگان گرجی نیز به دربار صفوی انتقال یافتند. «پادشاه بزرگ صفوی بسیاری از شاهزادگان اصیل و عالی‌تبار گرجی را به آیین اسلام آورده بود، تا در موقع لزوم در مهمات امور و تقبل مقامات عالیه از آنها استفاده بکند»(شاردن،۱۸۵:۱۳۳۵). بعدها همین گروه از گرجیان شاه طهماسب را در یاری‌رساندن به همایون، پادشاه گورکانی، برای بازپس‌گیری قدرت همراهی کردند. علاوه بر سیاست و دربار، تعداد زیادی از اسرا نیز در صنعت نساجی این دوران نقش داشتند. «استادکاران منحصرا، ایرانی‌الاصل و مسلمان نبودند. برخی از آنها خارجی و گاهی نیز از اسرای جنگی بودند. این استادکاران که در استخدام دولت بودند و تعداد آنها شاید به پنج هزار نفر هم می‌رسید مسکن، خوراک، پوشاک، حق بیکاری و مریضی و هر سه سال یک بار اضافه حقوق دریافت می‌کردند. لقب آنها «داربسته» بود و اشاره به این نکته داشت که استادکاران درباری مجاز نبودند سفارش خارج از دربار را بپذیرند»(بیکر،۱۱۹:۱۳۸). نکته قابل توجه در این مرحله توجه به نمادهای باستانی مانند چنار و سیمرغ و گراز(تصویر۱۱) است که در این منسوجات به کار رفته و تکرار شده‌اند. شاهان صفوی نخستین دولت مستقل در ایران را، برای نخستین بار بعد از سقوط امپراطوری ساسانی پدید آوردند. تا آن زمان حکومت‌هایی که در ایران بر روی کار آمدند، دولت‌های ترکی _ مغولی و طبعا دست‌نشانده دستگاه خلافت عربی سنی مذهب بودند. در حقیقت صفویان از یک طرف نسب خود را به امام موسی کاظم(ع) می‌رساندند و از طرف دیگر نیز خود را از تبار یزدگرد سوم ساسانی آخرین پادشاه این سلسله می‌دانستند(افروغ، ۲۶:۱۳۹۰). گرایش صفویان به احیای هویت ملی و ارزش‌های باستانی سبب شد تا نمادها و نقوش باستانی در صنایع و آثار هنری این دوره نیز نمود پیدا کند. به کاربردن نمادهایی چون سیمرغ و گراز در این گروه از منسوجات نیز بیانگر گرایش صفویان به نمادهای باستانی، به ویژه نمادهایی است که بیانگر جلال و شکوه پادشاهی است.

**تصویر۹: پارچه ابریشمی، قرن۱۰هجری، موجود در موزه مجارستان.**
**(URL: 4)**

**تصویر۱۰: پارچه ابریشمی، قرن۱۰هجری، موجود در موزه برلین.**
**(A.F and T.W:1920:239)**

با وجود آن که در اغلب پارچه‌های صفوی از درخت سرو به عنوان یک عامل تزیینی در زمینه منسوجات استفاده شده است.؛ در پارچه‌هایی که حاوی موضوع سرباز و اسیر هستند، نقش درخت چنار به کار رفته است. درخت در باور ایرانیان نماد جاودانگی، شاه، مقام سلطنت و حکومت است «چنار نمادی از مردان و سلطنت ایشان است... هنگامی که داریوش بزرگ در آسیای صغیر بود، به او درخت چنار و تاکی زرین هدیه دادند که بعدها اغلب آن را در اتاق شاه می‌نهادند. چنار، مظهر شاه و تاک مظهر همسر او بود که از طریق او خون سلطنت دوام می‌یافت»(یاحقی،۱۳۶۹: ۱۸۰). علاوه بر اینکه چنار مظهر قدرت و شکوه پادشاهی بود، در دوران ایران باستان همانند درخت سرو، همواره درختی مقدس به شمار می‌آمده است. تأکید بر این نقشمایه مهم در دوران اسلامی نیز ادامه یافت و بافندگان و طراحان نقشمایه درخت را در اغلب آثار خود به کاربردند. در هنر اسلامی نقش درختان یادآور باغ‌های بهشتی است. درخت نمادی از نور و نیروی الهی، دانش، خردورزی و در نتیجه همواره به عنوان تجسدی از اصل خیر مورد احترام بوده است (پورخالقی،۱۳۸۱:۹۳).

گراز نیز در اساطیر ایران دارای نیروی مافوق طبیعی و «در اوستا نشانه و سمبل قدرت و نیرو و یکی از مظاهر ایزد بهرام یا پیروزی است» (ریاضی،۱۳۸۲:۱۵۷). این حیوان پنجمین تجسم از ایزد بهرام یا ورثرغنه است. «بهرام خدای جنگ است و تعبیری است از نیروی پیشتاز مقاومت‌ناپذیر پیروزی که به صورت‌های گوناگون تجسم می‌یابد. هر کدام از این صورت‌ها نماینده یکی از توانایی‌های اوست... از این تجسم‌ها دو تجسم از محبوبیت بیشتری برخوردار است: یکی به صورت پرنده تیزپرواز (احتمال اباز) و دیگری به صورت گراز که در ایران باستان نمادی از نیرومندی بود» (آموزگار،۱۳۸۱:۲۷).

سیمرغ، پرنده‌ای اساطیری و ازجمله نمادهای مهم باستانی است که بر بسیاری از آثار ایرانی تجسم یافته است«آشیان سیمرغ در درخت دورکننده غم بسیار است. هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود و چینا مروش مرغ نیز آن نزدیکی می‌نشیند و تخم‌هایی را که از درخت بسیارتخمه دورکننده غم فرو ریزد، او برچیند و آن جا که تیشتر آب را می‌ستاند، بپراکند تا تیشتر آب را با همه آن تخم‌ها بستاند و با آن باران به جهان ببارد» (تفضلی،۱۳۵۴:۸۲). درباره سیمرغ در بهرام یشت اوستا مطالبی آمده و از آن تحت عنوان «سئن» و پرنده نیک یاد شده است. «نقش سیمرغ در نقش برجسته طاق بستان، فقط در تن‌پوش پادشاه ظاهر شده و به صورت موجودی با سر و شانه

سگ یا شیر و پاهای عقاب همراه با بال و دم به حالت حمله طرح شده است و بنا به نقش اساطیری آن، به عنوان حامی و پشتیبان، سمبل نیروهای کیهانی و زمینی پادشاه ظاهر شده است» (ریاضی، ۱۵۹:۱۳۸۲).
حضور این نمادها در پارچه‌های ذکر شده و ارتباط آنان با شاه و قدرت پادشاهی می‌تواند نمایانگر این مطلب باشد که هدف از به‌کارگیری این نقوش در مجموعه پارچه‌های سرباز و اسیر به نوعی به نمایش‌گذاشتن قدرت، شکوه و جلال پادشاهی است. در واقع هنرمند طراح و بافنده با وام گرفتن نمادهای اسطوره‌ای مرتبط با قدرت و تطبیق آن با فضای سیاسی، اجتماعی و اعتقادی عصر صفوی سعی در مشروعیت بخشی به حکومت شاهان صفوی و به رخ‌کشیدن پیروزی‌ها و افتخاراتی داشته که شاه طهماسب از طریق لشکرکشی‌های خود به گرجستان به دست آورد.

## تفسیر آیکونولوژیک نقش سرباز و اسیر در پارچه‌های صفوی

با رسمی‌شدن مذهب شیعه و اعلام استقلال ایران از سایر کشورهای اسلامی سنی‌مذهب و همچنین گرایش شاهان صفوی به احیای هویت ملی و باستانی ایران، نقوش انسانی بار دیگر در منسوجات ایرانی عصر صفوی، در گستره وسیعی احیا شد. از طرف دیگر نزدیکی دو مکتب نگارگری و نساجی زمینه نزدیکی ادبیات و نساجی و حضور پیکره‌ها در قالب داستان‌ها و اشعار ادبی مانند اشعار خمسه نظامی و فردوسی را نیز فراهم کرد. اما نکته مهم در مورد مجموعه پارچه‌های سرباز و اسیر این است که چرا در دورانی که موضوعات ادبی مانند دیدار لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و همچنین مجالس بزم زینت‌بخش منسوجات بوده‌اند، موضوعی مانند به اسارت‌گرفتن بردگان بر روی پارچه‌ها نقش شده است؟
شاید بتوان ریشه و علت این قدرت‌نمایی را که در قالب اثر هنری اجرا شده است، در شکست شاه اسماعیل صفوی در جنگ چالدران جست‌وجو کرد«اگر در پانزده سال اول استقرار امپراطوری صفوی، اعتبار اسماعیل فوق‌العاده بالا بود، در آخرین دهه حکومت، با شکست در چالدران به سال۱۵۱۴(۹۲۰هـ)، لطمه شدیدی خورد. پس از باطل‌شدن «اسطوره شکست‌ناپذیری» او در جنگ چالدران، باور عمیق و متعصبانه قزلباش‌ها به پادشاه خود، به مثابه شخصیت الهی آسیب دید»(نظرلی، ۱۴۹:۱۳۹۰). پس از آن، شاه طهماسب با لشکرکشی‌های گسترده خود به گرجستان علاوه بر کسب غنایم، در صدد اثبات قدرت خود، ترمیم شکست واردشده و قدرت‌نمایی سپاهیان خود بر آمد. این قدرت‌نمایی بعدها، در آثار هنری صفوی نیز بروز پیدا کرد. نمونه بارزی از آن کاخ چهلستون اصفهان است «نقاشی‌های دیواری در موضوعات تاریخی و ادبی، تابلوها، مجموعه‌ای از کاشی‌های لعابی، عناصر تزیینی متنوع اندرونی و سرانجام، خود معماری ساختمان، گویا وظیفه داشتند عظمت حکومت صفوی را به منصه ظهور برسانند. بی‌سبب نبود که پادشاهان صفوی از این کاخ برای ملاقات‌های رسمی، جشن‌ها و غیره استفاده می‌کردند. مسلم است که فکر به نمایش‌گذاشتن عظمت حکومت صفوی در طرح این مجموعه در نظر گرفته شده بود و نقاشان هنگام انتخاب موضوع برای تابلوهای عظیم خود، آن را مد نظر داشتند. به عبارت دیگر فضاهای معماری و آثار نقاشی در کاخ باید تابع برنامه هنری-عقیدتی خاصی می‌بود» (نظرلی، ۹۱:۱۳۹۰).
نمونه‌های مشابه این قدرت‌نمایی را می‌توان در حجاری‌ها و دیوارنگاره‌های باستانی، به‌ویژه در نمونه‌های ساسانی یافت. به نقل از پوپ« نشان‌دادن تنفر از دشمن و تجلی آن در نقش، در دوره ساسانیان نیز با نشان‌دادن صحنه‌ای که اسرا به زیر پای پادشاه افتاده‌اند، نشان داده شده است که به نوعی منعکس‌کننده ظفر و پیروزی ایرانیان بر دشمن خوار و زبون است»(پوپ، ۱۳۹۳:۱۳۸۷). در دوران اسلامی نیز صحنه‌های به

بندکشیدن اسرا در آثار هنری مختلف مانند سفالگری و نقاشی دیواری به تصویر درآمده است. در نتیجه می‌توان گفت این شیوه از قدرت‌نمایی در آثار هنری توسط هنرمند نساج در جهت نمایش وضعیت معاصر خود و در پاسخ به تقاضای سفارش‌دهنده (دربار) بهره‌برداری شده است.

**جدول۱- خوانش منسوجات حاوی نقش سرباز و اسیر به روش اروین پانوفسکی. مأخذ: نگارندگان.**

| نمونه | تصویر | توصیف پیشا آیکونوگرافیک | تحلیل آیکونوگرافیک | تفسیر آیکونولوژیک |
|---|---|---|---|---|
| ۱ |  | - ترکیب‌بندی شامل نقش سرباز سوار بر اسب در حال هدایت اسیر پیاده و حمل کودکی بر پشت اسب<br>- چیدمان پیکره‌ها به صورت ردیف‌های افقی تکرارشونده<br>- تغییر جهت حرکت پیکره‌ها و رنگ نقوش در ردیف های یک در میان<br>استفاده از نقوش پرنده، درخت و سایر نقوش تزیینی گیاهی در زمینه‌ای به رنگ قرمز | - استفاده از نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی<br>- ترسیم سربازان با کلاه قزلباش و نمایش شخصی اسیر با پوشش و ویژگی های ظاهری مخصص به فردی ازبک یا مغول<br>- حضور و تأکید بر نمادهای اسطوره‌ای مرتبط با مفاهیم قدرت و پادشاهی همچون درخت چنار و سیمرغ.<br>- امکان پی بردن به تاریخ آثار و مقارن بودن آن‌ها با زمان حکومت شاه طهماسب از طریق شیوه نمایش پیکره‌ها و قواعد تصویری حاکم بر نقشمایه‌ها | - ریشه و علت قدرت‌نمایی به تصویر کشیده شده در این منسوجات را احتمالا می‌توان در شکست شاه اسماعیل صفوی در جنگ چالدران جست‌وجو کرد. با این شکست، جایگاه شاه صفوی دچار آسیب فراوانی شد و پس از آن شاه طهماسب با لشکرکشی‌های گسترده خود به قدرت‌نمایی بعدها، در آثار هنری گرجستان، در صدد اثبات قدرت خود و ترمیم شکست واردشده برآمد. این صفویان از جمله منسوجات این دوره بروز پیدا کرد. |
| ۲ |  | - ترکیب‌بندی شامل نقش سرباز پیاده در حال حمل شمشیر و هدایت کردن زن اسیر<br>- چیدمان پیکره‌ها به صورت ردیف‌های افقی تکرارشونده<br>- استفاده از نقش درخت، گل شاه عباسی، اسلیمی و ختایی در زمینه ای به رنگ قرمز | - استفاده از اصول نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی.<br>- حضور و تأکید بر نماد اسطوره‌ای درخت چنار و ارتباط آن با قدرت پادشاهی<br>- ترسیم سربازان با کلاه قزلباش<br>- امکان پی بردن به تاریخ آثار و مقارن بودن آنها با زمان حکومت شاه طهماسب از طریق شیوه نمایش پیکره‌ها و قواعد تصویری حاکم بر نقشمایه‌ها | |
| ۳ |  | - ترکیب بندی شامل نقش سرباز پیاده در حال حمل تیر و کمان و هدایت مرد اسیر<br>- چیدمان پیکره‌ها به صورت ردیف‌های افقی تکرارشونده<br>-تغییر جهت حرکت پیکره‌ها در ردیف‌های یک در میان<br>- استفاده از نقوش پرنده، گل شاه‌عباسی، اسلیمی و ختایی در زمینه‌ای به رنگ قرمز | - استفاده از اصول نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی.<br>- ترسیم سربازان با کلاه قزلباش و نمایش شخصی اسیر با پوشش و ویژگی های ظاهری مخصص به فردی ازبک یا مغول<br>- امکان پی‌بردن به تاریخ آثار و مقارن بودن آنها با زمان حکومت شاه طهماسب از طریق شیوه نمایش پیکره‌ها و قواعد تصویری حاکم بر نقشمایه‌ها | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ۴ | | – ترکیب بندی شامل نقش سرباز پیاده در حال حمل اسلحه و هدایت زنان، مردان و کودکان اسیر<br>– استفاده از نقوش گراز، چنار، گل شاه‌عباسی و سایر نقوش گیاهی تزیینی در زمینه اثر | – ترسیم سربازان با کلاه خود و سلاح و نمایش اشخاص اسیر با پوشش و ویژگی‌های ظاهری مختص به فردی ازبک یا مغول از جمله سبیل‌های بلند.<br>– حضور و تأکید بر نمادهای اسطوره‌ای مرتبط با مفاهیم قدرت و پادشاهی همچون درخت چنار و گراز.<br>– امکان متفاوت بودن تاریخ خلق اثر به دلیل به تصویر کشیدن سرباز با ویژگی‌های ظاهری، پوشش و سلاح متفاوت نسبت به سایر نمونه‌ها. | – طراحی منسوجات حاوی نقش سرباز و اسیر به صورت پنل و با هدف استفاده به عنوان دیوارکوب در جهت تزیین دیوارهای کاخ شاهی و استفاده از این نقوش در پوشش اشخاص بلند مرتبه حکومت صفوی، با استناد به نگاره های این دوران، بیانگر هدف سفارش‌دهنده این منسوجات به عنوان ابزاری برای نمایش عظمت حکومت صفوی است. |
| ۵ | | – ترکیب بندی شامل نقش سربازان پیاده در حل هدایت زنان، مردان و کودکان اسیر<br>– چیدمان پیکره‌ها به صورت ترکیب‌بندی اریب<br>– به تصویر کشیدن سربازان با پوشش‌های متفاوت<br>– استفاده از نقوش گیاهی تزیینی در زمینه اثر | – استفاده از اصول نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی.<br>– نمایش اشخاص اسیر با پوشش و ویژگی‌های ظاهری مختص به افراد ازبک یا مغول از جمله سبیل های بلند.<br>– امکان متفاوت بودن تاریخ خلق اثر نسبت به سایر نمونه‌ها به دلیل نمایش سربازان با پوشش‌های متفاوت از جمله دستار برای پوشش سر | |
| ۶ | | – ترکیب‌بندی شامل نقش سربازان پیاده در حال هدایت مردان اسیر<br>– چیدمان پیکره‌ها به صورت ترکیب‌بندی اریب<br>– استفاده از تزیینات گیاهی در زمینه اثر | – استفاده از اصول نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی.<br>– ترسیم سربازان با کلاه قزلباش و نمایش شخص اسیر با ویژگی‌های ظاهری متفاوت نسبت به سایر نمونه‌ها<br>– امکان پی بردن به تاریخ آثار و مقارن بودن آنها با زمان حکومت شاه طهماسب از طریق شیوه نمایش پیکره‌ها و قواعد تصویری حاکم بر نقشمایه‌ها | |
| ۷ | | – ترکیب بندی شامل نقش سربازان در حال هدایت زنان و مردان اسیر<br>– استفاده از نقش درخت، پرنده، برکه و ماهی و تزیینات گیاهی در زمینه اثر | – استفاده از اصول نقش‌پردازی نزدیک به اصول مکتب تبریز دوم در نمایش پیکره‌ها و سایر عناصر تزیینی.<br>– ترسیم سربازان با کلاه قزلباش<br>– تأکید بر نماد اسطوره‌ای درخت چنار و طاووس و ارتباط آنها با قدرت پادشاهی<br>– امکان پی بردن به تاریخ آثار و مقارن بودن آنها با زمان حکومت شاه طهماسب از طریق شیوه نمایش پیکره‌ها و قواعد تصویری حاکم بر نقشمایه‌ها | |

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نقوش تصویری در پارچه‌های صفوی با موضوع سرباز و اسیر از منظر آیکونولوژی مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرار گرفت. با توجه به ارتباطات تزیینات منسوجات صفوی با نگارگری این عصر، پارچه‌های صفوی بر اساس قراردادهای تصویری دو مکتب نگارگری تبریز دوم و اصفهان مورد بررسی واقع شد. در میان منسوجات دوره اول یا مکتب تبریز دوم پارچه‌هایی با نقش سرباز و اسیر موجود است که با توجه به رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی مورد مطالعه قرار گرفتند. خوانش اثر در این رویکرد وابسته به اطلاعات زمینه‌ای تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است در نتیجه پس از بررسی ویژگی‌های ظاهری و قواعد حاکم بر ترسیم نقش‌ها، تحلیل درون‌مایه و نمادهای به کار رفته در آثار، تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران عهد صفوی در جهت پیش برد خوانش و تفسیر این گروه از منسوجات اهمیت پیدا می‌کند.

ویژگی‌های ظاهری منسوجات حاوی نقشمایه سرباز و اسیر دارای مشترکات فراوانی از جمله استفاده از کلاه قزلباش به عنوان پوشش سر برای سربازان صفوی، ترسیم چهره اشخاص اسیر با ویژگی‌های مختص به چهره‌های مغولی، به تصویر کشیدن پیکره‌ها در ردیف های افقی تکرار شونده و تکرار و تأکید بر نقوشی از جمله نقش درخت، پرندگان و سایر عناصر تصویری مابین پیکره‌ها و در زمینه هایی اغلب به رنگ قرمز است. نمادها و نشان‌های شاخص به کار رفته در این مجموعه نیز عبارت است از نقش سیمرغ، درخت چنار و گراز که هر یک به نوعی برگرفته از باورهای اسطوره‌ای ایران باستان که مطابق با باورها و شرایط سیاسی اجتماعی عصر صفوی به کاررفته و به نوعی بازتاب‌دهنده احیاء هویت ملی، قدرت پادشاهی و مشروعیت بخشی به این قدرت است. قواعد و ویژگی‌های تصویری، نمادهای به کار رفته، محتوا و موضوع مجموعه پارچه‌های سرباز و اسیر در حقیقت نشان دهنده تاریخ تولید آثار و روایت‌گر بخشی از تاریخ عصر صفوی مبتنی بر لشکرکشی‌های شاهان این دوره به ویژه شاه طهماسب به گرجستان است که از وقایع تاریخی مهم این عصر محسوب می‌شود و در واقع پارچه‌های مذکور روایت‌گر ارتباطات بین ایران و گرجستان و به اسارت‌گرفتن گرجیانی است که طی چهار لشکرکشی شاه طهماسب، به ایران منتقل شدند. از آنجایی که مضمون نقوش پارچه‌های سرباز و اسیر با وقایع تاریخی این دوره در ارتباط است لازم بود تاریخ سیاسی عصر صفوی و عوامل موثر بر رواج این نقوش در زمینه منسوجات، در جهت تفسیر آثار، مورد بررسی قرارگیرد. با مطالعات صورت‌گرفته مشخص شد که شکست شاه اسماعیل در جنگ چالدران لطمات زیادی به وجه شاهی و قدرت صفویان وارد کرد به طوری که در دوره‌های بعدی پادشاهانی چون شاه طهماسب و شاه عباس کبیر در پی ترمیم آسیب واردشده بر آمدند. یکی از راه‌های جبران این شکست، به نمایش‌گذاشتن قدرت و سلطه شاهان صفوی از طریق آثار هنری و نمادهای به کار رفته درآن‌ها بود. پارچه‌های حاوی نقش سرباز و اسیر نیز می‌تواند نمونه‌ای از این آثار باشد که با هدف نمایش قدرت، طراحی و بافته شدند.

نتایج تحقیق حاکی از آن است که تغییرات و دگرگونی‌هایی که در بستر سیاسی-اجتماعی حاکم بر ایران در عصر شاه طهماسب ایجاد شد، سبب گردید هنرمندان این دوره به تأثیرپذیری از شرایط موجود به خلق آثاری با محتوای جدید بپردازند. این آثار ضمن اشاره بر واقعه‌ایی تاریخی، در لایه‌های پنهان خود بیانگر روش حکومت و سیاست‌های حکام دوره صفوی است. در این نظام فکری، فرهنگی و سیاسی هدف از خلق آثار نمایش هر چه بیشتر قدرت سلاطین صفوی است. با توجه به ابعاد نمونه‌های موجود و احتمال استفاده از آن‌ها به عنوان دیوارکوب، شاید بتوان گفت که از این آثار همانند نقاشی‌های دیواری کاخ‌های دوره صفوی،

در جهت تزیین دیوارهای کاخ‌های این دوره و در جهت نمایش قدرت شاهی استفاده می‌شده است. علاوه بر آن، وجود نگاره‌هایی همچون اثر محمدی هروی که شخص نجیب زاده‌ای را به تصویر می‌کشد که قبایی منقوش به نقش سربازان و اسیران به تن دارد می‌تواند نشان دهنده آن باشد که کاربرد منسوجات تولید شده با نقوش سرباز و اسیر محدود به دیوارکوب نبوده و تعدادی از آن‌ها با هدف پوشش برای اشخاص بلند مرتبه حکومت صفوی تولید می‌شده است که این موضوع نیز بیانگر سیاست‌های فکری عصر صفوی و استفاده از طراحی پارچه و لباس با هدف به نمایش گذاشتن قدرت شاهی است. گویا شخصی که این البسه را به تن می‌کرد با نماد و نقوش به کار رفته در آن، در پی نمایش مقام و قدرت خود بود.

در انتها، با توجه به تمرکز پژوهش حاضر بر بررسی نقشمایه سرباز و اسیر در منسوجات مکتب اول پارچه بافی عصر صفوی، مطالعه نقوش مرتبط با این گروه از نقشمایه‌ها در منسوجات مکتب دوم عصر صفوی از موضوعات پیشنهادی برای پژوهش‌های آتی است.

## فهرست منابع


- آدامز، لوری اشنایدر(۱۳۸۸). **روش‌شناسی هنر**. ترجمه علی معصومی. تهران: نظر.
- آکرمن، فیلیس(۱۳۶۳). نساجی سنتی در ایران ( قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم میلادی). ترجمه فروهر نورماه و زریندخت صابر شیخ. تهران: سازمان صنایع دستی ایران.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۱). تاریخ اساطیری ایران. تهران: انتشارات سمت.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان(۱۳۷۹). اوج های درخشان هنر ایران. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: نشر آگه.
- افروغ، محمد (۱۳۹۰). «مضامین و عناصر شیعی در هنر عصر صفوی با نگاهی به هنر قالی بافی، نگارگری و فلزکاری»، مطالعات ایرانی. سال دهم. (شماره ۲۰). ۵۲-۲۵
- بهشتی پور، مهدی (۱۳۴۳). تاریخچه ی صنعت نساجی ایران. تهران: انتشارات اکونومیست.
- بیکر، پاتریشیا(۱۳۸۵). منسوجات اسلامی. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- پانوفسکی، اروین و فغفوری، رباب(۱۳۹۳). «شمایل نگاری و شمایل شناسی: مقدمه‌ای بر مطالعه هنر رنسانس». کتاب ماه هنر. (شماره۱۸۷). ۷۱-۶۴
- پانوفسکی، اروین(۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه ندا اخوان مقدم. تهران: چشمه.
- پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ج۵. ترجمه نجف دریا بندری. زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ج۷. ترجمه نجف دریا بندری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ج۸. ترجمه نجف دریا بندری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- پوپ، آرتوراپهام و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ج۱۱. ترجمه نجف دریا بندری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- پورخالقی چترودی. مهدخت(۱۳۸۰). درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها. مطالعات ایرانی. سال اول(۱). ۱۲۶-۸۹.
- تفضلی، احمد(۱۳۵۴). مینوی خرد. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- توسلی، رضا (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی نقوش منسوجات صفوی و عثمانی». مطالعات هنر اسلامی. دوره پنجم.

(شماره ۸). ۱۰۶-۸۷.
- حسنوند، کاظم و آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی». نگره. دوره هفتم. (شماره۲۴). ۳۵-۱۵.
- راوندی، مرتضی(۱۳۵۴). تاریخ اجتماعی ایران. ج۲. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- روح‌فر، زهره (۱۳۸۰). « نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی». تهران: انتشارت سمت.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). طرح ها ونقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی. تهران: انتشارات گنجینه.
- سیوری، راجر(۱۳۷۲). ایران عصر صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: نشر مرکز.
- شاردن، ژان (۱۳۳۶). سیاحت نامه شاردن. ج۴. ترجمه محمد عباسی. تهران: موسسه مطبوعاتی امیرکبیر.
- طالب پور، فریده (۱۳۹۲). تاریخ پارچه و نساجی ایران. تهران: مرکب سپید.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربردها، تهران: سخن.
- عربی، فاطمه (۱۳۸۹). «روابط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی گرجستان و ارمنستان با دولت صفویه». (کارشناسی ارشد تاریخ ایران دوره اسلامی). دانشگاه آزاد اسلامی. دانشکده علوم انسانی.
- فرهنگ‌پور، یاسمین (۱۳۹۹). «چگونگی به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه نظریه پانوفسکی». فردوس هنر. دوره۱. (شماره۳). ۸۵-۷۲.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). درباره هنرهای ایران. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: نشر روز فرزان.
- کجباف، علی اکبر (۱۳۸۵). «مناسبات ایران و گرجستان از آغاز تا عصر صفویه». فصلنامه تاریخ روابط خارجی. (شماره ۲۹). ۴۲-۲۱.
- کونل، ارنست (۱۳۴۷). هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: نشر توس.
- نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر. سال اول.(شماره۶). صص۲۰-۸.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). جهان دوگانه هنر مینیاتور ایرانی(تفسیرکاربردی نقاشی دوره صفوی). ترجمه عباس علی عزتی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- هدایتی، سوده و شایسته فر، مهناز (۱۳۸۹). «تأثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر طراحی پارچه‌های این دوره». ماه هنر. (شماره۱۴۱). ۶۹-۵۶.
- یاحقی، محمد جعفر(۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.

- A.F, Kendrick, T.W, Arnold (1920), Persian Stuffs with Figure-Subjects-I, *the Burlington Magazine,* pp. 236-245
- Hasenmueller, Christine (1987), Panofsky, Iconography and Semiotics, *the Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 36 (3), pp. 289-301

## منابع اینترنتی

- URL1: https://collections.mfa.org/objects/68871, (access date: 2020/07/03).
- URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451092, (access date: 2021/08/14).
- URL3: https://collections.mfa.org/objects/72939, (access date: 2020/07/03).
- URL4: http://nadasdymuzeum.hu/iparmuveszeti-gyujtemeny, (access date: 2019/05/12).

Received: 2021/09/29
Accepted: 2021/12/22



# Iconological analysis of soldier and captive motifs in eight pieces of Safavid textiles

**Alireza Sheikhi,** Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran
**Marzieh Esmaeili,** M.A in Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

**Abstract**
Figural imagery has a long history in Iranian textiles and was an important part of the decorative motifs in Iranian ancient textiles. With the advent of Islam and the prohibition of the use of human imagery and figural motifs in artworks, Calligraphy was used as a substitute for human motifs and as the dominant decoration until the end of the ninth century AH. From the end of the ninth century AH, especially in the Safavid era, the tendency towards the visual traditions of ancient Iran has increased and figural imagery in textiles became popular in various ways. In the meantime, there is a group of fabrics with human motifs that their decorations include the subject of captivity. The purpose of this article is to study the Safavid textiles containing the motifs of soldiers and captives and to analyze and interpret them based on the socio-political conditions of the Safavid period. Therefore, answering these questions is intended: What factors led to the formation of this group of designs in the Safavid textiles? And what are the cultural and social characteristics of the fabrics containing the imagery of soldier and captive? The research method is descriptive-analytical and the information has been collected in the form of library studies. by examining the samples available in the museums inside and outside Iran, it was determined that The content of the designs of these textiles was directly related to the socio-political conditions of the Safavid period and the purpose of their production was probably to show the political power of the Safavid kings.

**Keywords:** Safavid textiles, Iconology, human motifs, Soldier and captive