مطالعهٔ طرح و الگوی پارچه‌های زربفت دورهٔ صفوی (مطالعهٔ موردی: طراحی نقش انسان)

حسین ابراهیمی ناغانی*
ناهید جعفری دهکردی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۵/۱۵

چکیده

پارچهٔ زربفت منسوجی است که تارش از جنس ابریشم و در پود آن طلا یا سیم به کار رفته است. بافت این منسوج از دورهٔ هخامنشی شروع و با افزودن نقوش متنوع همراه با تکامل ذهنی و دستگاهی در دورهٔ ساسانی کامل شد. این دست‌بافته در دورهٔ تیموری با جلوه‌های تزیینی در معرض توجه قرار گرفت. در ادامه، متأثر از جلوه‌های روایی و تصویرگرایانهٔ نگارگری ایرانی، با حاکمیت نقش انسان، سبک خاصی ظهور یافت که در دورهٔ صفوی به اوج کمال خود رسید. این تحقیق می‌کوشد با شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و نیز تطبیق نمونه‌های فاخر، الگو و نقشهٔ نمونه‌هایی را که شکل انسان در آن‌ها به کمال فنی و طراحی رسیده است، در ابعاد مختلف مورد مطالعه قرار دهد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد پارچه‌های زربفت ایرانی با توجه به طراحی نقوش انسانی که عمدتاً به دو صورت قابی و بدون قاب، با روش الگوبرداری کلی، ساده و انعکاسی[۱] همراه با تزیینات گیاهی و حیوانی با موضوعات مختلف، روی پارچه نمود یافته، متمایز و شاخص شده است. به نظر می‌رسد با شناخت دقیق ابعاد خاصی همچون «آنالیز خطی طرح‌های انسانی» و «تزیینات مکمل» می‌توان زربفت دورهٔ صفوی را «الگوی دلالتگر»[۲] چربش وجه هنری و «زیبایی‌شناسی تزیین» در دست‌بافته‌های ایرانی نسبت به وجه کاربردی آن قلمداد کرد.

کلیدواژه‌ها:

پارچهٔ زربفت، پارچه‌های زربفت صفوی، الگو، طراحی، نقش انسان.

هنرهای صناعی ایران
سال اول، شماره ۲، بهار و تابستان ۹۷
(صفحات ۲۵ - ۵۲) ۲۵

* استادیار دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول)، پست الکترونیک: Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com
** دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده پژوهش‌های عالی و کارآفرینی.

۱. مقدمه

زری یا زربفت به پارچه‌ای اطلاق می‌شود که در بافت آن رشته فلز طلا یا نقره به کار رفته باشد (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل زربفت). این رشته یا نخ را در اصطلاح گلابتون نیز می‌گویند. گلابتون نخ ابریشم بسیار ظریفی است که به دور آن، رشتهٔ نازکی از فلز طلا یا نقره پیچیده باشند. پیشینهٔ بافت پارچه های زربفت در ایران برای مصارف متنوع، قدمت بسیاری دارد و به زعم هاید ماری کخ[۳] به دوران هخامنشی و ساسانی نیز می‌رسد.[۴] در شاهنامه نیز به وفور به این دستبافتهٔ زیبا اشاره شده که بر اساس پیشینه و پیش درآمد متن این اثر که از متون کهن حماسی ایرانیان است، می‌توان احتجاج کرد که این پارچه دارای قدمت زیادی می‌باشد.

ز دیبای زربفت کردش کفن خروشان بر آن شهریار انجمن
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۳۱۳)

ز یاقوت سرخ افسری بر سرش درفشان ز زربفت چینی برش
(همان، ۳۷۳)

البته باید گفت هرجا سخن از زربافت و زربفت و پارچهٔ زری‌باف می‌شود، اغلب به‌معنای پارچهٔ گران‌قیمت نیز می‌باشد. «از گذشته‌های دور تا دوران معاصر، پارچه‌های ابریشمی زربفت به‌عنوان پارچه‌هایی خاص برای لباس، سراپرده، کفش، کیف، خیمه، تابلو، زین اسب، پاکت نامه، روکش صندوقچه، زیرانداز و... مورد استفاده قرار می‌گرفت. آنچه از نوشته‌های پیشینیان و مورخین استنتاج می‌شود، این است که در حدود دویست سال قبل، محصولات ابریشمی و بافندگی ایران در آسیا و اروپا شهرت خاصی داشت و بهترین پارچه‌های زری و مخمل به دست هنرمندان و بافندگان باذوق ایرانی بافته شده است» (الوند، ۱۳۴۲، ۲۳). ایران عصر صفوی از حیث پیشرفت و شکوه، در بسیاری از موارد در دنیای آن زمان صاحب نام و جایگاه بود. این دست‌بافته در دوران صفوی، اولاً به‌دلیل گران بودن و کمیاب بودن و ثانیاً تنوع نقوش، نوع ترکیب‌بندی، رنگ، تزیینات، فن بافت و... ارجمندترین محصول بازار داخلی و خارجی ایران به شمار می‌رفت و به‌نوعی سفیر ابهت صناعت و نبوغ هنری این دوران در بیرون از مرزهای پادشاهی تلقی می‌شد.

زربفت به پارچه‌های درباری نیز شناخته می‌شد. این منسوج هرچند در طول دورهٔ صفوی جذابیت خاصی برای زرق‌وبرق پادشاهان داشت، از بین آن‌ها شاه‌عباس اول، بیش از همه به بافت این پارچه اهمیت می‌داد. شواهد حاکی از این است که «در دوران سلطنت شاه‌عباس بزرگ پارچه‌های مخملی با طراحی بدیع و پُرکار بر زمینه‌ای از اطلس طلایی مد روز بود... مخمل‌های ابریشمی با تاروپود طلایی به اروپا صادر و در کلیساها به‌عنوان ردای کشیشان دوخته می‌شد و هم‌اکنون در موزه‌های معروف دنیا وجود دارد» (غیبی، ۱۳۷۸، ۴۴۶). این نکته که منسوجات زربفت منقش به شکل انسان، بر چه اساسی الگوبرداری شده، موضوعی است که در این پژوهش با روش توصیفی‌تطبیقی به آن پرداخته شده است. جامعهٔ آماری مشتمل بر ۳۷ نمونه است که از کتب هنری، مجموعه‌ها و موزه‌های هنری داخل و خارج کشور گردآوری شده است. هر هنر–صنعتی در هر دورانی که بلوغ تکنیکی و زیبایی‌شناسی خویش را طی کند و مورد احترام و توجه ذائقهٔ عام و خاص واقع شود، به‌طور طبیعی محمل حضور ارزش‌ها و مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی (به‌خصوص فرهنگ بصری و تصویری) آن دوران نیز خواهد شد. در همین زربفت‌های دورهٔ صفوی، حاکمیت پیکرهٔ انسان، به‌نوعی متأثر از فرهنگ تصویری قالب این دوران است که به‌شکلی زیبا و تثبیت‌شده در نگارگری صفوی اصفهان متمثل شده است. این یک اصل اساسی در هنر سنتی است که ساختار حاکم بر یک هنر خاصهٔ هنری که بیشتر مورد توجه و عنایت حکام بوده و به‌نوعی محل رجوع شاخص فرهنگِ هنری یک عصر می‌باشد، طبق مؤلفهٔ اساسی وحدت در زبان و بیان هنرهای سنتی به سایر هنرها، خاصه هنرهای صناعی، تسری داده می‌شود. از همین منظر، درک زیبایی‌شناسی یک هنر–صنعت از مجموعهٔ هنرهای صناعی یک دوره، با مراجعه به مؤلفه‌ها و ویژگی‌های شناخته‌شده و شاخص هنر آن عصر که در هنرِ مطرح و یکهٔ آن دوران، ویژه‌تر متجلی گشته، قابل فهم و دریافت خواهد بود. به عبارتی، درک هنرهای صناعی دورهٔ صفوی، به‌ویژه زبان و بیان آن، با ارجاع به ویژگی‌های زیبایی‌شناسی هنر نگارگری صفوی بهتر فهمیده و دریافت می‌شود. این ممیزه در تحلیل نهایی گفتمان بینامتنیت نیز

می‌تواند بسیار مؤثر باشد. البته مجال بررسی این مقوله در این مقاله میسر نیست، ولی می‌تواند مقدمه‌ای بر این زمینه در هنرهای ایرانی باشد.

۲. زربفت

پارچهٔ ابریشم و مشتقات آن به‌عنوان کالای استراتژیک (در دورهٔ صفوی) نقش مهمی در روابط اقتصادی و سیاسی ایران با دول غرب و شرق ایفا کرد. به‌طور کلی، مهم‌ترین مراکز بافندگی این دوره عبارت بود از: تبریز، هرات، یزد، اصفهان، کاشان، رشت، مشهد، قم، ساوه، سلطانیه، اردستان و شیروان (روح‌فر، ۱۳۹۲، ۳۹). «از امتیازات پارچه‌های دورهٔ صفوی، به‌کاربردن رشته‌های طلا در پارچه می‌باشد که این محصول اصطلاحاً زری‌بافی[۵] نامیده شده است. اگرچه این شیوه در دوره‌های پیش از صفویه نیز معمول بود، ولی توسعهٔ آن در زمان صفویه به پایی رسید که بسیاری از محققین، آن را ویژهٔ همین دوره دانسته‌اند» (الوند، ۱۳۴۲، ۱۲۴ـ۱۲۵). جنس بیشتر پارچه‌های زری از ابریشم است که با نخ گلابتون تزیین شده است.[۶] بی‌شک تهیه کردن این نخ‌های ظریف و نازک، به مهارت و استادیِ هنرمندانی نیاز داشته که در انجام این حرفه، بسیار کارآزموده و مجرب بوده‌اند. این پارچهٔ بی‌نظیر علاوه بر رنگ و تکنیک و بافت، به محمل مناسبی برای ارائهٔ نقوش زیبا، به‌خصوص نقوش انسانی و تک‌پیکره‌ها که تقریباً در نقاشی‌های دیواری و مصاحف دوران صفوی متداول گردید، مبدل شد.

۳. زری‌بافی در دورهٔ صفوی

نخستین شاهان صفوی صنعت نساجی را چنان‌که باید حمایت کردند. شاه‌اسماعیل پرورش کرم ابریشم را توسعه داد و کارگاه‌های پارچه‌بافی و رنگرزی را تأسیس کرد (بیکر، ۱۳۸۵، ۱۱۸). این منسوج برای مصارف داخلی و خارجی، منبع درآمد مستمر و مهمی در گیلان، مازندران و آذربایجان و مرکز ایران بود (کنبی، ۱۳۸۶، ۳۸). این پادشاه با هدف توسعهٔ اقتصادی، مراکز صنعتی تازه برپا ساخت و تجارت با ترکیه و هندوستان و چین را توسعه داد (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۹)؛ هرچند جنگ‌های پیاپی مهلتی برای بالندگی این هنر در این دوره با خود به همراه نداشت. در زمان سلطنت شاه‌طهماسب نیز توجه ویژه‌ای به هنر زری‌بافی شد و گویا در قزوین، مکتب هنری خاصی در امر بافندگی شکل گرفت (دیماند، ۱۳۶۵، ۲۴۵). در این دوره، کارگاه‌های سلطنتی تأسیس شد که در نتیجهٔ فعالیت آن‌ها ابریشمینه‌های ممتاز برجا مانده است. از آن زمان، کاشان مقام مهم‌ترین مرکز پارچه‌بافی را به دست آورد و زری و اطلس و مخمل، همراه با قالی‌های ابریشمی از این منطقه به دیگر نقاط صادر شد (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۹). از شگفتی‌های تاریخ این سلسله آن است که دورهٔ شاه‌عباس مصادف با حکومت فرمانروایان بزرگی در سراسر جهان، از جمله فیلیپ دوم در اسپانیا، الیزابت اول در انگلستان، سلطان سلیمان قانونی در قلمرو عثمانی و اکبرشاه در هند بود؛ این خود باعث برقراری و تقویت روابط ایران با این دولت‌ها بود.

هنگامی که شاه‌عباس کبیر زمام امور را به دست گرفت، با بحران شدید اقتصادی مواجه شد و مطابق اسناد و مدارکی که در دست است، پرتغالی‌ها و بعضی دیگر از کشورهای اروپایی که برای صدور اجناس خود از طریق دریا بسیار فعالیت می‌کردند، متوجه کشور ایران شدند؛ لذا چون بازارهای آن روزگار ایران، از کالاهای خارجی خالی بود، مقدار زیادی جنس به ایران وارد کردند، ولی شاه‌عباس متوجه شد که اگر سیاست اقتصادی صحیحی به کار نبرد، کشور دچار ورشکستگی خواهد شد (بهشتی‌پور، ۱۳۴۳، ۱۵). بر این اساس، سیاست تهاتری کالا را در پیش گرفت و این سیاست منجر به راه‌اندازی و توسعهٔ کارگاه‌های تولیدی، خاصه در حیطهٔ صنایع دستی و پارچه‌بافی گردید.

«استفادهٔ ماهرانه از بافت‌های پیچیده، ترکیب رنگ‌های مختلف با یکدیگر و نوآوری در طراحی پارچه، موجب تولید منسوجات بی‌نظیری شد و در کنار آن علاقهٔ شاه‌عباس به تجارت و بازرگانی، صنعت نساجی کشور را رونق داد» (سیوری، ۱۳۷۴، ۱۳۷). «در این پارچه‌ها آرایه‌های پیکره‌ای و نقوش تزیینی سهمی دلپذیر داشت و جامه‌های ابریشمین با صحنه‌هایی از پیروزی صفویان بر ازبکان و نیز تصاویر سیاحان اروپایی، عشاق جوان، و زیبایی‌های باغات

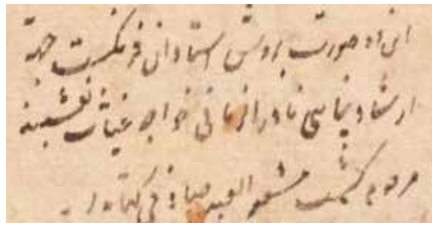
و طبیعت تزیین یافته بود» (بنایی و همکاران، ۱۳۹۰، ۱۵۹). علاوه بر این، از این قماش به‌عنوان هدیه و پیشکش نیز استفاده می‌شد.

فیگوئرا،[۷] سفیر فیلیپ سوم پادشاه اسپانیا که در سال ۱۰۳۱ق به دربار شاه‌عباس اول عزیمت کرد، ضمن توصیف هدایایی که شاه برای سفیر و همراهانش فرستاده بود، از دو طاقه زری مصور به تصویرهایی از مردم ایران، چند طاقه کرشمهٔ زربفت و سیم‌باف و چند طاقه مخمل یاد کرده است (فیگوئرا، ۱۳۶۳، ۳۷۰). شاردن،[۸] جهانگرد فرانسوی که در دورهٔ شاه‌عباس دوم به ایران سفر کرد، در کتابِ خود دربارهٔ مراکز بافندگی این‌گونه بیان می‌کند: «بهترین پارچه‌های زربفت و سیمین تار را در کارخانه‌های یزد، کاشان و اصفهان می‌بافند» (شاردن، ۱۳۷۴، ۴۲). شاه سلطان حسین، آخرین پادشاه از سلسلهٔ صفوی، به‌مدت سی سال حکومت کرد. این پادشاه «زندگی پرتجمل را به‌اندازه‌ای دوست داشت که خود را در آن مغروق ساخت؛ و از جانبی هم صنایع پارچه‌بافی را در یزد، کاشان و اصفهان رونق بیشتر بخشید. رسم جامه‌خانهٔ وی این بود که با گذر هر هفت سال، مجموعه جامه‌های شاهی را بسوزانند تا جامه‌های تازه به‌جای آن‌ها نشیند، لیکن تارهای طلای پارچه‌های زربفت جمع‌آوری می‌گردید تا دوباره به کار رود؛ که نشانگر شرایط زمان بود» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۶۸). بر این اساس از این دوره، قماش‌های کمی به یادگار مانده است، لذا در این مقاله، بیشتر به مستنداتی مانند نقاشی‌ها، کتب جغرافیایی، تاریخی، سیاحت‌نامه‌ها، سفرنامه‌ها بسنده شده است.

٤. سبک طراحی پارچه‌های دورهٔ صفوی

سبک نقاشی قرون دهم و یازدهم هجری (شانزدهم و هفدهم میلادی) تقریباً بر جمیع فعالیت‌های صنایع هنری تأثیر بخشید و به‌خصوص طرح‌های منسوجات را که در آن زمان به درخشان‌ترین نتایج ممکن رسیده بود، غنای بیشتری داد (کونل، ۱۳۶۷، ۱۹۰). «در این دوره، دو روند به‌عنوان ویژگی اساسی طراحی به کار گرفته شده است: یکی تصور و برداشت ادراکی از نقوش و آرایه‌های تزیینی و دیگری احساس تعلق به واقع‌گرایی و حتی تصویرگری، که اولی برداشت و گرته‌برداری از نقش پارچه‌های ادوار گذشته است که ریشه در سنت‌های کهن پارچه‌بافی ایران داشته؛ که البته ذوق و سلیقهٔ هنرمندان این دوره نیز در آن بی‌تأثیر نبوده است. دوم اینکه بیش از هر چیز تحت‌تأثیر هنرمندان تذهیب‌کار و نقاشان مینیاتور و نگارگران این دوره بوده است. بر این اساس، شیوهٔ اول متکی بر پیشینهٔ قوی و تاریخی خود بوده که هنرمند را به تبعیت از سبک‌های پیشین و سنتی ترغیب می‌کرد و بعضاً انگیزهٔ خلق نقش‌های جدیدتر و ناب‌تر را در پی داشت.

در روش دوم، هنرمندان بافنده مقلد نقش‌ها و نقش‌مایه‌هایی بودند که نقاشان طراحی می‌کردند؛ البته در این روش، بافندگان نیز ذوق و استعداد خود را به بافته افزوده‌اند. اگرچه دو شیوهٔ مذکور هریک دارای کیفیت و ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود بوده‌اند و به‌طور مجزا ادامهٔ حیات می‌دادند، با یکدیگر توافق و تعامل داشته و گاه نیز با امتزاج حاصل از این دو شیوه، منسوجی بدیع شکل می‌گرفت. ذکر دو شیوه به‌عنوان پایهٔ طراحی، به این معنا نیست که این دو روش مخالف یکدیگر باشند، بلکه از نظر اصولی دارای یک معنای متحد است؛ زیرا طرح‌ها و نقش‌های تزیینی ایران پیوسته دارای یک مفهوم تزیینی هستند و مشارکت هنرمندان نقاشی مینیاتور در طراحی پارچه‌های ابریشمی، به هیچ وجه دلیل ضعیف یا کم‌اهمیت بودن هنر پارچه‌بافی نیست. نقاشی‌های ایرانی دارای خصوصیتی است که با استفاده از رنگ‌های بی‌سایه، با ایجاد فضا و سطوح مختلف دارای سایه‌نما هستند، که این خصوصیت در عرصهٔ بافندگی به‌خوبی می‌توانست اجرا شود» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۰، ۲۳۹۰)؛ هرچند بافت فرنگی[۹] هم با تأثیر از نقاشان و به سفارش فرنگیان توسط بافندگان اجرا می‌شد. صادقی‌بیگ این تک‌چهره‌ها [تصویر ۱] را برای غیاث‌الدین نقشبند، که در فن نقش‌بندی و شَعربافی پارچه از مشاهیر زمانه بوده، از روی یک گراوور اروپایی به نام تجلی[۱۰] اقتباس کرده است، یا اینکه غیاث‌الدین، این گراوور را در آرشیو طراحی‌های منسوجات خود داشته و در اختیار نقاش قرار داده تا برای وی طراحی کند (آژند، ۱۳۹۳، ۱۹۶). در مرقومهٔ این طراحی آمده است: «این دو صورت به روش استادان فرنگی است جهت ارشاد پناهی نادرالزمان خواجه غیاث نقشبند مرقوم گشت. مشقه العبد صادقی کتابدار.»



تصویر ۱: موضوع: مریم مقدس
https://www.harvardartmuseums.org/collections/)
(object/217206?position=2018

۵. مکاتب هنری بافت پارچهٔ زربفت در دورهٔ صفوی

تنوع و گوناگونی نقوش پارچه‌های زربفت صفویه در سه مکتب شناخته‌شده نضج گرفت و تکامل یافت که آن‌ها را در زمینه و متن[۱۱] هنر نگارگری دیده و شناخته‌ایم. این مکاتب عمدتاً در تاریخ هنر نگارگری و متصف به نگارگری ایرانی شناخته می‌شوند و بهتر است همین جا گفته شود که تعبیر مکتب‌های مطرح در هنر تصویری ایران، تنها مختص به هنر نگارگری نیست و دایرهٔ شمولشان فراتر از نگارگری می‌رود. ای بسا بسیاری از جلوه‌های تصویری هنر ایران در دورهٔ اسلامی در متن‌ها و هنرهای شناخته‌شده‌ای غیر از نگارگری رشد کرده و تکامل یافت. از آن جمله می‌توان به هنرهای صناعی و صنایع‌دستی، نقش‌برجسته‌ها، مجسمه‌سازی و همچنین منسوجات خاصهٔ پارچه‌های زربفت اشاره‌کرد. به‌طور ویژه، تکامل برخی نقوش از جمله شکل انسان در این متون و زمینه‌ها شاخص بوده است. اما نمی‌توان تأثیرپذیری جلوه‌های تصویری پارچه‌های زربفت صفوی از مکتب نگارگری هرات و تبریز و به‌طور ویژه‌تر، نگارگری مکتب اصفهان را نادیده گرفت. با این تفاسیر هنر پارچه‌بافی زربفت، خود دارای مکاتبی است به شرح زیر:

۱.۵. مکتب تبریز

اساس و خاستگاه این مکتب شیوهٔ بهزاد و مکتب هرات است و بسیاری از هنرمندان نقاش این شیوه، طراح فرش و پارچه نیز بودند. اکثر پارچه‌هایی که شیوهٔ تزیین آن‌ها تابع این مکتب است، در شهرهای یزد و کاشان بافته می‌شدند و بهترین پارچه‌های زربفت با نقوش تصویری انسان در مجالس بزم، رزم، شکار و به‌خصوص صحنه‌های زندان و زندانیان که از موضوع‌های مورد توجه این مکتب بود، در کارگاه‌های این مراکز بافته می‌شدند و به این ترتیب پارچه‌های این شیوه با عناوین مکاتب پارچه‌بافی تبریز ـ یزد و تبریز ـ کاشان طبقه‌بندی شده‌اند (نیکونژاد و صادقیان، ۱۳۸۷، ۱۹۳). همچنین پرداختن به جزئیات و توصیف چهره‌ها، چنان‌که در تأکید بر صورت و ریش مردان است، به‌خوبی نمایان است (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۰، ۲۳۹۹) (تصویر ۲).

۲.۵. مکتب یزد

مکتب یزد مکتبی است به رهبری و ابتکار غیاث‌الدین یزدی (غیاث‌الدین نقشبند) که اصول آن به‌کارگیری طرح‌های تزیینی و نقوش کوچک است که در یک طرح کلی با یکدیگر هماهنگی داشته‌اند (آکرمن، ۱۳۶۳، ۷۴). غیاث در خانواده‌ای پرورش یافت که با هنر پیوند محکمی داشتند و پدربزرگش، کمال‌الدین، خطاط مشهوری بود برخی فرزندان غیاث (عبدالله، معز یحیی و حسین) نیز مانند او هنرمند بودند و منسوجات زربفت بسیار عالی می‌بافتند (محمدحسن، ۱۳۸۸، ۲۰۶) (تصویر ۳).

۳.۵. مکتب اصفهان

مکتب دیگری که در امر پارچه‌بافی رایج شد، شیوهٔ رضا عباسی، نقاش مشهور این دوره، بود که در واقع همان مکتب اصفهان است که وی و شاگردانش آن را ابداع کردند و به اوج رساندند. در امر زری‌بافی نیز این شیوه بسیار

رونق یافت و ویژگی آن استفاده از طرح‌ها و نقوش بزرگ و عمدتاً با موضوع نقش انسان و طبیعت بود که در نقش کردن آن بیشتر شیوه‌های ایرانی مدنظر بود؛ مانند چشم‌های بادامی ایرانی به‌جای چشم‌های مورب مغولی (روح‌فر، ۱۳۹۲، ۴۳). البته اکثر این نقوش انسانی به‌صورت تک‌پیکره‌ها که نقوش تزیینی اطراف آن را فرامی‌گیرد، به اجرا درآمده‌اند. همین جا باید اشاره کرد تک‌پیکره‌نگاری و تناسبات شکل انسان در مکتب نگارگری اصفهان، به اوج کمال خود نائل شد و جزئیات و تناسب و اطوار پیکره به‌حدی رسید که مرقعات و دیوارنگاری‌ها و سایر زمینهٔ محصولات صناعی، تزییناتشان با محوریت شکل انسان سامان می‌یافت. از سویی دیگر، منسوجات و هنرهای صناعی خاصه همین طراحی‌های مندرج در زری‌بافی، هم‌راستای با نگارگری، به‌عنوان منبع الهام‌بخش و تولیدکنندهٔ قالبِ فرهنگ تصویریِ مکتب اصفهان، زیر سایهٔ رشد و تعالی این هنر فاخر، رشد چشمگیری داشته است. «عموماً منسوجات دورهٔ شاه‌عباس [که] در به‌کاربردن رنگ‌های ملایم و ترسیم اشخاصی که نزدیک به طبیعت هستند، متأثر از نگارگری این مکتب بوده است» (محمدحسن، ۱۳۸۸، ۲۰۸).

از بافندگان این سبک می‌توان از هنرمندانی چون محمدخان، علی، اسماعیل کاشانی، آقا محمود، مغیث و شفیع عباسی نام برد (همان، ۲۰۹). واضح است که اسلوب و سبک رضا عباسی در تصویر کردن افراد در برخی موارد، ملال و فروتنی و خنثی [نه زن نه مرد] از آن‌ها نمایان بود در نقش‌ونگار قماش‌های گران‌قیمت قرن یازدهم (هفدهم میلادی) تأثیر بسیار مهمی داشته است (همان، ۲۰۷) (تصویر ۱۰). چنانچه تصویر مذکور با پیکره‌نگاری‌های رضا عباسی در کاخ چهل‌ستون مقایسه شود، گرته‌برداری و روگرفت آن به‌صورت عین‌به‌عین، به‌خوبی روشن می‌شود.

٦. طراحی نقوش انسانی در زربفت‌های دورهٔ صفوی

شاید بتوان به‌جرئت گفت تأکید بر نقش انسان، به‌نوعی از ساخت‌های اساسی هنر ایرانی محسوب می‌شود. حاکمیت نقش انسان در نگارگری ایرانی، خاصه مکتب صفوی و باز هم به‌طور ویژه در سبک اصفهان، معلول شرایط بسیاری است؛ به‌ویژه آنجایی که کم‌کم تک‌پیکره‌ها بر جای‌جای تصویرگری‌های کتب و متن دیواره‌های قصرها حاکم می‌شود.[۱۲] بهره‌گیری هنرمندان و مکاتب هنری ایرانی از نقش انسان در زمینه‌های تصویری، به‌خصوص تزیینات و آرایه‌ها نسبت به سایر کشورهای اسلامی بیشتر است. می‌توان گفت این خصلت ذاتی هنر ایرانی است، چه پیش از اسلام و چه پس از اسلام. پس از تبیین و ترویج گفتمان کلامی و فقهی منع صورتگری و شمایل‌نگاری، که البته کمتر مورد توجه در حیطهٔ هنر واقع شد، شکلِ «نوعی و مثالی» «نقش انسان» که برساختهٔ ذهن هنرمند ایرانی بود، موجب کم‌رنگ‌تر شدن حس تعارض و تناقض ایجادشده در عدم تبعیت از حکم فقهی دین اسلام در این زمینه گردید؛ لذا شکل نوعی و مثالی تولیدشده از انسان به‌سرعت در زمینه‌های هنر ایرانی گسترش یافت. این روند «مثالی‌سازی نمونهٔ نوعی شکل انسان» در ابتدا در نگارگری به شرایط آرمانی خود رسید و سپس به سایر هنرهای هم‌عصر تسری داده شد. در این باره می‌توان به حمایت شاهان صفوی از صورتگران و نقاشان ایرانی، به‌خصوص هنرمندان تک‌پیکره‌نگار نیز اذعان داشت.

با توجه به اینکه در دورهٔ صفوی، مذهب شیعه مذهب رسمی کشور شده بود، به دلایلی که قبلاً ذکر شد، «ایران رسم به‌کارگیری صورت و پیکرهٔ آدمیان در میان دیگر نگره‌ها را برپا نگاه داشت» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۹). هرچند باید خاطرنشان کرد که در نخستین پارچه‌های دورهٔ صفوی منظرهٔ باغ، تصویری متداول بود (مک‌داول، ۱۳۷۴، ۱۶۶)، رفته‌رفته حضور نقش انسانی در این باغ‌ها چشمگیر شد و حاکمیت خود را در این فضاها حفظ کرد. در نگاه اول، چنین به نظر می‌آمد که این تکثر نقوش با سطوح بزرگ و کوچک، شاید یک گیجی و شلوغی خسته‌کننده‌ای را به بار آورد، اما این‌گونه نبود.

البته نباید فراموش کرد که موضوعات تزیینی منسوجات مورد بحث از حیث تنوع در حجم تزیینات و در منظر کلی و رنگ‌هایی که در آن‌ها به کار می‌رود اختلاف کلی با هم داشته است، اما روش طراحی و تزیین خیلی بدیع و محکم بود و اَشکال مختلف آن به‌تدریج از پی هم قرار می‌گرفت به‌قسمی که بیننده می‌توانست به نسبت دوری و نزدیکی پارچه، اقسام مختلف اشکال و تزیینات بدیع و زیبای آن را از نظر بگذراند. حتی جزئیات پرطمطراق نیز که خود

به‌نوعی یکی دیگر از ساخت‌های اساسی هنر ایرانی است، در پلان نزدیک‌تر از این تزیینات دقیق و ظریف مندرج در طرح پارچه خودنمایی می‌کرد و اگر بیننده از پلان دورتر به صحنه‌های مندرج در طرح می‌نگریست، به‌طوری که قادر به تشخیص تفاصیل آن نشود، می‌توانست از منظرهٔ کلی و جمال و زیبایی آن مجموعه لذت ببرد. تصاویر اشخاص به‌کاررفته دورتادور گیاهان و حیوانات با تکلفات و تصنعات زیادی کشیده می‌شد و از جوانان و دوشیزگانی سروقد و ماهرو تشکیل می‌یافت، ولی به این تصویر به‌حدی جنبهٔ زنانگی داده می‌شد که تفاوت گذاردن بین زن و مرد بسیار دشوار بود (محمدحسن، ۱۳۸۸، ۲۰۷ و ۲۰۸). از جمله موضوعاتی که به اشکال انسانی مزین هستند، صحنه‌هایی از زندگی روزمره، داستان‌های ادبی و افسانه‌ای است؛ نظیر «داستان‌های *شاهنامه* و آثار نظامی نیز که از سوی بافندگان اقتباس می‌شد و گاه تصاویر شاهزادگان ایرانی در حال شکار یا مجلس بزم و طرب» (ایرانشهر، ۱۳۴۳، ج. ۲، ۱۷۹۸)؛ که این آخری از مؤلفه‌های اساسی هنر مکتب اصفهان دورهٔ صفوی، به‌خصوص فرهنگ تصویری مندرج در نگارگری است. داستان‌هایی از زندگی درباری، ملاقات خسرو و شیرین و ناکامی زلیخا برای وسوسهٔ یوسف و صحنه‌های تعقیب و شکار (اژدهاکش، شکارچی، سواری که اسیری را به‌دنبال خود می‌کشد) از دیگر صحنه‌های مرسوم است که توسط طراحان بر پهنهٔ پارچه‌های زربفت نقش می‌شد (تصویر ۴). از دیگر موضوعاتی که شکل انسان در آن قالب می‌باشد، موضوعات مذهبی همانند حضرت مسیح(ع) و مریم مقدس(س) است که بیشتر توسط مسیحیان سکنی داده‌شده در قلمرو صفوی، خاصه ارامنهٔ منطقهٔ جلفای اصفهان، باب شده بود (تصویر ۱۲).

۷. ترکیب‌بندی و طرز قرارگیری نقوش انسانی در پارچه‌های زربفت صفوی

نحوهٔ قرارگیری و تعادل پیکره‌ها و رنگ‌های به‌کاررفته در منسوجات زربفت دورهٔ صفوی، به‌گونه‌ای اجرا شده‌اند که «تصاویر انسان‌ها و حیوانات که با چیره‌دستی در نقش بافتار تنیده شده‌اند، گویی بر زمینهٔ آن شناورند» (پورپیرار، ۱۳۷۴، ۱). نسبت‌ها، طرز قرارگیری و جزئیات پیکره‌های انسانی، حیوانی و پرندگانی که توسط هنرمندان دربار مورد استفاده بودند، به‌صورتی قاعده‌مند در این‌گونه پارچه‌های فاخر کاربرد داشته‌اند که اغلب در زمینه‌ای از مناظر طبیعی نقش می‌شدند (بیکر، ۱۳۸۵، ۱۲۷). این نقوش تکراری به‌صورت قابی یا بدون‌قاب، روی پارچه زربفت طرح می‌شده است. منظور از تکرار، استفاده از یک نقش یا هر عنصر تجسمی هم‌شکل به دفعات مختلف و به‌صورت منظم یا غیرمنظم است. این تکرار یکی از شیوه‌های گسترش فضاسازی در هنرهای سنتی است. «تکرار معنی وجودی و ضد فنا دارد، به همین دلیل هیچ رسم و آیین و مناسکی نیست که در آن تکرار نباشد» (حصوری، ۱۳۸۱، ۱۱۷). به‌کارگیری قاب‌هایی منظم با تغییر رنگ و جابه‌جایی و البته استفاده از رنگ‌های متنوع توسط بافندگان برای پنهان کردن نقوش تکراری، زمانی مفید است که از لحاظ بصری و زیبایی‌شناسی، تکرار یک گل یا نقش با رنگ‌های متنوع، جلوهٔ تصویری منسجم تولید کند. این ابتکار عمل بیشتر به‌منظور جلوگیری از خستگی ناشی از تکرار و ایجاد خطای دید اجرا می‌شود. در طراحی این پارچه‌های زربفت، به‌کارگیری تصاویر بدون قاب هنگامی اجرا می‌شود که «هیکل‌ها یا عناصر تصویری در آرایشی تازه به ردیف‌های منظم، گاه رو به‌سمت راست و گاه رو به چپ جایگزین شدند، [لذا] دیگر لزومی برای به‌کارگیری بندی‌ها یا ترنج‌ها، یعنی مرزهایی به دور هر گل‌نقش، جهت سامان‌بخشی به طرح سراسری باقی نماند؛ به‌خصوص که رنگ گل‌نقش‌ها در هر بار تکرار عوض می‌شد، و نیز با بهره‌گیری از جزئیات نقوش گیاهی، میان آن‌ها جدایی کافی می‌افتاد» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۶۴). از تکرار عناصر بصری «ضرباهنگ» (ریتم) به وجود می‌آید. «ریتم، شامل تکرار منظم و هماهنگ عناصر طبیعی و تجسمی است که با عوامل بی‌شمار و روابط ریاضی دسته‌بندی می‌شود» (حلیمی، ۱۳۸۱، ج. ۳، ۲۱۰). لازم است در اینجا به کلیت ماهیت وجودی نقش و طرح بر روی منسوجات اشاره‌ای بشود که عموماً برای تزیین و آراستن بر پهنهٔ منسوج کاربرد دارد و نه آن‌گونه که در نگارگری ایرانی در متن کتابت و در خدمت به نوشتار جهت ترجمان تصویری متن ارائه می‌شده است. باید توجه داشت که در این رویکرد، التفات نشانه‌ای فرهنگ تصویری در جهت غنای محتوای نگارش و ادبیات و به‌طور کلی متن کتاب بوده است. هرچند نگارندگان ارزش‌های ژرف تصویری و نقاشانهٔ نگارگری ایرانی را نادیده نمی‌گیرند، این نقوش و تصاویر

بر متن محصولات هنرهای صناعی، به‌خصوص صنایع‌دستی و صنایع مستظرفه، ضمن انعکاس نشانه‌های هویت ایرانی و فرهنگ بصری ایرانی‌اسلامی در حکم یک امضا و به قول امروزی، برند[۱۳]، درصدد نمایش زیبایی‌های تزیینی و ایجاد لذت بصری از وجه تلوّن و تزیین بوده است. لذا بر وجه مکانیسم «تکرار» که ساخت اساسی در هنرهای تزیینی است، عمدتاً باید یک نقش یا عنصری تصویری به‌خصوص روی پارچه، به‌مثابهٔ نقش‌مایه، تکرار و تکثیر شود. اما در بسیاری موارد دیده می‌شود که سطح پارچه همانند یک کاغذ و کتاب یا دیوارهٔ قصر، محل نمود داستان یا رویدادی تصویری است که حکایت و خط واقعه از روی آن قابل خوانش است؛ و این از ویژگی‌های خاص پارچه‌های زربفت دورهٔ صفوی است که در نمونه‌های دیگر، کمتر به چشم می‌آید؛ یعنی به‌تمامه روایتی تصویری با همهٔ ابعاد آن حاضر و نمایان می‌شود. اما سعی می‌شود که کارکرد وجودی نقش و طرح بر روی پارچه‌های زربفت را که همانا آراستن است، به همان ساختار همیشگی که عمدتاً تزیین و قاعدهٔ تکرار نقش و نقش‌مایه است، تلقی و تحلیل گردد.

۸. الگو و نقشهٔ به‌کاررفته در پارچه‌های زربفت صفوی

طرز الگو و نقشه‌برداری در پارچه‌های زربفت صفوی به سه روش است:

۸. ۱. الگو و نقشهٔ سرتاسری

در این روش، نقشهٔ جامع و کامل تهیه می‌شود و بافت پارچه از ابتدا تا انتها طبق الگو و هماهنگ با نقشهٔ از پیش تعیین‌شده صورت می‌گیرد. این الگوها عمدتاً همانی است که پیش‌تر اشاره کردیم که جنبهٔ روایی و داستانی داشته و بیشتر همانند نگاره‌ای در متن کتاب طرح شده است [۱۴] (تصویر ۲).

تصویر ۲: نقشهٔ بازی چوگان (www.textileasart.com)

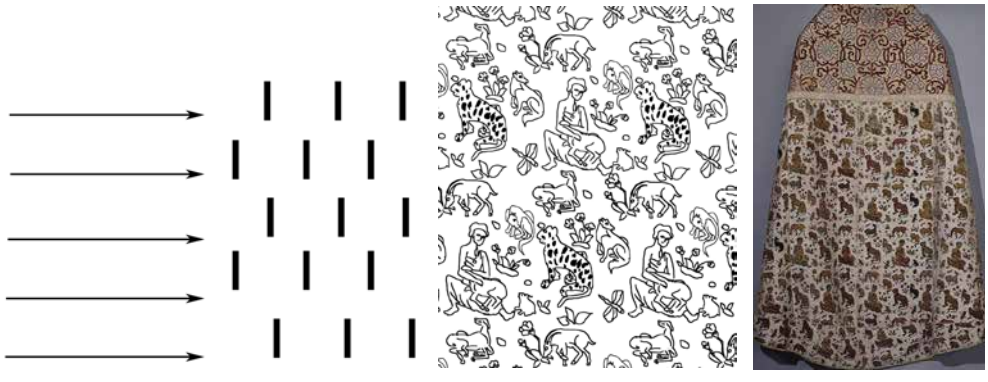
۸. ۲. الگو و نقشهٔ ساده (واگیره)

در این روش، یک واحد فنی در سراسر پارچه (بالا، پایین و اطراف) به‌صورت مستقیم و بدون تغییر جهت انجام می‌پذیرد (Bier، بازبینی‌شده در تاریخ، 6. Nov. 2017). نقشه و الگوی ساده عمدتاً مشتمل بر طرح‌هایی است که نقش و عناصر تصویری تکرار می‌شوند و در تعبیر این مقاله، به الگوهایی اطلاق می‌گردد که طرح و نقش در یک جهت تکثیر و تکرار می‌شود. در این الگو، طرح به‌صورت یک واحد به حالت استامپی [شبیه به یک مُهر به‌صورت متوالی و در یک جهت] تکرار می‌شود؛ که به‌صورت یک یا چندشخصیتی در ریتم ساده و متناوب قرار گرفته شده است. عناصر بصری گاهی در ترکیب‌بندی‌های چندردیفی و گاه نیز به‌صورت یک‌درمیان، در امتداد هم قرار می‌گیرند. اشکال انسانی گاه به‌صورت منفرد و گاه چندشخصیتی محصور در قاب یا فضای آزاد قرار می‌گیرند. برای نمونه در تصویر ۳، نقش منفرد انسانی

بدون قاب و در میان باغی سرشار از گل و بوته، درختان سرو و شکوفه همراه با حیواناتی مانند پرنده، آهو و ماهی درون برکهٔ آب در ریتمی ساده، در غالب مکتب یزد به نمایش گذاشته شده است. این بافته تابع روش الگوبرداری ساده است؛ چراکه عناصر تصویری به‌طور دقیق در یک امتداد قرار گرفته‌اند. نمونه از نظر انرژی بصری، حرکت و چرخش چشم بیننده با تغییر رنگ لباس‌ها، گل‌ها، درختان و پرنده‌ها در جای خود تحسین‌برانگیز است.

تصویر ۳: پارچهٔ زربفت صفوی مکتب یزد، محل نگهداری موزهٔ واشینگتن (واگیرهٔ سرهم سوار که از مهمترین شیوه‌های طراحی پارچه بوده است) (www.vam.ac.uk)

در تصویر ۴ ردایی زربفت مشاهده می‌شود. نقش آن تصویر مجنون نحیفی است که بدون مرزبندی در میان جنگلی از حیوانات و گیاهان مشاهده می‌شود. این ردا با روش الگوبرداری ساده به روشی بافته شده است که نقوش به‌طور دقیق در یک امتداد و به موازات قرار گرفته نشده‌اند، ولی در حالت مورب در یک امتداد هستند.



تصویر ۴: پارچهٔ زربفت صفوی، تک‌پیکره (www.hermitage museum.org)

در تصویر ۵ نقوش انسانی دو شخصیتی در قالب موضوع اسارت گرفتن اسیران بدون قاب، درون باغ در ریتمی متناوب و شیوهٔ الگوبرداری ساده تدوین شده‌اند. با کمی دقت می توان متوجه شد که تصویر انسان‌ها به‌طور دقیق در یک راستا قرار نگرفته‌اند، اما در حالت مورب در یک امتداد هستند. همچنین تعادل و انسجام بصری که ناشی از قرارگیری انسان‌ها روبه‌روی هم ایجاد شده؛ کاملا برقرار و محسوس گردیده است.

تصویر ۵: پارچهٔ زربفت صفوی دوشخصیتی (www.mfa.org)

در تصویر ۶، نقوش انسانی شامل دوشخصیتی در داخل قاب‌هایی مجزای شش‌پر در میان باغ به‌صورت انتقالی در یک جهت اجرا شده‌اند. نکتهٔ بسیار حائز اهمیت در این منسوج، نقوش گل و گیاه بین قاب‌هاست که ملاحت خاصی به اثر بخشیده است. با تمرکز در یک گل‌نقش، متوجه می‌شویم با اینکه انسان سمتِ راستِ باز در دست، سنگین‌تر از انسان سمت چپ است، پرندهٔ بالای سرِ تصویرِ کوچک این سبکی را جبران کرده و باعث توازن و تعادل شده است. و با اینکه تکرار نقوش در ردیف بعدی در امتداد ردیف ماقبل خود شده، قاب‌ها به‌طور دقیق مابین قاب بالایی قرار گرفته است. ثابت نشدن چشم در یک مکان با تغییر رنگ لباس‌ها و ترکیب نقوش به‌صورت مورب وابسته شده و «نقش‌مایه‌ها به‌نحوی تغییر می‌کنند که به نظر می‌رسد که چهار شکل متفاوت دارند» (بیکر، ۱۳۸۵، ۱۲۷).

تصویر ۶: پارچهٔ زربفت صفوی دوشخصیتی (قاب‌بندی سرهم سوار) (www.gwu.edu)

۸. ۳. الگو و نقشهٔ انعکاسی

اصلی‌ترین راه ارزیابی و ایجاد تعادل، در نظر گرفتن محور عمودی و عناصر بصری است (داندیس، ۱۳۹۴، ۴۷). نقشه و الگوی انعکاسی روشی است که در آن واحدِ فنی، به‌صورت انعکاسی و معکوس به کار می‌رود و شکل تصاویر در قالب آیینه‌ای در امتداد محور عمودی یا افقی مورد استفاده قرار می‌گیرد (Bier، بازبینی‌شده در تاریخ 6. Nov. 2017). برای معرفی و شناساندن این الگوبرداری، در ابتدا روش گرته‌برداری معرفی می‌شود. به‌واسطهٔ اینِ روش، قسمتی از طرح تکراری (واگیره) طراحی‌شده با ابزار سوراخ می‌شود و بعد کیسهٔ پارچه‌ای که حاوی مقداری گَرته است، به‌آرامی

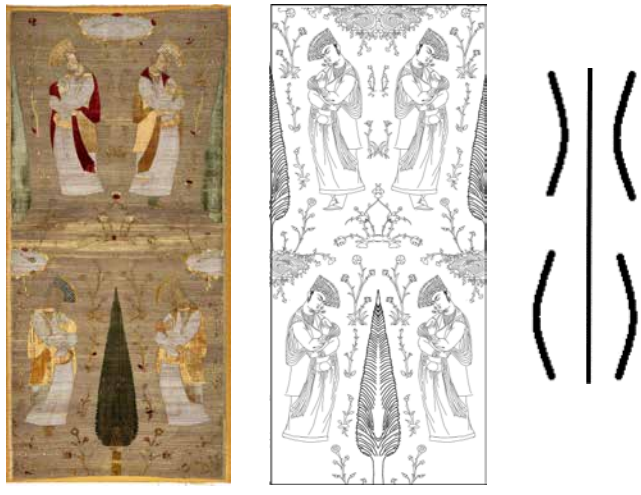
روی حفره‌های ریز زده می‌شود. گَرد از این سوراخ‌های عبور کرده و نقش آن‌ها را به سطح زیرین منتقل می‌کند. برای کامل‌تر شدن طرح در امتداد محور تقارن، طرح را برمی‌گردانند و یک بار دیگر گرته می‌زنند تا تصویری کامل به دست آید. شایان ذکر است که روش انعکاسی دو تکنیک متقارن و رفت‌وبرگشتی را در بر می‌گیرد.

الف. روش انعکاسی با تکنیک متقارن

در راستای محور تقارن شامل یک، دو یا سه محور است؛ برای نمونه در تصویر ۷، نقوش انسانی سه‌شخصیتی، یا همان سه‌پیکره‌ای، با الگوی متقارن قرار گرفته‌اند. حرکت تصاویر انسانی نشسته که در دو طرف محور تقارن فرضی روبه‌روی یکدیگر قرار گرفته است، جلوه‌ای بصری به منسوج می‌بخشد. علاوه بر این، تغییر رنگ لباس این شخصیت نقشی متعادل را به وجود آورده و تأمل‌برانگیز است.

تصویر ۷: پارچهٔ زربفت صفوی (www.textileasart.com)

در تصویر ۸، نقوش انسانی مابین درخت سرو و بوته‌ها و نهر آب در دو ردیف با ترکیب‌بندی عمودی و متقارن و تکنیک گرته‌برداری بافته شده است. نکتهٔ حائز اهمیت تکرار نقوش در ردیف‌هاست؛ در ردیف اول تصویر سرِ انسان‌ها از لحاظ حرکتی، از هم دور ولی در ردیف دوم، به هم نزدیک شده است. این تکرار فنی باعث شده تصاویر دقیقاً از نظر عمودی در امتداد یکدیگر قرار گرفته نشوند. البته تغییر و چرخش رنگ ایجادشده در هنگام نگاه کردن به تصویر، حرکت و خطای دیدی را به وجود می‌آورد که تصویر را از حالت کسلی بیرون آورده و باعث به‌وجودآمدن انسجام بصری گردیده است.



تصویر ۸: پارچهٔ زربفت صفوی (www.vam.ac.uk)

ب. روش انعکاسی با تکنیک رفت‌وبرگشتی

روش انعکاسی با تکنیک رفت‌وبرگشتی، خاص ایرانیان است و باعث شده نظر کارشناسان امر را به خود جلب کند؛ به‌طوری که «تصویر به شکل فراگیری سوراخ شده است و سوراخ‌ها هنگامی که خطوط عرض کافی داشته است، با جوهر محو شده است. علاوه بر این، با وجود بخش‌هایی در پشت کاغذ که با کربن سیاه شده، می‌توان نتیجه گرفت که گرتهٔ استفاده‌شده، به شکل معکوس انتقال یافته است» (کنبی، ۱۳۸۵، ۱۲۹). این مورد بیشتر در طرح‌های پارچه‌هایی مصداق دارد که چندردیفی هستند که روش انتقال در ردیف‌های زیر هم به‌صورت معکوس حاوی طیف موضوعی وسیعی شامل افراد در ترکیب‌های چندنفره و حالات و ترکیب‌بندی متنوع است. در تصویر ۹، منسوج زربفتی با الگوبرداری از این روش دیده می‌شود که شاهد ترکیب نقوش انسانی تک‌شخصیتی لمیده در میان گل‌بوته‌ها در چند ردیف افقی و رفت‌وبرگشتی است؛ تصاویر ردیف بعدی به‌طور دقیق و از نظر عمودی در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند و طرحی کسل‌آور به وجود آمده است. شاید بتوان گفت این قماش‌ها بیشتر از آن دسته منسوجات باشند که عمدتاً با عنوان بازاری شناخته می‌شوند نه درباری.

تصویر ۹: پارچهٔ زربفت صفوی (www.textileasart)

با کمی دقت در بیشتر پارچه‌های زربفت صفویه می‌توان این نکته را دریافت که منسوجات مورد بحث با روش گرته‌برداری در مرحلهٔ طراحی، بافته شده و بافندگان نقشه و الگویی را که در یک طرف پارچه اجرا کرده، برعکس می‌کنند تا طرح کامل شود؛ چراکه نوشته‌هایی که روی پارچه قرار دارد، در قسمتی از منسوج به‌صورت صاف و در ردیف دیگر برعکس می‌باشد و این خود دلیل کافی بر انجام دادن این تکنیک بافندگی از طرف هنرمندان این حرفه است. برای نمونه در تصویر ۱۰، تصویر انسانی نشسته در میان باغ و گل و گیاه در داخل قاب‌های مجزای ترنج‌مانند با ریتم ساده به نمایش گذاشته شده است، ولی اگر از سمت مایل به آن نگاه شود، این تصویر دارای ریتم

تصویر ۱۰: پارچهٔ زربفت صفوی مکتب اصفهان (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ ملی ایران)

متناوب است. همچنین در راستای مورب، تصاویر روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. البته فاصلهٔ بین قاب‌ها سادگی خاصی به پارچه بخشیده است. نقش تک‌عنصر در سه ردیف به‌صورت افقی پشت‌سرهم قرار دارند و در هر ردیف گسترش تصاویر به‌شیوهٔ انتقالی با الگوی رفت‌وبرگشتی هستند و روش گرته‌برداری را به‌خوبی نمایان می‌کنند. تصاویر به‌طور دقیق و کامل از نظر عمودی در امتداد یکدیگر قرار نگرفته‌اند و البته تغییر رنگ یک‌درمیان منتقل و کفش و درخت پشت‌سر در ردیف‌های عمودی نیز باعث به تصویر کشاندن یک پارچه با طراحی ایدئال با فناوری قوی همراه با انسجام بصری شده است.

تصویر ۱۱ در قالب موضوع اسارت است. نقوش چندشخصیتی شامل دو انسان نشسته روی اسب و شخص سومی ایستاده در سه ردیف با ریتمی متناوب به‌صورت افقی داخل باغی به‌شیوهٔ انتقالی، به‌گونه‌ای طراحی و تدوین شده‌اند که بیننده می‌تواند زیبایی‌ها و گوناگونی آن‌ها را برحسب نزدیکی یا دوری ببیند. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر، تکرار نقوش در ردیف بعدی است که باعث به‌وجودآمدن یک پارچه با فناوری قوی و زیبایی درخور ستایش شده است. این تکرار فنی باعث شده که تصاویر ردیف‌های قبل و بعد به‌طور دقیق و کامل از نظر عمودی در امتداد یکدیگر قرار گرفته نشوند. همان طور که در ترکیب پیداست، افراد نشسته روی اسب با اشخاص ایستاده دوبه‌دو روبه‌روی یکدیگر، و از نظر تناسبات وزنی، به‌صورتی کاملاً متعادل قرار گرفته‌اند. با وجود اینکه واحدهای تکراری نقوش بدون مرز واقع شده‌اند، ثابت نشدن چشم در یک مکان، به تغییر رنگ لباس فیگورها بستگی دارد. در این نمونه، نقوش انسانی و حیوانی از نظر تناسبات و انسجام بصری، بسیار زیبا و موزون چینش شده‌اند.

تصویر ۱۱: پارچهٔ مخمل زربفت صفوی مکتب تبریز (www.met museum.org)

تصویر ۱۲ پارچهٔ زربفتی تحفهٔ شاه‌عباس بزرگ به مقاماتِ ونیزی در سفر به کشور ایتالیا بوده است. نقوش فیگوراتیو انسانی چندشخصیتی حضرت مریم(س)، عیسی مسیح(ع) همراه ندیمه‌اش در میان باغ و آبگیری پر از ماهی، در ریتمی متناوب با حرکت رفت‌وبرگشتی در غالب روش الگوی گرته‌برداری بافته شده است. نکتهٔ جالب توجه این است که با وجود اینکه تصاویر ردیفی در یک امتداد قرار نگرفته‌اند اگر از جهت مورب بنگریم، شخصیت‌های مشابه درست روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند؛ و البته ثابت نشدن چشم در یک مکان را با چرخش رنگ ایجاد کرده که به همین دلیل در لباس‌ها و ماهی‌های برکه باعث خطای دید شده است. این امر چیزی جز تمهیدات زیباشناسی در الگوکشی، اجرای صحیح، تعامل بافنده و طراح را نمی‌طلبد.

تصویر ۱۲: پارچهٔ زربفت صفوی (http://palazzoducale.visitmuve.it/wp-content/uploads/2013/01/01-shas-abbas1.jpg)

در ادامه و بر همین منوال، برای تدقیق بیشتر، نمونه‌های گردآوری‌شده در قالب جداول آمده است؛ توضیحات مربوط به هر تصویر نیز با خطی کردن، به‌منظور نمایش بهتر طراحی و الگوهای اختیارشدهٔ هنرمندان بافندهٔ دورهٔ صفوی ارائه شده است. گفتنی است که عنوان دقیق هر شیوهٔ طراحی و شیوهٔ الگوبرداری در ابتدای معرفی هر جدول ذکر شده است:

جدول ۱: الگوبرداری کلی

تصویر ۱۳: پردهٔ زربفتی از تصاویر شاهزاده‌ای نشسته بر تخت همراه ندیمه‌هایی که بر روی فرشی مزین به نقوش اسلیمی، ایستاده و نشسته‌اند. پس‌زمینه از درختان سرو و ابرهای تزیینی و سیمرغ افسانه‌ای پوشیده شده است (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ دفینهٔ تهران).

تصویر ۱۴: پارچهٔ زربفت محرابی بافتهٔ کاشان با رقم «سیفی» که تمامی نقوش به رنگ سرمه‌ای و نخودی عبارت‌اند از: پیکرهٔ انسانی متمایل به چپ که در یک دست سبو و در دست دیگر جام. دیگر نقوش تزیینی یک درخت، گل، پرنده و آبگیر می‌باشند سطح رویی لباس با نقش‌های ابری آراسته شده است (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ حرم حضرت معصومه (س)).

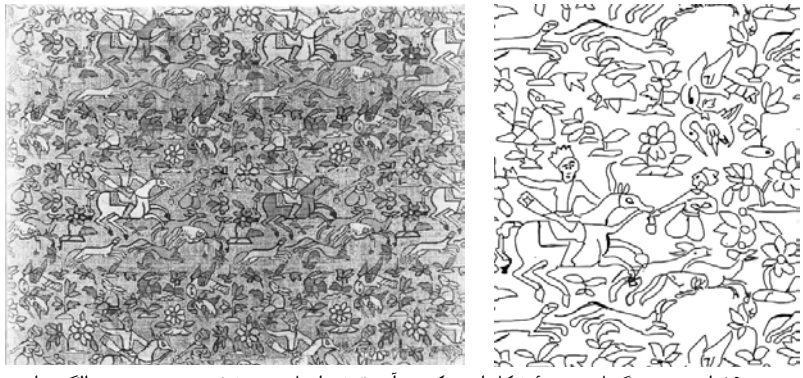
تصویر ۱۵: پارچهٔ اطلس زرشکی صلیبی، که نقشی مسیح‌مانند به صلیب کشیده شده و در دو طرف او مریم مقدس و مریم مجدلیه ایستاده‌اند. در چهار طرف نیز دایره‌هایی است که داخل هریک، انسان بالدار، گاو بالدار، شیر بالدار و عقاب به‌وسیلهٔ مفتول طلایی نخودی و نخ ابریشمی آبی، سفید، سبز، سیاه و نخودی دوخته شده است. محل کشف این پارچه اصفهان است و احتمالاً مسیحیان این منطقه آن را بافته‌اند (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ ملی).

تصویر ۱۶: ردای ارمنی از بافته‌های یزد که نقش مرکزی آن مسیح به صلیب کشیده شده، در کنار مریم مقدس و یوحنای قدیس می‌باشد. دورتادور نقوش انسانی شاخ و برگ‌های گیاهی قرار دارند (محمدحسن، ۱۳۸۸، ۲۱۰). هرچند به نظر می‌رسد که سایر عناصر تصویری به غیر از نقوش انسانی متقارن هستند، لیکن بحث مورد نظر ما نقوش انسانی است که به‌صورت الگوبرداری کلی اجرا شده‌اند (www.vam.ac.uk).

تصویر ۱۷: تصویر یک قطعه پارچهٔ زربفت که درون قابی محراب‌مانند با روش الگوبرداری کلی است، نقوش عبارت‌اند از: پیکرهٔ انسانی که کنار گل‌های ختایی و پرندگان است. علاوه بر این، سطح رویی لباس با نقش‌مایه‌های ختایی تزیین شده است (www.davidmus.dk).

تصویر ۱۸: در این تصویر، صحنه‌ای تکلفی و تصنعی از ماهرویانی با آرایه‌های تزیینی درون‌باغی از گل‌های ختایی، حیواناتی مانند سگ، پرنده، پروانه، ابرهای تزیینی و برکهٔ آب وجود دارد. ماهرویان مشغول آب دادن به گیاهان و غذا دادن به پرندگان هستند؛ که با تکنیک الگوبرداری کلی به اجرا درآمده است (https://collection.cooperhewitt.org/objects/18492083).

جدول ۲: الگوبرداری یک‌طرفه (ساده)



تصویر ۱۹: این تصویر گویای صحنهٔ شکار است که در آن نقوش انسانی چندشخصیتی در سیستم الگوبرداری یک‌طرفه در حرکت‌اند و تمامی تصاویر دقیقاً در یک امتداد، پشت‌سرهم قرار دارند (www.mfa.org).

تصویر ۲۰: شکل انسانی در قالب موضوع شکار است. حرکت یک واگیرهٔ تکراری در میان حیوانات و گل و گیاه همچنین دویدن انسان اسب‌سوار و حیوانات، تصویر را از حالت تکراری بیرون می‌آورد(www.Broclyn museum.org)

جدول ۲: الگوبرداری ساده

تصویر ۲۱: نقوش انسانی چندشخصیتی به عمل عبدالله در مجلس بزمی مابین گل و گیاه بدون قاب و با ریتم متناوب که دقیقاً در زیر ردیف قبل و بعدی قرار گرفته‌اند، اما حرکت سه انسان در حالات متفاوت از خشکی اثر کاسته است (www.clevelandart.org)

تصویر ۲۲: در این منسوج، نقوش انسانی متشکل از دو شخصیت، یکی ایستاده و دیگری نشسته، درون باغ با حرکت یک‌طرفه و ریتم متناوب‌اند. تمامی نقوش دقیقا هم‌راستای تصاویر قبل و بعد قرار نگرفته، و در کنار آن تغییر رنگ البسه نکته‌ای است تأمل‌انگیز (www.textileasart.com).

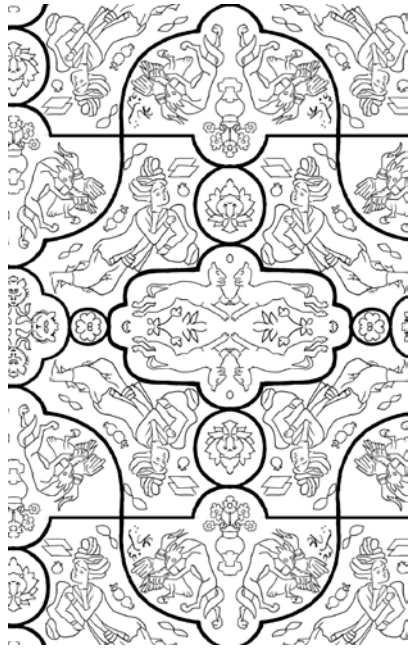
جدول ۳: الگوبرداری انعکاسی (با محور تقارن)

تصویر ۲۳: در این پارچه، تک‌قابی با موضوع نبرد اسکندر و اژدها در حالت تقارن است. حرکت نقوش انسانی، داخل جنگل و حیوانات اساطیری حال تکاپو و تغییر رنگ لباس‌ها به جذابیت منسوج افزوده است (www.clevelandart.org).

تصویر ۲۴: در این تصویر، نقوش انسانی در داخل کشتی و خیمهٔ میان آب در چند ردیف افقی قرار دارند؛ نکته در تکرار نقوش در ردیف بعدی است که تصاویر از نظر عمودی در یک امتداد نیست (www.collection.lacma.org).

تصویر ۲۵: پارچهٔ ابریشم زربفت متقارن با موضوع شکار در رنگ‌های نخودی و قهوه‌ای تیره به نمایش درآمده است. همان طور که مشاهده می‌کنید، تصاویر به‌طور یک‌درمیان در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند (www.H&H Galary).

تصویر ۲۶: در تصویر نقوش انسانی در درون باغ گل و برکهٔ آب با سه محور تقارن قرار دارند. تصاویر در امتداد یکدیگر قرار ندارند. ثابت نشدن چشم در یک مکان با چرخش رنگ، حرکات چشم، سر، دست و اندام انسان‌ها از مهارت بافنده و طراح حکایت دارد (www.home.earthlink.net).



تصویر ۲۷: در این پارچهٔ زربفت، نقوش انسانی در حالت لمیده بر روی متکا روبه‌روی هم با دو محور تقارن در فواصل میان طرح‌های غیرمعمول خانه‌خانه‌ای که هر یک با نقش جانور و گیاه تزیین یافته، قرار گرفته‌اند. نام غیاث، هنرمند بافنده نیز مشخص است (http://deliver.odai.yale.edu/c).

تصویر ۲۸: ابریشم زربفت در رنگ‌های نخودی و سرمه‌ای تیره مایل به سیاه است. نقوش متقارن در داخل قاب‌های محرابی؛ که درون قاب‌های اول و سوم مرد اسب سوار پرنده به دست و مستخدمش و درون قاب دوم، دو انسان روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. فواصل نقوش را گل و درخت پر کرده است؛ در زیر پای انسان‌ها گربه‌سانانی در حال حرکت مشاهده می‌شود (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ ملی ایران).

جدول ۴: الگوبرداری رفت‌وبرگشتی تک‌شخصیتی

تصویر ۲۹: اشکال انسانی مابین آرایه‌هایی چون گل‌های ختایی، ابر چینی و پروانه در ردیف‌هایی رفت‌وبرگشت قرار دارند. نقوش در یک ردیف دقیقاً در زیر ردیف قبل و بعد قرار نگرفته‌اند (فریه، ۱۳۷۴، ۱۶۷).

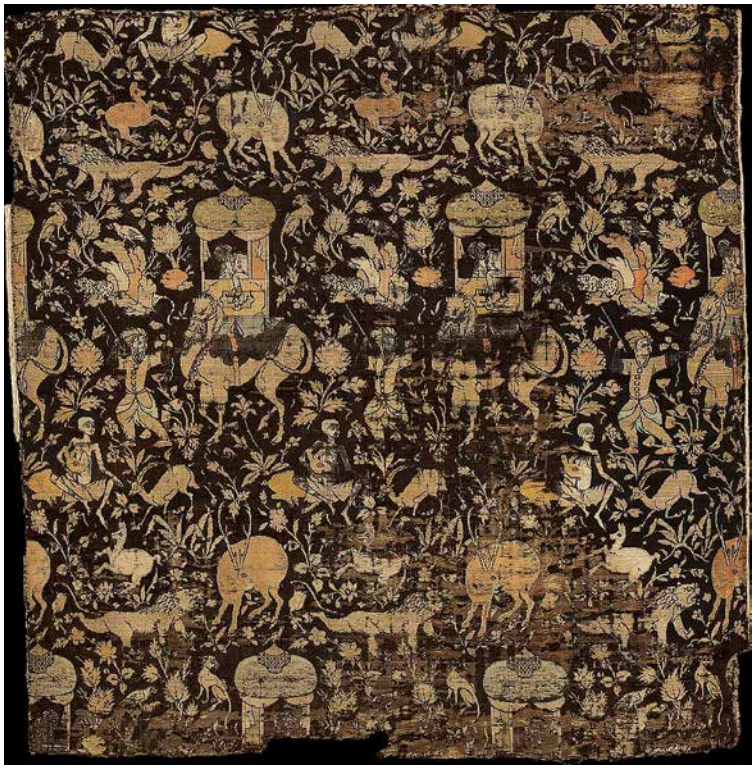
تصویر ۳۰: قطعهٔ زریِ با زمینهٔ مشکی دارای نقش انسان بین گیاهان، یک دست صراحی و در دست دیگر جام به‌صورت رفت‌وبرگشت هستند. نقوش دقیقاً در ردیف‌های قبل و بعد قرار نگرفته است. تغییر رنگ نخودی و قرمزِ یک‌درمیان فیگورها تصویری چشم‌نواز به وجود آورده است (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موَزهٔ ملی ایران).

تصویر ۳۱: در این تصویر، اشکال انسانی درون باغی پر از گل، پرنده و آهو محصور در گل و گیاه در حالت رفت‌وبرگشتی هستند؛ به‌طوری که تصاویر دقیقاً در زیر ردیف قبل و بعدی قرار نگرفته‌اند. همچنین تغییر رنگ یک‌درمیان نقوش انسانی طرح را از حالت یکنواختی بیرون آورده است (www.clevelandart.org).

جدول ۵: الگوبرداری رفت‌وبرگشتی چندشخصیتی

تصویر ۳۲: منسوج زربفت از دو شخصیت انسانی در میان گیاهان و پرندگان با تکنیک حرکتی رفت و برگشتی هستند. تصاویر هر ردیف معکوس ردیف قبل و بعد از خود در یک راستا قرار گرفته‌اند. متفاوت بودن رنگ لباس به جذابیت این منسوج افزوده است (www.dnp.co.jp).

تصویر ۳۳: در این نمونه، قطعهٔ زری در زمینهٔ زرشکی و نقوش طلایی شامل نقوش انسانی دوشخصیتی یک‌درمیان، یکی با دامن بلند و دیگری با چکمه است. فواصل آن‌ها را شاخ و برگ گیاهان پر کرده‌اند. نقوش مشابه به‌صورت یک‌درمیان در محور عمودی و در یک راستا هستند (آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ ملی ایران).



تصویر ۳۴: در این منسوج عمل غیاث، لیلی و مجنون در داخلِ جنگل به نمایش گذاشته شده است. تمامی عناصر در ردیف‌های افقی رفت‌وبرگشتی قرار دارند. نقوش در یک ردیف دقیقاً در زیر ردیف قبل و بعدی قرار نگرفته‌اند (www.mfa.org).

تصویر ۳۵: در این منسوج، شاهد سقف داخلی خیمه‌ای با نقش مجلس شکارگاه هستیم که شکارگران پیاده یا سوار با تیر و کمان و خنجر با شیران و پلنگان خشمگین هستند یا در کمین بز کوهی نشسته‌اند. همچنین پارچه‌هایی از استاد غیاث در موزهٔ بوستون نگهداری می‌شوند (طالب‌پور، ۱۳۹۶: ۱۴۴) (www.mfa.org).

تصویر ۳۶: نقوش انسانی چندشخصیتی در قالب موضوعات خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا درون قاب‌های مستطیلی محرابی قرار دارند. روش تزیین بیرون کادر از شعر حافظ شیرازی استفاده شده است (بیا که رایت منصور پادشاه رسید/ نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید) و تک‌مصرع (ای قبای پادشاهی راست بر بالای تو) نوشته‌های معکوس گویای روش گرته‌برداری و به‌کارگیری الگوی بافت رفت‌وبرگشتی است (www.britishmuseum.org).

تصویر ۳۷ : در این تصویر، قطعهٔ زری با زمینهٔ سرمه‌ای که داخل هر ترنج، کنگره‌ای مجزا نقش دو شخص زن و مرد که یکی از آن‌ها در حال نواختن آلت موسیقی (شبیه تار) و بالای سر او پرنده‌ای است و دیگری در حال رقص که در بین آن‌ها درختانی چون سرو و شکوفه می‌باشند. فواصل بین را گل و بوته و شاخ و برگ فرا گرفته است. حرکت این نقوش چند ردیفی مخالف ردیف‌های قبل به‌گونه‌ای شکل گرفته که باعث شده است تصاویر ردیف بعدی کامل در امتداد یکدیگر قرار گرفته نشوند. ثابت نشدن چشم به تغییر رنگ لباس‌ها و ترکیب نقوش بستگی دارد(آرشیو عکس نگارندگان؛ محل نگهداری موزهٔ ملی ایران).

۹. نتیجه‌گیری

زربفت ایرانی خاصه زربفت دورهٔ صفوی، به‌شکلی کمال‌یافته، هم از حیث فنی و روش‌های ساخت و هم نقش‌پردازی با روش‌های مختلف الگوبرداری، نقطهٔ عطفی در صناعات تکنیکی در منسوجات عصر خود است. هنر- صنعتی برآمده از شعور و شعر تصویری که به‌غایتِ زیبایی و هم‌پای با کمال هنرهای تصویری هم‌عصر خود، فائق آمدن بر محدودیت‌های بافت و جلوه‌گری تصویری را به معرض نمایش گذاشته است. زربفت‌های دورهٔ صفوی با محوریت نقش انسان، ویژگی‌های انسان‌محور هنر این دوره را به‌خوبی رعایت کرده و هم‌سنخی با آن را با تمهیدات و شگردهای کم‌نظیر متمثل کرده است. می توان ادعا کرد هنرمندان زری‌باف این عصر با توجه به نمایش سیال و چیره‌دست تزیینات و تصویرنگاری متمرکز بر نقوش انسانی [و البته بدون ضعف ناشی از محدودیت‌های عمده دستگاه بافت] با اطوار و حالات مختلف، با نگارگران هم‌عصر خویش به رقابت برخاستند.

موضوعات و ساختار کلی منسوجات زربفت این دوره که با محوریت طراحی نقوش انسانی است، اغلب عبارت‌اند از به‌کارگیری جلوه‌های تزیینی و مرسوم خود، یعنی تلفیق انواع حیوانات اهلی، وحشی و اساطیری، پرندگان، درختان و گیاهان. در میان این اشکال، موضوعات عاشقانه، بزمی و سرورانگیز، تکلفی و تصنعی، تعقیب و شکار، باغی، مذهبی با روش‌های الگوبرداری مختلف اعم از کلی، ساده و انعکاسی (سرتاسری، واگیره و محرمات) به‌صورت قابی و بدون قاب روایتگری می‌کند.ویژگی خاص این پارچه‌ها، روش الگوبرداری و ریتم حرکتی معکوس، در پارچه‌های چندردیفی است. به این صورت که در بیشتر منسوجات که سعی شده با این تکنیک طراحی و الگوسازی شوند، عناصر تصویری در زیر هم و در یک راستا قرار نگرفته و در نهایتِ زیبایی و به‌صورت کاملاً ایدئال، طراحی آن با تمهید رفت‌وبرگشتی متقارن یا متناظر، تهیه شده‌اند. درمجموع اینکه کمال تصویرسازی در متن زربفت دورهٔ صفوی، الگوی شاخصی برای سایر دوره‌ها با فرهنگ‌های تصویری متفاوت ارائه داده است. آنچه در این میان حائز اهمیت ویژه است، همین تمهیدات طراحی و الگوسازی است که تعصب بر عدم یکنواختی و حساسیت تصویری نگرنده را احترام کرده و در جهت تلطیف آن، روش‌های ناب و کم‌نظیری را که بدان اشاره شد، ابداع کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. متقارن و رفت‌وبرگشتی

2. significant paradigm

3. Heidemarie Koch

۴. برای کسب اطلاعات بیشتر نک: کخ، هاید ماری. ۱۳۷۹. *از زبان داریوش*. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: نشر کارنگ

۵. زری در *لغت‌نامهٔ* دهخدا این‌چنین معرفی شده است: «زری یک صفت نسبی منسوب به زر است؛ یعنی ساخته‌شده از زر، زرین، طلایی، به‌عبارتی زری عبارت است از پارچه‌های زربفت، پارچه‌ای که پودهای آن از طلاست. زربفت نوعی جامه است که تار زر دارد» (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۲۸۵۰).

۶. گلابتون تاری است که مغز آن ابریشم است و بر گرد آن رشته‌های نازکی از نقرهٔ آمیخته به طلا می‌پیچند (مصاحب، ۱۳۸۱، ۲۴۰۲).

7. Dan garcia da silva figueira

8. Jean Chardin

۹. بافت فرنگی در واقع یک شیوهٔ خاص بافت پارچه در دورهٔ صفوی است که با اقتباس و تقلید از روش پارچه‌بافی فرنگی انجام می شده و با همین عنوانِ «بافت فرنگی» شناخته می‌شده است.

10. phenomenon

11. context

۱۲. برای کسب اگاهی بیشتر در این خصوص نک: ابراهیمی ناغانی، حسین. ۱۳۸۶ «پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر تک‌پیکره‌ها»، نشریهٔ هنرهای زیبا (۳۱): ۷۷ـ۸۸.

13. brand

۱۴. همهٔ تصاویر خطی‌شده از نگارندگان است.

منابع

ـ آژند، یعقوب. ۱۳۹۳. *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وابسته به اوقاف و امور خیریه، مؤسسهٔ متن فرهنگستان هنر.

ـ آکرمن، فیلیس. ۱۳۶۳. *نساجی سنتی در ایران قرن ۱۵ و اوایل ۱۶*. ترجمهٔ فروهر نورماه و زریندخت صابرشیخ، تهران: صنایع دستی.

ـ الوند، احمد. ۱۳۴۲. *صنعت نساجی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات دانشکده صنعتی (پلی تکنیک تهران).

ـ *ایرانشهر*. ۱۳۴۳. کمیسیون ملی یونسکو، شمارهٔ ۲۲.

ـ بنایی، امین و همکاران. ۱۳۹۰. *صفویان*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

ـ بهشتی‌پور مهدی. ۱۳۴۳. *تاریخچهٔ صنعت نساجی ایران از دورهٔ افسانه‌ای تا پایان دورهٔ صفویه*. تهران: انتشارات اکونومیست.

ـ بیکر، پاتریشیا. ۱۳۸۵. *منسوجات اسلامی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

ـ پوپ، آرتور اپهام، و فیلیس آکرمن. ۱۳۸۰. *شاهکارهای هنر ایران*. اقتباس و نگارش دکتر پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ پور پیرار، ناصر، و س. ماسلنیتسا. ۱۳۷۴. *هنر ایران گزیده‌ای از مجموعه موزه‌های شرق*. تهران: نشر کارنگ.

ـ حصوری، علی. ۱۳۸۱. *مبانی طراحی سنتی*. تهران: نشر چشمه.

ـ حلیمی، محمدحسین. ۱۳۸۱. *اصول مبانی هنرهای تجسمی*، تهران: انتشارات احیاء کتاب.

ـ داندیس، دنیس. ای. ۱۳۹۴. *مبادی سواد بصری*. ترجمهٔ محمد حامد مسیح تهرانی. تهران: انتشارات سروش دانش.

ـ دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. *لغتنامه دهخدا*. تهران: انتشارات روزنه.

ـ دیماند، موریس اسون. (۱۳۶۵). *راهنمای صنایع اسلامی*. ترجمهٔ عبدالله فریار. [تهران؟]: انتشارات علمی فرهنگی.

ـ روحفر، زهره. ۱۳۹۲. *نگاهی بر پارچه‌بافی دورهٔ اسلامی*. تهران: انتشارات سمت.

ـ سیوری راجر. ۱۳۷۴. *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: نشر مرکز.

ـ شاردن، ژان. ۱۳۷۴. *سفرنامه*. ترجمهٔ اقبال یغمایی. تهران: انتشارات توس.

ـ غیبی، مهرآسا. ۱۳۷۸. *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: انتشارات هیرمند.

ـ فریه، دبیلور. ۱۳۷۴. *هنرهای ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: نشر فرزان.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۲. *شاهنامه* (بر اساس چاپ مسکو). تهران: انتشارات اندیشهٔ عالم.

ـ فیگوئروا، دن گارسیا. ۱۳۶۳. *سفرنامه دن گارسیا فیگوئروا*. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. تهران: نشر نو.

ـ کنبی، شیلا. ۱۳۸۵. *هنر و معماری صفویه*. ترجمهٔ مزدا موحد. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ـ ـــــ . ۱۳۸۶. *عصر طلایی هنر ایران*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

ـ کونل، ارنست. ۱۳۶۷. *هنر اسلامی*. ترجمهٔ هوشنگ طاهری. تهران: انتشارات گستره.

ـ طالبپور، فریده. ۱۳۹۶. *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*. تهران: انتشارات مرکب سفید دانشگاه الزهرا.

ـ محمدحسن، زکی. ۱۳۸۸. *هنر ایران در روزگار اسلامی*. ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی. تهران: انتشارات اقبال.

ـ مصاحب، غلامحسین. ۱۳۸۱. *دایرةالمعارف فارسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

ـ مک داول، مک الگروو. ۱۳۷۴. *نساجی در هنرهای ایران*. زیر نظر فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: انتشارات فرزان روز.

ـ موزهٔ حرم حضرت معصومه(س).

ـ موزهٔ دفینهٔ تهران.

ـ موزهٔ ملی ایران.

ـ نیکونژاد، محبوبه، و حمید صادقیان. ۱۳۸۷. *طلای بدون زر؛ گذری بر زری‌بافی ایران*. شهر کرد: انتشارات دانشگاه شهر کرد.
*Patterns and Weaves: Safavid Lampas and Velve*t :Carol *Textiles and Society* .Bier
http://www.textileasart.com/woven.htm Nov.2017 بازبینی‌شده از سایت
www.britishmuseum.org
www.Broclyn museum.org
www.clevelandart.org
lacma.org.www.collection
www.collection.cooperhewitt.org
http://deliver.odai.yale.edu/c
www.davidmus.dk
www.dnp.co.jp
www.H&H Galary
www.gwu.edu
www.hermitage museum.org
www.home.earthlink.net
www.met museum.org
www.mfa.org
http://palazzoducale.visitmuve.it/wp-content/uploads/2013/01/01-shas-abbas1.jp
www.textileasart.com
www.vam.ac.uk
https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/217206?position=2018