

هنر - صنعت پارچه‌بافی در دوره‌ی شاه عباس صفوی (۹۷۸-۱۰۳۸ هـ.ق)

حمیدرضا صفاکیش*

استادیار گروه تاریخ و باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز

فروغ یزدانی

دانشجوی دکتری تاریخ ایران بعد از اسلام دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز

(از ص ۱۵۱ تا ۱۶۵)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۲/۱۱؛ تاریخ پذیرش قطعی: ۹۶/۳/۳۰

چکیده

دوره‌ی شاه عباس صفوی را به جرئت می‌توان عصر طلایی صنعت - هنر پارچه‌بافی در ایران دانست. وی در زمان حکومت خود با حمایت از هنرمندان و دعوت از آن‌ها برای توسعه‌ی کارگاه‌های بافندگی در شهرهای مختلف نظیر اصفهان، یزد، کاشان و قم، موجبات رشد و تکامل پارچه‌بافی ایران را بیش‌ازپیش فراهم نمود. در این دوره، همکاری نقاشان و نساجان موجب به‌وجود آمدن پارچه‌هایی نظیر زری‌بافت، سیم‌بافت، مخمل، قلمکار و غیره شد که در فنّ نساجی شاهکار به‌شمار می‌روند. دو سبک معروف در بافندگی دوره‌ی صفوی، یکی به رهبری خواجه غیاث‌الدین نقشبند یزدی و دیگری به اهتمام رضا عباسی شکل گرفت. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که مهم‌ترین امتیاز این دوره نسبت به دوره‌های دیگر قرابت زیاد هنر نقاشی با صنعت بافندگی و تغییر در طراحی نقوش نسبت به دوره‌های قبل است. بر این اساس، این پژوهش که هدف آن کاربردی و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است، سعی دارد ضمن مطالعه تعدادی از نمونه‌های برجای‌مانده، با استفاده از منابع تاریخی، علل توسعه‌ی پارچه‌بافی در این دوره، مشخصه‌های پارچه‌بافی و ویژگی‌های آن‌ها را مورد پژوهش و بررسی قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: عصر طلایی بافندگی ایران، پارچه‌های دوره صفوی، شاه عباس، غیاث‌الدین نقشبند، هنر نساجی

*رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: Dr.h.safakish@gmail.com

۱. مقدمه

پارچه‌بافی از جمله حرف و صناعی است که از قدمت طولانی و پیشینه‌ی کهن برخوردار است و از دوره تاریخ مدون ایران و حتی روزگاری پیش‌تر، به سوابقی از آن می‌توان دست یافت. سرزمین ایران از نظر پیشینه‌ی تاریخ بافندگی و نیز پیدایش و تکامل روش‌ها و ابزارها و تولیدات نساجی در تاریخ صنایع ملت‌ها، بی‌همتا است. پیشینه‌ی بافندگی و روند شکل‌گیری و چگونگی دوام آن همانند سایر پدیده‌های صنعتی و هنری متأثر از فراز و نشیب‌های تاریخی بوده است. همچنین، شیوه تولید و نقش‌ونگارهای هر بافته‌ای، خود منبع مهمی برای شناخت شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی جامعه تولیدکننده‌ی آن به‌شمار می‌رود (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۲). موقعیت جغرافیایی و پدیده‌های اجتماعی ایران همواره موجب شده است که این صنعت نه تنها از ایده‌های نوظهور مردم این سرزمین بهره‌مند شود، بلکه تأثیر فرهنگ‌های مختلف چین، مصر و بین‌النهرین، که پیوندشان با یکدیگر از طریق ایران انجام می‌گرفت، در گسترش آن نقش عمده‌ای داشته باشد (فرشاد، ۱۳۶۳: ۳۸۱). نساجی ایران در دوره‌ی هخامنشی، به‌ویژه در زمینه‌ی بافت پارچه‌های ابریشمی مشهور بود و پس از وقفه در دوره‌ی سلوکی‌ها (به‌واسطه نفوذ تمدن و سلیقه یونانی‌ها)، مجدداً در دوره‌ی ساسانیان به اوج خود رسید. به گفته قریب‌به‌اتفاق پژوهشگران، دوره‌ی ساسانی از نظر بافندگی یکی از درخشان‌ترین دوره‌ها بوده است.

اما هنر نساجی پس از اسلام در هر دوره با ویژگی‌های خاص خود، به رشد و تعالی ادامه داد. چنان‌که می‌توان به استفاده از خط کوفی در پارچه‌های اوایل دوره‌ی اسلامی، نقوش اسلیمی و تزیینی در دوره‌ی دیلمیان و سلجوقیان، همچنین عناصر اقتباسی از هنر چین در دوره‌های مغول و تیموری اشاره کرد. اما در دوره‌ی صفوی، شهرت و عظمت هنر پارچه‌بافی ایران به اوج شکوفایی خود می‌رسد و وجود پارچه‌هایی با نقوش متنوع و مجلل گویای آن است. سیاحان و جهانگردانی که در این دوره به ایران سفر کرده‌اند، در سفرنامه‌های خود پارچه‌های این دوره را ستوده‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۹۱). شهرهایی چون اصفهان و یزد به‌واسطه‌ی ظهور هنرمندانی چون خواجه غیاث‌الدین نقشبند یزدی، که در زمان شاه عباس علاوه بر مدیریت کارگاه‌های پارچه‌بافی یزد، سرپرستی کارگاه‌های پارچه‌بافی اصفهان را نیز برعهده داشت، پرچم‌دار بزرگ عرصه طراحی و بافت پارچه در این دوره بود (رمضان‌خانی، ۱۳۸۷: ۴۷). درباره‌ی پیشینه و مطالعات صورت گرفته در حوزه‌ی پارچه‌بافی دوره‌ی صفوی و همچنین ویژگی و کیفیت پارچه‌های صفوی، به‌طور جداگانه تحقیقات مختلفی انجام شده است. آرتور پوپ از پیشگامان پژوهش‌های هنری در روزگار صفوی، و همچنین ضیاپور و بهشتی نخستین کسانی بوده‌اند که به بررسی ارزشمندی در این باره پرداخته‌اند، اما اغلب این آثار، به بررسی جنبه‌های هنری موضوع پرداخته‌اند. در این پژوهش سعی بر آن بوده که جنبه‌های تاریخی برجسته شود و با بررسی تمام شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که زمینه‌ساز رشد و پیشرفت پارچه‌بافی در این دوره بوده است، به شکلی جامع به این موضوع پرداخته شود. از این‌رو، برای پرداختن به موضوع ضروری به‌نظر می‌رسد که ابتدا، پیشینه و خاستگاه پارچه‌بافی در ایران مورد بررسی قرار گیرد، اما از آنجا که آثار برجای‌مانده از برخی از دوره‌ها اندک است و شواهد مستند و تاریخی معتبری در دسترس نیست، استدلال در باب این دوره‌ها ممکن نیست؛ لذا بر آنیم، تا ابتدا به دوره‌ی طلایی هنر ایران در دوره‌ی صفوی رفته و با نگاهی ژرف‌تر به منسوجات این دوره نظر افکنیم.

دوران درخشندگی و شکوفایی نساجی ایران بعد از رکود چندساله حمله مغول و تیموریان، با آغاز سلسله صفویه شروع شده و به اوج خود رسید و به همین دلیل قرن دهم و یازدهم قمری را به جرئت می‌توان عصر طلایی هنر پارچه‌بافی در ایران نامید. پارچه‌های تاریخ‌دار صفویه به خوبی نشان می‌دهد که در این هنگام روش‌های جدید و اصول فنی، به‌طور کامل مستقر و پابرجا شده بود و از روی نقاشی‌ها و مینیاتورهای آن عصر و همچنین از پارچه‌های فراوانی که از دوره صفویه برجا مانده است، می‌توان دریافت که تحول و پیشرفت شگفت‌انگیزی در نساجی ایران پدیدار شده است. با روی کار آمدن سلسله صفوی، تمامی سبک‌های هنری که ایران در عصر مغول و تیموری از خاور دور گرفته بود، دگرگون شد و در ذوق و درک هنر ایرانی آمیخته شد، و میان این سبک‌ها و اصول هنر چینی فاصله افتاد. به‌علاوه، هنرمندان مسائل زندگی روزمره را در آثار خود نمایش می‌دادند. با وجود شورش‌های پی‌درپی شهری، قدرت سیاسی حکومت با بازپس گرفتن زمین‌های تحت تصرف عثمانی افزایش یافت و این امر با شکوفایی هنرهای تحت حمایت دربار و همچنین رشد صادرات در صنعت نساجی همراه بود (بیکر، ۱۳۸۶: ۱۱۷). در دوره صفویان، که هم‌زمان با حکومت خاندان مینگ ۱۳۶۸ ه.ق/ ۱۶۲۸ م در چین بوده است به‌علت ایجاد یک دوره آرامش دوپست و پنجاه ساله، روابط ایران و چین از سر گرفته شد و بازرگانان عصر صفوی راه‌های دریایی را در اختیار داشته و به تجارت کالاهایی چون ابریشم و ادویه می‌پرداختند (تاورنیه، بی‌تا: ۱۱۷). در این زمان، ایران یکی از تولیدکنندگان عمده ابریشم بود که علاوه بر مصرف داخلی، برای غرب نیز شناخته شده بود (Newman, 2006: 61) و کشورهای هلند، ونیز و پس از آن انگلیس، روسیه، اسپانیا، فرانسه و مجارستان از خریداران اصلی آن بودند (امینی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). نمایندگان شرکت‌های تجاری در واقع برای تهیه مواد کارخانجات نساجی کشورهای اروپایی به ایران سفر می‌کردند (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲: ۲۳). سیبیلیا والسر شوستر، هدف آنان را چنین توصیف می‌کند:

«توسعه اروپا در سده شانزدهم میلادی موجب شد تا تجار انگیزه برای آمدن به مشرق‌زمین و بررسی بیشتر و دقیق‌تر امور تجاری پیدا کنند و شرکت‌های تجاری انگلیس از جمله «مسکوی»، «هند شرقی» و «شرکت‌های هلندی هند شرقی» هر کدام سعی کردند گوی رقابت را در کسب تجارت با ایران از هم برابند.» (۱۳۶۴: ۵۶)

تقریباً همه‌ی سیاحان و مورخینی که در دوره صفویه به ایران سفر کرده‌اند، در یک اظهارنظر هم‌عقیده‌اند؛ که دوران صفویه درخشان‌ترین ادوار در صنعت پارچه‌بافی ایران بوده است (طالب‌پور ۱۳۸۶: ۱۳۱). در بررسی پارچه‌های موجود در موزه‌ها بیشترین نمونه‌ها از دوره صفوی به‌جامانده است که به‌لحاظ طرح و بافت بسیار ارزنده و از کیفیت و تنوع بالایی برخوردار است. البسه گران‌بها و عمارات آراسته با پرده‌های زیبا، تحسین سیاحانی را که در این دوره به ایران سفر کرده‌اند، برمی‌انگیخته است.

علل رواج و رونق پارچه‌بافی در این دوره ما را به چند نکته مهم توجه می‌دهد؛ نخست، این هنر کاربردی بوده و آثار تولید شده در متن زندگی مردم قرار داشته، علاوه بر آنکه از زیبایی، تزیین و کیفیت ممتاز هم برخوردار بوده است. دوم، همواره تقاضا برای این تولیدات وجود داشته، ضمن آنکه حمایت مسئولان و حساسیت آن‌ها نسبت به حفظ کیفیت و توسعه و ترویج آثار، تأمین رفاه هنرمندان و مدیریت و نظارت بر تولیدات، تأثیر به‌سزایی در حفظ رونق و بالندگی این هنر و صنعت داشته است. از جمله جنبه‌های متمایز هنر ایران در دوره صفویه، تأثیرات ناشی از وحدت و یکپارچگی سیاسی کشور بر هنر این دوره است. به‌طور کلی با توجه به ارتباط مرکز و نقاط دورافتاده، استادان و هنرمندان از یک سبک و

سیاق پیروی می‌کردند و هنر ایرانی هویتی واحد یافت که جز تفاوتی اندک، در تفکیک و مواد اولیه بومی هر منطقه از معنایی مشترک برخوردار بود (هوشیار، ۱۳۸۷:۱۴۸). وجود برخی از سنت‌های تصویری در منسوجات شهرهای مختلف، تولیدات هر منطقه را واجد سبکی خاص و متمایز از سایر مناطق می‌کند. از این میان چهار شهر اصفهان، یزد، کاشان و تبریز بیش از سایر نقاط واجد بررسی‌های سبک‌شناسی است. (spuhler 1978,163). تعداد زیادی از سیاحان و جهانگردانی که در این دوره به این شهرها سفر کرده‌اند در سفرنامه‌های خود پارچه‌های این شهرها را ستوده‌اند و گاه اغراق کرده‌اند. جوزفا باربارو در این‌باره می‌گوید: «یزد هر روز به دو خروار ابریشم نیاز دارد، و در نتیجه به‌آسانی حدس خواهید زد که مقدار منسوجات از چه قرار است.» (باربارو، ۱۳۴۹:۸۲)

ایران عصر صفوی به دلیل قدرت و ثبات سیاسی توانست با کامیابی در امر تجارت و برقراری رابطه سیاسی و اقتصادی با کشورهای مختلف نقش اساسی ایفا کند و کالاهای تجملی ایران از جمله پارچه در عرصه‌ی تجارت خارجی اهمیت خاص یافت (فوران، ۱۳۸۷: ۶۱). انواع پارچه‌های زری، مخملی، ترمه و قلمکار و نیز انواع دوخته‌دوزی روی پارچه در کارگاه‌های پارچه‌بافی انجام می‌شد (فیگوه‌را ۱۳۶۲: ۲۴۶).

نساجی در دوره‌ی صفویه در پیروی از دو مکتب انجام می‌شد: نخست، مکتبی که سبک آن در طراحی و نقوش، غالباً استفاده از طرح‌ها و نقوش کوچک بود، که در یک طرح کلی باهم هماهنگی داشتند؛ از جمله آثار خواجه غیاث‌الدین علی نقشبند و پیروان وی. این مکتب در زمان شاه طهماسب در قزوین به‌وجود آمد که از ویژگی‌های آن نقش گل و گیاه و ترنج بود (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۸۷). دوم، شیوه‌ی رضا عباسی یا همان مکتب اصفهان مشهور که در آن به استفاده از طرح‌های بزرگ و عمدتاً نقش انسان و طبیعت به‌شیوه‌ی ایرانی که مرسوم بوده است، توجه می‌شد (کریمی، ۱۳۸۵: ۸۲).

در نخستین پارچه‌های دوره صفوی، منظره باغ تصویری متداول بود و بسیاری از مضامین عاشقانه ادبیات فارسی بر زمینه‌ی پارچه‌های ابریشمی بافته می‌شد. صحنه‌های شکار، امیرزاده‌های سوار بر اسب و صحنه‌های بزم و رقص موردپسند همگان بود (تصویر ۱ و ۲). در دوره‌های بعدی طرح‌ها ساده‌تر شد و صحنه‌های زندگی روزمره بر روی پارچه خودنمایی می‌کرد (مک داول، ۱۳۸۷: ۱۶۶).



تصویر ۱: مجلس بزم بر روی پارچه ابریشمی (Bunt,1963;47) تصویر ۲: پارچه با نقش اسلیمی (Bunt,1963;34)

۲. پارچه‌بافی در دوره‌ی صفویه

شاه عباس در سال ۹۹۶ هـ.ق در قزوین تاج‌گذاری کرد. وی نسبت به سایر پادشاهان صفوی متمایز و دارای ویژگی‌های برجسته‌ای بود که ریشه در تفکر، تدبیر، استقلال اندیشه و به یک معنا، هنرمندی او

داشت (زارع، ۱۳۷۸: ۷۸). او به خوبی دریافته بود که تجارت هیچ کالایی به اندازه ابریشم برای ایران سودآور نیست. سیاست اقتصادی این دوره کاهش واردات و افزایش صادرات بود. شاه عباس نسبت به بازرگانان ونیزی که در تجارت ابریشم بسیار کوشیده بودند، توجه ویژه‌ای داشت. او که بافندگی را در جوانی آموخته بود، برای تأمین هزینه‌های سازماندهی مجدد ارتش، در جهت اصلاح امور گام برداشت. قزلباش‌ها زمین‌های لم‌پزرع را تصرف کردند و تحت مالکیت دربار درآوردند. در سال ۱۰۰۷هـ.ق/۱۵۹۸م مناطق احیای تولید ابریشم در نواحی جنوبی دریای مازندران تحت کنترل خاندان صفوی درآمد. برای سهولت در حمل‌ونقل، جاده‌ها احداث و کاروان‌سراها بنا شد. امتیاز انحصاری دربار، بر تجارت ابریشم شکل گرفت، چنان‌که در گزارشی از کمپانی هندشرقی در سال ۱۰۱۲هـ.ق/۱۶۰۳م چنین ثبت شده است:

«امپراطور کبیر، شاه عباس اول، در جهت رونق اقتصادی، بازرگانان را از خرید ابریشم از کشورهای دیگر منع نموده و مقرر کرد تمام خریدها از شخص وی انجام گیرد. ابریشم‌ها باید، در مخازن او جمع می‌شد. وی خدمتگزاران خود را مأمور کرد تا با در دست داشتن پول نقد به تمامی نقاط کشور رفته و ابریشم‌های تولید شده را خریداری کنند.» (تاورنیه، بی تا: ۴۰۱)

شاه، یک‌سوم محصول ابریشم را برای خود بر می‌داشت و روی مابقی آن کمترین قیمت را می‌گذاشت. دولت، مهارت بازرگانان ارمنی را در بازارهای داخلی و ابریشم صادراتی مهار کرد و این عمل با انتقال خانواده‌های آن‌ها، به جنوب دریای مازندران و اصفهان صورت گرفت (بیکر، ۱۳۷۸: ۱۱۸). زیرا آن‌ها قوی‌بنیه و در مسافرت خستگی‌ناپذیر بودند، در معاش قانع و به واسطه مسیحی بودن در ممالک عیسوی بهتر می‌توانستند تجارت کنند. آرامنه نیز پس از آغاز تجارت به زودی زیرکی و درستکاری خود را اثبات نمودند (Newman, 2006: 60).

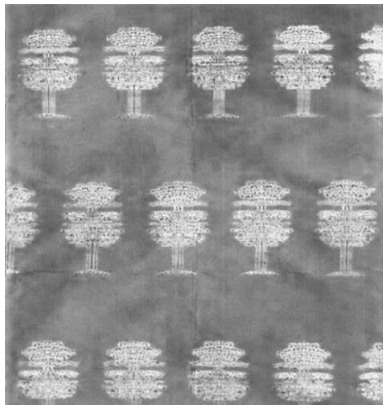
در این دوره، مردم بیش از هر زمان دیگری به تولید ابریشم مشغول بودند، زیرا از یک سو ابریشم مهم‌ترین کالای صادراتی ایران محسوب می‌شد و از سوی دیگر اقبال زیادی به مصرف پارچه‌های قیمتی وجود داشت (Melville, 1996: 323). بیشتر کارگاه‌های بافندگی به صورت خصوصی و درباری اداره می‌شد. کارگاه‌های بافندگی، نه تنها آنچه موردنیاز دربار بود تولید می‌کردند، بلکه بر درآمد خزانه سلطنتی نیز می‌افزودند. بخش بزرگی از تولیدات نیز روانه بازارهای خارجی می‌شد. تولید مواد خام نساجی و همچنین صنعت نساجی در دوره‌ی شاه عباس از مرز خودکفایی گذر کرد و ایران در حد یکی از بزرگ‌ترین صادرکنندگان شهرت یافت. جهتی که این پادشاه در این گونه صنایع ایجاد کرد، در تمامی قرن هفدهم میلادی محسوس بود؛ بهترین شاهد این مدعا مطلبی است که شوالیه شاردن در سفرنامه خود آورده است:

«چون ابریشم ایران فراوان و در دسترس همگان است، از این جهت ایرانیان در کار ابریشم تجربه و مهارت بسیار دارند. صنعتگران ایرانی برای رشتن و تابیدن ابریشم خام وسایلی شبیه دوک چرخ‌های ما اختراع کرده‌اند. اینان، پارچه مخلوط با طلا را زرباف می‌نامند. نوعی از آن‌ها زرباف ساده است و نوعی دیگر زرباف دورویی است که پشت ندارد یعنی هر دو روی آن قابل استفاده است.» (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۲۰)

یکی از شهرهایی که در این دوره در راه تحقق اهداف اقتصادی نقش‌آفرینی کرد، اصفهان بود. انتخاب اصفهان به جهت ملاحظات اقتصادی بسیار حائز اهمیت بود. این شهر با توجه به مرکزیتی که داشت در جهت ارتباط میان شمال کشور و سواحل خلیج فارس عمل می‌کرد و راه را برای صدور محصولات از

خلیج فارس هموارتر می‌ساخت. در نتیجه از تمامی هنرمندان خواسته شد که به اصفهان کوچ کرده و برای زنده کردن این هنر اصیل تلاش کنند (کریمی، ۱۳۸۵: ۲۴۳). در نتیجه، سبک جدید هنری در اصفهان شکل گرفت که بر شیوه‌ی بافت و به‌کارگیری نقوش در پارچه‌بافی تأثیر چشمگیری گذارد. علاقه شاه عباس به تجارت، صنعت پارچه‌بافی را به میزان حیرت‌آوری ترقی داد. کروسینسکی در گزارش خود می‌گوید، شاه عباس کبیر به تأسیس کارگاه‌های متعدد در شیروان، قراباغ، گیلان، کاشان، یزد و اصفهان پرداخت که در آن‌ها منسوجات و شال ابریشمی برای استفاده خاندان سلطنتی و همچنین عموم به طریق باشکوهی بافته می‌شد (تصویر ۳) (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۳۸).

به همین دلیل صنعت نساجی، وسعت عظیمی داشت و گفته می‌شود که در بازار اصفهان حدود ۲۵,۰۰۰ کارگر وجود داشت و رئیس صنف نساجان، یکی از قدرتمندترین افراد کشور بود. گفته می‌شود، دستگاه‌های بافندگی در تمام فاصله بین میدان مرکز شهر و چهلستون که هیجده کیلومتر بود وجود داشته است (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۳۸) و اگر بافندگان در حین کار پارچه، مواد خام و مزد به آن‌ها داده نمی‌شد، یک یا چند بازرگان این نقش را بر عهده می‌گرفتند (فلور، ۱۳۷۱: ۹۲). اصناف اصلی اصفهان، به عنوان ممتازترین کانون فعالیت‌های پیشه‌وری، به سی و سه دسته تقسیم می‌شدند که این خود نشان از ارزش پارچه‌بافی در آن زمان است که از آن جمله می‌توان به زری‌بافان، نقده‌دوزان، عبابافان، بزازان، لنگ‌بافان، صباغان، خیاطان، شعربافان اشاره کرد (کیوانی، ۱۳۷۹: ۲۷۵). از این سی و سه صنف اصلی به جز هشت صنف، بقیه به‌طور فعال، با صنف بافندگان همکاری می‌کردند. هر صنف دارای علم، یک نشان و استادکار مشخص و نیز ویژگی‌های خاص خود بود (بیکر، ۱۳۸۷: ۱۱۹).



تصویر ۳: تافته زربافت با تارهای فلزی، قرن ۱۰ (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰)

۳. انواع پارچه‌های بافته شده در دوره‌ی شاه عباس

در این دوره انواع پارچه‌های ساتن، تافته، مخمل، ابریشم، پنبه‌ای، زربفت، سیم‌بفت و... در ایران تولید می‌شد (Baker, 1995, 111). در گزارشی از کمپانی هند شرقی در سال ۱۰۲۸ هـ.ق/ ۱۶۱۸ م اشاره شده که مخمل‌های ایران از هر رنگ و قیمتی برای خرید موجود بوده است. از منابع اروپایی چنین بر می‌آید، که کارگاه‌های یزد، به‌غیر از بافت مخمل، نوعی ساتن نیز تولید می‌کردند که تا حدودی به لوکای ایتالیایی و پارچه‌های دمشق شبیه بود. در آن زمان به تافته‌ها، ته‌نقش یا درخشندگی می‌دادند، اما ظاهراً ابریشم موج‌دار با بافت ساده تولید نمی‌شد، زیرا در این نوع بافت، تار از یک رنگ ابریشم و پود، از رنگ دیگری است و به احتمال این بافت رایج نبوده است. در آن دوره بیش از صد نوع ابریشم پر نقش و

گران‌قیمت زری‌بافت در بازار وجود داشت و بازرگانان خارجی به راحتی می‌توانستند از میان آن‌ها، قواره‌های موردپسند خود را انتخاب کنند (تصویر ۴). عمده‌ترین محصول کارگاه‌های پارچه‌بافی دوره‌ی صفویه مخمل است که هنوز در تاریخ پارچه‌بافی کسی نتوانسته محصولی به این زیبایی بیافریند. ایرانیان مخمل‌های گل‌دار برجسته نمی‌بافتند، ولی با استفاده از بافت ریز و کم و زیاد کردن بسیار ظریف پودهای پارچه و طول گره‌ها، به قالیچه‌های مخمل، پرده‌ها و پارچه‌ها درخشش و گودی و بلندی می‌دادند. مهم‌ترین مرکز تولید پارچه‌های مخمل شهر یزد بود. یکی از اقسام معروف مخمل که بافت آن معروف بود، مخملی به رنگ عنابی سیر بود که در تزئین آن از گل‌های ساقه بلند زرد طلایی، با برگ‌های سیر استفاده می‌شد. نوع دیگر پارچه، دیباج بود که در ساخت آن از الیاف طلا استفاده می‌شد. پارچه خارا نیز نوعی پارچه ابریشمی بسیار ظریف تک‌رنگ و مشجر معروف به داماسک بود که با نقش گل و برگ بافته می‌شد. همچنین انواعی از مخمل ساده و زربفت تهیه می‌شد که از اهمیت خاص برخوردار بود (پوپ، ۱۳۷۸: ۲۳۹۱).



تصویر ۴: ابریشم سرمه‌ای، یزد، قرن ۱۱ (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۴۰)

۴. طراحی در نقوش پارچه‌ها

همان‌طور که در ابتدا اشاره شد، ریشه و علت تأثیرپذیری طراحی نقوش پارچه‌های صفوی (به‌ویژه قرن دهم) را باید در مجموعه تحولات موجود در عصر صفوی جست. به‌طور کلی هنر در هر دوره‌ای، تجلی‌گاه اندیشه‌ها، عقاید، آداب و سنن و به‌طور خلاصه فرهنگ یک قوم و ملت است و از جهان‌بینی آن قوم سرچشمه می‌گیرد. مصداق بارز این امر، هنر نگارگری و طراحی پارچه در دوره‌ی صفوی است که بازتاب تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی زمانه خویش است (هدایتی، ۱۳۸۹: ۵۸). در این میان یکی از مهم‌ترین عوامل به رسمیت شناختن مذهب شیعه نیز بود؛ زیرا یک هویت ارضی و سیاسی برای کشور به‌وجود می‌آورد. تصرف ایران توسط شاه اسماعیل، یکدستی و وحدت در هنرهای تجسمی ایران را پدید آورد، که یکی از نمونه‌های آن مهاجرت هنرمندان به تبریز بوده است. در دوره شاه عباس نیز به‌واسطه ثبات سیاسی، صنعت و هنر به آخرین درجه پیشرفت و تکنیک هنری و تزئینی خود رسید. نقوش و تصاویری که بر روی منسوجات ترسیم شد یکی از اجزای لاینفک پارچه شد. این نقوش مجموعه‌ای از عناصر منحصربه‌فرد را در خود داشتند که استادکاران این حرفه عقاید آن دوره را به‌واسطه‌ی جزئیات گویای بصری، در تکنیک این آثار مطرح می‌کردند. به‌طور کلی در این دوره، دو روند به‌عنوان ویژگی و

زیربنای طراحی نقوش وجود داشت: ۱) تصور و ادراک نقوش تزئینی که در واقع برداشتی از نقوش پارچه‌های گذشته بود؛ ۲) احساس تعلق به واقع‌گرایی و حتی تصویرگری که بیش از هر چیز تحت‌تأثیر هنرمندان تذهیب‌کار نسخ خطی و نقاشان مینیاتور این دوره بود. با بررسی منسوجات این دوره، از طریق شناسایی شرایط اجتماعی عهد شاه عباس اول می‌توان دریافت که در این میان، فرهنگ هنر و تمدن دوران شاه عباس اول در شکل‌گیری طرح و نقش پارچه‌های بافته شده تأثیرگذار بوده که از این میان، تأثیر مذهب بر روی پارچه‌های این دوره مشهودتر است. در پایان قرن دهم هجری، نوعی طراحی در پارچه‌ها وجود داشت که به شیوه سنتی بود و به‌طور مستدل، مرتبط با تصاویری است که به‌منظور طراحی از تبریز به یزد فرستاده شده‌اند. سلیقه دربار نیز گاهی در بافت پارچه‌های ابریشمی اعمال می‌شده است. زیبایی و نفاست پارچه‌های این دوره، گذشته از الیاف، رنگ و بافت مدیون طرح‌های پیچیده، پرنقش و غنی آن‌هاست. این طرح‌ها دربردارنده‌ی موضوع‌ها، نقش‌مایه‌ها و مفاهیم هزاران ساله هنر ایرانی و مضامین غنی ادب پارسی است. البته این بدان معنی نیست که تمامی نقوش کهن، با همان طرح و شکل گذشته در این دوره نیز به کار رفته، بلکه، بسیاری از آن‌ها با حفظ مفهوم، تغییر شکل داده و خود را با فضای هنری دوره صفویه هماهنگ کرده‌اند. مهم‌ترین ابداعات و ویژگی‌های طراحی در این دوره را می‌توان به ابداع بعضی نقش‌مایه‌ها و نوآوری در ترکیب‌بندی، با استفاده از نقش‌مایه‌ها، تقسیم‌بندی کرد. از جمله این ابداعات، تکامل گونه‌های مختلف نقش‌ها و نیز ابداع یا تکامل انواع گوناگون گل‌های شاه عباسی است. بررسی نقش‌مایه‌های بنیادین، یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده‌ی ترکیب‌های هنری در نمونه هنرهای سنتی است (دادخواه، ۱۳۷۸: ۴۷). منسوجات این دوره از لحاظ طرح و نقش وامدار طرح‌های ساسانی هستند. فیلیس آکرمن در این باره می‌نویسد:

«در این زمان طراحان ایرانی، کاربرد جدیدی برای میراث کهن ساسانیان یافته بودند که شامل استفاده از شکل قلبی، اشکال سه‌پهلوی، چهارپهلوی و استفاده از طرح‌هایی به شکل نقطه‌چین یا طرح‌های مدور بود.» (آکرمن، ۱۳۶۳: ۲۱)

صحنه‌های مشترک میان نقش‌مایه‌های ساسانی و پارچه‌های این دوره شامل مجلس بزم، شکار، شکارگاه و گرفت‌وگیر بود. موضوعات مشترک، نقوشی مانند نقش فرشته و نقوش حیوانی است. البته این نکته را نباید فراموش کرد که در طراحی منسوجات این دوره از طرح‌های تیموری و چین نیز بهره جسته‌اند، اما آنچه منسوجات این دوره را واجد سبکی خاص کرده است قدرت ترکیب طراحان صفوی است. اصولاً بیشتر ابتکارات این عصر را می‌توان از این عامل متأثر دانست، به‌طور مثال به‌کارگیری نقش انسان در کنار سایر نقوش و برقراری سایر روابط فرج و فضا در این حالت مستلزم مهارت خاصی است که طراحان صفوی به بهترین شکل از عهده آن برآمدند. این طراحان قادر بودند هم در نمایش نقوش گیاهی به‌تنهایی، و هم در ترکیب آن با سایر نقوش، به شکلی ماهرانه آثار بی‌نظیری خلق کنند. به‌طور کلی نقوش منسوجات دوره‌ی شاه عباس را که به‌نوعی در نقش لباس‌های این دوره نیز نمود پیدا می‌کند، می‌توان به شرح زیر طبقه‌بندی کرد:

الف) نقوش گیاهی: نقوش گیاهی متنوع‌تر از دوره‌های قبل شده و شامل انواع گل‌ها و گیاهان از قبیل صور طبیعت‌گرایانه، زنبق، نیلوفر، سوسن، گل‌های شاه عباسی، اسلیمی‌ها و درختانی چون سرو، انار، نخل و غیره را شامل می‌شود (تصویر ۵).

- ب) نقوش حیوانی: نقوش حیوانی شامل اشکال مختلف حیوانات درنده، خرگوش، آهو، طوطی، قرقاول و... است که با ظرافت و زیبایی، شبیه مینیاتورهای این دوره تصویر شده است.
- ج) نقوش مربوط به زندگی روزمره انسانی: چون صحنه‌های شکار، جشن، شادی و شاهزادگان تک‌چهره میان گل‌ها و گیاهان، که در تمامی آن‌ها پیکره‌ها واقعی نبوده، بلکه تجریدی، و با اندام‌های کشیده و باریک و با ظرافت نقش می‌شده است.
- د) نقوش مربوط به اسطوره‌ها: داستان‌های شاهنامه و منظومه‌های شعر از قبیل داستان‌هایی چون لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، جنگ با اژدها و سیمرغ و نظایر آن‌ها.
- ه) کتیبه‌ها و نقوش هندسی: که در این دوره به نسبت دوره گذشته کمتر ملاحظه می‌شود.



تصویر ۵: پارچه با نقش گل‌های شاه عباسی و اسلیمی، عصر شاه عباس (Bunt, 1963; 46)

یکی دیگر از ابتکارات فنی این دوره، تهیه پارچه‌های زربفت و مخمل است که در قالب جامه‌ها، آویزها و فرش‌ها ارائه می‌شود و نقوش آن به جز حیوانات و اشکال طبیعت‌گرایانه‌ی گیاهانی چون، زنبق، میخک و گل سرخ، شامل پیکره‌های انسانی (معمولاً به شیوه نقاشی رضا عباسی) نیز می‌شد. لذا بخشی از موضوعات منسوجات، تصاویر اشخاصی است که با تکلف و تصنع کشیده می‌شد مانند جوانان و دوشیزگان سرو قد و ماهر. جنبه زنانگی در تصاویر به حدی بود که تفاوت گذاشتن میان زن و مرد را دشوار می‌کرد. (ویلسن، ۱۳۶۶: ۲۴۶) از این تصاویر بیشتر در تزئین پرده‌ها استفاده می‌شد.

اساساً، استفاده از تصویر شاهزادگان را می‌توان نشان‌دهنده‌ی تأثیر دربار صفوی در جهت‌دادن به موضوع طرح‌ها دانست. پادشاهان صفوی با آگاهی از ظرفیت تبلیغ منسوجات، اقدام به ترویج فرهنگ و تمدن ایران به سایر ممالک می‌کردند. تزئین با نوشته‌های خط نسخ و نستعلیق یکی دیگر از روش‌های رایج دوره بود که بیشتر برای پوشش قبر، پرده و یا اماکن مقدس مورد استفاده قرار می‌گرفت. در داستان‌های رزمی و بومی از آثار شعرایی چون فردوسی و نظامی استفاده می‌شد. در کل، در این دوره به علت قرابت نقاشی و نساجی، استفاده از داستان‌های حماسی و عاشقانه، از ارکان اصلی تزئین پارچه شد. یکی دیگر از ویژگی‌های پارچه‌های این دوره، کاربرد طلای بیشتر در زمینه‌ی آن‌هاست که درخشندگی آن‌ها را بیشتر کند (دالمانی، ۱۳۳۵: ۲۴۸).

در زمان شاه عباس هنرمندان برجسته‌ای چون رضا عباسی و غیاث‌الدین طرح‌هایشان را به نساجان عرضه می‌کردند. به جای پیکره‌های کوچک، با افزایش علایق انسان‌مدارانه و اهمیت چهره‌سازی از اشخاص، بیش‌ازپیش نمونه‌هایی یافت می‌شد که در آن‌ها اشکال انسانی به شکلی حقیقی‌تر و طبیعی‌تر، بخش عمده پارچه را به خود اختصاص می‌دهد (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۳۸).

در این دوره، همچنین کتابت آرام آرام وارد منسوجات شد، چراکه هنرمندان کتابت، نقوش منسوجات را طراحی می‌کردند که باعث ایجاد منسوجاتی نفیس با تزئین آیات قرآن، ادعیه و اشعار شد. البسه‌ای که با آن‌ها تزئین می‌شد، معمولاً با نام «پیراهن نادعلی» و «آیةالکرسی» معروف بود و در مواردی چون پیروزی بر دشمنان، ترس، شفا و بخت مورد استفاده قرار می‌گرفت (جاویدنیا، ۱۳۷۸، ۲۷۰). طرح باغی نیز از طرح‌های متداول دوره شاه عباس است؛ در این نقوش باغ را با جوی‌های آب، استخر، گل، ماهی و اردک‌های شناور در استخر مشخص می‌کردند و آن را سمبلی از بهشت می‌دانستند (یاوری، ۱۳۸۷: ۲۲۵). دستگاه‌های بافندگی هم به شکل سنتی بودند که نخ تار را داخل چارچوب افقی کاملاً کشیده، قرار می‌دادند و نخ پود را از لبه‌های نخ تار عبور می‌داند (یاوری، ۱۳۸۰: ۲۱ - ۲۰). بافندگان، عرض دستگاه بافندگی و نقوش آن را تنظیم می‌کردند و سفارشات خاص را نیز با مذاکره متقبل می‌شدند همانند، پارچه‌های منحصر به فردی که با نقوش زرین و سیمین توسط پادشاه سیام در سال ۱۳۷۱ م سفارش داده شده بود (Baker, 1995; 1099).

۵. هنرمندان نقش‌بند در عصر شاه عباس

در زمان شاه عباس یکم، شاهد حرکتی در جهت به‌وجود آمدن یک طبقه‌ی هنرمند به‌صورت بافنده و طراح هستیم؛ از جمله هنرمندان این صنعت می‌توان از غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی، حسین بن غیاث، عبدالله و صالح نام برد.

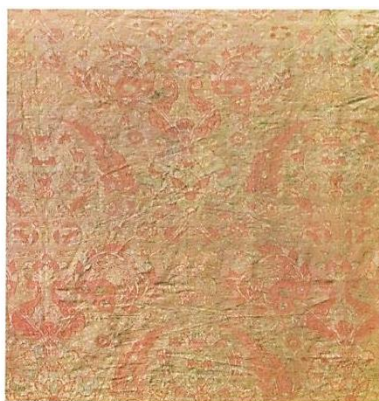
۵.۱. خواجه غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی

خواجه غیاث‌الدین علی نقشبند یزدی، بدون تردید یکی از بزرگ‌ترین هنرمندانی است که با تمام وجود به هنر عشق می‌ورزید و به دلیل مهارت در طراحی نقوش، او را غیاث نقشبند می‌نامیدند. (Spuhler, 1978: 164). وی از نوادگان مولانا کمال خطاط مشهور به عصار بود که می‌توان گفت غیاث، ذوق هنری خود را از وی به ارث برده بود. او بر اثر توجه پادشاهان صفوی عزت فراوانی یافت و زندگی پر جلال و شکوهی داشت. مؤلف جامع مفیدی درباره وی می‌نویسد:

«خواجه غیاث علی، در فن نقشبندی عدیل و نظیر نداشت و پیوسته به قلم اندیشه امور غریبه عجیب، بر محایف روزگار می‌نگاشت و اقمشه نفسیه به اتمام می‌رسانید و در آن کار به مراتب بلندآوازه گشت که پادشاهان عالی‌شان، هند و ترک و روم مختلف و هدایا به جهت او ارسال فرموده، اقمشه‌ای که در کارخانه طبیعت او به اتمام رسیده بود، طلب می‌نمودند.» (مستوفی باقی، ۱۳۴۲: ۴۳۰)

آثار به‌جای‌مانده از او دو قطعه مخمل، دو قطعه ساتن، یک قطعه با بافت مرکب و سه قطعه با بافت چندتایی است. یک قطعه از این پارچه‌های مخمل، دارای نقوش و تصاویر انسانی کوچک و ظریف با رنگ‌های درخشان است و هر کدام از رنگ‌ها روی پارچه حالت ترکیبی ندارند و به‌طور مستقل به کار رفته‌اند. دومین پارچه مخمل مربوط به خیمه سن گوشکو است و دارای رنگ‌های متنوعی است و موضوع آن رسیدن خسرو به چشمه‌ای است که شیرین در آن آب‌تنی می‌کند (همان، ۲۴۱۱). همچنین دو پارچه ساتن وجود دارد که نقش لیلی سوار بر شتر است. یکی از این ساتن‌ها دارای زمینه‌ی سیاه است و دیگری زمینه قرمز تیره و نقوش سیاه و الیاف طلایی دارد. هر دو پارچه دارای ویژگی‌های مکتب تبریز هستند. او در طراحی این دو پارچه نقوش را از نظر اندازه کوچک‌تر طراحی کرده و از نقوش جانوری و

گیاهی طوری استفاده کرده که چشمگیرتر به نظر می‌رسد. دو قطعه پارچه بافت مرکب با دو نقش انتزاعی بسیار قابل توجه نیز وجود دارد. یک قطعه که قسمتی از پوشش قبر متعلق به بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی است که در بافت آن چهار پود به کار رفته و پارچه‌ای است در نهایت نرمی و لطافت و نقوش آن از ترنج‌های تخم‌مرغی شکل است با گل‌های خشخاش و برگ‌های نیزه‌ای آن را تزئین کرده است. قسمتی که از این پوشش قبر باقی است بدون امضای هنرمند است (تصویر ۶) (همان، ۲۴۱۱). قطعه پارچه دوم که دارای همین اسلوب بافت و همین رنگ‌آمیزی است، با طرحی از ترنج‌های مدور مماس و برگ‌های نیزه‌ای، مانند پارچه قبل تزئین شده است که کار غیاث است. علاوه بر پارچه‌های مذکور، در حدود ده قطعه پارچه دیگر بدون امضا را می‌توان منسوب به غیاث و یا لاقبل منسوب به کارگاه بافندگی وی دانست. این احتمال وجود دارد که گاهل اوقات امضا به این دلیل که در لبه‌ی پارچه بافته شده از بین رفته است. بافت دو قطعه از این پارچه‌ها مخمل مرکب است و موضوع تصویری هر دو پارچه صحنه رسیدن خسرو به چشمه‌ای است که شیرین در آن آب‌تنی می‌کند. بر روی هر دو پارچه، این موضوع به یک شیوه طراحی شده و تنها تفاوت آن‌ها در اندازه نقش است که بسیار مشابه با پارچه مخمل دیدار خسرو و شیرین است و همگی از شیوه خاص برخوردارند. ارتباط دیگر دو پارچه در نقش ترائینی تاجی‌شکلی است که هم در پوشش قبر زمینه سرمه‌ای کار غیاث و هم در نقش پارچه مخمل مشاهده می‌شود به این ترتیب، وجود شباهت‌های نقوش و شیوه طراحی این دو مخمل را می‌توان منسوب به غیاث دانست. نقش مایه دیگری با موضوع لیلی و مجنون منسوب به غیاث وجود دارد که بر روی این پارچه نقش بزکوهی و صورت لیلی و مجنون تصویر شده است (Spuhler, 1978; 160) (تصویر ۷). بر روی این پارچه نقش بزکوهی و صورت لیلی به صورت کشیده نقش شده است. در این پارچه علاوه بر تصاویر انسانی و نقوش جانوران، خیمه‌ای به سبک چینی مشاهده می‌شود که حاکی از گرایش شاه عباس به هنر و تولیدات چین است. این تمایل و علاقه را می‌توان در نقش قایق و اژدهای پارچه که به شیوه چینی نقش شده‌اند نیز مشاهده کرد.



تصویر ۶: بخشی از پوشش قبر، ابریشم با بافت چندلا، با تارهای فلزی، عمل غیاث، حدود ۱۰۰۰ هـ.ق (پوپ، ۱۳۸۷:۱۰۴۳)

شیوه طراحی غیاث، از طرح‌های قرن نهم هجری اقتباس شده است. سبک طراحی این بافنده ماهر این‌گونه بود که نقش کوچکی رسم می‌کرد که در طرح کلی و حرکتی مشترک، با هم در رابطه و تناسب قرار داشت. نقوش بافته‌های او در ابتدا به مضامین و طرح‌های سنتی چون لیلی و مجنون اختصاص داشت، لیکن احتمالاً

توجه وی تنها منحصر به نقش سنتی نشده و به سایر گرایش‌های رایج زمانه نیز توجه داشته است. موضوع قابل توجه در آثار غیاث روش ارائه تصویرسازی و ضمائم فرعی نقوش است که از ابتکارات شخصی وی محسوب می‌شود. در شیوه کار او هرگز آزادی و استقلال مشاهده نمی‌شود. از یک طرف تابع مکتب تبریز است و از طرف دیگر به شیوه مکتب اصفهان که رهبری آن با رضا عباسی بود، عمل می‌کرد. او همچنین در شیوه طراحی انتزاعی گامی بلند برداشت که حاکی از مهارت او بود.



تصویر ۷: ابریشم با بافت دورو، یزد اوایل سده ۱۱ هـ.ق، از مجموعه مرحوم بانو لی لی بی بلیس (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۴۶)

۲.۵. عبدالله

عبدالله از جمله هنرمندان نقشبند است که درباره‌ی وی اطلاعات زیادی در دست نیست. تنها چهار قطعه پارچه به امضا و اسم او وجود دارد که آن نیز گواهی نمی‌دهد که وی از استادان و بافندگان درجه اول باشد و ممکن است فقط روش و اسلوب فنی صنعتگران تبریز را پیش گرفته و از آن پیروی کرده باشد (زکی، ۱۳۲۰: ۲۴۶). شیوه کار او طرح‌های اقتباسی است و طرح‌های او گاه خشن و در ترکیب بند شلوغ و درهم است که حاکی از ذهنیتی مشغول است. او آخرین پیرو مکتب تبریز در طراحی نقش زندانی است که در پارچه ساتن با امضای او مشاهده می‌شود. در این صحنه زندانبان سوار بر اسب است که پاها و صورت به صورت نیم‌رخ طراحی شده‌اند. تزئینات پارچه دوم به وضوح بیان‌کننده‌ی مسائل سیاسی و اجتماعی ناشی از روابط تجاری ایران و چین در زمان شاه عباس است. موضوع تزئینی این پارچه مربوط به جشن و سرور است و نشان می‌دهد موضوع اسیر و زندانبان رخت بر بسته است. عبدالله بر روی این پارچه بدن انسان‌ها را درشت و فربه و دارای سری مدور کشیده، لباس‌ها و کلاه را نیز به شکل‌ترین وجه ممکن طراحی کرده است (خوش‌نیت، ۳۳۱: ۳۳۰) و در ضمن، وی موفق شده که حالت شادمانی و خوشحالی را به طراحی‌های خود القا کند. پارچه مخملی نیز با امضای عبدالله است که نقوش آن از حد معمول بزرگ‌تر طراحی شده و تصویر انسان جام به‌دست از نظر اندازه و فاقد احساس بودن، یک اتفاق عجیب در طراحی پارچه محسوب می‌شود.

۳.۵. حسین

حسین در میان نام تعدادی از هنرمندان گمنام زمان خود، تنها به دلیل وجود یک قطعه پارچه باقی‌مانده که در موزه متروپولیتن است و نوشته «عمل حسین» و خصوصیات آن عبارتند از: رنگ‌های تیره و ترسیم اشکال و اشخاص به صورت حقیقی‌تر و طبیعی‌تر از دوره قبل (بهشتی‌پور، ۱۳۴۳: ۱۶۸). این

پارچه ساتن آبی-خاکستری در اندازه کوچک است که در آن قسمت سر و پاهای نقوش انسانی مشخص نیست. در پارچه مورد بحث، چهره خدمتکار با حالت غیرطبیعی بدی طراحی شده است. این اثر برای تعیین شیوه حسین بسیار ناکافی است.

۴.۵. رضا عباسی

رضا عباسی از نقاشان به‌نام صفوی و بنیان‌گذار مکتب نقاشی اصفهان است. وی همچنین در پارچه‌بافی در این دوره سبکی رایج ساخت که به شیوه رضا عباسی معروف شد. این شیوه که از مکتب نقاشی اصفهان منتج شده بود، بیشتر به شیوه‌های ایرانی به‌ویژه در طراحی چهره‌ها می‌پرداخت. به عبارت دیگر، در این مکتب چهره‌ها بیشتر از قبل، رنگ‌وبوی ایرانی پیدا کرده و به جای چشم‌های مورب مغولی از چشم‌های بادامی ایرانی استفاده می‌شد (روح‌فر، ۱۳۷۸: ۷۵).

به‌طور کلی از ویژگی‌های طراحی قلمی رضا عباسی که به‌خوبی در پارچه‌های این دوره اجرا شده است، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

- ۱- کلاه عمامه‌ای کج که دنباله آن حالت در حرکت و موج دارد؛ ۲- حلقه‌های مو که از زیر کلاه بر روی گردن و گونه آمده است؛ ۳- جزئیات تزئینی لباس به‌خصوص حالت گره خوردن شال کمر؛ ۴- تأکید و قوت بخشیدن به نقش‌مایه با خروج از اعتدال.

۶. نتیجه

از این پژوهش چنین نتیجه می‌گیریم که با توجه به شواهد باستان‌شناختی، پیشینه هنر-صنعت پارچه‌بافی ایران به هزاره‌های پیش از میلاد می‌رسد. از دوره پیش از اسلام نمونه‌های زیادی برجای مانده است. با ظهور اسلام و فتح ایران، مدتی پارچه‌بافی دچار رکود شد، اما مجدداً رونق خود را بازیافت و از پیشرفت قابل توجهی برخوردار شد، تا در قرن دهم و با روی کار آمدن صفویان به اوج خود رسید و به جرئت می‌توان آن‌را عصر طلایی پارچه‌بافی در ایران دانست. ایران عصر شاه عباس به دلیل قدرت و ثبات سیاسی توانست با کامیابی در امر تجارت و برقراری رابطه سیاسی و اقتصادی با کشورهای مختلف نقش اساسی ایفا کند و کالاهای تجملی مانند پارچه اهمیت و ارزش خاص یافت. به‌علت افزایش تقاضا در داخل و خارج و به‌واسطه‌ی حمایت مسئولان و حساسیت آن‌ها نسبت به حفظ کیفیت و توسعه و ترویج آثار و مدیریت و نظارت بر تولیدات، شاهد رونق و بالندگی این صنعت و هنر هستیم. در زمان شاه عباس به‌علت حمایت شاه از هنرمندان، پارچه‌بافی توسعه یافت. وی کارگاه‌های زری‌بافی و مخمل‌بافی را در اصفهان تاسیس کرد و از هنرمندان در جهت اداره و توسعه این کارگاه‌ها دعوت نمود. استادان بافنده در کارگاه‌های سلطنتی گرد آمدند و پارچه‌هایی که بافته می‌شد با تمام تنوع و گوناگونی در نوع جنس و در رنگ و نگارهای مختلف تابع دو مکتب بودند: سبکی به رهبری غیاث‌الدین نقشبند یزدی با مشخصه‌ی ویژه استفاده از طرح‌های کوچک که در یک طرح گل با یکدیگر هماهنگی داشتند؛ و مکتب دوم به رهبری رضا عباسی نقاش، که در آن استفاده از طرح‌های بزرگ و عمدتاً نقش انسان و طبیعت مرسوم بوده است و در بعضی از ریزه‌کاری‌ها مانند چهره و نوع لباس شبیه به نقاشی‌های سبک اصفهان است. در مجموع، می‌توان گفت با ترقی اوضاع سیاسی و تجاری، هنر بافندگی در این دوره جایگاه ویژه‌ای

می‌یابد. آثار برجای‌مانده نیز بیانگر رونق و جایگاه هنر پارچه‌بافی در این دوره است که بی‌شک پژوهش‌ها و مطالعات زیاد می‌طلبند.

منابع

- آکرمن، فیلیس (۱۳۶۳)، *نساجی سنتی ایران*، ترجمه زرین‌دخت صابر شیخ، تهران، وزارت صنایع.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ احسان پارشاطر (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمه: هرمز عبداللهی و روئین پاکباز، چاپ اول، تهران، آگاه.
- امینی، شهلا (۱۳۸۴)، «نوارهای تزیینی منسوج ایرانی»، *گلستان هنر*، شماره ۲، ۱۰۶-۱۱۵.
- اولناریوس، آدام، (۱۳۶۳ ش)، *سفرنامه اولناریوس*، ترجمه احمد بهیور، چاپ اول، تهران، ابتکار.
- باربارو، جوزفا (۱۳۴۹)، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امینی، تهران، خوارزمی.
- بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۶)، *منسوجات اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ اول، تهران، مدرسه مطالعات هنر اسلامی.
- یوپ، آرتورابهام، (۱۳۳۸)، *شاهکارهای هنر ایران*، با همکاری فیلیس آکرمن، ترجمه، اقتباس و نگارش: پرویز ناتل خانلری، چاپ اول، تهران، علمی فرهنگی.
- تاورنیه، ژان پاپتیست، بی تا، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه ابوتراب نوری اصفهان، سنایی.
- دادخواه، جعفرقلی (۱۳۷۸)، *طراحی صنعتی در مکتب اصفهان*، در کتاب *هنرهای صناعی اصفهان به کوشش بهنام صدی، تهران، فرهنگستان هنر*.
- دالمانی، هانری (۱۳۳۵)، *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ترجمه علی محمد فره‌وشی، تهران، گیلان.
- دیمانند، س. م (۱۳۶۵)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران، علمی فرهنگی.
- ذکا، یحیی (۱۳۴۱)، «غیث نقشبند»، *هنر و مردم*، آبان ۱۳۴۱، شماره ۱، صص ۷-۱۲.
- روح‌فر، زهره (۱۳۹۴)، *نگاهی به پارچه‌بافی دوره اسلامی*، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- زارع، اسدالله (۱۳۷۸)، «پیوند هنر، صنعت و اجتماع در آثار هنری اصفهان»، در کتاب *هنرهای صناعی اصفهان به کوشش بهنام صدی، تهران، فرهنگستان هنر*.
- زکی، محمدحسن (۱۳۲۰)، «تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام»، محمدعلی خلیلی، تهران، اقبال.
- جاویدنیا، نسرین (۱۳۷۸)، «کتابت بر البسه دوره صفویه»، در کتاب *هنرهای صناعی اصفهان به کوشش بهنام صدی، تهران، فرهنگستان هنر*.
- خوش‌نیت، داوود (۱۳۷۸)، «بررسی ساختار طرح و نقوش در منسوجات صفوی تولیدات اصفهان»، در کتاب *مجموعه مقالات هنرهای صناعی، به کوشش بهنام صدی، تهران، فرهنگستان هنر*.
- سیوری، راجر (۱۳۷۲)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ اول، تهران، مرکز.
- شاردن، جان (۱۳۷۴)، *سفرنامه شاردن*، ترجمه اقبال یغمایی، تهران، توس.
- شرلی، آنتونی (۱۳۵۷)، *سفرنامه برادران شرلی*، ترجمه آوانس، با مقدمه و توضیحات دکتر محبت آهین، چاپ دوم، تهران، منوچهری.
- شریعت پناهی، سید حسام‌الدین (۱۳۷۲)، *اروپایی‌ها و لباس ایرانیان*، تهران، قومس.
- شوستروالسر، سبیلیا (۱۳۶۴)، *ایران صفوی از دیدگاه سفرنامه‌های اروپاییان*، ترجمه غلام‌رضا وره‌رام، تهران، امیرکبیر.
- طالب‌پور، فریده (۱۳۹۲)، *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*، چاپ دوم، تهران، دانشگاه الزهرا.
- فرشاد، مهدی (۱۳۶۳)، *تاریخ مهندسی ایران*، تهران، گویش.
- فلور، ویلم (۱۳۷۱)، *صنعتی‌شدن ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، چاپ اول، تهران، طوس.
- فوران، جان (۱۳۷۸)، *تاریخ تحولات اجتماعی ایران (مقاومت شکننده)*، ترجمه احمد تدین، چاپ اول، تهران، طوس.
- فیگو ئروا، دن گارسیا دسیلوا (۱۳۶۲)، *سفرنامه فیگو ئروا*، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران، نو.

کریمی، خاطره (۱۳۸۵)، «آثار زربفت گنجینه هنرهای تزئینی ایران»، *علوم اجتماعی و فرهنگی*، اصفهان، شماره ۳۲، صص ۸۰-۸۵.

کیوانی، مهدی (۱۳۷۹)، *اصناف در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، مرکز دایرةالمعارف اسلامی.

مستوفی بافقی، محمدمفید (۱۳۴۲)، *جامع مفیدی*، مصصح ایرج افشار، تهران، اسدی.

مک داول، دیوید (۱۳۷۸)، *تاریخ معاصر کرد*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، پانیزد.

ویلسن، کریستی (۱۳۶۶)، *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه عبدالله فریار، چاپ اول، تهران، علمی فرهنگی.

هوشیار، مهران (۱۳۸۶)، «*منادی هنر اسلامی ایران در عهد صفوی*»، در کتاب *هنرهای صناعی اصفهان به کوشش بهنام صدری*، تهران، فرهنگستان هنر.

یاوری، حسین (۱۳۸۷)، *نساجی سنتی ایران*، چاپ دوم، تهران، مهر.

Baker, P., 1995. *Islamic textiles*, London, British museum press.

Bunt, C.G.E., 1963. *Persian fabrics*, London.

Melville, C., 1996. *Safavid Persia*, Cambridge, Cambridge university press.

Newman, A.J., 2006. *Safavid Iran, re-birth of a Persian Empire*, London I.B.Tauris & co Ltd.

Spuhler, F., 1978. *Islamic carpet and textiles in the Kier collection*, London, Museum of Islamic art.