خوانش نقش پارچه معین مصور با موضوع زن با رویکرد شمایل‌شناسی

چکیده:

در زمـــان پایتختی اصفهان در دورهٔ صفوی ســـبک و شـــیوهٔ خاصـــی در نقوش منسوجات به پیروی از شیوهٔ تک‌پیکرنگاری شکل گرفت که مورد استقبال واقع شد. معین مصور نگارگری زبده، شـــاگرد رضاعباسی بود که به طراحی پارچه نیز می‌پرداخت. طرح پارچهٔ متعلق به او، به شـــیوهٔ تک‌پیکرنگارگری، زن جوانی که آزادانه در بوستان بر زمین نشسته را نشان می‌دهد. پارچه مورد بررسی که طرح آن به معین مصور منسوب است، علاوه بر جنبهٔ تزیینی، بازگو کنندهٔ عوامل تأثیر گذار در فهم زمانهٔ خود است. هدف از این پژوهش بازشناسی عواملی است که بر تاریخ هنر و فرهنگ ایران نکات گویاتری را آشکار سازد. در راستای این پژوهش این سوال مطرح است که چه عواملی در انتخاب موضوع این طرح بر پارچه تأثیر داشـــته‌اند؟ این پژوهش توصیفی- تحلیلی اســـت که با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفســـکی و با توجه به لایه‌های سه‌گانه و سلســـله مراتب این رویکرد به تفسیر نقش پارچه مذکور پرداخته اســـت. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد، عوامل سیاســـی، فرهنگی و اقتصادی آن دوره بر چگونگی خلق اثر تأثیر بسزایی داشته اســـت. معین مصور با جهان‌بینی زمانه خود در انتخاب موضوع آزادانه عمل کرده است. او در اثرش تحت تأثیر اندیشه انسان‌گرایانه غرب، نگاه آرمانی در نقش انسان را نادیده انگاشته و به تجسم زندگی روزمره و خواسته‌های دنیوی پرداخته است.

واژگان کلیدی: پارچه‌های صفوی، نقش زن در پارچهٔ معین مصور، فهم زمانه، شمایل شناسی، اروین پانوفسکی.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۴

شهره فضل وزیری

عضو هیات علمی، گروه آموزشی هنر دانشگاه علم و فرهنگ

Email: vaziri2009@gmail.com

DOI: شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2024.44078.1514

مقدمه

در میان آثار هنر ایرانی- اسلامی نقوش منسوجات همواره از عوامل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی تأثیر پذیرفته‌اند. یکی از شاخص‌ترین این ادوار دوره صفوی است. در این دوره انواع منسوجات نفیس با تنوع نقوش، مواد اولیه مرغوب و شیوه‌های متنوع و پیچیدهٔ بافت تولید می‌شدند. با رسمی شدن مذهب شیعه در دورهٔ صفوی مفاهیمی مبتنی بر شعایر شیعی مجدداً به نقوش منسوجات راه یافت. پس از آن در دورهٔ شاه عباس هنرمندانی چون رضا عباسی و شاگردانش که تنها متکی به هنر درباری نبودند، با دیدگاه‌های غربیان آشنا شده و به نقاشی از تک پیکر نگاره پرداختند و باب تازه‌ای را در موضوع هنرهایشان به‌کار بستند. از این زمان هنر در رویارویی با غرب، مفهوم دیگری یافت. از طرفی حضور هنرمندان در کانون‌های هنری باعث شده بود که نگارگری و طراحی پارچه ارتباط نزدیکی پیدا کنند. هدف از این پژوهش بررسی و شناسایی عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری و پسند نقش پارچه معین مصور است. لذا جهت دستیابی به نتایج این پژوهش، انتخاب رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی با نگاه تاریخی، عوامل تأثیر گذار برخلق این اثر را شناسایی می‌کند. این رویکرد در زمینهٔ تاریخ و آثار تاریخی نشان داده که خوانش مجدد آثار، نکات و فهم جدیدی را آشکار می‌سازد. در ابتدا جهان‌بینی و شیوهٔ زندگی هنرمند بررسی شده و سپس به توصیف پارچه و طرح آن پرداخته و در مرحلهٔ دوم تحلیل عوامل تأثیرگذار بر بینش هنرمند و در انتها میان معانی آگاهانه و معانی که ذات ناآگاهانه دارند، تفسیر صورت گرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت هدف، توسعه‌ای و روش این تحقیق توصیفی- تحلیلی است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی داده‌های پژوهش گردآوری شده است. روش شناسی این تحقیق رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی است. از آن‌جا که هنر بخشی از تاریخ اندیشه‌هاست، رویکرد شمایل شناسی در زمینهٔ مطالعات تاریخ هنر و سایر رشته‌های علوم انسانی پیوند برقرار کرده است. در واقع از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به‌شمار می‌آید و به این نکته اختصاص دارد که موضوع یا محتوای اثر چیست و چرا این اثر خلق شده است؟ در واقع شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی است که در بردارندهٔ پس زمینهٔ تاریخی، اجتماعی است. از این نظر بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی به جای تاریخ صرف تمرکز دارد و با نگاهی تاریخی به عوامل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و تأثیر آن‌ها بر جهان‌بینی هنرمند و با بکارگیری نشانه‌های موجود، تصویر را بازشناسایی و فهم قابل درکی از آن ارائه می‌نماید. «پانوفسکی معتقد بود که روش وی در مطالعهٔ تصویر شامل کل تاریخ هنر می‌شود و نمی‌توان آن را به هنر دوران یا سبک خاصی منحصر ساخت»(نصری، ۱۳۹۲: ۱۱). او در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه معتقد بود که عبارتند از:«توصیف پیشاشمایل‌نگارانه [۱]، تحلیل شمایل نگارانه [۲] و مرتبه سوم تفسیر شمایل شناسانه [۳] »(همان: ۱۲). رابطهٔ سلسله مراتبی میان این سه‌گانه به‌گونه‌ای است که هر مرتبه زمینه ساز مرتبهٔ بعدی است و بدون حصول معنا در هر مرتبه، معنای مرتبهٔ بعدی حاصل نخواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینه شناخت منسوجات دورهٔ صفوی و بررسی نقوش و شیوهٔ بافت پژوهش‌هایی به انجام رسیده است که شامل کتب: بیکر(۱۳۸۵) منسوجات اسلامی، فصل ششم این کتاب به دورهٔ صفوی اختصاص دارد و شامل اطلاعاتی در مورد تولید، صادرات و انحصار آن توسط دربار و خصوصاً شاه عباس اول است. در این کتاب، نقوش پارچه‌های مصور با روایاتی از داستان‌های ادبیات ایران، صحنه‌های شکار و مهمانی‌های درباری و تمثیل‌های مطلوب مذهبی به همراه اشعار دسته‌بندی شده است. پوپ و اکرمن(۱۳۸۷) سیری در هنر ایران. جلد پنجم به نساجی ایران اختصاص دارد و راهنمای مناسبی برای شناخت منسوجات تاریخی ایران، انواع بافته‌ها، شیوهٔ بافت، مواد اولیه و مراکز بافت پارچه است.

در مقالهٔ روحفر (۱۳۷۰) با عنوان «جلوه‌هایی از هنر معین مصور»، به‌طور خاص به معین مصور و توصیف ظاهری نقش پارچه‌ای که به امضای او در موزه ملی ایران است، اختصاص دارد، روحفر معین مصور را اهل یزد معرفی نموده که با توجه به کتاب کریم زاده تبریزی در مورد یزدی بودن او دلایل قابل اعتنایی وجود ندارد. ویژگی رقم معین مصور در نگارگری و در نقش پارچهٔ او، از امتیازات این هنرمند شناخته شده است. در مقالهٔ فضل وزیری و تندی (۱۳۹۶)، با عنوان «تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی» دلایل انتخاب موضوع و شرایط خلق آن توسط غیاث‌الدین نقش‌بند بررسی شده است. نویسنده

اظهار داشـــته روایت داســـتان به صورت تصویری فراتر از چیزی اســـت که به تصویر درآمده اســـت. آزمون انسان در برابر هوای نفسانی و عشـــق ازلی در معنای ثانوی، نشان از ارزش‌های مستتر و اســـتحاله یافته‌ای است که غیاث‌الدبن به آن واقف بوده اســـت. در مقالهٔ دیگـــری از فضل وزیری و تندی(۱۳۹۷)، با عنـــوان «بازخوانی اعتقادات شـــیعی در پارچهٔ آرامگاه شـــیخ صفی‌الدین اردبیلـــی، اثر غیاث‌الدین یزدی با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی» پارچه از وجه آیینی مورد بررســـی قرار گرفته است. نقوش نمادینی که بار اعتقادی یافته و بازتاب شـــعائر شیعی در دورهٔ صفوی هســـتند. درون مایهٔ نمادین نقوش با بررسی از این رویکرد حاکی از این تفسیر است که غیاث‌الدین با شناخت و آگاهی از آداب دینی و ســـلوک زمانهٔ خود، ولایـــت را که از اصول مذهب شیعه اســـت با درایت در نقش پارچه متجلی ساخته است. در حالی‌که، معین مصور نسبت به این دیدگاه اعتنای چندانی ندارد.

رابطهٔ طراحی پارچه و نگارگری در دورهٔ شاه عباس اول

در دورهٔ صفـــوی و در زمان پایتختی اصفهـــان ابتکار عمل نگارگران مکتب اصفهـــان، بیـــرون آوردن نگاره‌ها از درون صفحات کتاب‌ها بود که منجر به رواج شیوهٔ تک‌پیکرنگاری شد. بیشترین موضوع نقاشان این مکتب، نقش انسان بود که به صورت برداشتی از زندگی عامّهٔ مردم، درباریان و اشراف به صورت غیر رسمی به تصویر درمی‌آمد.

اروپاییانی که در این دوره بیش از ادوار قبل به ایران ســـفر می‌کردند را نباید در ترویج این شـــیوه و برداشت جدید در موضوع هنر نادیـــده گرفت. اکثر آنـــان، نمایندگان تجاری و سیاسی بودند، که بنابر خواســـتهٔ فرمانروایان خود جهت بررسی اوضاع سیاسی و اقتصادی، ایران را مورد بررسی قرار می‌دادند. آنان در عرصه تجارت بیـــش از هر چیز در زمینه واردات منســـوجات و تهیهٔ مواد اولیهٔ نساجی به جمع‌آوری اطلاعـــات می‌پرداختند. این هیأت‌های خارجی، متشـــکل از مبلغان مسیحیت، تجّار، نقشـــه‌بردار و چند نقاش بودند که اطلاعات مربوط به سفرشـــان را با کشـــیدن نقشهٔ راه، طراحی‌های خطی از مردم، ابنیه، نوشـــتن مطالب در رابطه با جوامع شهری و روســـتایی و شرایط اقتصادی، جغرافیایی و زیســـتی، ثبت می‌کردند. از این دوره بـــود که هنرمندان دورهٔ صفوی ضمن آشنایی با نقاشـــی و طراحی‌های غربی با نقاشی‌های منفرد و جدا از متن آشـــنا شدند. این نوآوری توســـط گروهی از هنرمندان نقاش مکتـــب اصفهان مورد استقبال واقع شد. گسستن از سنت «در زمینهٔ خودآگاهی هنری تحولی بوجـــود آورد؛ قبل از قـــرن ۱۱ه.ق/۱۷م آثار امضاء شده نســـبتاً نادر بود. اما در طی این قرن نقاشی‌ها و طراحی‌هایی با نام هنرمندشان، انتشار یافت»(ولش،۱۳۸۵: ۲۳۶). این نوآوری به‌تدریج در میان ســـایر هنرها گسترش یافـــت. در عرصـــه نگارگری «این دوره عصـــر خبرگی بود، عصر مرقعات بود و مرقع‌ســـازی به عنوان هنـــر والا مطرح بود»(همان: ۲۳۶).

استقبال از شـــیوهٔ خلاصه‌نگاری در نقاشی به طرح پارچه‌ها نیز راه یافت. به‌طوری که مرز بین طراحی پارچه و نقاشـــی از بین رفت و هنرمند نگارگر و طراح پارچه یکی شـــدند. با این حال می‌توان گفـــت: کانون‌های هنـــری در این تبادل نقش تعیین کننده‌ای داشـــتند و از مهمترین آن‌ها، شـــهر اصفهان یکی از مراکز تولید پارچه‌های ارزشـــمند در زمان شاه‌عباس(۱۰۳۸- ۹۹۵ ه.ق.) بود. این دوره تبادل فعالیت هنرمندان، تعاملات بین نقوش پارچه و نگارگری را بیشـــتر از هر دورهٔ تاریخی دیگری نمایان ســـاخت. در اصفهان آن روزگار در زمینهٔ طراحی پارچه دو مکتب رواج داشت.«یکی مکتب یزد یا غیاث‌الدین که ویژگی آن استفاده از طرح‌های کوچک و یک طرح کلی با رعایت هماهنگی میان آن‌ها بود» (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۱۹) و دیگری مکتب رضا عباسی بود که نقوش در متن پارچه ساده تر و« نقش انسان به حالت طبیعی‌تر نشان داده می‌شد»(همان: ۲۴۱۱).

زندگی معین مصور

معین مصور یکی از هنرمندان به‌نام دورهٔ صفوی از شاگردان رضا عباســـی بود. او ضمن این‌که نقاشـــی زبر دست بود، به طراحی پارچه نیز می‌پرداخت. در کنار نقش پارچهٔ او، که به شیوهٔ تک‌پیکرنگاری مکتب اصفهان طراحی شده، نوشته‌ای با این مضمون: «حســـب‌الامر در روز یازدهم شـــعبان سنه ۱۰۵۱ بانجام رســـید»، معین مصور، برکنـــارهٔ ترنج حاوی نقش، دیده می‌شود.

در مورد زندگـــی معین‌مصور اطلاعات پراکنـــده‌ای وجود دارد. اما به احتمال زیاد در زمان شـــاه عبـــاس در اصفهان فعالیت هنری‌اش را آغاز کرده اســـت. تاریخ تولد مشخص ندارد. کن‌بای به نقل از ارنســـت کونـــل[۴] این‌گونه آورده که معین‌مصور دیرتر از ســـال۱۰۲۶ه.ق./۱۶۱۷م. متولد نشده اســـت (کن‌بـــای،۱۳۸۴ :۲۸۹). کریم‌زاده تبریزی ســـال

تقریبی تولد معین‌مصور را« ۱۰۲۴ه.ق. الی اواخر قرن ۱۱ ه.ق.» (کریم زاده تبریزی،۱۳۷۶: ۱۱۷۴) برآورد کرده است. آژند نیز عقیده دارد، «حدود سال ۱۰۲۶ه.ق. چشم به جهان گشود. آثار تاریخ‌دار و رقم‌دار او با قلم‌سیاه، تنها سال‌های فعالیت هنری او را روشن می‌سازد»(آژند،۱۳۸۵: ۱۶۸). تاریخ مرگ او به روشنی مشخص نیست. اما روایاتی در این‌باره وجود دارد. «آخرین اثر معین‌مصور دارای تاریخ ۱۱۰۹ه.ق. است. بنابراین احتمال داده می‌شود که او پس از این تاریخ فوت شده باشد. استوارت کری‌ولش[5] و آنتونی ولش[6] اعتقاد دارند که معین‌مصور در سال ۱۱۱۸ه.ق. مشغول به فعالیت بوده است. کریم‌زاده تبریزی معتقد است که او حدود ۱۱۱۵ه.ق. اندکی کم یا بیشتر، جان به جان آفرین تسلیم نموده است. به‌نظر می‌رسد «معین مصور حدود ۹۰ سال عمر کرده باشد»(حسینی،۱۳۸۵: ۱۹۴).

به نقل از کریم‌زاده تبریزی«متاسفانه با همه شهرت و سوابق درخشانی که در صنعت تصویر داشته، هیچ‌یک از تذکره نویسان و تاریخ‌نگاران آن دوره کوچکترین اشاره‌ای در مورد احوال وی نکرده‌اند» (کریم‌زاده تبریزی،۱۳۷۶: ۱۱۷۵). به دلیل عدم ثبت نام شاگردان اساتید در کارگاه‌های هنری، تنها بنابر شواهد و نوشته‌هایی پراکنده در گوشه و کنار، نام بعضی از هنرمندان زیر دست اساتید بزرگ ثبت شده است. با این حال تصویر نگاره‌ای از رضا عباسی به قلم معین مصور نشان از او به عنوان نقاش را مشخص می‌کند. «این اثر محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون[7] است. در بخشی از یادداشت معین‌مصور در کنار این نگارهٔ تک‌برگی آمده است: شبیه مرحمت و مغفرت پناهی مرحومی جنت مکانی استادم رضا، مصورعباسی»(حسینی،۱۳۸۵: ۱۹۳). اما نکته‌ای مهم که معین‌مصور را از دیگر نگارگران هم‌عصرش متمایز می‌کند، این است که او مانند روزنامه‌نگاران امروزی حوادث را به روایت تصویر و تاریخ انجام اثر، ثبت کرده است.«او اولین نقاشی است که در تاریخ هنر ایران در ذیل اغلب آثارش نام، روز، تاریخ ماه و سال اجرای اثر را به روشنی اعیان ساخته و اگر مناسبتی یافته، بعضی از مشخصات نقش را نیز بر آن علاوه نموده است»(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۷۶: ۱۱۷۵).

معین‌مصور در طی حکومت چهار شاه صفوی از شاه عباس تا سلطان حسین زندگی کرده است. در اولین اثر او که تاکنون شناسایی شده، در سال ۱۰۴۲ ه.ق. با قطعه شعری که سروده خود را معینا معرفی کرده است.

«پیر سر کار بدست گمراه رقمش کرد معینا این را »(همان:۱۱۷۶)

اسامی متفاوتی از او دیده شده به‌طوری که، «این هنرمند سده ۱۱ ه.ق. با نام‌های آقامعین، آقا معینا و معین‌مصور»(حسینی،۱۳۸۵: ۱۹۴) و مصور عباسی معرفی شده است. «در نقاشی‌هایش نقش پرنده در تزیین پارچه البسه افراد بسیار دیده می‌شود که او در به تصویر درآوردن آن‌ها مهارتی از خود نشان داده است» (روح‌فر،۱۳۷۵ :۱۲). خصوصیات هنری او علاوه بر تاریخ‌گذاری، استفاده از خط ممتد در پیرامون پیکره‌ها است. آثار وی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: آثار روایی و آثار حماسی- تاریخی که دارای پیکره‌های متعدد و ترکیب‌بندی فاخر و پر کار هستند. نگاره‌های تک برگی او در زمرهٔ آثاری قرار دارند که بیرون از کارگاه‌ها و کتابخانه‌های سلطنتی به اجرا درآمده اند. بنابر حاشیه نویسی بر این آثار به نوعی مرتبط با تجربه‌های روزمرهٔ هنرمند به تصویر درآمده‌اند.

در میان اسامی بافندگان و نقش‌بندان[8] پارچه از او نامی برده نشده است.«هرچند که در چند نمونه در باب ذکر بافندگان دوره صفوی نامی از معین برده شده، از جمله این متن، از بافندگان معروف این زمان می‌توان از محمدخان و علی و اسمعیل کاشانی و معین نام برد که همه از شهر کاشان هستند»(بهشتی‌پور،۱۳۴۳: ۱۶۵)؛ که احتمالا منظور از معین، معین مصور نیست. زیرا او را اهل کاشان نمی‌دانند. به طورکلی مشخصه‌های سبک هنری معین مصور هم‌چنین در طراحی پارچه، ظرافت بیشتر در رسم اندام خصوصاً دست و پا و استفاده از خط بود که در اطراف طرح به صورت ممتد رسم می‌کرد. نکتهٔ سوم و مهم که مختص به اوست، تاریخ‌گذاری بر آثارش است که ابعاد تازه‌ای را در شناخت تاریخ هنر ایران مشخص می‌کند.

توصیف پیشاشمایل نگارانهٔ[9] نقش پارچهٔ معین مصور

تصویر ۱- پارچه در قطع کامل، موزه ملی ایران، (موزه ملی ایران)

درکانون‌هـــای هنـــری اصفهان بیـــن هنر نقاشـــی و طرح پارچه رابطـــهٔ نزدیکی وجود داشـــت. این ارتبـــاط از دوره تیموریان(قرن ۹ ه.ق.) شـــروع شـــد و در دورهٔ صفوی بیش از پیش ازآن استقبال شد. بســـیاری از بافندگان و طراحان پارچه، از نقاشان روزگار خود بودند. از جمله: سلطان محمد، رضاعباسی و شـــفیع عباسی که ســـرآمد زمان خود بودند. پارچه معین مصور، باتوجه به مکاتب پارچه بافی، متعلق به مکتب رضا عباسی است. نام‌گذاری مکتب رضا عباسی صرفاً به دلیل سبک نقاشـــی‌های او نبود، او به طراحی پارچه نیز می‌پرداخت. از طراحی‌های پارچه منسوب به او چند قطعه پارچه در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی وجود دارد که او را در زمرهٔ طراحان پارچه عصر صفوی معرفی می‌کند. با این حال او نیز نقشبند و بافندهٔ پارچه نبود.

در طرح پارچهٔ معین مصور، نوع البســـه نقـــش زن جوان، چهره و حالت قرار گرفتن پیکرهٔ او، طرز نشســـتن بر زمین که خود را رها کرده، کاملا منطبق با تک‌پیکرنگاری اســـت. لباس بلندی که کل بدن را تا مچ پا پوشانده و زیرآن پیراهن سفید یقه بسته پوشیده شده، سبک پوشش آن دوران است. بر روی لباس زنان در آن زمان کمربند شُـــل و آویخته‌ای بر بدن قرار می‌گرفت که بیشتر جنبه تزیینی داشت. روسری ســـفید و بلند که نیم‌تاج روی آن قرار می‌گرفت، پوشش سر را تشـــکیل می‌داد. حلقه گیسوان روی شـــقیقه و ابروهای پیوسته بخشـــی از آرایش زنان صفوی بود که در این نقش دیده می‌شود.

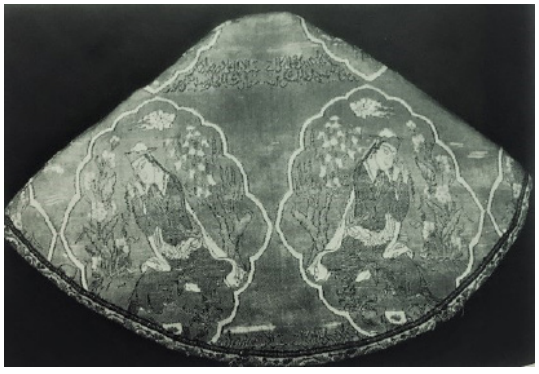
جنس پارچه از الیاف ابریشـــم و نخ گلابتون و رنگ‌های آن: سیاه، ســـرخ، زرد طلایی و رنگ صورتی روشن است. «بافت پارچه به صورت اُریب بافت اســـت. که در واقـــع پود از روی دوتار می‌گـــذرد و در اصطـــلاح می‌توان گفـــت بافت یک تار و پود اُریب روی دوتار اســـت. به این شـــیوه اُریب موزون نیـــز می‌گویند»(پـــوپ و اکرمـــن، ۱۳۸۷، ج۵ : ۲۵۳۵). امروزه این شـــیوهٔ بافت را بافت ســـرژ می‌نامند. الیاف این پارچه «حـــدود ۷۵درصد نخ ابریشـــم و ۲۵درصد گلابتون است»(روح‌فر،۱۳۸۵: ۱۵۸). تار و پود پارچه به‌رنگ صورتی است و برای مشـــخص نمودن نقش و تفکیک آن از زمینه، از رنگ ســـرخ و نخ گلابتون و برای دورگیـــری نقش از نخ سیاه استفاده شده اســـت. رنگ لباس و نقش آتش منقل و قســـمت‌های کوچکی از گل و درختچه به رنگ سرخ است و روسری و ســـربند و قســـمت‌هایی از گل و درختچه با نخ گلابتون بافته شـــده اســـت. تصویر قاب شـــدهٔ نقش بانوی جوان در داخـــل ترنج کنگره‌داری محصور شـــده اســـت. ترنج‌های کنگره‌دار یادآور ســـنت نقش آفرینی پارچه‌های دورهٔ سلجوقی اســـت. محصور کردن نقش پارچه از دوران باستان در ایران کاربرد داشـــت. ترنج دراین نقش با دو خط ســـیاه موازی به رنگ سیاه رسم شـــده و فاصله بین‌شان، به رنگ زمینه اســـت. دو خط موازی پیرامون نقش، به شـــیوه جدول‌کشی درکتاب‌آرایی است(تصویر ۱).

به‌طور کلی ابعاد پارچه‌های تاریخی، از اندازهٔ خاصی پیروی نمی‌کند. در واقع نوع مصرف و قواره، معیار اندازهٔ طول پارچه بود. در مورد عرض پارچه نیز اندازهٔ دقیقی وجود نداشـــت. از ۳۵ سانتی‌متر تا ۱۱۰ سانتی‌متر، عرض پارچه دیده شده است. به استناد منابع خارجی،«یک پارچهٔ ابریشمی شاخص دورهٔ صفوی، عرضی معادل شـــصت و هشـــت ســـانتی‌متر داشت، که این عرض از اندازه‌های گزارش شدهٔ کمپانی‌های هند شرقی کمی عریض‌تر بوده است»(بیکر،۱۳۸۵: ۱۲۶). با توجه به شواهد موجود، پارچه معین مصور قطعهٔ باقیمانده از قوارهٔ بزرگی است که طول ۶۰ و عرض ۴۶ سانتی‌متر دارد. در زیر هر ترنج، نوشـــته‌ای تاریخ‌دار به خط تعلیق، تاریخ اثر را یازدهم شعبان سال ۱۰۵۱ ه.ق. نشان می‌دهد. «در میان خطوط ایرانی، خط تعلیق که در آغاز، خـــط تحریر و برای کتابت و نوشـــتن نامه‌ها به‌کار آمده بود، کـــم کم به صورت شکســـته درآمد و خود موضوع خوشنویســـی و هنر نمایی گردید» (ذابح، ۱۳۶۴: ۷۰). این خط به عنوان خط تحریری برای تند نویسی در نوشـــتن نامه‌ها و فرمان‌های حکومتی شـــکل گرفت. به همین جهت، کلمات به منظور سرعت در تحریر پیوسته نگاشته می‌شد.

تصویر۲-نقش اصلی پارچه (موزه ملی ایران)

شـــیوهٔ تکرار نقش بر پارچه به گونه‌ای است که نقش زن در عرض پارچه در هر ردیف، سه نقش کامل و نیم نقش تکرار شده و در ردیف بعدی به صورت معکوس جهت آن‌ها تغییر کرده اســت. در واقع راپُرت[۱۰] پارچـــه ۱/۲ معکوس عرضی است. در یک ردیف نوشـــتهٔ کنار ترنج از راست خوانده می شود و نگاه زن به سمت چپ اســـت و در ردیف بعد، نوشتهٔ معکوس و نگاه زن به جانب راســـت اســـت. به نظر می‌رسد که وارونگی خط از اهمیت چندانی برخوردار نبوده اســـت و خط در کنار ســـایر نقوش، عنصری تزیینی محسوب شده است. وارونه نوشتن در خوشنویسی به عنوان مهارت کاتب مطرح بوده امـــا در این مـــورد نمی‌تـــوان این‌گونه قضاوت کرد. نمونه‌های مشـــابه از قرار گرفتن خط در کنار نقش در پارچه‌های صفوی به شیوهٔ راســـت‌خوان و چپ‌خوان وجود دارد که پیش از دورهٔ صفوی نیز متداول بود.

نمونهٔ دیگری ازطرح این پارچه (تصویر۳) در موزه سلطنتی اسکاتلند(ادینبرگ)[۱۱] موجود است که به‌نظر می‌رسد، «به منظور اســـتفاده برای تهیه پیراهن‌های مجلل بیرونی و هم برای پارچه‌هـــای تزیینی چون رومبلی و پوشـــش دیوار به خارج از مرزهای ایران برده شـــده باشـــد».(Scarce,2003: 145) آن‌چه از این پارچه در موزه به نمایش درآمده، کلاهی زنانه ماننـــد کلاه‌های رایـــج در میان زنان صفوی اســـت. استفاده از کلاه در میان زنان به‌گونه‌ای بود که زیر سرپوش بلندی کلاه را بر روی ســـر قرار می‌دادند. کلاه زن جوان در طرح پارچه کاملا مشابه این نمونه است. زمینهٔ پارچه موزهٔ ملی ایران و پارچهٔ موزهٔ اسکاتلند هر دو به یک رنگ هستند. این احتمال وجود دارد که در یک دستگاه بافندگی، توسط یک نقشبند و یک بافنده تهیه شده است.



تصویر۳- کلاه زنانه دورهٔ صفوی، (موزه سلطنتی ادینبرگ اسکاتلند)

پارچهٔ موزه ملی ایران بخشی جدا شده از قسمت‌های سالم از قطعهٔ بزرگ یا لباس است. شـــاید به منظور فروش پارچه به موزه و مجموعه‌داران تکه تکه شـــده باشد، که چندان با فرهنگ ایرانیان سازگار نیســـت، زیرا همواره ایرانیان برای پارچه ارزش خاصـــی قایل بودند و با تغییر کاربری البســـه، پارچهٔ آن را به مصارف دیگر می‌رســـاندند. با این حال آنچه از کل پارچهٔ موزهٔ ملی ایران باقی مانده، قطعهٔ آســـترداری است، که کاربردی خانگی پیدا کرده است.

در طرح پارچه، معیـــن مصور به ســـلیقه و ذوق خود نحوهٔ قرار گرفتن زن در فضای بوســـتان و ملزومات‌اش را با توجه به روایـــت از پیش تعیین شـــده، به‌تصویر درآورده اســـت. لباس زن بلند و بدون پوشـــش اضافی و پاپوش‌هایش مانند چکمه ساق بلند، پاهایش را پوشانده است که نشان از رسم پوشیدن لباس آن دوران است. به نقل از کریم‌زاده تبریزی، معین مصور: «در ترســـیم البســـه و کفش و کلاه و ســـایر ملبوسات دیگر، نقاش باســـلیقه‌ای بود و نمونه‌های متنوع و باب روز دوران خود را به نحوی عیان می‌ســـاخت که حالیه بهترین منبع شناســـایی جزییات زمان نقاش به حســـاب می‌آیند»(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۷۶: ۱۱۸۱). جملهٔ نوشـــته شـــده به خط تعلیق نشان از اجرای دســـتور طراحی پارچه است.

در این طرح، زن در کنار بوتهٔ‌گل سوسن و درختچهٔ سپیدار بر روی زمین نشسته است.(تصویر۵) به‌نظر می‌رسد، نقش بوتهٔ گل سوسن در نقاشی و طراحی پارچه، نقش مطلوب و خاصی بوده زیرا تصاویر بسیاری از نقش بوتهٔ گل و درختچه در پارچـــه و نگاره‌های دورهٔ صفوی مشـــاهده می‌شـــود. از نگارگری‌هـــای دورهٔ صفوی که در کاخ گلســـتان نگهداری می‌شـــود (تصویر۴) نمونه‌ای وجود دارد که شـــباهت قرار گرفتن گل سوسن در کنار پیکره‌ها را با پارچه معین مصور نشـــان می‌دهد. در نقش پارچه، بوته گل و درختچه‌ای که دچار خزان شده است، تداعی خلاصه شده‌ای از طبیعت در فصل پاییز است.

تصویر۴- تک نگارهٔ شکار و شکارچی، (کاخ گلستان)

تصویر۵ - بوتهٔ گل، بخشی از پارچهٔ معین مصور، (موزه ملی ایران)

تحلیل شمایل‌نگارانهٔ[۱۲] نقش پارچهٔ معین مصور

یکی از راه‌هایی کـــه می‌توان به نیت هنرمند نزدیک شـــد، آشنایی با جنبه روایی موضوع اثر است. زیرا در شکل‌گیری اثر بخشی از باورهای سیاسی، فرهنگی و شخصیت هنرمند دخیل هســـتند. به این ترتیب تحلیل اثر یک رویکرد محتوا محور خواهد بود. این عوامل نشـــان می‌دهـــد، آمیختگی هنرنگارگری و نقش پارچه به دلیل بازارهای پر رونق تجاری و تقاضای سایر ممالک با اســـتقبال فراوانی روبرو بوده است. حامیـــان پرقدرتی چون شـــاهان اولیهٔ صفـــوی و درباریان در پیشـــرفت و رونق این هنر سهم بســـزایی داشتند. برای هنرمندان دربار شاه‌عباس این افتخار بود که، طرح پارچه‌ای برای بافندهٔ مورد علاقهٔ شـــاه ارائه دهند تـــا لباس دوخته شده‌ای از آن بر تن شـــاه دیده شـــود. اکثر طراحان پارچه، بافنده و یا نقشـــبند نبودند. زیرا فعالیت نقشبندان به دلیل پیچیدگی کار با دســـتگاه بافندگی و دسته‌بندی نخ‌های تار برای اجرای طرح بر پارچه، مهارت خاصی را می‌طلبید.

در میان شاگردان پُرشمار رضا عباســـی، هیچ‌یک به اندازه معین‌مصور بـــه او نزدیک نبود. طبعاً طراحـــی پارچه را نیز از رضاعباســـی آموخته بود. این پارچه تاریـــخ ۱۰۵۱ه.ق. را نشـــان می‌دهد، که با توجـــه به احتمال تولـــد او در طی ســـال‌های ۱۰۲۴ تـــا ۱۰۲۶ه.ق. در زمـــان طراحی پارچه مرد جوانی بوده که دههٔ ســـوم زندگی را می‌گذرانده است. در بررســـی اجزای طرح پارچه تأثیر و میـــزان آموزش او از رضاعباسی مشهود است. «ابرهای شعله مانند در پس‌زمینه که گویا رضاعباسی سخت شـــیفتهٔ آن بوده است»(پوپ و اکرمـــن،۱۳۸۷: ۲۱۵۲)، در این نقش دیده می‌شـــود. زن در فضای خارج از بنا تصویر شده اســـت. او برای گرم شدن منقل آتشی در مقابلش نهاده اســـت. در بالا و در آسمان، ابر پر تلاطمی حضور باد را نشـــان می‌دهد که توجیه مناسبی برای وجود منقل آتش است (تصویر۲). ابرها با وجود این‌که بخش کوچکی از فضای تصویر را به‌خود اختصاص داده‌اند، اهمیت خاصی برای طراح داشـــته اســـت. ابرهـــا در القای حرکت و پیچشـــی که باد در آن وزیده، نقشـــی وارداتی و از سبک نقاشی‌های چینی اقتباش شده است. این نقش بنابر ســـلیقهٔ حکام مغول به نگارگری ایرانی راه یافت و نگارگران با پیچش ابرها و خم درختان، حضور باد و جریان نســـیم را بر فضای تصویری بازنمایی کردند. شروع استفاده از ابرهای پیچان در نگارگری‌ها به «ســـدهٔ هشتم هجری باز می‌گردد. سلیقهٔ تازه‌ای در کارگاه‌های ســـلطنتی شیراز ایجاد شد که از مشـــخصه‌های آن ابرهای پیچان و دنباله‌دار، پیکره‌های باریک اندام درجامگان رنگین، زمین مفروش از گل‌بوته‌های گوناگون و منظم، درختان با برگ‌های فشـــرده و یکنواخت و... بود»(پاکباز، ۱۳۸۳: ۷۲).

استفاده از کلاه مخروطی زیر روســـری که گیس‌بند گفته می‌شد، از« نفوذ غربیانی بود که از راه ســـوریه و امپراتوری عثمانی بـــه ایران منتقل شـــده بودنـــد. تقریبـــاً در اواخر ســـدهٔ یازدهم ه.ق. گیس‌بندها کوتاه‌تر و نوک‌تیزتر شـــد و همیشه روسری بزرگی که سر و شـــانه‌ها را می‌پوشاند، آن را پنهان می‌کـــرد و اغلب با نواری محکم می‌شـــد»(پوپ و اکرمن،۱۳۸۷،ج۵: ۲۵۹۰). استفاده ازکلاه مخروطی محل مناسبی برای قرار دادن تاج و نیم‌تاج‌های زنان بود. این‌گونه آراستن سر، مخصوص زنان درباری و ممتاز و طبقات بالای جامعه بود. بنابر شرح سفرنامه نویسان پوشیدن چکمهٔ بلند که از پارچهٔ مخمل و زربفت تهیه می‌شـــد، بـــه زنان ممتاز اختصاص داشـــت. تزییناتی مانند انـــواع دوخت‌ها بر روی پای پوش‌ها انجام می‌شـــد. پای پوش نقـــش زن این پارچه از نخ گلابتون بافته شـــده که تاکیدی بر طبقهٔ مرفه اوست. این نشانه‌ها برای مخاطبی که با قراردادهای این هنر بیگانه است، ممکن است برداشـــت متفاوتی را در پی داشته باشد.

لذا در پس زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی این تحلیل است که شناخت فراهم می‌شود.

در آغاز دورهٔ صفوی شعایر شیعی و بازتاب آن در هنرهای صفوی جایگاه مناسبی برای ترویج باورهای مبتنی بر مذهب شیعه بود، که در انتقال پایتخت به اصفهان و حضور غربیان و پدید آمدن طبقهٔ سرمایه‌دار دیدگاه‌های دینی، آن رنگ و بوی پیشین را از دست داد. «نشر افکار و اندیشه‌های مذهبی و دینی و حضور اندیشمندانی چون ملاصدرا، شیخ بهایی و شاعرانی چون محتشم کاشانی در این دورهٔ فرهنگی، و از طرفی ادعای وافر سلاطین صفوی بر ترویج مذهب شیعه و مفاهیم دینی، در آثار نقاشی رضاعباسی و معین‌مصور کمتر تأثیری با صورت و مفاهیم مذهبی داشت. آثارشان اغلب، صحنه‌های نقاشی عاشقانه و تغزلی هستند، که آن هم حکایتی از عشق زمینی را تداعی می‌کند تا مفهوم عشق متعالی و آسمانی. گویی بیشتر تحریک کننده است تا شورانگیز، که به خصوص در آثار متاخر معین مصور این موضوع آشکارتر است. علاقهٔ معین مصور به طراحی و تصویرکردن موضوعات روزمره و متداول، خود گواه زمینی شدن مفهوم نقاشی و مایهٔ سرگرمی و ابزار واقع شدن برای توصیف و تشریح وقایع است»(شایسته‌فر،۱۳۸۲: ۶۵). این‌گونه، معین مصور نقش زن جوان را سرخوش و فارغ از دغدغه‌های روزمره به نمایش گذاشت. زن جوان چهره‌ای ایرانی دارد و با آرامش و رضایت‌مندی که نمایان است در باغ و بوستان، خود را به خنکای پاییز سپرده است. موضوع انسان در این اثر، برخلاف معانی نهفته در گذشته، نشان از میل به زندگی و تمایلات زمینی دارد. این بینش در مورد مفهوم میل به زندگی از مکتب شیراز آغاز شده بود.«در مکتب شیراز به تصویر انسان اهمیت بیشتری داده شد.»(تجویدی،۱۳۷۵: ۹۲). بوته‌های کوتاه که در نگاره‌های مکتب تبریز برای پُرکردن زمینه به کار می‌رفت، در متن پارچه نیز دیده می‌شوند.«برگ درختان سپیدار که منحصراً به آب و هوای ایران تعلق دارد، بزرگ‌نمایی شده است. ترسیم درختچه، به کار سلطان محمّد در نگارهٔ از خمسه تهماسبی شباهت دارد» (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۶: ۵۹). حضور زن در فشردگی درختچه‌ها و بوته‌گل به معنی این است که در باغ پُر گل و درختی، این صحنه به تصویر درآمده است، به گونه‌ای موجزگرایانه تصویر شده است. فاصلهٔ زمانی و انتقال پایتخت صفویان از تبریز به قزوین و سپس اصفهان نتوانسته از ارزش تصویری نقش درخت در نزد هنرمندان دورهٔ صفوی بکاهد. به‌طوری‌که کمتر پارچه‌ای از دورهٔ صفوی را می‌توان یافت که به درخت، گل و بوته آذین نشده باشند. هنرمندان نگارگر در بازنمایی نقش گل و درخت واقعگرا نبودند. ارزش بصری نقش زن، بوتهٔ گل و درخت سپیدار، جریان باد و پیچش آن در ابر از نظر معین مصور به یک اندازه اهمیت دارند.

معین مصور طرح پارچه را مانند نقاشی‌هایش قلم‌گیری کرده است. تنها ضعف این پارچه نداشتن دقت لازم در تکرار نقش در عرض پارچه است. زیرا در هر ردیف طرح نیمه‌ای در انتها قرار گرفته شده است. این نقص را باید در عدم دقت نقشبند در انتخاب ظرافت نخ‌های تار و پود دانست. زیرا ظرافت نخ در تعیین اندازهٔ نقش در عرض پارچه تأثیردارد و لطافت پارچه را مشخص می‌کند. احتمالاً بافت این پارچه در کارگاه‌های خارج از دربار صورت گرفته و یا متقاضی آن در پی سختگیری‌های لازم نبوده است. به همین خاطر بافنده با محدودیت‌هایی از جمله تعداد و ضخامت نخ‌های تار و محدودیت دستگاه بافندگی روبرو بوده است. البته نقشبندان و بافندگان بنامی از جمله غیاث‌الدین نقش‌بند بودند که با مهارت از پس این مشکل برمی‌آمدند. آنان با ابتکار عمل محدودیت عرض دستگاه‌های بافت پارچه را از بین برده و قادر به بافت پارچه‌هایی با عرض بیشتری شدند.

تفسیر شمایل شناسانی[۱۳] نقش پارچهٔ معین مصور

بنا بر نظر اروین پانوفسکی این مرتبه در حکم بالاترین مرحلهٔ این رویکرد است. زیرا تفسیرشمایل‌شناسانه اثر از ارزش نمادین بالاتری برخوردار است. این مرحله ضمن جستجوی امور ناآگاهانه و آگاهانه با رویکردی ترکیبی، تأثیر پذیری غیر عامدانه و ناآگاه معین مصور از جهان‌بینی زمانه‌اش را مشخص می‌سازد. پسند و سلیقه متقاضیان هنر در انتخاب تک‌پیکرنگاره‌ها نشان از سلیقهٔ زمانه است که آگاهانه معین مصور با آن برخورد کرده است.

در مکتب پارچه‌بافی غیاث‌الدین نقشبند نقوش انسانی با الهام از نگارگری مکتب تبریز به ادبیات کهن نظر داشت و چهرهٔ شخصیت‌ها با نگاه آرمانی، وقار و تشخصی فاخر تصویر می‌شدند اما در مکتب رضاعباسی خلاصه شدن انواع نقوش و تک پیکرنگاره‌ها موضوع طراحی پارچه شده بود. این مکتب، نقش انسان در زندگی روزمره، گل‌گشت، سرخوشی و عیش و نوش را مجسم می‌ساخت که با برداشت فلسفه انسانگرایانه غرب، مفهوم دنیوی یافته بود. البته سیاست تجاری شاه عباس

را در بوجود آمدن این شـــیوهٔ هنری نباید نادیده گرفت زیرا با آغاز حکومت شـــاه عباس، شاهد گشوده شـــدن درهای ایران برروی غرب هســـتیم. بســـیاری از این غربیان کـــه به منظور سیاحت و یا تجارت به اصفهان آمده بودند، ضمن نقشه‌برداری از راه‌ها، برداشـــت‌ها و تجربیات خود را به صورت گزارش‌های مفصلی از آداب و رســـوم و فرهنـــگ و هنر ایران یادداشـــت می‌کردند. بســـیاری از اطلاعات ما در مورد شـــرایط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی آن زمان به نوشته‌های آن‌ها باز می‌گردد. معین مصور که بیشـــتر عمر خود را در اصفهان ســـپری کرده بود، ثبت تاریخ و رویدادها را احتمالاً از آن‌هـــا آموخته بود. او هنرمندی مردمی بود که بیشتر وقت خود را میان مردم کوچه و بازار ســـپری می‌کرد. تمایل به مشـــاهده و ثبت واقعیت در طراحی‌های ســـریع، تک چهره‌ها و تک‌نگاره‌ها سرعت عمل را می‌طلبید که در آن خط بر رنگ ارجعیت داشت و معین مصور از آن بی‌بهره نبود.

در کارگاه‌هـــای هنـــری تا قبـــل از دورهٔ شـــاه‌عباس، تنها نام هنرمند ارشد یا سرپرست کارگاه بر دفاتر ثبت می‌شد. اما پس محدود شـــدن حمایت‌های دربار بود که در وضعیت اقتصادی و معیشـــتی هنرمندان مشـــکلات بوجود آمد و کم توجهی به کتاب‌آرایی نسبت به شـــیوه و سنت کارگاه‌های هنری گذشته باعث شد، هنرمندان برای کســـب درآمد به صورت مستقل و خصوصی فعالیت کنند و متقاضیان غیردرباری داشته باشند. به این ترتیب پس از دورهٔ رکود هنرهای فاخر، در سدهٔ یازدهم ه.ق.، این امکان بوجود آمد که آثار هنـــری به‌نام هنرمند ثبت و امضا شـــوند. در این دوره داشـــتن تک‌پیکرنگاره‌ای، به قلم اساتید بزرگ آن دوران، طبقهٔ متوسط شهری را راضی می‌کرد. نقاشی‌های دیواری و پارچه‌ها برای نصب بر دیوار یا فرو رفتگی در دیوار به شـــیوهٔ تک‌پیکرنگاری، عنصر تزیین در بناها بودند. عمارت عالـــی قاپو در کاربرد توأم هنـــر نگارگری و پارچه‌های منقوش در دورهٔ صفوی نمونه‌ای از این دست است.

معین مصـــور در پیکرنـــگاری، «صـــورت ها را پـــر ملاحت و شـــاداب می‌کشید و شیوه‌ای شـــاعرانه داشت. ســـعی وی در ارائه صورت‌های زنانه دارای شـــیوایی و ملاحت منظر بود که به نازک قلمی خلق می‌نمود و لبخنـــد مرموز و نمکینی که به لب‌ها می‌داد، حالت حجب و حیا را مجسم می‌ساخت و دلربایی صاحب چهره را افزون می‌نمود. در ارائـــهٔ لوندی‌های زنانه، ناز و غمزهٔ آنان را با زینت‌های فاخرانه‌ای تـــوأم نموده، طبیعی و دلربا عمل می‌آورد» (کریم‌زاده تبریـــزی،۱۳۷۶: ۱۱۸۱). در طرح پارچه، زن نشسته بر زمین و در بوستان به تصویر درآمده اســـت. بر روی زمین در مقابل زن جوان، منقل شـــش‌ضلعی قرار دارد که در داخل آن آتش گداخته‌ای به رنگ سرخ، دیده می‌شود. در آســـمان، ابری که باد در آن وزیده، موجب ریزش قسمت‌هایی از برگ‌های درخت و بوتهٔ گل سوسن شده است. تاریخ روی پارچه برابر بـــا ۲۵آبان ســـال ۱۰۲۰ ه.ش. خبر از فصل خزان می‌دهد. این تاریخ می‌تواند توجیه مناســـبی برای حضور آتش منقل در پیش زن باشد. شاید این‌آخرین روزهای اســـتفاده از هوای باغ و طبیعت در اصفهان آن روزگار بوده که نیاز به آتش کوچکی احساس می‌شد.

ترنج اطراف نقش مانند حصار، فضای پیرامون زن را در برگرفته اســـت. نقش قاب علاوه بر جنبه زیبایی شناســـایانه، به عنوان عنصری معنوی در ایجاد حریم امـــن و فضایی به‌دور از تعرض نیروهای مخرب، به واسطهٔ پاسداری و حفظ احترام و تقدس به نقش‌مایه است. به نظر می‌رسد معین مصور شناخت چندانی در مورد نقش مدالیوم در منسوجات باستانی و تاریخی نداشته با این حـــال به‌صـــورت غیرعامدانه و به تقلید از این پیشـــینهٔ نمادین، نقش زن را محصور کرده است.

ابر پیچان و حرکت موی زن جوان، جریان باد را نشان می‌دهد. همواره انســـان و طبیعت مکمل یکدیگر بوده‌اند. به‌گونه‌ای که طبیعت و انســـان در این طرح نسبتی یکســـان پیدا کرده‌اند. «در میان عناصـــر چهارگانه، آتـــش و بـــاد لطیف‌ترین و غیر محســـوس‌ترین عناصر هســـتند. تا حرکت نکنند، قابل حس نیستند و در واقع جان و روان موجودات به ویژه انسان به‌شمار می‌آیند»(شـــوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۲: ۶). جان و روان زن جوان در جریان پیچیدن باد در میان گیســـوانش که به مرتب کردن آن می‌پردازد، محســـوس اســـت. در فضای تصویری، نگاه زن از بـــالا به پایین تغییر کرده کـــه از خصوصیات مکتب نگارگری شـــیراز اقتباس شـــده اســـت. در نگاره‌های مکتب شـــیراز نگاه از بالا به جهان خاکی حرکت می‌کند. دیگر انسان سرنوشت خود را در آسمان جســـتجو نمی‌کند. به باور کهن، آســـمان در تاریخ ایران همواره سرنوشـــت مردمان را رقم زده است. آسمان با عالم بالا و درگاه قدسی خداوند ارتباط داشته و جایگاه ارواح پاک و فرشتگان است. نیایش‌ها به جانب آسمان صورت می‌گیرد. احادیثی از معراج رسول(ص) را در آسمان‌ها تصویر کرده‌اند. «آســـمان سرشـــار از ارزش‌های اساطیری-مذهبی و حوزهٔ اقتدار الهی اســـت. آســـمان به اقتضای ارتفاع بی‌انتهای خود اقامتگاه خدایان است و گاه نشانهٔ قدرت خداوند و جایگاه رستگاران و آیین‌های صعود می‌باشد» (همان: ۱۸۶). این‌جاست که از باورهای پیشین رنگ باخته و میل به زندگی

در کانون توجه قرار می‌گیرد. موج طبقه جدید شهرنشین که به تجارت روآورده بودند، ثروتمند شده و لذت زندگی را تجربه می‌کرد آنان هنری سرشـــار از زندگی دنیـــوی را طالب بودند. در فرهنگ این جامعه‌ی نوپا، عرفـــان و مکاتب فکری و فقهی پیشین جایگاه چندانی نداشت.

عبارتِ: حسب‌الامر در روز یازدهم شعبان سنه ۱۰۵۱ به‌انجام رسید، نشان از شخصی است، که به سفارش او طراحی پارچه انجام شـــده اســـت. وجود نمونهٔ دیگر از این نقش که در موزهٔ ادینبرگ وجود دارد، این احتمـــال را قوی می‌کند که بازرگان و یا تاجری ســـفارش دهندهٔ پارچه بوده است. با توجه به اسناد موجود، پوشیدن پارچه‌های نفیس منقوش به طرحی از زنان جوان که چهره و موهایشان نمایان است، برای پوشش مردان درباری و حاکمان محدودیت نداشـــت. در تصویـــری از رابرت شـــرلی[۱۴] که ون‌دایک[۱۵] هنرمند نقاش هلندی از او کشـــیده اســـت، او را در لباس قزلباش به تصویر درآورده است. بر نقش پارچهٔ ردای او تصویر دلدادگان، به سبک تک‌پیکرنگاری و باده نوشی در بوستانی از تنوع گل‌های شاه عباسی، نقوش اسلیمی و ختایی دیده می‌شود. « طبق شـــواهد تاریخی، شرلی با این لباس وارد دربار اسپانیا شـــده بود. به تن کردن لباس ایرانیان نه تنها در اروپا بلکه در سیام[۱۶] نیز گزارش شده است تا جایی که پادشاه سیام به تقلید از شـــاهان صفوی لباس می‌پوشید» (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۰: ۵۸ و ۵۵).

تصویر۶- نقاشی رابرت شرلی اثر وان دایک (URL1)

استفاده از پارچه‌هایی با نقش زن، در میان عامه مردم عمومیت نداشت و مختص به البســـهٔ درباریان در مکان‌های خصوصی تزیینات قصرها و حرم‌خانه‌ها بود. با توجه به شـــرایط مذهبی، پوشیدن لباسی با این نقوش برای شـــاهان صفوی که خود را مرشد کامل می‌دانستند، در دید عموم برازنده نبود. با این حال، منسوجاتی که به سرزمین‌های غرب صادر می‌شد، از این قواعد مستثنی بودند. زیرا آنان در استفاده از منسوجاتی با نقش زن محدودیتی نداشتند. معین مصور نیز مانند سایر هنرمندان هم عصرش، بی‌نیاز از سلیقهٔ تحمیلی حامیان پیشین به خلق این اثر پرداخت. او هنرمندی مردمی بود که به تقاضای ســـفارش دهندگان تن مـــی‌داد و از فرهنگ تازه شـــکل گرفته‌ای که در زمانه‌اش جاری بود، بـــه نحوی آگاهانه در نقاشـــی و طراحی پارچه بهره می‌برد.

جدول ۱. مقایسه نقش مایه‌های پارچهٔ معین مصور و تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان (نگارنده)

ردیف	پارچهٔ معین مصور	تک نگاره	تک نگاره
۱	 پارچه ابریشم، (آرشیو موزه ملی)	 بانو در حال شانه زدن بر مویش، هنرمند: رضا عباسی( )	 بانو لمیده در بوستان، هنرمند: محمد قاسم(URL3)
۲	 بته گل، بخشی از نقش پارچه ابریشمی	 تک نگاره شکار و شکارچی (آرشیو کاخ گلستان)	 بته گل، بخشی از تک نگاره شکار و شکارچی (آرشیو کاخ گلستان)
۳	 منقل آتش، بخشی از نقش پارچه ابریشمی (آرشیو موزه ملی ایران)	 برگی از نسخه خطی در علم هیأت، ترجمه متن: تصویری از کهکشان از روی آن‌چه که در آسمان می‌بینید(URL4)	 بخشی از نسخه خطی در علم هیأت ترجمهٔ متن: ای از معجزه همان‌طور که در آسمان نشان داده می‌شود(URL4)

نتیجه

خوانش تصاویر، منطق متمایزی نسبت به ادبیات دارد. تصاویر آغاز، میانه و پایان مشخصی ندارند. در واقع مخاطب از هر بخش تصویر که نظرش را جلب نماید، خوانش را آغاز می‌کند. نقش‌مایه‌های تاریخی که به نشان هر دوره از تاریخ اختصاص دارند، نیازمند

بازخوانی مجـدد هسـتند تا بـه لایه‌هـای مفهومی و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها بیشتر پی برد. در میان آثار ارزشـمند تاریخ هنر ایران، نسـاجی از ویژگی ممتازی برخوردار بوده و کمتر به شناخت نقوش آن‌ها پرداخته شده است.

در دورهٔ پایتختـی اصفهـان در عصـر شـاه عبـاس، آوازه منسـوجات به‌گونـه‌ای بـود کـه در اقصـی نقاط سرزمین‌های غرب و شرق خواسـتاران زیادی داشت. در پاسـخ به سـوال پژوهش می‌توان عاملی را که بیش از همه بر انتخاب و بینـش هنرمندی چون معین مصور تأثیرگذار بـود را آغاز نفوذ فرهنگ غـرب با ایران، عدم حمایت شـاه‌عباس از نگارگـری، توجه بیـش از پیش شـاه‌عباس به تجـارت و شـرایط اقتصـادی آن دوران دانسـت. ارتباط تجاری و فرهنگی بـا غربیان در القای اندیشـه انسـان‌گرایانه، کـه اسـاس فرهنگ غـرب را تشـکیل می‌داد، بر جهان‌بینی هنرمندان دورهٔ صفوی تأثیرگذاشـت. همزمان با شـروع دورهٔ رفاه اقتصادی و ثروتمند شـدن جامعهٔ شـهری، طبقهٔ روی‌کار آمدهٔ جدید، کـه لـذت زندگـی تجملـی و دنیـوی را تجربه می‌کردند، به پیروی از شـیوهٔ زندگی مرفـه درباریان و حاکمان متقاضی آثار هنری شـدند. این سبک جدید زندگی، هنر را در میـان عامهٔ مردم جریـان داد. طبقه جدید بـه موضوعـات روزمره و متـداول که خـود را در قالـب آن تصور می‌کردنـد، علاقه‌مند بودنـد. این هنر گواه زمینی شدن مفهوم هنر و مایه سـرگرمی و ابزاری برای توصیف و تشریح وقایع روزمرهٔ زندگی بود. شاهان اولیهٔ صفـوی که خـود را مرشـد کامل می‌دانسـتند، مذهب را در رأس امور زمامداری خود قرار داده و با نگاه عرفانی و اخلاقی که بازتاب شـعایر مذهبی بود، پسند خود را بـر هنرمنـدان در خلق آثار، تحکـم می‌کردند. پـس از آن در دورهٔ پایتختـی اصفهان که بـه هنرهای فاخر دیگر چندان توجه نمی‌شـد، هنرمندان حامیان پرقـدرت خـود را از دسـت دادند. آنـان برای بـرآورد نیازهای زندگی به خواسـتهٔ طبقهٔ جدید شـهری تن داده و متناسب با سلیقهٔ آنان به خلق هنر پرداختند.

تولید پارچهٔ معین مصور، مقارن با تاریخ ۲۵ آبان سـال ۱۰۲۱ شمسـی اسـت. معین مصور با قرار دادن عناصر این تاریخ را واقعی تصویر کرده اسـت. طراحی به شیوهٔ سـیاه قلم برای نقش پارچه زری اطلس به سفارشی که به او محول شـده، انجام پذیرفته است. قرارگرفتن فرم زن و نقوش تزیینی در نگاه توصیفی، برمیل به نیازهای دنیوی دلالت دارند. با این حال در محفوظ داشتن زن از نگاه نامحرمان پا را از عرف زمانه بیرون نگذاشـته و او را در قاب ترنج قرار داده است، این حفظ حریم برگرفته از فرهنگ زمـانهٔ ناآگاهانه به اثرش راه یافته اسـت. تا حرم از دید نامحرمان محفوظ باشد.

نوشـتهٔ خط تعلیق در کنار نقش ترنج، تاریخ اتمام اثر را نشان داده است. اما به سـفارش چه کسی، مشخص نیسـت. قطعـاً از جایـگاه اجتماعی خـاص برخوردار نبوده زیرا معین‌مصور به سـفارش دهنـدهٔ اثر نام خود را ثبت کرده اسـت. از پیچیدگی نقش و جزئیات نقوش در طرح پارچه به شـیوهٔ مکتب پیشـین خبری نیست. با این حـال نقـش پارچه به‌صـورت خلاصه شـده‌ای بیانگر فرهنگ آن دوران اسـت. معین مصور توانسـته نوعی واقعگرایی و تمرکز اندیشـه انسانگرایانه را در این نقش به تصویـر درآورد. این نوآوری به نوعی گسسـتن از سنت آن دوران اسـت. در طراحی این پارچه، معین مصور از نماد و تمثیل‌هایی اسـتفاده کرده که با توجه به شـناخت، شـیوهٔ زندگی، جهان بینی و سبک آثارش، بازگوکنندهٔ بخشـی از تاریخ اندیشه و گرایش به فلسفهٔ انسان‌گرایانهٔ غرب است. از آنجاکه هنر بخشی از تاریخ اندیشه است؛ با پیوند میان تاریخ هنر و سایر رشته‌های علوم انسانی بخش‌های ناگفته از تاریخ هنر و آغاز تفکر غرب و تأثیر آن بـر اندیشهٔ هنرمنـدان از دورهٔ صفوی بازگویی شده است.

پی‌نوشت

1. Pre-iconographical description
2. Iconographical analysis
3. Iconographical interpretation
4. E.kuehnel مورخ آلمانی که در حیطه هنر اسلامی صاحب نظر بود
5. S.C.Welsh
6. A. Welsh
7. Princton University واقع در شهر پرینستون درایالت نیوجرسی آمریکا
8. نقشبندی از جمله مشاغل در زمینه تولید پارچه بود. نقش بند پس از تایید و انتخاب طرح با دسته بندی تارها بافت را برای انتقال نقش را بر روی دستگاه پارچه بافی فراهم می کرد.سپس بافنده و گوشواره کش پارچه را می بافتند. مآخذ نگارنده
9. Pre-Iconographical description
10. راپُرت تکرار واحد طرح در طراحی پارچه است. انواع راپُرت شامل: راپُرت ساده و مستقیم، راپُرت 2/1 طولی و 2/1 عرضی و انواع راپُرت‌های معکوس و چرخشی هستند.
11. National Museum of Scotland
12. Iconographical analysis
13. Iconolographical interpretation
14. R. Shirley
15. A.van dyck هنرمند هلندی سده 17 میلادی
16. تایلند امروزی

کتاب‌نامه

- آژند، یعقوب(۱۳۸۵). ***مکتب نگارگری اصفهان***، تهران: فرهنگستان هنر.
- بهشتی‌پور، مهدی(۱۳۴۳). ***تاریخچه نساجی ایران***، با مقدمه دکتر باستانی پاریزی، تهران، اکونومیست.
- بیکر، پاتریشیا(۱۳۸۵). ***منسوجات اسلامی***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۳). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور آپهام و آرنولد، تامس (۱۳۷۸). ***سیروصور نقاشی ایران***، زیرنظر آرتور اپهام پوپ، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، جلد۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- تجویدی، اکبر(۱۳۷۵). ***نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی، مهدی(۱۳۸۵). ***«معین‌مصور و مکتب اصفهان»***، مجموعه مقالات نگارگری، تهران: فرهنگستان هنر.
- ذابح، ابوالفضل(۱۳۶۴)، ***«خوشنویسی در جهان اسلام»***، فصل نامه هنر، شماره۸، تهران: صص ۷۷-۴۴.
- روح‌فر، زهره(۱۳۷۵). ***«جلوه‌هایی از هنر معین مصور»***، تهران: میراث فرهنگی شماره ۱۶، صص ۱۴-۱۲.
- روح‌فر، زهره(۱۳۸۵). ***هنر و معماری صفوی***، به کوشش شیلاکن‌بای، ترجمه مزدا موحد، به مناسبت گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۲). ***«رضاعباسی و معین مصور دو هنرمند دوران صفوی»***، مجله هنرهای تجسمی، شماره ۲۰، صص ۸۰-۷۰.
- شریعت‌پناهی، حسام‌الدین(۱۳۷۰). ***اروپاییان و لباس ایرانیان***، تهران: قومس.
- شوالیه، ژان و آلن، گربران(۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

- فضل وزیری، شـــهره و تندی، احمد(۱۳۹۶). ***«تفســـیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی»***، فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۷۳-۶۱.
- فضل وزیری، شـــهره؛ تندی، احمد(۱۳۹۷). ***«بازخوانی اعتقادات شـــیعی در پارچه آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل شناســـی اروین پانوفسکی»***، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۶، صص ۱۵۰-۱۳۵.
- کریم‌زاده تبریزی، محمد علی(۱۳۷۶). ***احوال و اثار نقاشان قدیم ایران***، جلد سوم، تهران: انتشارات کتابخانه م-مستوفی.
- کن‌بای، شیلا ر.(۱۳۸۴). ***رضاعباسی اصلاح‌گر سرکش***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان
- نصری، امیر(۱۳۹۲). ***«خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»***، فصلنامه کیمیای هنر، سال اول شماره۶، صص ۷-۲۰.
- ولش، آنتونی(۱۳۸۵). ***نگارگری و حامیان صفوی***، ترجمه روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر
- Scarce, J. (2003). ***Women's costume of the near Middle East***, London by Routied gecurzon

URLs:
URL1: http://fa.wikipedia.org
URL2: http://pinteresr.com
URL3: http://Hermitagemuseum.org
URL4: http://Metropolitanmuseum.org

An Iconographic Analysis of Moein Mossavar's Textile Depicting a Woman: A Case Study from the National Museum of Iran

Abstract:

Textile art has occupied a privileged and special position throughout the historical eras of Iran. One of these golden ages in which it thrived was the Safavid period. Examining the existent works of this period has shown that the use of high-quality raw materials and diverse and modern methods in unique textures and motifs played a significant role in the prosperity of Safavid textiles. Reaching this position should be deemed as the result of the Safavid rulers' and kings' support. They did not neglect any effort to produce exquisite fabrics. The majority of the Safavid kings encouraged artists, especially fabric designers and weavers, to the extent that the supervision of the king and governors over the fabric weaving workshops increased the quality of the textiles.

In addition to the decorative aspect of the historical fabrics of Iran, their motifs are indicators of the influential factors in understanding their era. These factors were connected to the policies of kings and rulers, favorable economic situations, and cultural and social conditions. The fabrics of the Safavid period had many applicants during their era, and their products were also exported to Western countries in addition to domestic consumption. The existence of fabric products from this period in museums and private collections confirms this claim.

In this historical period, for the first time, we witness the emergence of two phenomena in the domain of fabric design and weaving. In the domain of fabric design, two styles were formed: Ghiyathuddin Naqsh-Band and Reza Abbasi style. The characteristic of the Ghiyathuddin style, which is also known as the Yazd style, was its intricacy and content of the subject. Human motifs in this school were consistent with Tabriz painting and revolved around the narratives of ancient Iranian literature and the heroism era of Iran. The second style is named after Reza Abbasi, a painter of that era. Reza Abbasi was a painter in the Shah Abbas period who also designed textiles. The characteristic of Reza Abbasi's style in fabric design was that fabric motifs were chosen more simply, in a way that the background and text of the fabric were not involved in the intricacy of the previous school. The motifs were woven individually and separately, but the intricacies within the designs on the fabrics were woven precisely. The human motifs in the weaves of this style resembled patchwork (monochrome) of the Isfahan school, which is also known as the school of Reza Abbasi in the era of painting. Another new phenomenon in this period was the registration of artists who were engaged in fabric design. Until that time, it was not common to introduce and announce the names of fabric designers.

Admitting the second style in fabric design was formed in Isfahan with regard to following the patchwork style. Reza Abbasi had trained numerous apprentices in aid of his style. Among them, Moein Mossavar was a painter and one of his apprentices who was also involved in fabric design in addition to painting. The fabric of his, which is discussed in this article, is kept in the

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 16 June 2023
Accept Date: 04 November 2024

Shohreh Fazl Vaziri
Assistant Professor, Faculty of Art, Science and Culture University, Tehran, Iran.
Email: vaziri2009@gmail.com

DOI:
10.22051/jtpva.2024.44078.1514

National Museum of Iran. There is a transcript by Moein Mossavar with this theme: the command was obeyed on the 11th day of Sha'ban in 1051. Moein Mossavar can be seen beside the citron containing the figure of a young woman, which corresponds to November 25, 1050 AD and coincides with the autumn season. The design of this fabric depicts a young woman who has sat freely on the ground in the garden using the patchwork style of the painting school. In the process of the designing, the details of the young woman's dress and the style of head decorations are completely consistent with the common dress of Safavid women. A significant point that distinguishes Moein Mossavar from the other painters of his era is that he is a painter who has recorded the events according to the narration and the date of the end of the work, like today's journalists. He is the first painter in the history of Iranian art who has clearly written his name beside the work, day, date, month, and year of implementation in most of his works, and if needed, he has also added a description of the story. He portrayed women in his own way. Feminine elegance and delicateness are used in drawing the parts of the face and body, and continuous lines are drawn all around the figure. Moein Mossavar lived a long life and lived in Isfahan during the reign of four Safavid kings, from Shah Abbas to Shah Soltan Hossein. According to researchers and the written history related to his works, he lived for about ninety years.

In line with this research, the question is raised: what factors influenced the choice of the design of Moein Mossavar's fabric? In order to find the answer to the research question, Panofsky's method was considered as a suitable choice in image reading, which is named the iconography approach. This approach encompasses three layers and a hierarchy as follows: pre-iconographical description, iconographical analysis, and iconographical interpretation. Each of these layers reads the work systematically. The approach of iconography has created a link in the domain of art history studies and studies of other fields of human sciences. That is why art is considered part of the history of thoughts. Regardless of whether Moein Mossavar had such an intention or not, his action in line with fabric design can be understood to some extent by recognizing the relationship between the culture and tradition of his life period.

According to the achievements of this research, it can be said that the influence of Shah Abbas's policies and his control over trade, along with the cultural and economic factors of that era, affected the spread of Moein Mossavar's textiles. The commercial policy of Shah Abbas caused the formation of a new class of capitalists in the society of that time. On the other hand, ignoring the style and tradition of past art workshops, in which huge funds were invested, led to indifference and lack of attention to the artists of the courtier workshops.

These artists migrated to earn money and continued to work independently and privately. Therefore, art turned away from the noble form of the sumptuous courtier and found new applicants. In this period, it was common for courtiers and members of the new class of capitalists and merchants to order fabrics with designs of charming women depicted in parks and gardens. Many Western tourists and merchants took these fabrics to their countries for clothing and decoration. The presence of more Westerners, who had come to Iran with humanistic thought and political, economic, and cultural goals, affected the worldview of artists in choosing the subject of painting and fabric design. Fast and summarized designs by artists of Isfahan were the beginning of a new style in the domain of painting and fabric design. With the spread of humanistic thought, the idealistic view of the human presence on fabrics was no longer seen. The imagination of daily life and the demands of the world had found a new place in the choice of subject in the art of this special period of fabric design. This innovation, which had been accepted by a group of artists following Reza Abbasi, in fact, demonstrated a kind of iconoclasm, and those who had become independent registered their works under their own names. The effect of these factors should not be ignored in choosing the design of Moein Mossavar's fabric, which was influenced by them intentionally and unintentionally. In the design of this fabric, Moein Mossavar used symbols and allegories that are indicators of a part of the history of the dominant thought in that period, with regard to recognition, way of life, worldview, and style of his works. Placing the woman's role in the frame of a citron is an unknowing sign of preserving the dignity derived from the culture of its time.

Keywords: Woman's Role, Safavid Fabrics, Moein Mossavar, Fabric Weaving School of Reza Abbasi.

References:

- Arnold, T., & Others. (1999). ***The Art of Persian Painting***. (Edited by A. Upham Pope). (Translated by Yaghoub Azhand). Tehran: Moli.
- Azhand, Y. (2006). ***The Isfahan Painting School***. Tehran: Academy of Art.
- Baker, P. (2006). ***Islamic Textiles***. (Translated by M. Shayestehfar). Tehran: Islamic Art Studies.
- Beheshtipoor, M. (1964). ***History of IraniaN Textile Industry***. Introduction by Dr. Bastani Parizi. Tehran: Economist.
- Canby, S. R. (2005). ***Reza Abbasi: The Rebellious Reformer***. (Translated by Y. Azhand). Tehran: Academy of Art.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2006). ***Dictionary of Symbols***. (Translated by S. Fazayeli). Tehran: Jeyhoon.

- Fazl Vaziri, Sh., & Tandi, A. (2017). Interpretation Of the Leyli and Majnun Motif in Ghiyas Al-din's Works with an Iconology Approach. ***Kimia-ye Honar Research***. Spring. 6(22). 61-73.
- Hosseini, M. (2006). ***Mo'in Mosavver and the Isfahan School***. Collection of Painting Articles. Tehran: Academy of Art.
- Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1997). ***The Lives and Works of Ancient Iranian Painters***. Tehran: Mostofi Library Publications.
- Nasri, A. (2013). Reading Images Through Erwin Panofsky's Viewpoint. ***Kimia-ye Honar***. Spring. 1(6). 7-20.
- Pakbaz, R. (2004). ***Iranian Painting from Ancient Times to Today***. Tehran: Zarrin and Simin Publications.
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). ***Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present***. (Vol. 5). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- Rouhfar, Z. (1996). ***Aspects of Mo'in Mosavver's Art***. Tehran: Cultural Heritage. Autumn & Winter. 16. 12-14.
- Rouhfar, Z. (2006). ***Art and Architecture of the Safavid Era***. Compiled by Sheila Canby. (Translated by M. Mohaed). Tehran: Academy of Art.
- Scarce, J. (2003). ***Women's Costume of the Near Middle East***. London:RoutledgeCurzon.
- Shariatpanahi, H. (1991). ***Europeans and Iranian Clothing***. Tehran: Qomes.
- Shayestehfar, M. (2003). Reza Abbasi and Mo'in Mosavver: Two artists of the Safavid period. ***Visual Arts Journal***. Winter. 20. 70-80.
- Tajjvidi, A. (1996). ***A Glance at Iranian Painting from the Beginning to the 10th Century AH***. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications.
- Vaziri, S. and Tondi, A. (2019). Reading narratives of Shaikh Safi Addin Ardebily`s Tomb Cover by Ghias Addin Ali Yazdi. ***Theoretical Principles of Visual Arts***. March. 3(2). 135-150. doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023.
- Welch, A. (2006). ***Safavid Painters And Patrons***. (Translated by R. Rajabi). Tehran: Art Academy.
- Zabeh, A. (1985). ***Calligraphy in the Islamic World***. Art Quarterly. Spring & Summer. 8. 44-77.

URL:
- URL1: http://fa.wikipedia.org
- URL2: http://pinteresr.com
- URL3: http://Hermitagemuseum.org
- URL4: http://Metropolitanmuseum.org