مقاله پژوهشی

دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین‌فام
دوره ۳، شماره ۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
شاپا چاپی: ۱۵۴۵-۳۱۱۶
شاپا الکترونیکی: ۱۳۲۴-۳۱۱۶

تحلیل شمایل‌نگارانه و نمادشناختی بازنمایی قدرت و مشروعیت در طراز عباسی: مطالعه موردی یک دست‌بافته ابریشمی در موزه تار و پود یزد

سحر عبدالهی ✉ پژوهشگر پسادکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران؛ رئیس اداره موزه‌داری و امین اموال موزه تار و پود یزد.

دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۴ **پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ **انتشار:** ۱۴۰۴/۱۲/۰۱

چکیده

پارچه‌های طراز عباسی از مهم‌ترین شواهد مادی برای مطالعه پیوند میان هنر، قدرت سیاسی و نظام‌های نمادین در سده‌های نخستین اسلامی به شمار می‌روند. پژوهش حاضر به بررسی یک دست‌بافته ابریشمی منسوب به دوره عباسی، محفوظ در موزه تار و پود یزد، می‌پردازد که بر اساس کتیبه کوفی موجود بر آن، به حدود سده سوم هجری تعلق دارد. هدف پژوهش، تحلیل ساختار فنی، کتیبه‌شناختی و شمایل‌نگارانه این اثر و تبیین جایگاه آن در نظام نمادین خلافت عباسی است. روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعه موردی، مشاهده مستقیم اثر و تحلیل تطبیقی آن با نمونه‌های مشابه موجود در مجموعه‌های بین‌المللی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های شیر، شتر، مرد کماندار و درخت سرو در قالب روایتی تصویری و چندلایه سازمان یافته‌اند و مفاهیمی چون قدرت سیاسی، مشروعیت دینی، نظم کیهانی و تداوم سنت‌های تصویری ساسانی را بازنمایی می‌کنند. همچنین، ویژگی‌های فنی اثر، از جمله ایجاد نقوش از طریق ساختار تار و پود و تکرار تصویر در دو سوی پارچه، بیانگر سطح بالای دانش و مهارت نساجی در کارگاه‌های عباسی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این دست‌بافته صرفاً منسوجی تزئینی نبوده، بلکه رسانه‌ای بصری و ایدئولوژیک برای بازنمایی قدرت و مشروعیت خلافت به شمار می‌رفته است و مطالعه آن می‌تواند به شناخت دقیق‌تر فرهنگ مادی و هنر نساجی در سده‌های نخستین اسلامی کمک کند.

واژگان کلیدی: طراز عباسی، منسوجات اسلامی، شمایل‌نگاری، نمادشناسی، موزه تار و پود یزد.

استناد: عبدالهی، سحر (۱۴۰۴). تحلیل شمایل‌نگارانه و نمادشناختی بازنمایی قدرت و مشروعیت در طراز عباسی: مطالعه موردی یک دست‌بافته ابریشمی در موزه تار و پود یزد. *مطالعات موزه‌ای زرین‌فام*، ۳(۵)، ۱۷۵-۱۹۷.

https://doi.org/10.30481/museum.2026.583212.1080

© ۲۰۲۶/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

مقدمه

منسوجات از مهم‌ترین شواهد فرهنگ مادی در مطالعات باستان‌شناسی و تاریخ هنر جهان اسلام به شمار می‌روند؛ زیرا افزون بر کارکردهای مصرفی و تزئینی، اطلاعات ارزشمندی درباره ساختارهای اقتصادی، فناوری تولید، مبادلات فرهنگی و نظام‌های سیاسی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند (Ettinghausen, Grabar & Jenkins-Madina, 2001; Bloom & Blair, 2009). برخلاف بسیاری از آثار هنری که صرفاً در بسترهای آیینی یا حکومتی مورد استفاده قرار می‌گرفتند، پارچه‌ها در سطوح مختلف زندگی اجتماعی حضور داشتند و ازاین‌رو، بازتاب‌دهنده طیف گسترده‌ای از مناسبات فرهنگی و ایدئولوژیک جوامع اسلامی محسوب می‌شوند (Mackie, 2015: 85).

در میان انواع منسوجات اسلامی، پارچه‌های طراز از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. این منسوجات نه‌تنها محصول مهارت‌های پیشرفته نساجی بودند، بلکه به‌عنوان رسانه‌ای سیاسی و نمادین در خدمت بازنمایی اقتدار خلافت و مشروعیت حکومت قرار داشتند (Kühnel, 1957; Bier, 1992). کتیبه‌های بافته‌شده بر روی طرازها، که اغلب دربرگیرنده نام خلیفه، محل تولید و تاریخ ساخت بودند، این آثار را به اسناد مادی کم‌نظیری برای مطالعه ساختار اداری و سیاسی جهان اسلام تبدیل کرده‌اند (Mackie, 2015; Jenkins-Madina, 2004).

پژوهش‌های متعددی نشان داده‌اند که هنر نساجی دوره عباسی نه بر گسست از سنت‌های پیشین، بلکه بر بازخوانی و بازتفسیر میراث هنری ساسانی، بیزانسی و قبطی استوار بوده است (Grabar, 1992; Bier, 1992). نقش‌مایه‌هایی همچون شیر، شکار شاهانه، جانوران متقابل و درخت زندگی، که پیشینه‌ای دیرینه در هنر ایران باستان دارند، در منسوجات عباسی نیز حضوری چشمگیر یافته و در چارچوب مفاهیم جدید سیاسی و دینی بازتعریف شده‌اند (Ettinghausen, 1973; Soucek, 1997).

مطالعه شمایل‌نگاری منسوجات اسلامی نشان می‌دهد که تصاویر موجود بر پارچه‌ها صرفاً جنبه تزئینی نداشته‌اند، بلکه حامل لایه‌های پیچیده‌ای از معناهای سیاسی، دینی و اجتماعی بوده‌اند (Panofsky, 1955; Grabar, 1987). از این منظر، پارچه‌های طراز را می‌توان متون بصری دانست که در آن‌ها نوشتار، تصویر و فناوری نساجی به‌صورت هم‌زمان در خدمت انتقال مفاهیم قدرت، مشروعیت و هویت فرهنگی قرار گرفته‌اند (Bloom & Blair, 2009; Jenkins-Madina, 2004).

دست‌بافته ابریشمی مورد بررسی در این پژوهش، که در موزه تار و پود یزد نگهداری می‌شود، نمونه‌ای شاخص از این سنت هنری به شمار می‌رود. وجود نقش شیر، شتر، مرد کماندار و درخت سرو در کنار کتیبه کوفی، بستری مناسب برای تحلیل هم‌زمان ساختار فنی، شمایل‌نگاری و نظام نمادین اثر فراهم ساخته است. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از رویکردهای باستان‌شناسی هنر، شمایل‌نگاری و نمادشناسی، این دست‌بافته را از منظر ویژگی‌های فنی، محتوای کتیبه‌ای، ساختار تصویری و معانی نمادین آن بررسی و جایگاه آن را در بستر هنری و سیاسی دوره عباسی تبیین کند.

پیشینه پژوهش

مطالعه منسوجات اسلامی، به‌ویژه پارچه‌های طراز عباسی، از نیمه دوم قرن بیستم مورد توجه پژوهشگران حوزه تاریخ هنر و باستان‌شناسی قرار گرفت. از نخستین پژوهش‌های نظام‌مند در این زمینه می‌توان به اثر ارنست کونل اشاره کرد. وی با بررسی مجموعه‌ای از منسوجات اسلامی موجود در موزه‌های اروپایی، ویژگی‌های فنی، ساختاری و کتیبه‌ای پارچه‌های طراز را معرفی کرد و نقش این آثار را در نظام اداری و سیاسی خلافت اسلامی مورد توجه قرار داد (Kühnel, 1957).

در ادامه، اتینگهاوزن با بررسی پیوندهای میان هنر ساسانی و هنر اسلامی، نشان داد که بسیاری از نقش‌مایه‌های جانوری و سلطنتی موجود در منسوجات عباسی ریشه در سنت‌های تصویری ایران پیش از اسلام دارند. وی تداوم نقش شیر، صحنه‌های شکار و ترکیب‌بندی‌های متقارن را از مهم‌ترین نمودهای این انتقال فرهنگی دانست (Ettinghausen, 1973).

گرابار در پژوهش خود درباره شکل‌گیری هنر اسلامی، بر نقش نمادها و الگوهای بصری در انتقال مفاهیم سیاسی و دینی تأکید کرد. به اعتقاد وی، آثار هنری اسلامی صرفاً جنبه تزئینی نداشته و به‌عنوان رسانه‌هایی برای بازنمایی مشروعیت قدرت و هویت فرهنگی عمل می‌کردند. این دیدگاه زمینه مناسبی برای تحلیل نمادشناختی منسوجات طراز فراهم ساخت (Grabar, 1987).

بیر با تمرکز بر منسوجات ایرانی و اسلامی، به تحلیل نقش‌مایه‌های حیوانی و گیاهی در پارچه‌های فاخر پرداخت. نتایج پژوهش وی نشان داد که نقش‌های جانوری در بسیاری از موارد حامل مفاهیم قدرت، سلطنت و حمایت ایزدی بوده‌اند و صرفاً جنبه تزئینی نداشته‌اند (Bier, 1992).

گرابار در پژوهشی دیگر با عنوان «میانجی‌گری تزئینات»، نقش آرایه‌ها و نقوش تزئینی را در تولید معنا بررسی کرد. وی استدلال کرد که عناصر تزئینی در هنر اسلامی بخشی از یک نظام ارتباطی پیچیده هستند که در انتقال مفاهیم فرهنگی و ایدئولوژیک نقش ایفا می‌کنند (Grabar, 1992).

جنکینز ـ مدینا با مطالعه آثار هنری و صنایع تجملی جهان اسلام، به جایگاه منسوجات در مناسبات قدرت و هویت اجتماعی پرداخت. وی نشان داد که پارچه‌های نفیس، به‌ویژه طرازها، در آیین‌های رسمی خلافت و نظام خلعت‌بخشی، دارای کارکرد سیاسی و نمادین بوده‌اند (Jenkins-Madina, 2004).

بلوم و بلر در دائرةالمعارف هنر و معماری اسلامی، پارچه‌های طراز را از مهم‌ترین رسانه‌های بصری خلافت اسلامی معرفی کرده و بر اهمیت کتیبه‌ها در بازنمایی اقتدار سیاسی و مشروعیت دینی تأکید کرده‌اند (Bloom & Blair, 2009).

در سال‌های اخیر، مکی با بررسی منسوجات فاخر سرزمین‌های اسلامی، نقش پارچه‌های درباری را در شکل‌دهی به نمادهای قدرت تحلیل کرده است. نتایج پژوهش وی نشان می‌دهد که ترکیب کتیبه، نقش‌مایه‌های حیوانی و فناوری پیشرفته نساجی، پارچه‌های طراز را به ابزاری برای نمایش اقتدار سیاسی و منزلت اجتماعی تبدیل کرده است (Mackie, 2015).

در حوزه مطالعات داخلی نیز طالب‌پور به بررسی تاریخ نساجی ایران پس از اسلام پرداخته و نقش کارگاه‌های تولید منسوجات را در گسترش هنر اسلامی تبیین کرده است (طالب‌پور، ۱۳۸٦). همچنین خرسند و خرسند و نوری‌زاده با رویکردی نمادشناسانه به تحلیل نقوش منسوجات سده‌های نخست اسلامی پرداخته و بر تداوم مفاهیم تصویری ایران باستان در هنر عباسی تأکید کرده‌اند (خرسند، ۱۳۹۹؛ خرسند و نوری‌زاده، ۱۳۹۹).

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه مطالعات متعددی درباره ساختار فنی، کتیبه‌ها و نقش‌مایه‌های پارچه‌های طراز انجام شده است، تاکنون تحلیل جامعی از دست‌بافته عباسی محفوظ در موزه تار و پود یزد با رویکردی تلفیقی و با بهره‌گیری هم‌زمان از مباحث باستان‌شناسی هنر، شمایل‌نگاری و نمادشناسی صورت نگرفته است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر این اثر، خلأ موجود در مطالعات منسوجات عباسی را تا حدی برطرف سازد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از نوع تحقیقات بنیادی است و با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای، اسنادی و از طریق مشاهده مستقیم اثر صورت گرفته است. جامعه مورد مطالعه شامل منسوجات طراز دوره عباسی موجود در مجموعه‌های معتبر موزه‌ای و نمونه موردی پژوهش، یعنی پارچه ابریشمی محفوظ در موزه تار و پود یزد، است.

فرآیند پژوهش در چهار مرحله انجام شد. در مرحله نخست، ویژگی‌های مادی و فنی اثر، شامل نوع الیاف، شیوه بافت، ساختار تار و پود، نحوه اجرای نقوش و کتیبه‌ها، مورد بررسی قرار گرفت. در مرحله دوم، متن کتیبه کوفی و جایگاه آن در ساختار بصری پارچه تحلیل شد. در مرحله سوم، نقش‌مایه‌های تصویری شامل شیر، شتر، مرد کماندار و درخت سرو، بر اساس الگوی سه‌مرحله‌ای شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، در سه سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناختی مورد مطالعه قرار گرفتند (Panofsky, 1955).

در مرحله چهارم، به‌منظور تعیین جایگاه تاریخی و هنری اثر، تحلیل تطبیقی آن با نمونه‌های مشابه موجود در موزه هنر کلیولند، موزه متروپولیتن نیویورک و دیگر مجموعه‌های معتبر بین‌المللی انجام شد. در این مرحله، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در ساختار فنی، ترکیب‌بندی تصویری، نظام نمادین و کارکرد ایدئولوژیک آثار مورد مقایسه قرار گرفت.

در نهایت، داده‌های حاصل از مطالعات فنی، شمایل‌نگارانه و تطبیقی، در چارچوب نظری باستان‌شناسی هنر و نمادشناسی فرهنگی تفسیر شدند تا نقش این دست‌بافته در بازنمایی مفاهیم قدرت، مشروعیت سیاسی و تداوم سنت‌های تصویری ایران در بستر خلافت عباسی تبیین شود.

طراز

طراز (معرب «تراز» فارسی) به پارچه‌ای اطلاق می‌شود که با طرح یا نوشته‌ای، به‌صورت بافته یا گلدوزی‌شده، تزئین می‌شد و از آن برای تهیه پوشاک مأموران دولتی و حکومتی، امرا و سلاطین استفاده می‌کردند. طراز معمولاً با نخ‌های طلایی و رنگین، متفاوت از رنگ زمینه پارچه، و در بخش‌هایی همچون سینه، پشت، بازوان و لبه لباس و گاه در قسمت پایین دامن یا پیراهن نقش می‌شد. این گونه منسوجات منشأ ایرانی و رومی داشتند؛ زیرا تا پیش از حکومت عبدالملک بن مروان در سال ۸۶ ه.ق، نوشته‌های موجود بر طرازها با خطوط پهلوی یا رومی اجرا می‌شد و پس از آن، به دستور وی، استفاده از خط عربی در آن‌ها رواج یافت. در دوره عباسی نیز اشکال ابتدایی عمامه، دارای خطوط شبه‌کوفی بود (طالب‌پور، ۱۳۸۶: ۸۹).

گاهی طراز بر روی نواری شبیه به بازوبند نقش می‌شد و این نوارها در قسمت بالای آستین لباس‌ها، ازجمله خفتان‌های این دوره، دوخته می‌شدند. در دوره صفاریان، طرازها گاه با عبارات قرآنی تزئین می‌شدند و در دوره سامانی، بیشتر نام سلاطین و حاجبان دربار بر آن‌ها نقش می‌بست. همچنین، در پیرامون عمامه سلاطین آل‌بویه، طرازهایی به‌صورت گلدوزی و زربفت اجرا می‌شد. در دوره‌های غزنوی، سلجوقی و خوارزمشاهی نیز خفتان‌ها و رداها با نام سلطان و گاه ولیعهد و نیز نقش کلمات، همراه با تزئینات و نقوش دیگر، به‌صورت مطرز آراسته می‌شدند.

از دوره مغول و تیموری، پارچه‌ای با عنوان «طراز ابوسعید» شناخته شده است. همچنین، در دوره سامانی و آل‌بویه، مراکز مختلفی ازجمله فارس، بم، فسا، شوشتر، گناوه، قرقوب و شوش به تولید این منسوجات اشتغال داشتند و برخی از این مراکز به «طرازخانه‌های سلطانی» شهرت یافته بودند. این منسوجات از نظر کیفیت و شیوه تزئین با طرازهای ساده و بدون تذهیب جهرم

تفاوت داشتند (همان: ۹۵). افزون بر این، در فشافویه تهران نیز طرازدوزی انجام می‌شده است. پارچه‌های طرازدار در دوره خلفای اموی در اسپانیا و نیز در دوره ممالیک مصر رواج داشتند و در دوره خلفای فاطمی مصر از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار شدند. این منسوجات که با نوشته‌های اسلامی تزئین می‌شدند، حتی به سرزمین‌های اروپایی نیز راه یافتند (خرسندی، ۱۳۸۱: ٥٤).

مفهوم طراز

واژه عربی «طراز» که در اصل از واژه فارسی «ترازیدن» به معنای سوزن‌دوزی کردن منشأ گرفته است، برای توصیف لباس، به‌ویژه ردای تجلیلی یا ردای عزت و افتخار، به‌کار می‌رفته است. طراز همچنین به کتابت و خطی اطلاق می‌شده که نساجان بر پارچه می‌نگاشتند و از آنجا که این نوشته‌ها معمولاً در دو حاشیه کتیبه‌ای اجرا می‌شدند، خود پارچه نیز به «طراز» شهرت یافته است.

حاشیه‌های مشتمل بر نوشته، به‌صورت بافته یا گلدوزی‌شده، پارچه را زینت می‌دادند و در پوشاک دیوانیان و دستگاه امرا و سلاطین به‌وفور مورد استفاده قرار می‌گرفتند. چنان‌که درباره افرادی که مورد عنایت حکمرانان قرار می‌گرفتند و جامه‌های مطرز «طراز» دریافت می‌کردند، اصطلاح «اصحاب‌الخلعه» به‌کار برده می‌شد (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۰۲).

پارچه‌های مزین به کتیبه (Inscribed Textiles) در دوره‌های آغازین اسلام از ارزش و اهمیت بسیار بالایی برخوردار بودند و تا قرن چهاردهم در هر دو نوع کارگاه‌های خلافتی و کارگاه‌های دولتی عمومی تولید می‌شدند. این منسوجات به‌عنوان خلعت‌های افتخار در مراسم خلعة به درباریان و سفیران اهدا می‌شدند و نمادی از وفاداری افراد به خلافت به‌شمار می‌آمدند. این پارچه‌ها اغلب با نام خلفا، تاریخ و محل تولید مزین می‌شدند و از همین‌رو، به‌عنوان منابعی ارزشمند برای شناخت ابعاد سیاسی و مذهبی جوامع اسلامی در دوره‌های نخستین عمل می‌کنند (آکرمن، ۱۳٦۳: ٧٤).

واژه «طراز» از واژه فارسی «طرز» یا «طراز» به معنای گلدوزی گرفته شده است و می‌تواند به خود منسوجات، نوارهای نوشتاری دوخته‌شده بر روی آن‌ها و حتی کارخانه‌هایی که این منسوجات در آن‌ها تولید می‌شدند، اشاره داشته باشد. بااین‌حال، کهن‌ترین نمونه‌های طراز در آغاز فاقد کتیبه بودند و با مدال‌های رنگارنگ، تصاویر حیوانات یا دیگر نقش‌مایه‌ها تزئین می‌شدند؛ عناصری که نشان‌دهنده انتقال تدریجی سنت‌های تصویری ساسانی، قبطی و بیزانسی به هنر نساجی اسلامی هستند. نمونه‌های متأخرتر طراز، با ویژگی‌هایی مشابه، در مصر فاطمی سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی بار دیگر پدیدار شدند و از تداوم و احیای برخی از این سنت‌های تصویری کهن حکایت دارند (همان: ۷۵).

پارچه‌های طراز در سده‌های نخستین اسلام، نه صرفاً اشیایی مصرفی، بلکه ابزارهایی سیاسی، نمادین و آیینی به‌شمار می‌رفتند. اهمیت و ارزش این منسوجات به اندازه‌ای بود که تولید آن‌ها در کارگاه‌های ویژه و تحت نظارت خلافت و حکومت‌های محلی تا قرن چهاردهم ادامه یافت. در مراسم رسمی خلعة، این پارچه‌ها به‌عنوان خلعت افتخار به درباریان، سپاهیان و سفیران اعطا می‌شدند و در مقام نشانه‌ای از وفاداری و ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به قدرت خلیفه عمل می‌کردند. کتیبه‌های نقش‌بسته بر این منسوجات، که معمولاً شامل نام خلفا، تاریخ و محل تولید بودند، امروزه به‌عنوان اسناد مادی و تصویری ارزشمندی مورد استفاده قرار می‌گیرند و امکان بازسازی دقیق‌تر ساختارهای سیاسی و مذهبی جوامع اسلامی در دوره‌های نخستین را فراهم می‌سازند (پرایس، ۱۳۹۱: ٦٩).

واژه «طراز» از ریشه فارسی «طرز/طراز» به معنای گلدوزی گرفته شده است. این واژه در سه معنای اصلی به کار می‌رفته است: نخست، برای اشاره به خود پارچه‌های تزئین‌شده؛ دوم، برای نوارهای نوشتاری دوخته‌شده بر روی این منسوجات؛ و سوم، برای نامیدن کارگاه‌های سلطنتی ـ حکومتی که این منسوجات در آن‌ها تولید می‌شدند.

جالب توجه آن‌که کهن‌ترین نمونه‌های طراز هنوز فاقد نوشته بودند و عمدتاً با مدال‌های رنگین، نقوش حیوانی و گیاهی تزئین می‌شدند. این ویژگی‌ها نشان‌دهنده تداوم و در عین حال انتقال تدریجی سنت‌های تصویری ساسانی، قبطی و بیزانسی به بستر فرهنگی جهان اسلام است. نمونه برجای‌مانده با شماره موزه‌ای ۱۹۷٤/۱۱۳/٤ ازجمله شواهد ارزشمند این فرایند گذار فرهنگی به شمار می‌رود. در سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی، نمونه‌هایی مشابه در مصر فاطمی بار دیگر پدیدار شدند که بیانگر احیای سبک‌های کهن در بسترهای اجتماعی و مذهبی جدید بودند. از این منظر، طراز نه‌تنها محصولی هنری، بلکه منبعی باستان‌شناختی برای شناخت پیوند میان سنت‌های پیش از اسلام و فرهنگ اسلامی محسوب می‌شود (همان).

دو نوع کارگاه برای تولید طراز وجود داشت: نخست، کارگاه‌های خلافتی که با عنوان «خصه» به معنای خصوصی و ویژه شناخته می‌شدند و دوم، کارگاه‌های تجاری یا دولتی که با عنوان «عامه» به معنای عمومی شناخته می‌شدند. طرازهای تولیدشده در کارگاه‌های خصوصی، ویژه خلیفه و دربار او بودند؛ درحالی‌که پارچه‌های تولیدشده در کارگاه‌های عمومی برای اشراف و حتی اقشار گسترده‌تر جامعه تهیه می‌شدند (آکرمن، ۱۳۸۷: ۹۱).

از آنجا که در هر دو نوع کارگاه از مواد اولیه و تکنیک‌های متنوع استفاده می‌شد و در هر دو مورد امکان درج نام خلیفه بر روی پارچه‌ها وجود داشت، نمی‌توان همواره صرفاً بر اساس کتیبه‌ها یا کیفیت فنی، نوع کارگاهی را که یک طراز خاص در آن تولید شده است، به‌طور قطعی تعیین کرد. طرازها از نظر مواد اولیه و ویژگی‌های ظاهری، متناسب با زمان، مکان و گروه مخاطب، تنوع چشمگیری داشتند. بیشتر نمونه‌ها از کتان، پشم، پنبه یا پارچه‌ای موسوم به «ملحم» بافته می‌شدند؛ ملحم پارچه‌ای بود که تار آن از ابریشم و پود آن از پنبه یا دیگر الیاف تشکیل می‌شد (همان: ۹۲).

بیشتر طرازهای یمنی با استفاده از روش مقاوم‌کاری در تکنیک ایکات رنگرزی می‌شدند و نقش‌مایه‌ای متشکل از لوزی‌های راه‌راه پدید می‌آوردند که معمولاً در طیفی از رنگ‌های سبز، قهوه‌ای و زرد ظاهر می‌شد. در مصر، این تکنیک گاه در پارچه‌های کتانی تقلید می‌شد؛ بااین‌حال، بیشتر طرازها بدون رنگ باقی می‌ماندند و تنها با استفاده از نخ‌های قرمز یا سیاه، کتیبه‌هایی به‌صورت گلدوزی بر روی آن‌ها افزوده می‌شد. در سراسر جهان اسلام، کتیبه‌های طراز معمولاً به خط کوفی یا گونه‌های تزئینی آن نگاشته می‌شدند و در دوره‌های بعد، خطوط نسخ یا ثلث جایگزین آن‌ها شدند. این کتیبه‌ها اغلب مشتمل بر بسم‌الله، نام خلیفه، تاریخ و محل تولید بودند.

در برخی نمونه‌ها، دوزندگان شکل حروف را تغییر می‌دادند تا نوعی ریتم بصری در متن ایجاد شود؛ ازاین‌رو، کتیبه نه‌تنها به دلیل محتوای سیاسی و مذهبی، بلکه به سبب ارزش زیبایی‌شناختی آن نیز اهمیت داشت. گاهی نیز کتیبه‌ها بیشتر جنبه تزئینی پیدا می‌کردند، به‌گونه‌ای که متن یا ناخوانا بود یا حاوی اشتباهاتی در نگارش می‌شد. این مسئله نشان می‌دهد که در برخی موارد، صرف حضور نوشتار بر سطح منسوج، اهمیت بیشتری از محتوای واقعی آن داشته است (آوری و دیگران، ۱۳۷۳: ۱۱۵).

در دوران خلافت عباسی، اهمیت مراسم خلعت به‌طور چشمگیری افزایش یافت و کیفیت فنی و هنری جامه‌های طراز به شاخصی برای نمایش ثروت و جایگاه اجتماعی دریافت‌کنندگان تبدیل شد. این آیین که ریشه آن به زمان پیامبر اسلام (ص)

بازمی‌گردد، مشتمل بر اعطای بخششی بود که طی آن خلیفه جامه‌های افتخار را به افراد شایسته اهدا می‌کرد (زکی، ۱۳۸۲: ۲۹).

نوارهای کتیبه‌ای موجود بر بسیاری از این منسوجات، نشانه‌ای از پیمان‌های جدید، تأیید وفاداری به خلیفه و خداوند و نیز اعطای منزلت و افتخار اجتماعی به دریافت‌کنندگان بودند. در مصر فاطمی، جامه‌های ابریشمی آراسته به نوارهای طراز زرین تنها در اختیار وزیران و دیگر مقامات عالی‌رتبه قرار داشت، درحالی‌که مردم عادی از پارچه‌های کتانی استفاده می‌کردند. با تغییر شرایط سیاسی و سقوط برخی خاندان‌های اشرافی، اعضای این خاندان‌ها جامه‌های فاخر خود را در بازار به فروش می‌رساندند. هرچند هیچ‌یک از این پارچه‌های ابریشمی ظریف بر جای نمانده است، منابع مکتوب به وجود آن‌ها اشاره دارند. افزون بر این، برخی از طرازها دارای کارکرد اقتصادی نیز بودند و همچون ارز یا سرمایه، مورد مبادله و معامله قرار می‌گرفتند (همان: ۱۱٤).

تکه‌های بسیاری از طرازهای کتانی در مقابر مصر کشف شده‌اند. این منسوجات به‌عنوان کفن به کار می‌رفتند و به دلیل شرایط اقلیمی خشک مصر، تا حد زیادی سالم باقی مانده‌اند. باور به برکت حاصل از دریافت خلعت و نیز استفاده از این منسوجات در نماز، به آن‌ها ویژگی‌های قدسی بخشیده بود و همین امر موجب شد که برای آیین تدفین مناسب تلقی شوند. لکه‌های باقی‌مانده بر سطح این پارچه‌ها نشان می‌دهد که با بدن در حال تجزیه تماس داشته‌اند و از این رهگذر، اطلاعات ارزشمندی برای پژوهشگران در زمینه شناخت آیین‌های تدفینی آن دوره فراهم می‌کنند (پاکباز، ۱۳۸٦: ۱۸).

برخی از طرازها هنگام کفن‌کردن متوفی، به دور سر او پیچیده می‌شدند و کتیبه‌های پارچه چشم‌ها را می‌پوشاندند؛ امری که بر اهمیت مذهبی این نوشتارها تأکید دارد. استفاده از جامه‌های تدفینی به‌ارث‌رسیده از بزرگان مذهبی در جوامع اسلامی، ریشه‌ای دیرینه دارد و حتی به پیامبر اسلام (ص) بازمی‌گردد؛ چنان‌که آن حضرت عبای خود را برای استفاده به‌عنوان کفن به یادگار گذاشت (همان: ۲۱).

منسوجات در جوامع اسلامی متأخر نیز همچنان از جایگاهی والا برخوردار بودند، هرچند تولید طراز در کارگاه‌های خلافتی از حدود سده سیزدهم میلادی به‌تدریج رو به افول نهاد. در دوره‌های صفوی، گورکانی و عثمانی، منسوجات همچنان در دربار و میان طبقات نخبه از ارزش و اعتبار فراوانی برخوردار بودند. بااین‌حال، برخلاف طراز، اهمیت و ارزش این منسوجات بیشتر به استفاده از مواد فاخر و نقوش پیچیده و ظریفی وابسته بود که در ساختار بافت آن‌ها به کار می‌رفت. با وجود این، برخی از البسه نیز همچنان جایگاه خود را به‌عنوان اشیای حافظ و حمایتی حفظ کرده بودند (پاکباز، ۱۳۸٦: ۱۹).

بررسی مادی و فنی دست‌بافته عباسی

در گام نخست، بررسی مادی و فنی پارچه طراز عباسی محفوظ در موزه تار و پود یزد، از طریق مشاهده مستقیم و تحلیل ساختاری انجام شد. نتایج این بررسی نشان داد که اثر مورد مطالعه از منظر فناوری نساجی، در زمره منسوجات پیشرفته و درباری دوره عباسی قرار می‌گیرد. تحلیل ساختار بافت حاکی از آن است که پارچه با بهره‌گیری از ساختاری پیچیده از تار و پود تولید شده و نقوش تصویری، نه از طریق رنگ‌آمیزی یا نقاشی سطحی، بلکه به‌واسطه سازوکار درونی بافت شکل گرفته‌اند. این شیوه موجب شده است که نقوش به‌صورت کامل در هر دو روی پارچه قابل مشاهده باشند؛ ویژگی‌ای که در منسوجات ساده یا منسوجات تزئین‌شده با رنگ کمتر مشاهده می‌شود و از شاخصه‌های فنی مهم منسوجات نفیس عباسی به‌شمار می‌رود.

بررسی مواد اولیه نشان می‌دهد که تارهای پارچه از الیاف ابریشمی و پود آن از الیاف گیاهی یا ترکیبی تشکیل شده است؛ ساختاری که با پارچه‌های موسوم به «ملحم» در منابع تاریخی و نمونه‌های باستان‌شناختی هم‌خوانی دارد. تراکم نخ‌ها، یکنواختی بافت و کنترل دقیق کشش تار و پودها، همگی بیانگر مهارت بالای بافنده و دسترسی وی به کارگاه‌هایی مجهز و سازمان‌یافته است.

جهت بافت و نظم تکرار نقوش نیز نشان می‌دهد که طرح کلی پارچه از پیش طراحی شده و بافنده در طول فرایند تولید، کنترل کاملی بر انتقال نقش از الگوی ذهنی یا کارگاهی به ساختار نساجی داشته است. چنین سطحی از برنامه‌ریزی و دقت، معمولاً در تولیدات درباری یا کارگاه‌های وابسته به نظام خلافت مشاهده می‌شود.

در مرحله تطبیقی، داده‌های فنی این اثر با نمونه‌های منتشرشده از مراکز شناخته‌شده تولید منسوجات عباسی، ازجمله فسطاط در مصر، تنیس و نواحی خراسان، مقایسه شد. شباهت در ساختار ترکیبی الیاف، شیوه ایجاد نقش از طریق بافت و ویژگی دوطرفه‌بودن نقوش، امکان نسبت‌دادن این دست‌بافته به سنت کارگاهی نساجی عباسی را تقویت می‌کند. این مقایسه نشان می‌دهد که پارچه مورد مطالعه، نه محصولی محلی و محدود، بلکه بخشی از شبکه گسترده تولید منسوجات نفیس در جهان اسلام اولیه بوده است. در مجموع، بررسی مادی و فنی این دست‌بافته نشان می‌دهد که اثر مورد مطالعه از منظر فناوری نساجی، سطح بالایی از دانش فنی، برنامه‌ریزی تولید و زیبایی‌شناسی ساختاری را بازتاب می‌دهد و می‌تواند به‌عنوان شاهدی معتبر برای مطالعه نظام تولید منسوجات در دوره عباسی مورد استناد قرار گیرد.

تحلیل کتیبه‌شناختی

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این دست‌بافته عباسی، کتیبه کوفی بافته‌شده در ساختار پارچه است که در تاریخ‌گذاری، نسبت‌دهی و تفسیر کارکرد اثر نقشی تعیین‌کننده دارد. کتیبه نه به‌صورت عنصری الحاقی یا دوخته‌شده، بلکه هم‌زمان با بافت پارچه و در امتداد ساختار تار و پود اجرا شده است؛ امری که از برنامه‌ریزی دقیق پیش از آغاز فرایند تولید و جایگاه محوری متن در ترکیب‌بندی کلی اثر حکایت دارد.

از نظر خط‌شناسی، کتیبه با خط کوفی ساده و اولیه اجرا شده است؛ حروف دارای قامت‌های کشیده و ساختاری زاویه‌دار بوده و فاقد تزئینات گیاهی یا پیچش‌های مشابه خطوط ثلث هستند. این ویژگی‌ها با گونه‌های متداول خط کوفی در سده‌های دوم و سوم ه.ق هم‌خوانی دارد و تاریخ‌گذاری اثر به اوایل دوره عباسی را تأیید می‌کند. نظم هندسی حروف، یکنواختی ضخامت خطوط و تناسب میان فواصل، بیانگر مهارت بالای بافنده در انتقال فرم نوشتار به ساختار و زبان بصری نساجی است.

محتوای کتیبه، که شامل نام «احمد بن الحسن الناصر» است، از منظر تفسیر تاریخی، واجد ابهام و در عین حال دارای اهمیت ویژه‌ای است. منابع موجود به‌طور قطعی روشن نمی‌سازند که این نام به سفارش‌دهنده، مالک یا بافنده اثر اشاره دارد. بااین‌حال، درج نام شخص بر پارچه‌ای طرازگونه، نشان‌دهنده پیوند مستقیم این منسوج با ساختارهای قدرت، دربار یا شبکه‌های نخبگانی است. در سنت طراز عباسی، حضور نام افراد، به‌ویژه در کنار نقش‌مایه‌های نمادین، اغلب بر مفاهیمی همچون مشروعیت، منزلت اجتماعی و هویت سیاسی تأکید داشته است.

از منظر کارکردی، ترکیب کتیبه با نقش‌های تصویری، پارچه را از یک منسوج صرفاً تزئینی فراتر برده و آن را به رسانه‌ای متنی ـ تصویری تبدیل می‌کند. در این چارچوب، کتیبه نه‌تنها واجد کارکرد اطلاع‌رسان است، بلکه به‌عنوان عنصری

مشروعیت‌بخش و تقدس‌آفرین نیز عمل می‌کند؛ نقشی که در آیین‌های خلعت‌بخشی و هدیه‌دهی سیاسی در دوره عباسیان کاملا شناخته‌شده بوده است (عناویان، ۱۳۵٤: ۲۱۸).

تحلیل شمایل‌نگاری تفصیلی پارچه طراز عباسی

تحلیل شمایل‌نگاری این دست‌بافته عباسی، بر مبنای رویکرد سه‌سطحی اروین پانوفسکی، شامل توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناختی، و با تلفیق روش‌های باستان‌شناسی هنر و نشانه‌شناسی فرهنگی انجام شده است. در این چارچوب، نقش‌مایه‌ها نه به‌عنوان عناصر تزئینی منفرد، بلکه به‌مثابه اجزای یک نظام تصویری معنادار مورد بررسی قرار می‌گیرند که در بستر تاریخی، سیاسی و دینی خلافت عباسی شکل گرفته است.

در سطح توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، پارچه صحنه‌ای پویا و متقارن را به تصویر می‌کشد که در یک سوی آن، شیری در حال دریدن شتری بزرگ‌جثه است و در سوی دیگر، مردی جوان با قامتی متناسب و کمانی کشیده، شیر را هدف گرفته است. در پس‌زمینه مرد، درخت سروی قائم قرار گرفته که بر محور عمودی ترکیب‌بندی تأکید می‌کند. نقش‌مایه‌ها با استفاده از سازوکار ساختاری تار و پود و بدون بهره‌گیری از رنگ‌آمیزی سطحی اجرا شده‌اند و تکرار آن‌ها در پشت پارچه، انسجام و پیوستگی بصری اثر را دوچندان کرده است.

شکل ۱. تصاویری از پارچه طراز، متعلق به دوره عباسی، محل نگهداری موزه تار و پود یزد

۱. شیر: تداوم فره ایزدی و قدرت سلطنتی

شیر در سنت تصویری ایران، از هزاره نخست پیش از میلاد، نمادی از قدرت کیهانی، پادشاهی مشروع و فره ایزدی به شمار می‌رود. در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، صحنه شیر در حال شکار گاو، تجسمی از پیروزی نظم کیهانی بر آشوب و بازتابی از چرخه کیهانی زمان تلقی شده است. انتقال این نقش‌مایه به هنر عباسی را می‌توان نشانه‌ای از بازتولید آگاهانه زبان بصری و مفاهیم نمادین هنر ساسانی در بستر فرهنگی و دینی جهان اسلام دانست. در پارچه مورد مطالعه، جایگزینی گاو با شتر، لایه‌ای نمادین و متفاوت به این ترکیب تصویری افزوده است. شتر در فرهنگ اسلامی، حیوانی چندوجهی است که می‌تواند نماد اقتصاد، تجارت و مسیرهای کاروانی، نشانه‌ای از اقلیم‌های شرقی و بیابانی خلافت و، در برخی متون، استعاره‌ای از بار، تحمل و سرزمین باشد. بر این اساس، تصویر شیر در حال دریدن شتر را می‌توان بازنمایی استعاری از سلطه خلافت بر سرزمین‌ها، منابع و شبکه‌های تجاری تفسیر کرد (گالک، ۱۳۵۳: ۱۰۲).

۲. مرد جوان کماندار: نیروی انسانی، سرزمین یا شاه آرمانی؟

حضور مرد کماندار یکی از پیچیده‌ترین عناصر شمایل‌نگارانه این پارچه به‌شمار می‌رود. در هنر ساسانی، کماندار غالباً نماینده شاه شکارگر یا قهرمان اسطوره‌ای است؛ بااین‌حال، در این اثر، جهت‌گیری تیر به سوی شیر، الگوی رایج شکار شاهانه را دگرگون می‌سازد. در این زمینه، سه تفسیر اصلی را می‌توان مطرح کرد:

الف) کماندار به‌مثابه نماد سرزمین

در این خوانش، مرد جوان نمادی از سرزمین‌های تحت سلطه است که در برابر قدرت متمرکز خلافت تعریف می‌شود. بر این اساس، ترکیب‌بندی تصویر را می‌توان نه صرفاً بازنمایی سلطه یک‌سویه، بلکه صحنه‌ای از تعادل و تقابل سیاسی میان قدرت مرکزی و سرزمین‌های تابع دانست (خرسند، ۱۳۹۹: ٤٨).

جدول۱. تحلیل نمادشناختی نقش‌مایه‌ها

کارکرد در پارچه	معنای نمادین	خاستگاه	نقش مایه
سلطنت و اقتدار	قدرت و فره ایزدی	ساسانی	شیر
قلمرو و خلافت	اقتصاد و سرزمین	اسلامی	شتر
کنترل قدرت	کشش انسانی	ساسانی	مرد کماندار
مشروعیت دینی	جاودانگی	ایران باستان	سرو

ب) کماندار به‌مثابه شاه آرمانی

بر اساس سنت اندرزنامه‌ای ایرانی، شاه کامل کسی است که حتی قدرت خویش، یعنی «شیر»، را مهار می‌کند. در این چارچوب، کماندار را می‌توان تجسم عقل سیاسی و عدالت دانست؛ نیرویی که وظیفه مهار و هدایت قدرت را بر عهده دارد (خرسند و نوری‌زاده، ۱۳۹۹: ۷۵).

ج) کماندار به‌مثابه نیروی انسانی مشروعیت‌یافته

در این تفسیر، مرد جوان نماینده جامعه‌ای است که مشروعیت خود را از دین، که با نقش سرو بازنمایی شده است، به دست می‌آورد و از توانایی مهار قدرت سیاسی برخوردار است.

۳. درخت سرو: محور کیهان، دین و تداوم فرهنگی

درخت سرو یکی از پایدارترین نمادهای ایران باستان به‌شمار می‌رود. در سنت زرتشتی، سرو نماد جاودانگی، پیوند میان زمین و آسمان و تقدس طبیعی است. انتقال این نماد به هنر اسلامی، نشان‌دهنده فرایند اسلامی‌سازی نمادهای کهن، بدون حذف معنای بنیادین آن‌ها، است. قرارگیری سرو در پشت سر مرد کماندار، محوری معنایی ایجاد می‌کند:

انسان ← دین/تقدس ← قدرت

این چینش، دین را به‌عنوان واسطه‌ای میان انسان و قدرت سیاسی معرفی می‌کند.

در سطح شمایل‌شناختی، این پارچه روایتی چندلایه از نظم سیاسی عباسی ارائه می‌دهد. برخلاف تصویر مطلق‌گرایانه قدرت در هنر رسمی، این اثر نشان‌دهنده شبکه‌ای از نیروهای متقابل است: قدرت سلطنتی (شیر)، سرزمین و اقتصاد (شتر)، انسان و جامعه (کماندار) و دین و مشروعیت (سرو).

این نظام تصویری، بازتاب‌دهنده اندیشه سیاسی عباسی است که در آن خلافت نه صرفاً قدرتی نظامی، بلکه ساختاری مشروعیت‌یافته از طریق دین، سنت و نظم کیهانی محسوب می‌شود (پرایس، ۱۳۹۱: ۷۵).

تحلیل شمایل‌نگاری این دست‌بافته عباسی نشان می‌دهد که پارچه مورد مطالعه، متنی بصری و پیچیده است که در آن سنت‌های ساسانی، مفاهیم اسلامی و ایدئولوژی خلافت در قالب زبان نساجی با یکدیگر ادغام شده‌اند. این اثر را می‌توان نمونه‌ای ممتاز از بازتفسیر نمادهای کهن در هنر اسلامی اولیه دانست؛ فرایندی که نه بر حذف گذشته، بلکه بر بازتفسیر و بازمعناگذاری آن در بستر فرهنگی جدید استوار بوده است.

در مرحله چهارم پژوهش، تحلیل تطبیقی باستان‌شناسانه با هدف جای‌گذاری پارچه طراز عباسی محفوظ در موزه تار و پود یزد در بستر گسترده‌تر سنت‌های نساجی جهان اسلام اولیه انجام گرفت. این تحلیل نه صرفاً بر پایه شباهت‌های صوری، بلکه با تمرکز بر ساختار فنی بافت، منطق ترکیب‌بندی تصویری، نظام نمادین و کارکرد ایدئولوژیک منسوجات صورت پذیرفت (طالب‌پور، ۱۳۸٦: ۱۷۵).

برای این منظور، نمونه مورد مطالعه با آثار هم‌دوره موجود در مجموعه‌های معتبر بین‌المللی، ازجمله موزه متروپولیتن نیویورک، موزه هنر اسلامی قاهره، موزه‌های اروپایی و، به‌طور ویژه، نمونه مشابه محفوظ در موزه هنر کلیولند مقایسه شد. اهمیت نمونه کلیولند در آن است که از نظر ساختار فنی و الگوی تصویری، نزدیک‌ترین هم‌سنج تاریخی و هنری به پارچه مورد بحث به‌شمار می‌رود و امکان انجام تحلیلی تطبیقی و دقیق‌تر را فراهم می‌سازد.

جدول ۲. تحلیل تفضیلی نمادشناختی و شمایل‌نگارانه نقش‌مایه‌های پارچه طراز عباسی

کارکرد ایدلوژیک در بستر عباسی	دلالت نمادین	توصیف شمایل‌نگارانه در اثر	خاستگاه و پیشینه‌ی تصویری	نقش‌مایه
بازنمایی اقتدار خلافت و توانایی حکومت در کنترل سرزمین‌ها، منابع و نیروهای اجتماعی	قدرت سیاسی، سلطنت، نظم کیهانی و اقتدار مشروع	در حال شکار و غلبه بر شتر؛ عنصر غالب و کنشگر صحنه	سنت هنری ایران باستان، به‌ویژه هخامنشی و ساسانی؛ نماد فره ایزدی و اقتدار شاهی	شیر
نماد قلمروهای تحت حاکمیت و منابعی که در چارچوب نظم خلافت قرار گرفته‌اند	سرزمین، ثروت، تجارت، منابع اقتصادی و قلمرو جغرافیایی	جانور مغلوب در صحنه شکار	فرهنگ عربی ـ اسلامی و اقتصاد کاروانی جهان اسلام	شتر
بیانگر نقش عامل انسانی در مهار قدرت و ایجاد تعادل میان حکومت، جامعه و مشروعیت سیاسی	عقل سیاسی، نیروی انسانی، جامعه یا قدرت مشروعیت‌یافته	در حالت هدف‌گیری شیر؛ عنصری مداخله‌گر در صحنه	تداوم الگوی شکارگر و قهرمان در هنر ساسانی	مرد جوان کماندار
تأکید بر مشروعیت دینی قدرت و استمرار نظم سیاسی در سایه باورهای مقدس	جاودانگی، تقدس، پایداری و پیوند زمین و آسمان	در پشت سر کماندار و به‌عنوان محور عمودی ترکیب‌بندی	سنت‌های دینی و اسطوره‌ای ایران باستان؛ درخت زندگی	درخت سرو
تبدیل پارچه به رسانه‌ای سیاسی ـ ایدئولوژیک برای نمایش اقتدار و وفاداری به خلافت	هویت، مشروعیت، تعلق سیاسی و منزلت اجتماعی	بافته‌شده در ساختار پارچه و هم‌زمان با نقوش تصویری	سنت طرازهای رسمی خلافت عباسی	کتیبه کوفی
نمایش تصویری رابطه میان قدرت سیاسی، جامعه، قلمرو و مشروعیت دینی در اندیشه سیاسی عباسی	بازنمایی چرخه قدرت، تعادل نیروها و نظم جهان	تعامل شیر، شتر، کماندار و سرو در یک روایت واحد	تلفیق سنت‌های تصویری ساسانی و هنر درباری اسلامی	ترکیب کلی صحنه

تحلیل داده‌های جدول ۱ نشان می‌دهد که نظام تصویری پارچه طراز عباسی مورد مطالعه، صرفاً مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های تزئینی نیست، بلکه ساختاری معنادار و هدفمند را بازنمایی می‌کند که در آن، هر عنصر تصویری در ارتباط با سایر عناصر، واجد معنا می‌شود. شیر، به‌عنوان نماد قدرت و اقتدار سیاسی، در جایگاه عنصر مسلط ترکیب‌بندی قرار گرفته و بیانگر تداوم مفهوم فره ایزدی و مشروعیت فرمانروایی در سنت‌های ایرانی و اسلامی است. در مقابل، شتر، فراتر از یک حیوان صرف، نمادی از قلمرو، منابع اقتصادی و شبکه‌های تجاری جهان اسلام محسوب می‌شود که تحت سیطره قدرت سیاسی قرار گرفته است.

حضور مرد کماندار، ساختار معنایی اثر را از یک روایت ساده شکار فراتر برده و لایه‌ای پیچیده از تعامل میان قدرت، جامعه و اراده انسانی را آشکار می‌سازد. این عنصر را می‌توان نمادی از نیروی انسانی، عقل سیاسی یا عامل مشروعیت‌بخش قدرت

دانست که در فرایند کنترل و هدایت اقتدار ایفای نقش می‌کند. همچنین، قرارگیری درخت سرو در مجاورت کماندار، پیوند میان انسان، امر قدسی و نظام سیاسی را تقویت کرده و بر نقش مشروعیت دینی در تثبیت ساختار قدرت تأکید می‌کند.

در نهایت، هم‌نشینی کتیبه کوفی با عناصر تصویری، پارچه را به رسانه‌ای چندلایه تبدیل کرده است که در آن، متن و تصویر به‌طور هم‌زمان در خدمت بازنمایی ایدئولوژی خلافت قرار گرفته‌اند. از این منظر، دست‌بافته مورد مطالعه را می‌توان نمونه‌ای شاخص از تلفیق سنت‌های تصویری ساسانی با مفاهیم سیاسی و دینی دوره عباسی دانست؛ تلفیقی که از طریق زبان بصری منسوجات، مفاهیمی چون قدرت، مشروعیت، نظم کیهانی و تداوم فرهنگی را به مخاطب منتقل می‌کند.

تحلیل تطبیقی پارچه مورد مطالعه با نمونه موزه کلیولند

بررسی تطبیقی پارچه مورد مطالعه با نمونه منسوب به دوره عباسی در موزه کلیولند نشان می‌دهد که شباهت‌های موجود میان این دو اثر فراتر از همانندی‌های رایج در منسوجات طراز است. افزون بر اشتراک در ساختار فنی، شیوه بافت، نوع کتیبه کوفی، جنس الیاف و نظام کلی ترکیب‌بندی، تداوم دقیق ریتم نقش‌مایه‌ها، جهت حرکت عناصر تصویری، تناسبات هندسی و نحوه استقرار نقوش جانوری، احتمال وجود ارتباطی فراتر از یک شباهت صرفاً سبکی را مطرح می‌کند.

مطالعه دقیق توالی نقوش نشان می‌دهد که مرزهای تصویری در انتهای پارچه مورد مطالعه با آغاز نقوش در نمونه موزه کلیولند از انسجام قابل توجهی برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که گویی هر دو قطعه بخشی از یک تکرار پیوسته در فرایند بافت بوده‌اند. این همخوانی نه‌تنها در جایگاه عناصر اصلی، بلکه در فاصله میان نقوش، امتداد خطوط بافت، توالی کتیبه و نظم کلی ترکیب‌بندی نیز مشاهده می‌شود.

بر این اساس، می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که دو قطعه احتمالاً از یک دست‌بافته بزرگ‌تر یا از یک چرخه تولید واحد در یک کارگاه سلطنتی منشأ گرفته‌اند و بعدها در اثر برش، فرسایش یا پراکندگی مجموعه‌ها، به‌صورت مستقل وارد موزه‌های مختلف شده‌اند. هرچند اثبات قطعی این فرضیه نیازمند مطالعات تکمیلی، ازجمله بررسی تراکم تار و پود، تطبیق دقیق ابعاد، آنالیز الیاف و رنگ‌سنجی و نیز مطالعه سوابق مالکیت هر دو اثر است، میزان انطباق بصری و ساختاری موجود، این احتمال را به‌طور جدی تقویت می‌کند.

ازاین‌رو، نمونه موزه کلیولند را نمی‌توان صرفاً اثری مشابه با پارچه مورد مطالعه دانست؛ بلکه شواهد موجود نشان می‌دهد که این دو قطعه احتمالاً اجزایی از یک سنت تولید مشترک یا حتی بخش‌هایی از یک منسوج واحد بوده‌اند که امروزه به‌صورت مستقل نگهداری می‌شوند. این موضوع اهمیت مطالعه تطبیقی این دو اثر را دوچندان می‌کند و می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های آینده در زمینه بازسازی و شناسایی منسوجات پراکنده دوره عباسی باشد.

این شباهت‌ها حاکی از آن است که پارچه مورد مطالعه نه اثری منفرد، بلکه بخشی از شبکه گسترده تولید منسوجات خلافتی بوده است که حوزه جغرافیایی آن از مصر تا خراسان امتداد داشته است. از منظر ترکیب‌بندی تصویری، نمونه‌های مشابه در موزه متروپولیتن و موزه کلیولند، اغلب از نقش‌مایه‌های جانوری منفرد یا تکرارشونده، همچون شیر، پرندگان یا جانوران اسطوره‌ای، بهره می‌برند. بااین‌حال، آنچه پارچه محفوظ در موزه تار و پود یزد را متمایز می‌سازد، روایت تصویری چندلایه و پویای آن است؛ روایتی که در آن چند کنش به‌صورت هم‌زمان بازنمایی شده است: شکار شتر توسط شیر، هدف‌گیری شیر به‌وسیله مرد کماندار و حضور نمادین درخت سرو به‌عنوان محور عمودی معنا.

شکل۳. تصویر پارچه‌ی طراز دوره‌ی عباسی موجود در موزه‌ی کلیولند امریکا (نمونه‌ی کاملا مشابه با نمونه‌ی موجود در موزه‌ی تار و پود یزد)، (ماخذ، وبسایت: www.celevlandart.org)

نمونه کلیولند نیز از این پیچیدگی روایی برخوردار است و از نظر منطق نمادپردازی شیر و جانور شکارشده، تداوم سنت تصویری ساسانی را نشان می‌دهد. این امر حاکی از آن است که هنرمند پارچه مورد مطالعه، با آگاهی از سنت‌های تثبیت‌شده تصویری، آگاهانه به گسترش روایت تصویری پرداخته و آن را به سطحی پیچیده‌تر ارتقا داده است.

تحلیل تطبیقی نقش‌مایه‌ها نشان می‌دهد که هنر عباسی، به‌ویژه در حوزه منسوجات، نه بر گسست از گذشته، بلکه بر بازخوانی و بازتعریف نمادهای پیش از اسلام استوار بوده است. نقش شیر در تمامی نمونه‌های تطبیقی، ازجمله نمونه کلیولند و نمونه مورد مطالعه، همچنان نماد قدرت و سلطنت باقی مانده است؛ بااین‌حال، جایگزینی گاو یا جانوران اسطوره‌ای با شتر، دلالتی جغرافیایی و اقتصادی تازه ایجاد می‌کند که با جهان‌بینی اسلامی و گستره قلمرو خلافت تناسب دارد. افزودن مرد کماندار و درخت سرو در پارچه مورد مطالعه، مرحله‌ای پیشرفته‌تر از این تحول را نشان می‌دهد؛ مرحله‌ای که در آن نقش‌مایه‌ها نه‌تنها تداوم می‌یابند، بلکه در قالب گفت‌وگویی درون‌تصویری با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. در مرحله نهایی، داده‌های مادی، تصویری و تطبیقی در چارچوب تحلیل نمادشناختی و تفسیری تبیین شدند (پرایس، ۱۳۹۱: ۸۲).

در این رویکرد، پارچه طراز نه به‌عنوان شیئی منفعل، بلکه به‌مثابه عاملی فعال در فرایند شکل‌دهی و بازتولید فرهنگی در نظر گرفته شد؛ شیئی که در بازنمایی و بازتولید مفاهیم کلیدی جهان اسلام اولیه نقش ایفا می‌کند. در نظام خلافت عباسی، منسوجات طراز کارکردی فراتر از پوشاک داشتند و در آیین‌های رسمی، به‌ویژه در مراسم خلعت‌بخشی، به‌عنوان ابزاری برای انتقال قدرت، مشروعیت و وفاداری عمل می‌کردند. پارچه مورد مطالعه، با بهره‌گیری هم‌زمان از کتیبه، نقش‌مایه‌های نمادین و فناوری پیشرفته نساجی، نمونه‌ای شاخص از این کارکرد چندوجهی به‌شمار می‌رود (همان: ۱۰۵).

هم‌نشینی شیر، شتر، انسان و سرو، ساختاری کیهان‌شناختی ایجاد می‌کند که در آن، شیر نماینده قدرت کیهانی و سلطنت، شتر نماد زمین، اقتصاد و سرزمین، انسان کماندار عامل تعادل و کنش آگاهانه و سرو محور تقدس و تداوم معنوی است. این ساختار بازتاب‌دهنده درکی از جهان است که در آن نظم سیاسی، دینی و طبیعی در پیوندی جدایی‌ناپذیر با یکدیگر قرار دارند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۶۲).

از منظر باستان‌شناسی تولید، این پارچه نشان می‌دهد که هنرمند عباسی نه صرفاً مجری فرایند تولید، بلکه کنشگری اندیشمند بوده است که توانسته مفاهیم پیچیده را در قالب زبان نساجی رمزگذاری کند. مقایسه با نمونه کلیولند و دیگر آثار موزه‌ای نشان می‌دهد که دستیابی به چنین سطحی از پیچیدگی فنی و مفهومی، تنها در بستر کارگاه‌های پیشرفته و در پیوند با نهاد قدرت امکان‌پذیر بوده است. تحلیل تطبیقی و نمادشناختی پارچه طراز عباسی محفوظ در موزه تار و پود یزد نشان می‌دهد که این اثر یکی از نمونه‌های کم‌نظیر منسوجات اسلامی اولیه است که در آن، تداوم سنت‌های ساسانی، نوآوری عباسی و ایدئولوژی خلافت به‌صورتی منسجم درهم تنیده شده‌اند. مقایسه این اثر با نمونه مشابه موجود در موزه هنر کلیولند آمریکا، جایگاه آن را در شبکه بین‌المللی تولید و مصرف منسوجات نفیس عباسی برجسته می‌سازد و آن را به سندی کلیدی برای مطالعات باستان‌شناسی منسوجات تبدیل می‌کند؛ رویکردی که بر بازخوانی و ادغام این عناصر در بستر فرهنگی و تاریخی استوار است (آکرمن، ۱۳۶۳: ۲۸۵).

تبارشناسی نقش‌مایه‌ها روی طراز عباسی (ابریشم/ملهم)

طراز ذاتاً رسانه‌ای «متنی ـ تصویری» است؛ نوارهای کتیبه‌ای به خطوط کوفی، ثلث یا نسخ، بر بستری از ابریشم یا «ملهم» ــ با تار ابریشمی و پود پنبه‌ای ــ اجرا می‌شدند و غالباً نام خلیفه، کارگاه تولید، اعم از خاصه یا عامه، و تاریخ را ثبت می‌کردند. این منسوجات در آیین خلعت‌بخشی (خلعة) نیز به‌عنوان نشانه‌ای از وفاداری و مشروعیت سیاسی کاربرد داشتند. چنین کارکرد سیاسی و آیینی، تبیین‌کننده حضور نقش‌مایه‌های نیرومند و نمادین در کنار کتیبه‌هاست؛ نقش‌هایی که مفاهیمی همچون قدرت سلطنتی، کارکردهای حفاظتی و باغ بهشت را بازنمایی می‌کردند. از این منظر، «گرفت‌وگیر» و «شیر شترشکن» نیز در شمار نقش‌مایه‌هایی قرار می‌گیرند که واجد ظرفیت‌های نمادین و تفسیری قابل توجه در منسوجات طراز هستند (Bauer, 2004: 198).

توصیف و معناشناسی؛ پیوند فرم، نوشتار و سیاست در طراز

در بسیاری از طرازهای عباسی، متن کوفی خلعت‌نامه، مشتمل بر نام خلیفه، کارگاه و تاریخ، در مرکز ترکیب‌بندی قرار می‌گیرد و پیرامون آن یا در میان بندهای تزئینی، نقش‌مایه‌هایی چون «گرفت‌وگیر»، «شکارچی کماندار» و «سرو/درخت زندگی» جای می‌گیرند. این هم‌نشینی، فرایند خوانش جامه را به ساختاری دوکاناله تبدیل می‌کند؛ از یک‌سو، کتیبه حامل پیام وفاداری سیاسی است و از سوی دیگر، نقش‌مایه‌ها بر فره، قدرت و صیانت نمادین تأکید دارند. از منظر مادی نیز بسیاری از نمونه‌ها بر بستر ملحم، متشکل از تار ابریشم و پود پنبه، یا بر کتان، با تزئینات ابریشمی دوخته یا بافته شده‌اند. این شیوه‌ها ازجمله تکنیک‌های رایج در کارگاه‌های خاصه و عامه عباسی بوده‌اند. ازاین‌رو، کالبدشناسی پارچه، از طریق شناسایی ساختار ملحم یا کتان همراه با رودوزی ابریشم قرمز یا سیاه، می‌تواند در تطبیق اثر با تولیدات کارگاه‌های عباسی در مراکزی همچون مرو، تنیس و فسطاط مؤثر باشد (Bauer, 2004: 198).

اپیگرافی: کتیبه‌های کوفی با ساختار نوک‌پهن و پایان‌های گوه‌ای یا سه‌گوش، از ویژگی‌های رایج در نمونه‌های اواخر سده سوم تا اوایل سده چهارم هجری به‌شمار می‌روند. ذکر نام خلیفه و محل استقرار یا تولید کارگاه، برای مثال تنیس در مصر، از معیارهای مهم در نسبت‌دهی و تاریخ‌گذاری این منسوجات محسوب می‌شود.

پراوننس: بسیاری از قطعات طراز عباسی از فسطاط به دست آمده‌اند و امروزه نمونه‌هایی از آن‌ها در مجموعه موزه‌هایی همچون دیترویت، کلیولند و متروپولیتن مستند شده است. مقایسه ویژگی‌های سبکی و فنی این نمونه‌ها با اثر مورد مطالعه می‌تواند در تعیین تاریخ و خاستگاه احتمالی آن مؤثر باشد.

گرفت‌وگیر /شیر ـ شتر: این ترکیب تصویری را می‌توان بخشی از رمزگان سلطنتی و حفاظتی با ریشه‌های ساسانی دانست که در طرازهای درباری سده‌های نخستین اسلام، در مقام بازنمایی «قدرت مشروع» و «دفع شر» به کار رفته است. این نقش‌مایه در برخی نمونه‌ها با «درخت زندگی» نیز همراه می‌شود.

مرد تیرکماندار: این نقش‌مایه را می‌توان استعاره‌ای از دولت شکارگر و نظم‌بخش دانست که تداوم الگوهای تصویری ساسانی را در برخی پارچه‌های عباسی و بیزانسی اوایل اسلام بازتاب می‌دهد.

سرو: سرو در سنت ایرانی، شمایلی از جاودانگی و محور عالم است. حضور آن در ساختار تصویری طراز می‌تواند بر مفاهیمی چون «پایداری دولت و دین» و «بهشت درباری» تأکید کند (Pope, 1938: 143).

تحلیل پژوهشی دست‌بافته عباسی با نقش شیر، شتر و مرد کماندار

در سنت تصویری ایران، از دوره هخامنشی تا دوران اسلامی، صحنه «شیر در حال شکار گاو» یکی از برجسته‌ترین نقش‌مایه‌ها به‌شمار می‌رود؛ نمونه بارز آن را می‌توان در پلکان ورودی تخت‌جمشید مشاهده کرد که در آن، شیر نمادی از سلطنت و نیروی کیهانی است. استمرار این نقش‌مایه در منسوجات اسلامی، به‌ویژه در پارچه‌های طراز عباسی، بیانگر تداوم سنت نمادین ایرانی در بستر فرهنگی خلافت اسلامی است.

پارچه ابریشمی موجود در «موزه هنر دوره اسلامی»، که به سال ۲۰۳ ه.ق. نسبت داده می‌شود، صحنه‌ای پیچیده‌تر و چندلایه‌تر را به نمایش می‌گذارد: شیری در حال دریدن شتری از خراسان یا عربستان، درحالی‌که مردی جوان با کمان، شیر را هدف گرفته است. این ترکیب تصویری دوگانه، برخلاف روایت یک‌سویه سلطه شیر بر گاو در هنر هخامنشی، چرخه قدرت و تقابل سه‌گانه «طبیعت، سلطنت و انسان» را بازنمایی می‌کند.

ویژگی ممتاز این پارچه آن است که نقوش نه از طریق رنگ‌آمیزی سطحی، بلکه به‌واسطه ساختار تار و پود خلق شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که تصویر در پشت پارچه نیز بازتاب می‌یابد. این ویژگی از مهارت بالای کارگاه‌های بافندگی عباسی و جایگاه ویژه هنر منسوجات در این دوره حکایت دارد.

وجود کتیبه‌ای به خط کوفی با نام «احمد بن الحسن الناصر»، پرسش‌هایی را درباره سفارش‌دهنده یا بافنده اثر مطرح می‌کند. چنانچه این نام به بافنده اشاره داشته باشد، اهمیت هنرمند به‌عنوان «خالق» اثر نیز برجسته می‌شود؛ در غیر این صورت، کارکرد سیاسی و آیینی این پارچه به‌عنوان خلعتی درباری یا هدیه‌ای سلطنتی، اهمیت بیشتری می‌یابد.

مفهوم نمادین «غلبه قدرت بر قدرت» در این نقش‌مایه، در تصویر شیری که در حال دریدن شتر است، متجلی می‌شود. در برخی تفاسیر، شیر نمادی از قدرت پیروز و مهاجمان نورمن و شتر نمادی از جهان عرب و مسلمانان، به‌ویژه امارت سیسیل، تلقی شده است که در برابر فاتحان نورمن مغلوب شده بودند. بر این اساس، این تصویر را می‌توان نوعی «بیانیه سیاسی» بر جامه پادشاه دانست که بر غلبه وی بر قلمروهای اسلامی تأکید می‌کرد؛ هرچند خود این منسوج به دست هنرمندان مسلمان و تحت تأثیر مستقیم سبک‌های هنری فاطمی و ساسانی تولید شده بود.

باوجوداین، ریشه‌های تصویری این ترکیب به دوره‌های کهن‌تر و سنت‌های هنری ساسانی و بین‌النهرین بازمی‌گردد. اگرچه ترکیب «شیر و شتر» در منسوجات سیسیلی به اوج شهرت رسید، الگوی «درنده و طعمه» پیشینه‌ای دیرینه در هنر باستان دارد و می‌توانست مفاهیمی همچون تغییر فصل یا پیروزی خیر بر شر را بازنمایی کند. هنرمندان مسلمان نیز این الگوی تصویری را از سنت‌های ساسانی اقتباس کردند، اما در برخی موارد، به‌جای «گاو» به‌عنوان حیوان نمادین سنت‌های باستانی، حیوانات بومی و متناسب با زمینه جغرافیایی و فرهنگی خود، همچون شتر، را جایگزین کردند.

در قلمرو جغرافیایی ایران و در امتداد مسیرهای جاده ابریشم، در برخی منسوجات استرآباد (گرگان) و ری در دوره‌های آل‌بویه و سلجوقی نیز نقوش جانوری به‌صورت متقابل یا در حال نبرد مشاهده می‌شود. با توجه به اینکه شتر یکی از مهم‌ترین نمادهای کاروان‌ها و ثروت در شبکه تجاری جاده ابریشم بوده است، حضور آن در کنار شیر گاه به‌عنوان نمادی از تسلط قدرت سیاسی، که با شیر بازنمایی شده، بر تجارت و ثروت، که در قالب شتر تجسم یافته است، تفسیر می‌شود.

بر این اساس، این نقش‌مایه یادآور پیوندهای گسترده میان سنت‌های هنری ایران و حوزه‌های فرهنگی مدیترانه‌ای است. چنین شواهدی نشان‌دهنده دوره‌ای است که در آن الگوها و مضامین هنری از طریق مبادلات و تجارت منسوجات میان شرق، به‌ویژه ایران و قلمرو عباسی، و غرب، ازجمله سیسیل و اسپانیای اسلامی، انتقال یافته و در بسترهای فرهنگی جدید بازتفسیر شده‌اند.

شکل۲. نمای کلی و جزییاتی دقیق از پارچه طراز منسوب به دوره عباسی، موجود در موزه تار و پود (عکس از نگارنده)

نقش نبرد میان دو حیوان، که در سنت‌های هنری با عنوان «گرفت‌وگیر» شناخته می‌شود، ریشه‌ای کهن در هنر بین‌النهرین و ایران باستان دارد. درحالی‌که تقابل شیر و گاو به‌عنوان نمادی کیهانی از تغییر فصول و اعتدالین تفسیر شده است، جایگزینی شتر به‌جای گاو در دوران اسلامی، معنای این بن‌مایه را از حوزه اساطیری به حوزه سیاسی و جغرافیایی سوق داد. شتر در هنر دوران اسلامی، بن‌مایه‌ای است که به‌طور مستقیم به زیست‌بوم سرزمین‌های عربی و تمدن‌های بیابانی اشاره دارد (Grabar, 1987: 85).

در هنر نورمن ـ عربی سیسیل، یکی از نقاط عطف حضور این نقش‌مایه در تاریخ منسوجات، «ردای سلطنتی پالرمو» متعلق به روژر دوم است. این ردا که در کارگاه‌های سلطنتی سیسیل و به دست هنرمندان مسلمان بافته شده است، تصویری متقارن از دو شیر را نشان می‌دهد که بر دو شتر غلبه کرده‌اند. این تصویر در دوره‌ای شکل گرفت که نورمن‌ها بر حکمرانان مسلمان سیسیل پیروز شده بودند. در اینجا، شیر نماد پادشاهی نورمن و شتر نماد دولت مغلوب مسلمان است. این کاربرد هدفمند هنر برای نمایش قدرت، نشان می‌دهد که چگونه نقش‌مایه‌های سنتی اسلامی می‌توانستند در راستای اهداف سیاسی جدید بازتعریف و بازمعناگذاری شوند (Bauer, 2004: 74).

از منظر فنی و در ارتباط با سنت‌های هنری ایران، اگرچه برجسته‌ترین نمونه این ترکیب در سیسیل شناخته شده است، پژوهشگرانی چون پوپ بر این باورند که شیوه بافت و ترکیب‌بندی جانوران در حالت حمله، تأثیر عمیقی از سنت نساجی دوره ساسانی و آل‌بویه ایران پذیرفته است. در منسوجات دوره عباسی و آل‌بویه، پیکره‌های جانوری گاه درون دایره‌های تزئینی محصور می‌شدند؛ شیوه‌ای که به‌وضوح در پارچه موجود در موزه تار و پود یزد نیز مشاهده می‌شود. نقش شتر در این آثار، گاه به‌عنوان نمادی از برکت و گاه به‌مثابه نشانه‌ای از صبر و پایداری در برابر قدرت قاهره، که در قالب شیر بازنمایی شده است، تفسیر شده است (زکی، ۱۳۸۲: ٥٦).

نبرد شیر و شتر در منسوجات دوره اسلامی را می‌توان گذار یک نقش‌مایه طبیعی به استعاره‌ای اجتماعی و سیاسی دانست. این نقش‌مایه در پارچه محفوظ در موزه تار و پود یزد، به‌عنوان حلقه‌ای از زنجیره هنر جاده ابریشم، بیانگر تبادل و انتقال الگوهای بصری میان هنرمندان ایران، بین‌النهرین و حوزه مدیترانه است؛ بستری که در آن هنر بافندگی نه‌تنها برای پوشش و تزئین، بلکه برای بازنمایی وقایع تاریخی و تثبیت اقتدار سیاسی نیز به کار گرفته می‌شده است (Pope & Ackerman, 1938: 54).

سال ۲۰۳ ه.ق، هم‌زمان با خلافت مأمون عباسی، هفتمین خلیفه عباسی، است. دوره خلافت مأمون از سال ۱۹۸ تا ۲۱۸ ه.ق به طول انجامید. سال ۲۰۳ ه.ق در تاریخ ایران و تشیع از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا دو رویداد مهم در این سال، یا بنا بر برخی روایت‌ها در اواخر سال ۲۰۲ ه.ق، به وقوع پیوست. نخست، شهادت امام رضا (ع) است که بر اساس مشهورترین گزارش‌های تاریخی، در سال ۲۰۳ ه.ق در توس به شهادت رسید. دوم، بازگشت مرکز خلافت به بغداد است؛ مأمون که طی سال‌های پیشین در مرو مستقر بود، در این مقطع تصمیم گرفت به سوی بغداد حرکت کند تا اقتدار خود را در مرکز اصلی خلافت تثبیت سازد.

خلافت مأمون عباسی را از منظر جغرافیایی می‌توان به دو مرحله مهم تقسیم کرد. وی تنها خلیفه عباسی بود که برای مدتی طولانی، خارج از عراق و از خراسان بر بخش گسترده‌ای از قلمرو اسلامی حکومت کرد.

۱. دوران مرو (خراسان بزرگ ـ ایران)

از سال ۱۹۸ تا ۲۰۴ ه.ق، شهر مرو، واقع در ترکمنستان امروزی و در محدوده تاریخی خراسان بزرگ، مرکز اصلی استقرار و اداره خلافت مأمون بود. پس از پیروزی مأمون بر برادرش امین، وی ترجیح داد برای مدتی در مرو باقی بماند و از آنجا به اداره قلمرو خلافت بپردازد. در همین دوره، امام رضا (ع) به‌عنوان ولیعهد به مرو فراخوانده شد. ازاین‌رو، در سال ۲۰۳ ه.ق، مرو عملاً یکی از مهم‌ترین مراکز سیاسی جهان اسلام و مرکز خلافت مأمون محسوب می‌شد.

۲. دوران بغداد (عراق)

مأمون در سال ۲۰۴ ه.ق، یعنی یک سال پس از شهادت امام رضا (ع)، به‌دلیل گسترش شورش‌ها و مخالفت‌های سیاسی در عراق، مرو را ترک کرد و به بغداد بازگشت. وی تا پایان دوره خلافت خود در سال ۲۱۸ ه.ق، از بغداد بر قلمرو گسترده خلافت عباسی حکومت کرد.

قلمرو تحت سلطه خلافت مأمون در این دوره، یکی از وسیع‌ترین قلمروهای تاریخ خلافت اسلامی را دربرمی‌گرفت و از شرق تا مرزهای هند و آمودریا در آسیای مرکزی امتداد داشت و تمامی فلات ایران، بین‌النهرین (عراق امروزی)، شامات (شامل سوریه، لبنان، فلسطین و اردن)، مصر و بخش‌هایی از شمال آفریقا را شامل می‌شد.

با توجه به کتیبه موجود بر پارچه طراز مورد مطالعه و انتساب آن به سال ۲۰۳ ه.ق، احتمال قابل توجهی وجود دارد که این اثر در کارگاه‌های سلطنتی مرو یا تحت تأثیر سنت‌های بافندگی شرق ایران، به‌ویژه خراسان، تولید شده باشد. پارچه‌های این دوره معمولاً از کتیبه‌هایی با خط کوفی استوار و خوش‌ساخت برخوردار بودند که نام خلیفه، ازجمله مأمون، بر آن‌ها نقش می‌بست.

سال ۲۰۳ ه.ق در تاریخ خلافت عباسی، برهه‌ای استثنایی به‌شمار می‌رود. در این زمان، مرکز ثقل قدرت سیاسی خلافت از بغداد به مرو در خراسان بزرگ منتقل شده بود. طراز منسوب به این تاریخ، محصول دوره‌ای است که مأمون عباسی، تحت تأثیر وزرا و فرهنگ ایرانی، آمیزه‌ای از سنت‌های هنری ساسانی و مفاهیم اسلامی را در عرصه هنر به کار می‌گرفت. انتقال مرکز خلافت به مرو موجب شد هنرمندان و بافندگان خراسان بیش از پیش از حمایت مستقیم دربار برخوردار شوند. ازاین‌رو، طراز منسوب به سال ۲۰۳ ه.ق را می‌توان نه‌تنها یک منسوج، بلکه نمادی از حضور و تداوم عناصر ایران‌گرایانه در ساختار فرهنگی و هنری خلافت عباسی دانست.

در سال ۲۰۳ ه.ق، کتیبه‌های طراز به‌عنوان ابزاری برای «مشروعیت‌بخشی» نیز عمل می‌کردند. با توجه به حضور امام رضا (ع) در مرو به‌عنوان ولیعهد تا پیش از شهادت ایشان در همین سال، خطوط کوفی بر روی پارچه‌های این دوره، اغلب با دقت و شکوه ویژه‌ای بافته می‌شدند تا اقتدار حکومت مأمونی را بازنمایی کنند؛ حکومتی که خود را در پیوند با دانش، فرهنگ و میراث آل‌عباس تعریف می‌کرد. وجود نقش‌مایه‌هایی همچون «نبرد شیر و شتر» یا «حیوانات متقابل» در این دوره را نیز می‌توان بازتابی از احیای سنت‌های تصویری شرق ایران دانست که با نظارت کارگاه‌های سلطنتی (دارالطراز) در مراکزی همچون مرو و بلخ تولید می‌شدند (Blair, 1998).

خراسان به‌عنوان یکی از کانون‌های اصلی بافندگی ایران، همواره در شبکه جاده ابریشم نقشی کلیدی داشته است. وجود قطعه‌ای از طراز با درون‌مایه نبرد شیر و شتر که با دوره خلافت مأمون در مرو هم‌خوانی دارد، می‌تواند نشان‌دهنده تداوم و انتقال سبک‌های هنری از خراسان به دیگر مراکز ایران باشد. این اثر نشان می‌دهد که چگونه الگوی «درنده و طعمه»، که ریشه در

سنت‌های هنری دوران باستان دارد، در سده سوم ه.ق. در خدمت دستگاه خلافت قرار گرفته و از طریق زبان هنر منسوجات، غلبه و پیروزی سیاسی خلیفه را بازنمایی کرده است (Lassner, 1980: 96).

در منسوجات عصر عباسی و فاطمی، بر اساس متون تاریخی و قطعات پراکنده برجای‌مانده، نقوش حیوانی در کارگاه‌های طراز مصر در دوره فاطمی و مراکز بین‌النهرین در دوره عباسی به‌وفور بافته می‌شدند. نمونه‌هایی از پارچه‌های کتیبه‌دار در مجموعه‌هایی همچون موزه هنر اسلامی قاهره و موزه لوور پاریس موجود است که در آن‌ها شتر در میان حلقه‌های تزئینی بازنمایی شده است؛ بااین‌حال، نقش‌مایه نبرد مستقیم شیر و شتر در این قطعات بسیار نادر است و بیشتر به‌صورت فیگورهای منفرد یا جانوران متقابل ظاهر می‌شود.

در برخی سنگ‌نگاره‌های شمال عربستان و مناطق بیابانی ایران، ازجمله تیمره در استان مرکزی، تصاویری از شکار شتر به‌وسیله شیر یا انسان دیده شده است. در این نمونه‌ها، نقش‌مایه‌ها بیشتر جنبه واقع‌گرایانه دارند و به بازنمایی زندگی روزمره و حیات‌وحش مربوط می‌شوند، نه اینکه الزاماً واجد معنایی سلطنتی و سیاسی باشند. در اشیای مفرغی و برنزی منتسب به مکتب خراسان، ازجمله ابریق‌ها و سینی‌های دوره سلجوقی و اواخر عباسی، نیز گاه در میان مجموعه‌ای متراکم از صحنه‌های شکار، نقش حمله شیر به شتر مشاهده می‌شود. نمونه‌هایی از این آثار در مجموعه موزه بریتانیا و موزه ملی ایران نگهداری می‌شوند.

در کاخ‌های اموی صحرایی نیز، ازجمله در نقاشی‌های دیواری و گچ‌بری‌های کاخ‌هایی مانند قصرالحیر غربی در سوریه امروزی، پیکره‌ها و نقش‌های متعددی از حیوانات بیابانی دیده می‌شود. اگرچه نقش شیر و گاو در این مجموعه‌ها غلبه دارد، شتر نیز به‌عنوان نمادی از محیط زیستی منطقه، در کنار صحنه‌های شکار حضور یافته است. در پارچه طراز موجود در موزه تار و پود یزد، شتر به‌طور مشخص در حال جدال با شیر بازنمایی شده است؛ ترکیبی که از منظر ساختار روایی و جایگاه آن در بستر منسوجات طراز، نمونه‌ای خاص و قابل توجه به‌شمار می‌رود. در حالی‌که بن‌مایه شیر و گاو در تخت‌جمشید و هنر ساسانی از پیشینه‌ای کیهان‌شناختی برخوردار است، جایگزینی گاو با شتر در آثاری مانند ردای سیسیل (پالرمو) و برخی منسوجات عصر مأمون را می‌توان نشانه‌ای از بومی‌سازی الگوهای تصویری متناسب با جغرافیای جدید قدرت، به‌ویژه سرزمین‌های بیابانی شرق ایران و بین‌النهرین، دانست.

از دیدگاه نمادشناسی، مرد کماندار می‌تواند نمادی از سرزمین یا نیروی مردمی تلقی شود. شیر، همچون سنت تصویری ساسانی، نماد قدرت شاهی و سلطنت است. سرو روییده در پس‌زمینه نیز نماد جاودانگی و پایداری دین به‌شمار می‌رود؛ همانند سرو کهنسال ابرکوه که به‌عنوان نشانه‌ای اسطوره‌ای در حافظه فرهنگی ایرانی حضور دارد. این ترکیب تصویری، بیانگر تقابل و هم‌زیستی سه نیروی حاکمیت، مردم و دین است که در ساختار یک دست‌بافته عباسی به‌صورت بصری رمزگذاری شده‌اند (طالب‌پور، ۱۳۸٦: ۱۵٤).

جایگاه ویژه منسوجات در این دوره تصادفی نیست. بیشتر اشیای برجای‌مانده از دوران عباسی و دوره‌های پس از آن، به دلیل برخورداری از رنگ‌های درخشان، نقوش متنوع و کیفیت فنی بالا، از چشم‌نوازترین مصنوعات صنایع دستی اسلامی محسوب می‌شوند. بدین‌ترتیب، پارچه‌های طراز نه‌تنها ابزارهایی آیینی و سیاسی، بلکه اسناد بصری و مادی ارزشمندی از فرهنگ، اقتصاد و جهان‌بینی جوامع اسلامی به‌شمار می‌روند (همان: ۱۵۵).

گروه نقش‌مایه‌های «گرفت‌وگیر» یا «جانورستیز» با ریشه‌هایی در هنر ساسانی، در پارچه‌های فاخر سده‌های نخستین اسلامی نیز تداوم یافت. صورت‌بندی «شیر بر شتر/درمدری»، افزون بر نمایش قهر سلطنتی و چیرگی بر بیابان یا سرزمین‌های برون‌مرزی،

واجد کارکردی آیینی و حفاظتی نیز بوده است و اغلب در کنار «درخت زندگی» و درون کادرهای مدور یا لوزی‌شکل تکرار می‌شده است. استمرار این الگو را می‌توان در منسوجات اسلامی سده‌های دهم تا دوازدهم میلادی و نیز در نمونه‌های انتقال‌یافته به سیسیل نورمن، ازجمله شنل روژر دوم با نقش «شیر و شتر» و «درخت زندگی»، پیگیری کرد. بنابراین، چنانچه طراز مورد نظر نیز واجد چنین صحنه‌ای باشد، می‌توان آن را در چارچوب تصویری رایج در سنت درباری ـ حماسی اسلامی و ساسانی تفسیر کرد؛ چارچوبی که بر مفاهیمی همچون فره شاهی، مرزبانی و کارکرد پادآیینی دفع شر تأکید دارد (خزایی، ۱۳۸۱: ۱۶۵).

«مرد تیرکماندار» (سواره/پیاده شکاری)

موتیف شکارچی کماندار غالباً در قالب «مدالیون مرواریدی» یا «گردنوار» از سنت تصویری ساسانی به هنر اوایل دوره اسلامی انتقال یافته است. «شکار سواره با کمان» به‌عنوان استعاره‌ای ممتاز از شهریاری کارآمد، نظم‌بخش و مرزبان شناخته می‌شود و در سطح بدایه، واجد کارکردی حفاظتی و دفع‌کننده آسیب است. در منسوجات، این نقش‌مایه معمولاً در قالب تکرارهای مدور سازمان می‌یابد تا ریتمی از اقتدار سلطنتی و نظم کیهانی را در سطح پارچه القا کند (ریاضی، ۱۳۸۱: ۹۸).

«سرو» (سرو/درخت زندگی)

سرو در فرهنگ ایرانی نماد دیرزیستی، آزادگی، جاودانگی و «محور عالم» به‌شمار می‌رود و بازنمایی آن، از سنگ‌نگاره‌های هخامنشی تا نگارگری و هنر نساجی، با مفاهیمی همچون باغ ایرانی و بهشت پیوند داشته است. حضور نقش سرو بر طراز درباری، افزون بر تکمیل ساختار مفهومی «باغ ـ کتیبه»، بر مفاهیمی چون پایداری دولت و دین و نیز شأن قدسی جامه خلعت تأکید می‌گذارد و به این منسوج، لایه‌ای نمادین و آیینی می‌افزاید (عناویان، ۱۳۵٤: ٦٧).

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که پارچه طراز عباسی محفوظ در موزه تار و پود یزد، فراتر از یک منسوج تزئینی، رسانه‌ای بصری و ایدئولوژیک در ساختار فرهنگی و سیاسی خلافت عباسی بوده است. بررسی ویژگی‌های فنی اثر نشان داد که بهره‌گیری از الیاف مرغوب، ایجاد نقوش از طریق سازوکار بافت و تکرار تصویر در دو سوی پارچه، بیانگر سطح بالای دانش فنی و سازمان‌یافتگی کارگاه‌های نساجی عباسی است.

تحلیل شمایل‌نگارانه نقش‌مایه‌های شیر، شتر، مرد کماندار و درخت سرو نشان داد که این عناصر در قالب نظامی تصویری و منسجم سازمان یافته‌اند و هر یک حامل مفاهیم نمادین خاصی هستند. شیر بازنمای قدرت سیاسی و سلطنت مشروع، شتر نماد قلمرو و منابع اقتصادی، مرد کماندار نماد کنش انسانی و عقل سیاسی و درخت سرو نشانه تقدس، جاودانگی و مشروعیت دینی است. برآیند این عناصر، تصویری از نظم سیاسی و کیهانی مورد نظر خلافت عباسی را بازنمایی می‌کند.

نتایج تحلیل تطبیقی با نمونه‌های مشابه، به‌ویژه اثر محفوظ در موزه هنر کلیولند، نشان داد که پارچه مورد مطالعه، ضمن برخورداری از ویژگی‌های مشترک با منسوجات درباری عباسی، از نظر ساختار روایی و غنای نمادین جایگاهی ممتاز دارد. حضور هم‌زمان شیر، شتر، کماندار و سرو در یک ترکیب واحد، روایت پیچیده‌تری نسبت به نمونه‌های مشابه ایجاد کرده و بیانگر سطح بالاتری از برنامه‌ریزی مفهومی در طراحی اثر است.

نوآوری اصلی این پژوهش در ارائه تحلیلی تلفیقی از داده‌های فنی، شمایل‌نگارانه و نمادشناختی یک دست‌بافته عباسی است. نتایج نشان می‌دهد که منسوجات طراز را باید اسناد مادی مهمی برای مطالعه فرهنگ سیاسی، مشروعیت قدرت و تداوم سنت‌های تصویری ایران در سده‌های نخستین اسلامی دانست. ازاین‌رو، توجه بیشتر به مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه باستان‌شناسی منسوجات می‌تواند افق‌های تازه‌ای برای شناخت هنر و فرهنگ مادی جهان اسلام بگشاید.

منابع

آکرمن، فیلیس. (۱۳۶۳). *صنایع نساجی در دوران اسلامی* (مسعود رجب‌نیا، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *نساجی پارسی از دوران باستان تا امروز* (ه. جوادی، مترجم). تهران: فرهنگان.

آوری، پیتر؛ ملوین، چارلزپتر؛ هامبلی، گوین. (۱۳۷۳). *تاریخ ایران (دوره افشاریان، زندیان و قاجاریان)* (م. قایم‌مقامی، مترجم). تهران: جامی.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پرایس، کریستین. (۱۳۹۱). *تاریخ هنر اسلامی: معماری و هنرهای دستی* (مسعود رجب‌نیا، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

طالب‌پور، فریده. (۱۳۸۶). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.

خزایی، مریم. (۱۳۸۱). *مجموعه مقالات هنر اسلامی*. تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

خرسند، م. (۱۳۹۹). *بررسی تطبیقی تزئینات نساجی در سده‌های نخستین اسلامی*. تهران: نشر پژوهش‌های هنری.

خرسندی، س.، و نوری‌زاده، م. (۱۳۹۹). تحلیل نمادشناسی نقوش در پارچه‌های طراز دوره عباسی. *فصلنامه هنرهای کاربردی*.

ریاضی، محمدرضا. (۱۳۸۱). *طرح و نقش در هنر ایران*. تهران: سمت.

زکی، محمدحسن. (۱۳۸۲). *تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام* (محمدحسن خلیلی، مترجم). تهران: اقبال.

عناویان، رحیم. (۱۳۵۴). *پارچه‌های نفیس ایران*. تهران: سروش.

گالک، ک. (۱۳۵۳). *هنر آشور و بابل* (م. بهفروزی، مترجم). تهران: نگاه.

Bauer, Richard. (2004). The coronation mantle of the Holy Roman Empire. In J. P. O'Neill (Ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. Metropolitan Museum of Art.

Bier, Carol. (1992). *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran*. Textile Museum.

Blair, Sheila. (1998). *Islamic Inscriptions*. Edinburgh University Press.

Bloom, Jonathan M., & Blair, Sheila S. (Eds.). (2009). *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford University Press.

Ettinghausen, Richard. (1962). *Arab Painting*. Skira.

Ettinghausen, Richard, Grabar, Oleg, & Jenkins-Madina, Marilyn. (2001). *Islamic Art and Architecture 650-1250*. Yale University Press.

Grabar, Oleg. (1987). *The Formation of Islamic Art*. Yale University Press.

Grabar, Oleg. (1992). *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press.

Jenkins-Madina, Marilyn. (2006). *Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria*. Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

Kühnel, Ernst. (1957). *Islamic Textiles*. Faber and Faber.

Lassner, Jacob. (1980). *The Shaping of ʿAbbāsid Rule*. Princeton University Press.

Mackie, Louise W. (2015). *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*. Cleveland Museum of Art; Yale University Press.

Pope, Arthur Upham, & Ackerman, Phyllis. (Eds.). (1938). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. Oxford University Press.

Soucek, Priscilla P. (1997). Textiles. In *The Dictionary of Art*. Macmillan Publishers.