

آتش و باروت در هنر و دیپلماسی شاهان صفوی

نویسنده: گالینا لاسیکووا^۱

مترجم: فرزاد سلیمی‌فر^۲

چکیده

در مقاله حاضر، نقوش بافته‌شده بر پارچه‌های نفیس صفوی در قالب تاریخی مرتبط بررسی خواهد شد و بر این پایه، صفویان در مذاکرات خود به منظور تأمین سلاح گرم برای ایران، به افسانه کشف آتش به دست هوشنگ‌شاه استناد کرده بودند. نقوش هوشنگ در حال کشتن اژدها بر پارچه‌های ابریشمی، ربع سوم قرن شانزدهم میلادی، مراحل مختلف این مأموریت دیپلماتیک را بازتاب می‌دهد و تصاویر موجود در این پارچه‌ها و هدایا برای دو طرف معنادار بود. در هیچ اسناد نوشتاری از دوره صفوی به تصاویر بافته‌شده بر پارچه‌ها اشاره‌ای نشده و تنها راه بررسی فرضیه‌های این پژوهش، مطالعه تمام موضوعات نقش شده بر پارچه‌ها و ارائه تفسیر مفهومی احتمالی از آنها در بافت تاریخی مرتبط است.

واژگان کلیدی

صفویه، شاهان صفوی، هنر، دیپلماسی، آتش، باروت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۷/۱۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۹/۵

^۱. گالینا لاسیکووا پژوهشگر موزه ملی هنر شرقی مسکو و نیز متصدی مجموعه فرش‌های موزه lassikova@mail.ru

^۲. کارشناس ارشد مطالعات شبه قاره هند، دانشکده روابط بین‌الملل salimifarfarzad@gmail.com

مقدمه

این مقاله بخشی از مطالعه‌ای است که بر تصاویر تمثیلی بافته‌شده بر پارچه‌های ابریشمی عهد صفوی تمرکز دارد؛ پدیده‌ای که در دربار ایران در قرن دهم قمری / اواسط قرن شانزدهم میلادی توسعه یافت و به مدت صد سال دیگر طول کشید. فرضیه انتخاب فوری موضوعها برای چنین پارچه‌هایی، به‌همت اولین پژوهشگران در قرن سیزدهم قمری / اواخر قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت و احتمالاً این تصاویر برای ابراز نظرهایی مرتبط با موضوع آن مستند واقع می‌شدند. انتخاب روایت‌های نادر در نقاشی مینیاتور و تغییر موضوعها در طول زمان حاکی از پیامی در تصاویر و همچنین ارتباط آنها با حوادث آن عهد است. در هیچ اسناد نوشتاری از دوره صفوی به تصاویر بافته‌شده بر پارچه‌ها اشاره‌ای نشده و تنها راه بررسی فرضیه‌های این پژوهش، مطالعه تمام موضوعات نقش شده بر پارچه‌ها و ارائه تفسیر مفهومی احتمالی از آنها در بافت تاریخی مرتبط است. اگر بحث‌های موافق متقاعدکننده باشند، بنابراین، فرضیه‌های ارائه‌شده در قرن پیش ممکن است که سرانجام پذیرفته شوند. مقاله ماری ام. سی. ویلیامز در خصوص تصاویر نگاهبان‌های زندان بر پارچه ابریشمی گل‌دار، نقطه آغاز این روند است (Williams, 1997).



شکل ۱- خلعت دوخته‌شده از پارچه ابریشمی گل‌دار، قرن دهم قمری / ربع سوم قرن شانزدهم میلادی

مقاله حاضر بر تصویر بازسازی شده در برخی از آثار ابریشمی صفوی یعنی تصویر هوشنگ کُشنده اژدها و ارتباط آن با شاهنامه تمرکز دارد. بررسی این تصاویر، تفاوت‌های جزئی در معنی‌های نهفته در پارچه‌ها و جزئیات بخصوصی از تعبیر شاهنامه در عصر صفوی را آشکار می‌سازد.



شکل ۲- مخمل ایران، قرن دهم قمری / ربع سوم قرن شانزدهم میلادی

دو پارچه در اینجا بررسی شده است: پارچه ابریشمی گل‌دار (شکل ۱) (Khil'at) و پارچه مخمل (شکل ۲) (Cleveland; Dallas; Lisbon; New York C; Washington). شامل تصویر قهرمانی که سنگی بزرگ را برای حمله به اژدها، بالای سر برده است و هر دو پارچه از لحاظ فن بافت ویژه خود از یکدیگر متمایز هستند. با این وجود، شباهت بسیار در نقوش نشان می‌دهد که نگارگری هر دو را یک هنرمند انجام داده است. بر مبنای تحلیل سبک‌شناسی، محتمل است که طراحی‌های اصلی را بتوان به هنرمند درباری معروف صفوی، سیاوش بیگ گرجی نسبت داد (Lassikova, 2006:76-82; Welch, 1976:17-40). شمار شکل‌ها و نقوش افراد بافته شده بر روی پارچه‌ها از ویژگی نقاشی‌های مینیاتور عهد صفویان در قرن دهم قمری / میانه قرن شانزدهم میلادی و اوایل دهه هفتاد آن قرن است و طراحی پارچه‌ها به قرن دهم قمری / ربع سوم قرن شانزدهم میلادی بازمی‌گردد. نقش هنرمندهای اصلی صفوی در تولید پارچه‌های

تمثیلی به‌طور گسترده در میان متخصص‌های پارچه‌شناس محل بحث بوده است (Ackerman, 1939: 2069- 2162). نویسنده مقاله حاضر نیز در مطالعه‌ای دیگر این موضوع را بررسی کرده است (Lassikova, 2006: 67- 92) و اکنون فقط نظر اصلی را تکرار می‌کنیم. تولید بهترین نمونه از ابریشم‌های تمثیلی صفوی به مشارکت دو متخصص نیاز داشت: مثلاً یک نقاش، طرحی را تهیه می‌کرد و نقشبندی همچون استاد غیاث‌الدین علی یزدی (Ackerman, 1934:9-12; Skelton, 2000: 249-263) آن را اجراء می‌نمود. آنها باید همکاری نزدیکی داشته باشند و الگویی واحد را طراحی کنند، به‌گونه‌ای که همه اجزای تصویر، محدود به قاب پارچه نبوده و در قاب‌های مجاور نیز امتداد داشته باشند.

تا همین اواخر، تفسیر نادرستی از این پارچه‌ها ارائه می‌شد. فریدریک مارتین تاریخ‌شناس هنر، موضوع جنگ اسکندر با اژدها را مطابق شاهنامه بررسی کرده است (Martin, 1899) و سپس در ۱۹۸۷م. اینا ویشنوسکا ناهمخوانی بین این تصاویر و داستان اسکندر را ذکر کرده است (Vishnevskaja, 1987: 56). در همان سال ام. سی. ویلیامز در باره طراحی مخمل نوشت: «شعر حماسی فارسی شماری جنگجو را به نمایش می‌گذارد که با اژدها می‌جنگند، اما تاکنون هیچ روایتی به ثبت نرسیده است که بنابر آن، یکی از آنها اژدهایی را با سنگی بزرگ کشته باشد و هیچ جزئیاتی برای اثبات این تصویر وجود ندارد» (Bier, 1987: 199).

با این وجود، موضوعی دیگر در ادبیات کلاسیک فارسی وجود دارد که با تصاویر این پارچه‌ها همخوانی دارد: این رویدادی است که در مقدمه شاهنامه و قبل از برپایی سنت جشن سده شاه هوشنگ توصیف شده است (Boyce, 1983: 800-801; Bertels, 1988: 302-313).

شاه هوشنگ در حالی که با شماری از افراد دربار در سفر به کوه بود، ماری بزرگ و خوف‌انگیز دید. او بلافاصله با پرتاب سنگی واکنش نشان داد و مار به عقب خزید و سنگ به صخره خورد؛ جرقه‌ای زد و در نتیجه آتش کشف شد. هوشنگ این آتش را الهی اعلام کرد و به مردم دستور داد که آن را بپرستند (Firdausi, 1960: 33-34).

تصویرسازی بر پارچه ابریشمی گل‌دار

همه اجزای روایی اصلی در پارچه ابریشمی گل‌داری موجود در موزه نظامی مسکو به تصویر کشیده شده است: در بیشه‌ای پرسنگ، مردی قلوه‌سنگی بر بالای سر نگه داشته و با اژدهایی چشم سرخ در نبرد است. از این گذشته، بخش چشمگیری از پارچه را طرح سیمرغ فراگرفته است: پرنده‌ای بزرگ که بر درختی نشسته و طرز نشستن و منقار باز آن، نشان‌دهنده دشمنی با اژدهاست؛ پرنده در این بخش از شاهنامه ذکر نشده است.

جنگ بین موجودات خارق‌العاده همچون اژدها و سیمرغ فصل مشترک هنر مسلمانان از زمان مغول‌ها بوده است (Bertels, 1997: 154-289). در پارچه‌ها، این نقش و نگار، موضوعی بسیار پرطرفدار بود. شماری قالی صفوی با چنین نقوشی موجود هست و نقوش بسیاری در نقاشی‌های مینیاتوری که جنگ سیمرغ و اژدها را به تصویر کشیده‌اند؛ این تصاویر معمولاً به رنگ طلایی بر زمینه‌ای رنگی پارچه‌ای است، یا به صورت طراحی رنگارنگ بر پیش‌زمینه‌ای طلایی چشم‌نوازی می‌کند (Qom; Shahnama of Ibrahim Sultan, 1423; Jami). اغلب این پارچه‌های تمثیلی، روانداز اسب، سایبان یا خرقة شاهان بزرگ بود.

اصل این نقش و نگار و موضوع، چینی است، اما در ایران به نقش جنگ بین اژدها و ققنوس معنی دوباره‌ای داده شده است: ققنوس چینی تجسم سیمرغ شد که مرغی الهی در فرهنگ ایرانیان قبل از اسلام بود. این موضوع به‌طور کلی مفهوم اخلاقی نبرد میان خیر و شر به خود گرفت؛ اژدها موجودی ظلمانی و متخاصم است و تجسم شر و گناه، در حالی که سیمرغ در جهان اسلامی، استعاره‌ای صوفیانه برای گوهر هستی است. شهاب‌الدین سهروردی از این مرغ اساطیری همچون استعاره‌ای از نیروی عقلانی بهره برده است که نور خود را در سرتاسر هستی می‌افشاند (Ziai, 2001: 481). توجه به این دو موجود در روایت کشف آتش، فارغ از نبرد دائمی میان آنها، ممکن است با توجه به رابطه سیمرغ با آتش جاوید یا به عبارتی آتش «سده» توضیح داده شود.

باید به یاد داشت که در هنر صفوی، رویارویی سیمرغ و اژدها غالباً از نقوش دیگر متمایز است. از این‌رو بهترین نمونه را می‌توان در قالی‌های قرن دهم قمری/ قرن شانزدهم میلادی یافت که زمینه اصلی آنها با نقوش شکار پر شده است و حاشیه و قاب تصویر به

نبرد دو موجود افسانه‌ای اختصاص می‌یابد. با این حال، در بررسی پارچه ابریشمی گل‌دار، هم‌اوردی خارق‌العاده دیده می‌شود: مردی در میانه نبرد با نیروهای کیهانی است و درست در میانه نیروهای خیر و شر جای دارد. قهرمان با حرکتی تعیین‌کننده، سنگی را تا درخت پرنده جاوید حمل می‌کند و سنگ نماد ماهیت فرومایه و پست اهریمن است. پوشش قهرمان، مشابه زمانه معاصر تولید همان پارچه ابریشمی گل‌دار است. کلاه وی که نوعی تاج صوفیانه طریقه صفوی است، حاکی از جایگاه اجتماعی والای او در دستگاه صفوی است: چنین کلاه‌هایی را امرای صفوی یا خود شاه بر سر می‌نهادند. از این گذشته، چنین تکرارهایی در پارچه حاکی از ویژگی‌های بخصوصی از دوره‌ای افسانه‌ای است. تنوع رنگ و حدود پنهان بین واحدهای تکرار، بیننده را چنان به تردید می‌اندازد که گویی شاهد نقوشی از یک واقعه است. به نظر می‌رسد که این واقعه بارها تکرار شده است؛ به عبارتی به نظر می‌رسد خیر و شر بارها در هیئت مختلف تجسم یافته‌اند و هر بار حضور قهرمانی را طلب می‌کنند. این هم‌اوردی سرمدی، با انتخاب این صحنه نقش شده است: قهرمان هنوز پیروز نشده و اژدها نیز کماکان پیداست، پس هم‌اوردی هنوز آغاز نشده است. همین ایده را ترکیب و ساختار الگوها نیز القاء می‌کند (شکل ۳). نقاط برجسته شخصیت‌های اصلی (پای مرد، پشت پرنده، پای اژدها و دم آن) با خطوط معمول به هم متصل شده و تقریباً یک لوزی ایجاد کرده‌اند. نقطه اتکای این ترکیب نوک دم اژدهاست. چنین نقشی، حاکی از ناپایداری شرایط است: در هر زمان ممکن است توازن میان نیروها از بین برود و هم‌اوردی به سود دیگری پایان یابد.

خطوط مستقیم و موازی که در مسیرهای مورب شیب می‌یابند، در واقع حاکی از تکرار درون الگوها هستند. این خطوط معادل شخصیت مرد، تنه درخت و پیکر اژدهاست. با این وجود، بالاروندگی این ساختار با چندین خطوط موازی پایین‌رو برخورد دارند؛ گویی هر خط را نیرویی به عقب می‌راند. این قوس‌ها راوی مهم‌ترین عنصر داستان است و قوس‌های شیب‌دار مربوط به پشت سیمرغ و گردن اژدهاست. موازی آنها قله‌سنگی است که هوشنگ برداشته است و اهریمن در کش‌وقوس است. این طراحی هندسی، نقشی پویا از تقابل نیروها به نمایش می‌گذارد.

تصویرسازی بر پارچه مخمل

چنین داستانی به گونه‌ای دیگر بر مخمل نقش بسته است (شکل ۴). همه اشکال حدود یک‌سوم کوچک‌تر از طرح روی پارچه ابریشمی گل‌دار است. طرح‌بندی نیز یکسان است، ولی ترکیب الگوها بسیار متفاوت است و بیشتر شبیه مثلث مینیاتوری است. طرح‌ها فاصله نزدیک‌تری دارند و در تمام گوشه‌ها برآمدگی جزئی دیده می‌شود. پراکنش «مراکز ثقل» در این ترکیب هماهنگی خاصی را القاء می‌کند. در طرح مخمل چندین خطوط ممتد موازی در مسیرهای مورب به چشم می‌خورد که مشابه طرح روی پارچه ابریشمی گل‌دار است و زوایای یکسانی دارد، اما در این یکی، خطوط اریب بدون مانع به سمت بالا حرکت می‌کنند. در مقابل، چندین خط متناظر بر خطوط میانی بدن پرند و اژدها عمود شده که مبنای حرکت بالارونده خطوط را فراهم کرده است. دیگر اشکال مکرر متناظر، اندکی قوس‌های افقی را گرد کرده‌اند و بیشتر آنها با خطوط رشد درخت و شاخه‌های گلبن، مرکز بدن قهرمان و نیز گردن و دم اژدها همپوشان شده است. باید دقت داشت که عناصر اصلی نشان داده شده با قوس‌ها در طرح پارچه ابریشمی گل‌دار، در طراحی روی مخمل وجود ندارد و به نظر می‌رسد که موضوع در تصویر کلی رشد طبیعی درخت و شاخه‌های گلبن محو شده باشد.



شکل ۳- بازسازی الگوی پارچه ابریشمی گل‌دار

منظره سنگلاخ در تصویر اصلی روایت فردوسی بر مخمل وجود ندارد. واقعه روی مخمل بر پس‌زمینه‌ای طلایی در میان درختان شکوفه زده و گل‌ها روی می‌دهد؛ اژدها از درخت بالا می‌خزد، در حالی که دو پرنده بزرگ نشسته بر شاخه‌های آن، استعاره‌ای از عشق و علاقه است.



شکل ۴- بازسازی الگوی مخمل

در عین حال، پرنده‌های روی مخمل، نوع دیگری از سیمرغاند که با سیمرغ چینی متفاوت است و به تصور عامه ایرانیان از این پرنده افسانه‌ای بازمی‌گردد. موضوع نقشی از اژدها که به سوی یک جفت پرنده یا لانه سیمرغ می‌خزد، در تزئینات حاشیه‌ای و لاک مهر نسخه‌های عهد صفوی به چشم می‌خورد. این موضوع یادآور داستان‌های ایران، قفقاز، آسیای صغیر و مرکزی است: روزی شاهزاده‌ای ماجراجو (با اسم‌های مختلف) به سرزمینی دور یا کشوری دور می‌رسد. هر سال در آنجا اژدهایی از دریاچه برمی‌خیزد و بر درختی می‌رود و تخم‌های سیمرغ (در برخی روایات تخم‌های عقاب) را می‌خورد. در ادامه، قهرمان اژدها را می‌کشد و تخم‌ها را نجات می‌دهد و پس از آن است که سیمرغ در وقت نیاز به یاری قهرمان می‌آید. این داستان در ادبیات فارسی بی‌شک دارای ریشه افسانه‌های باستانی هند و اروپایی است و در داستان «گل صنوبر» قرن ششم تا هفتم قمری / قرن‌های سیزدهم تا چهاردهم میلادی ملاحظه می‌شود (Shukurov, 1999)

12:1991; Korogly, 178). آیا می‌تواند قهرمان منقوش بر مخمل، نه شاه هوشنگ، بلکه همان شخصیت خیالی یاد شده باشد؟ استفاده از سنگ، مغایر چنین تعبیری است؛ در غالب نسخه‌های جمع‌آوری‌شده در این باره به همت جی. ای. برزکین، قهرمان داستان با شمشیر یا در موارد معدودی با تیر و کمان، اهریمن را می‌کشد (Berezkin, NA) و تنها در نسخه‌ای یکی داستان است که جوانی، ازدها را با تخته سنگ می‌کشد (Shaverdin, 1972: 59-64). ظاهراً قطعه مخمل محل بحث، حاکی از ترکیب دو داستان است: اولی برگرفته از شاهنامه و دومی برآمده از افسانه‌ها. قطعه شاهکار هوشنگ بر پارچه ابریشمی گل‌دار، ظاهراً به گونه‌ای افسانه‌ای بر مخمل به تصویر کشیده شده است.

هوشنگ و ازدها در نقاشی مینیاتور

بررسی نقوش هوشنگ در نقاشی‌های مینیاتور نتیجه‌ای جالب به دست می‌دهد: در حال حاضر تنها یک نقاشی از دوران پیش از صفویه در دست است که به مکتب بغداد در قرن هفتم قمری/ اوایل قرن چهاردهم میلادی بازمی‌گردد (Shaverdin, 1972: 59-64). در این اثر، هوشنگ در مرکز ترکیبات عمودی نقاشی قرار دارد (Shahnama Project, 2010). دست خالی وی که به سمت جلو کشیده شده و بدنش که به دنبال دست او حرکت کرده، حاکی از حالتی است که پس از پرتاب سنگ ایجاد می‌شود. در سمت چپ نقاشی، سنگی متوسط در نزدیکی آتش تصویر شده است و ازدهای موردنظر به دور می‌خزد. سمت راست اثر با تصویر ملازم‌های شاه از جمله دو مرد در لباس حیوانات پر شده است.

سه نقاشی مینیاتور دیگر از دوران صفوی در دست است؛ تاریخ نسخه مذکور به سال ۹۲۹ ق. / ۱۵۲۳ م. بازمی‌گردد و عنوان آن «خلق آتش از سنگ توسط هوشنگ»^۳ است. مرکز و پیش‌زمینه اثر، نقش گروهی از مردم است که در کوه به تفریح مشغول‌اند و شخصیتی نیمه‌عریان در پس‌زمینه سنگی را فراز سر برده است. حرکت اصلی، چنانکه

^۳. Hushang enthroned

اینطور القاء می‌کند، تقابل با اژدهاست که در پشت سنگ مخفی است و دیدنی نیست و موضوع را می‌توان بر اساس موقعیت کلی مینیاتور در مقایسه با شاهنامه درک کرد که کاملاً با محیط نقاشی همخوان است. تاریخ دومین اثر به سال ۱۰۲۶ ق. / ۱۶۱۷ م. محفوظ در موزه هنر والترز باز می‌گردد. در این اثر، هوشنگ با همراهان در حاشیه شهر به تفریح مشغول است که اژدها ناگهان از پشت سنگ ظاهر می‌شود و شاه در حالی که نشسته بود، یکه می‌خورد و در این نقاشی وی هیچ واکنشی در برابر اژدها انجام نمی‌دهد. سومین مینیاتور نیز موضوع مشابهی را به تصویر می‌کشد که در شاهنامه نسخه اصفهان، با تاریخ ۱۰۴۹ ق. / ۱۶۴۰ م. دیده می‌شود (London B, 2008). هوشنگ در این نقش در برابر سپاه حرکت می‌کند که ناگهان ماری بزرگ از پشت سنگی بیرون می‌خزد و در برابر پادشاه ظاهر می‌شود؛ پادشاه در حالی که سنگی در دست دارد، دستش را بلند می‌کند.

هیچیک از نقاشی‌ها مشابه طرح سیاوش بیگ گرجی نیست؛ تنها در مینیاتور گلستان مربوط به قرن دهم قمری / ربع اول قرن شانزدهم میلادی است که قهرمان، تخته سنگی بزرگ بالای سر می‌برد و حالتی شبیه نقش دو پارچه دیگر دارد. بر این اساس، شرحی خاص از این موضوع در نقوش قرن دهم قمری / شانزدهم میلادی به‌ویژه آثار درباری صفوی به دست می‌دهیم.

نقوش اول و آخر حاکی از تلقی معمول از توصیفات فردوسی است: مردی سنگی را به سوی مار بزرگی پرتاب می‌کند که به کشف آتش می‌انجامد (این نقوش اندازه واقعی سنگ چخماق طبیعی را نشان می‌دهد). چنین رخدادی در قرن دهم قمری / شانزدهم میلادی به‌عنوان عملی شاهانه تداعی می‌شد و اندازه بزرگ سنگ نیز به همین سبب است. چنین تخته‌سنگ‌های بزرگی در نقوش بخش دیگری از شاهنامه نیز دیده می‌شود؛ آنجا که اکوان دیو تکه‌سنگی را که رستم بر آن خوابیده بود، بلند می‌کند یا در شرایطی دیگر، رستم سنگ پرتاب شده بهمن پسر اسفندیار را با حرکت پا کنار می‌زند. در نتیجه، نقش کشف آتش در قرن دهم قمری / شانزدهم میلادی به هم‌وردی تعبیر شد، درحالی‌که خود آتش از دیده پنهان است. پس می‌توان گفت که سنگ، بن‌مایه اصلی داستان محسوب می‌شود.

به همین سبب، بدیهی است که تاریخ‌شناسان هنر معاصر نتوانستند موضوع این طراحی‌های پارچه را درک کنند. چنین به نظر می‌رسد که طراحی‌ها، عامدانه از متون الهام گرفته شده‌اند و به جای اتخاذ دیدگاه‌های دوره‌ای و طبیعت‌محور، هنرمندهای آغاز دوره صفوی، این متون را به‌عنوان نقطه‌نظرهای نمادین برای مخاطبینی انتخاب کرده‌اند که با این مفاهیم آشنا هستند و می‌توانند زبان و استعاره‌های تصویری آن را نیز درک کنند.

این استعاره‌ها تمام متن را با معنی‌های ضمنی اشباع کرده است. الگوهای موجود در دو پارچه، حاکی از تقابل میان گوهرهای کیهانی یا همان خیر و شر هستند که در قالب سیمرغ و اژدها به تصویر کشیده شده‌اند. با این وجود، در تصویر پارچه ابریشمی گل‌دار، آتش می‌تواند به‌عنوان عنصری الهی درک شود که از دهان موجودی اهریمنی از طریق هوشنگ رها شده است. در حالی که بر طرح مخمل اثری از آتش نیست، اما رنگ طلایی در پس‌زمینه نقاشی چشم‌نوازی می‌کند که به خواستگاه الهی آتش بازمی‌گردد. تلقی باستانی از پادشاه به عنوان قاتل اژدها یا فرمانروای آتش، با ماهیت الهی «فر» نشان داده شده که در هر دو نقش نیز لحاظ گردیده است (Shukurov, 1989: 67-69; Shukurov, 1983: 60).

مشخص نیست که چرا سیاوش بیگ چنین تصویر نادری از داستان را برای کار خود برگزیده است. اگر وی قصد داشت که پادشاه را به عنوان کُشنده اژدها یا فاتح نبرد خیر و شر به نقش در آورد، می‌توانست نمونه‌های معروف‌تری از این موضوع را برگزیند؛ نمونه‌هایی که ساختار و شمایل کامل‌تری داشتند. بر اساس پایگاه پروژه شاهنامه، معروف‌ترین تصویر پادشاه در هم‌وردی با اژدها، مربوط به نبرد گشتاسب با اژدها در موزه رم است که به مرگ اژدها ختم می‌شود (۱۰۸ تصویر)، یا بهمن‌گور که دو اژدها را در رخدادهایی جداگانه می‌کشد (هرکدام دارای بیش از ۵۰ تصویر). هم‌وردی اسکندر نیز، البته با شمار کمتر (۲۳ تصویر) در این زمره است؛ با این وجود استفاده از سنگ نشان می‌دهد که این شخصیت همان هوشنگ است.

اگر بپذیریم که هنرمند می‌توانست نقش را انتخاب کند، می‌باید در زندگینامه وی نیز نکته‌ای بیابیم. مهم‌ترین وجهی که سیاوش بیگ را از دیگر هنرمندان صفوی متمایز می‌کند، در واقع خواستگاه گرجی اوست که پس از یکی از نبردهای شاه تهماسب

صفوی در گرجستان به ایران آورده شد؛^۴ احتمال آشنایی او با روایتی مشابه چقدر است؟ روایتی که از کودکی در خاطر وی به یادگار مانده باشد. در ادبیات عامه گرجستان، داستانی در باره پرنده‌ای افسانه‌ای به نام پاسکوجی هست که لانه وی را قهرمانی از چنگ اهریمن نجات داد (Berezkin, 1937). با این حال، در آن روایت نیز هرگز سنگی به عنوان سلاح علیه اژدها به کار نرفته است؛ نه در این داستان و نه در هیچ داستان عامه و یا درباری گرجی دیگر.

احتمالاً استفاده هنرمند از سنگ برای نشان دادن نبود سلاح باشد که به ضرب‌المثل رایجی در دوران صفوی ارتباط دارد. این ضرب‌المثل به گواهی شاعر شهیر کمال‌الدین شیرعلی بنایی حالی هروی پس از سال ۹۱۸ یا ۹۱۹ ق. / ۱۵۱۲ یا ۱۵۱۳ م. رواج یافت. در این ضرب‌المثل وی ضعف را در مقابل سپاهی مسلح بیان کرده است: «[من تنها] این سنگ [را دارم] و سقف قارشی (شهری در ازبکستان)». داستان پشت این ضرب‌المثل در شرف نامه چنین آمده است:

«فرید زمان و وحید دوران حاوی کمالات نفسانی مولانا بنایی که به جامعیت او معلوم نیست که چشم زمانه دیگری دیده باشد در آن معركة هولناک و هنگامه سهمناک در دست جمعی سفاک بی‌باک به عزّ شهادت فایز گشت و زبان زده عامه چنان است که در روزی که لشکر قیامت اثر قزلباش بر شهر قرشی مستولی شد مولانا بنایی بغل خود را پُر از سنگ کرده بر بالای بام رفیع بر آمده و به جانب جماعتی که قاصد جان او بودند می‌انداخت. چون یک سنگ باقی ماند یکی از رجاله قزلباش حرب‌های حواله مولانا نمود و از غایت دهشت آن سنگ را بر جانب او انداخته این بیت بر زبانش جاری شد:

مدد می‌خواهم از سلطان عرشی همین سنگ است و پشت بام فرشی

و مصرع آخر این بیت در ماوراءالنهر و خراسان و عراق ضرب‌المثل است». (بدلیسی، ۱۵۲)

^۴. به احتمال بسیار در سال ۹۵۱ ق. / ۱۵۴۴ م.

آیا ممکن است که صفویان خود این طرح را انتخاب کرده باشند؟ البته جز نمونه نگارگری شاهنامه مربوط به قرن هفتم قمری/ چهاردهم میلادی هیچ وجهی از کار هوشنگ قبل از قرن دهم قمری/ شانزدهم میلادی به تصویر کشیده نشد و آن یکی هم مربوط به شکست دیو سیاه است که در دوران کیومرث، نیای هوشنگ به نقش در آمد. این شرایط در سال‌های دهه ۹۲۶ ق. / ۱۵۲۰ م. تغییر کرد و می‌دانیم که دو اثر مینیاتور مهم مربوط به کتابخانه تبریز از این دوران در دست است.

یکی از این دو اثر، پیش‌تر در این مقاله بررسی شد و دیگری شاه تهماسب را با محوریت جشن سده به تصویر کشیده است. این دو اثر مشخصاً در حدود سال ۹۳۰ ق. / ۱۵۲۴ م.، مقارن با به تخت نشستن شاه تهماسب پدید آمد (New York A, 1970).

به نوشته مایس نازاریلی، محقق که پیرامون هنر درباری صفوی و بازتاب رخدادهای معاصر این شاهان در آثار هنری آن دوره تحقیق و مطالعه کرده است، ارتباطی ضمنی میان شاهان صفوی و هنر درباری آنها وجود دارد. صفویان به صورت نمادین تاریخ ایران را از نو نوشتند و حتی شاه اسماعیل اول، خود را به طور مجاز به کیومرث یا به عبارتی نخستین پادشاه بشر مرتبط می‌کرد (Nazarli, 2006).

چنین مقایسه‌ای میان شاه تهماسب اول و هوشنگ را می‌توان در دودمان این دو دید: هر دو دومین پادشاه سلسله خود بودند. با این حال، هیچ سندی مبنی بر تصویرگری ازدها در اوایل دوران تهماسب اول وجود ندارد. ظاهراً در دهه‌های آخر سلطنت تهماسب اول، برای نخستین بار، هنر صفویه به این موضوع به‌طور کامل پرداخت و شاید به مناسبت رخداد بسیار مهمی که می‌توانست به این نقش نسبت داده شود. این صحنه پس از آن برای بار دوم در قرن یازدهم قمری/ نیمه نخست قرن هفدهم میلادی دیده شد که به طور مشخص متأثر از آثار سیاوش بیگ نبود.

کاربرد پارچه‌ها

پارچه ابریشمی گل‌دار را بهتر است در قالب کارکرد آن بررسی کنیم. «خلعت» موجود در موزه نظامی مسکو، جامه‌ای رسمی و تشریفاتی است که به عنوان هدیه‌ای

دیپلماتیک از جانب شاه صفوی برای تزار روس به مسکو آورده شد. اسناد مربوط به تاریخ ورود این جامه به مسکو از گزند زمان بی‌نصیب نماند و اینک در دسترس نیست. با این همه و به احتمال بسیار، این جامه باید به همان دوره شاه تهماسب اول تعلق داشته باشد. انتخاب هوشنگ به عنوان طرح نگارگری بر پارچه ابریشمی گل‌دار نیز به وی نسبت داده شده است. واضح است که هدایای دیپلماتیک را غالباً با دقت فراوان انتخاب می‌کنند تا علاوه بر ارزش مادی، دارای ارزش نمادین برای مأموریت نیز باشد.

خلعت شاهانه ارزش والایی دارد و چنین جامه‌ای نماد برکت شاهانه محسوب می‌شود. شاهان صفوی در این خلعت‌ها به صورت نمادین، راوی نقش باستانی ایرانی‌ها در نبرد خیر و شر بودند. در نتیجه، اهدای چنین هدیه‌ای به شاهی دیگر، نظیر ایوان چهارم ملقب به ایوان مخوف (۹۹۲-۹۳۶ ق. / ۱۵۸۴-۱۵۳۰ م.) حاکی از به رسمیت شناختن سلطنت وی و در نظر گرفتن جایگاهی برای او در نبرد علیه شر یا به صورت نمادین اژدهاست (Gordon, 2003: 1-30).

روابط دیپلماتیک ایران و روسیه قبل از سال ۹۹۴ ق. / ۱۵۸۶ م. به‌خوبی بررسی نشده است و اطلاعات پراکنده موجود حاکی از تبادل سفارت بین دو کشور در زمان شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب اول است (Bushev, 1976: 36-47; Matthee, 2002: 129-130). محور مذاکرات بین دو کشور نیز، اتحاد نظامی علیه عثمانی و تأمین سلاح گرم روسی برای ایران بود و سوابق موجود در این باره مصادف با تاریخ ورود خلعت به روسیه است.

اطلاعات پیرامون سفارت ایران در مسکو در سال ۱۵۶۸ م. / ۹۷۶ ق. به روایت سیمین مالتسویو، دیپلمات روس زندانی در عثمانی به این شرح است:

شاه قزلباش سفرای خود را با درخواستی به نزد تزار ما فرستاد و قوای سلطان ترک در تلاش برای گذر از آستراخان برای نبرد با ماست. اعلی حضرت می‌توانند با لطف همایونی یاری‌رسان ما باشند؟ و تزار ما سفیر خود اولکسی کوزنیکو را با ۱۰۰ توپ جنگی و ۵۰۰ سلاح گرم به ایران فرستاد (Maltsev, 1947: 157-158). چنین حجم از کمک در آن دوران بسیار چشمگیر بود و شاه تهماسب برای بهره‌مندی از آن باید سیاست اقتناع در پیش می‌گرفت. هدایای دیپلماتیک در دیپلماسی قرون‌وسطی

نقشی مهم بازی می‌کرد. اگر فرض کنیم که این جامه را شاه ایران به تزار مخوف هدیه داده است، پس توضیح در باب انتخاب نام‌نوس داستان هوشنگ برای نگارگری نیز معنی می‌یابد. روایت نبرد هوشنگ و اژدها در آن برهه تاریخی می‌تواند اشاره‌ای به جنگ میان شاه تهماسب اول و ترک‌ها باشد. شاه تهماسب اول با ارسال چنین هدیه‌ای از تزار روس درخواست کرد تا در دفاع از جهان و در نبرد با دشمن مشترک و همیشگی یعنی ترک‌ها به وی بپیوندد. در این روایت، اهمیت و ضرورت امر تصویر شده است: برهم خوردن تعادل بین خیر و شر در نبردی با نتایج نامعلوم، متحدان بالقوه را به تصمیمات سریع وامی‌دارد. ضمناً در این تصویر، استفاده هوشنگ از سنگ حاکی از نبودن سلاح گرم در سپاه ایران است. در نتیجه، می‌توان گفت که این خلعت شاهانه، برای ایران نقش درخواست کمک نظامی داشت، به نحوی که عزت پادشاه ایرانی خدشه‌دار نشود و در عوض جنس امیال شاه تهماسب را تا حد متعالی و الهی در نزد تزار روس افزایش دهد.

در طراحی مخمل نیز چنین طرحی وجود دارد، با این تفاوت که جنس معنایی روایت متفاوت است: صحنه پرتاب تخته سنگ هوشنگ در فضای خارج از نبرد تصویر شده است. در این تصویر، هوشنگ در نقش ناظری خارجی در جهان طبیعی ظاهر می‌شود که شاهد خطر اهریمن شکارچی برای پرنده‌های زیباست. مجموع این نقوش نشان می‌دهد که کامیابی بشری از پیش مشخص است. با این وجود، این تصویر فاقد جزئیاتی از جایگاه شاهانه شخصیت هوشنگ است. قهرمان این تصویر شخصیت‌زدایی شده و این رخدادها تجلی ذات عام بشری را در تضاد با خشونت نشان می‌دهد.

پژوهشگران بسیاری، هویت فناورانه و هنری این مخمل را با مخمل دیگری مقایسه کرده‌اند که روایتی از شکار را به تصویر می‌کشد (شکل ۵) (Ackerman, 1939: 2090 – 2091; Los Angeles; Boston A; Washington B; New York B, 1972) و به احتمال بسیار، هر دو مخمل را سیاوش بیگ گرجی در یک کارگاه بافته است. این دو مخمل علی‌رغم تفاوت‌هایی در اندازه تکرار واحدها، مقیاس تصویری یکسانی دارند و همچنین شباهت‌هایی در شخصیت‌پردازی هر دو مخمل دیده می‌شود. همچنین این دو مخمل زمانی زینت‌بخش یک خیمه بوده‌اند که سانگوزکو شاهزاده

لهستان به عنوان غنیمت جنگی از وزیر اعظم ترک در شکست محاصره وین در ۱۰۹۴ ق. / ۱۶۸۳ م. به دست آورد. فارغ از تعلق این مخمل‌ها به خیمه‌های ترکی و نه ایرانی (Walker, 1996: 196-203)، این سؤال مطرح می‌شود که آیا امکان دارد اینها نیز روایتگر صحنه‌ای مشابه باشند؟ باید به یاد داشت که در طرح‌های قالی‌های هم‌دوره با مخمل‌ها، هم‌نشینی صحنه‌های شکار با نبرد سیمرغ و اژدها ملاحظه می‌شود.

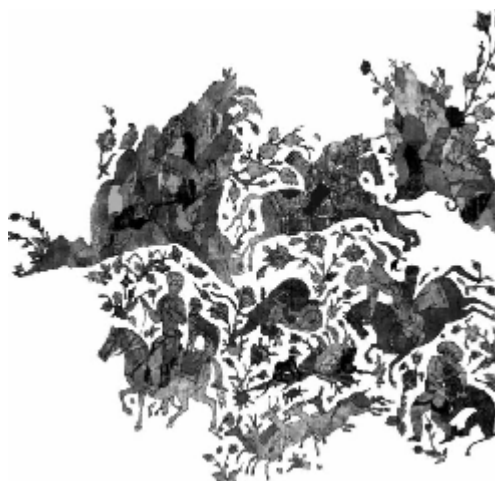
الگوهای طرح شکار بر این مخمل‌ها، سرتاسر عرض پارچه را فرا گرفته است. با در نظر گرفتن ابعاد طرح (۶۷×۵۸ سانتی‌متر) و نیز حجم ترکیب و غنای جزئیات، به بی‌بدیل بودن اثر در میان دیگر آثار نساجی صفوی پی می‌بریم. محاسبه این الگوها نیاز به مهارت دست بالای یک نقشبند دارد که در نوع خود بی‌نظیر است. اگر طرح‌ها را نادیده بگیریم، چیزی جز جای‌گیری نامنظم موضوع‌ها نمی‌بینیم. گذشته از این، ساختار الگوها (شکل ۶) (Sunday, 1998:57-84) حاکی از صحنه‌ای کامل از شکار است که در میان دو صخره سنگ رخ می‌دهد. در بیشه میان دو سنگ، سواری کمان‌دار در پی غزال‌ها در تکاپوست؛ یکی از غزال‌ها طعمه شیر شده و شیر دیگری در حال حمله به یکی از شکارچی‌هاست و آن شکارچی در حال دفاع از خود با خنجر است. شکارچی سوم نیز در پس‌زمینه در حالی که یوزپلنگی بر زین نشانده است، از مهلکه دور می‌شود. در عین حال شکارچی دیگری، در پس‌زمینه در حال کشتی با ببر، برای دفاع از خود خنجر کشیده است. یکی دیگر از شکارچی‌ها در کوهستان با سگ خود کمین کرده است و دیگری بی‌حرکت با سلاح خود نشانه می‌گیرد.



شکل ۵- جزئیات تزئین خیمه، ایران، قرن دهم قمری / ربع سوم قرن شانزدهم میلادی

چنین روایتی با داستان محبوب ایرانی‌ها همخوانی دارد: شکارچی‌ها در پی غزال به ناگاه با شیری روبه‌رو می‌شوند که او نیز برای شکار به نخجیرگاه آمده است. موضوع این نگارگری، نقش تغییر بخت و اقبال است: هر شکارچی با اعتمادبهنفس، ممکن است در اندک زمانی خود به شکار تبدیل شود. بن‌مایه‌ای با مضمون خطری غیرمنتظره در تمامی روایت‌های منقوش تکرار شده است و هر بار در قالبی جدید تصویر می‌شود: بز کوهی نادان مستقیم به سلاح نگاه می‌کند، در حالی که پلنگ سفید بر فراز وی در انتظار فرصت است؛ غزال هراسان از چنگ شکارچی می‌گریزد، اما گرفتار چنگال شیر می‌شود؛ کبک غافل بر سنگ‌ها گردش می‌کند و متوجه یوزپلنگ نیست؛ طبال از پشت مورد حملهٔ ببر قرار می‌گیرد؛ شکارچی و سگ، روباه و قوچ وحشی خود را از یکدیگر پنهان کرده‌اند؛ روباه در انتظار خرگوشی در نزدیکی شکارچی مسلح کمین کرده است. گویا که حیوانات وحشی در این نقش، به رذیلت‌های بشری جان بخشیده‌اند و سرانجام کار، مرگ است. با این همه، نظم و ترتیبی در این ترکیب دیده می‌شود: شمار شکارچی‌ها (سه شکارچی در حال حمله و سه شکارچی یا همان پلنگ برفی، خرس و روباه در کمین) برابر شمار غزال‌هاست؛ شش شکارچی (سه سواره و سه پیاده) از سه حیوان شکارچی (یوزپلنگ، یوز و سگ) و سه نوع

سلاح (تیروکمان، خنجر و سلاح گرم) استفاده می‌کنند؛ پس این ۶ روش شکار با شمار افراد و حیوانات وحشی تناسب دارد.



شکل ۶- بازسازی الگوی مخمل

چنین شکارهایی با ببر، یوزپلنگ و شمار قابل توجهی همراه، همواره از امتیازات شاهان ایرانی بوده است. هر شکارچی در این تصویر نقش خود را بازی می‌کند: تیرانداز زبردست و سگ او در کمینگاه کوهستان پنهان شده‌اند و یوزپلنگ بر پشت زین اسب خدمتکار مخصوص جای گرفته است. این تصویر در گرماگرم کارزار محو می‌شود و منطق معمول را می‌شکند، پس می‌باید معنای استعاره‌ای در بر داشته باشد. در این مورد، می‌توان تعبیر ام. بری را از نقش پذیرفت. به نوشته وی، تصویر حیوانات وحشی در بند در واقع جان‌بخشی به هوس‌های پست انسانی یا به عبارتی "نفس" اوست (Barry, 2004: 280-301) که به دست آدمی سرکوب می‌شود. آن شکارچی که شکار خود را به زین بسته (سر و پاهای غزال شکار شده از پشت شکم اسب پیدا است) دیگر میلی به تعقیب و گریز ندارد و به آرامی دور می‌شود، حال آنکه دو شکارچی سواره دیگر چنین نیستند. لباس دو شکارچی دیگر، حاکی از جایگاه اجتماعی آنها در مقایسه با دیگر شکارچی‌هاست، اما شیر، تنها به یکی از آنها حمله کرده و او در حالی که کلاه مخصوص صفویان را بر سر

دارد، با خنجر از خود دفاع می‌کند. این مرد گران‌ترین لباس را پوشیده است: جامه‌ای کامل و بلند با کمربندی مزین به پلاک فلزی و از چنین نشانه‌هایی، رهبر شکارچی‌ها معلوم می‌شود.

نبرد میان شاه و شیر از روایت‌های معروف ایرانی‌های عهد باستان است و حاکی از تخصص دو شاه در دو جهان یعنی شاه بشریت و شاه طبیعت است و بهترین نمونه از این روایت‌ها را می‌توان بر دیواره‌های تخت جمشید نیز دید. شکار شیر از امتیازات شاهان ایرانی بود و اهمیت تشریفاتی نیز داشت. نبرد با شیر بعد از اسلام هم از ویژگی‌های قهرمان‌ها بود و در شاهنامه نیز، تنها اسفندیار و بهرام گور به چنین هم‌وردی پرداخته‌اند. از میان این دو، بهرام گور در شکار، بارها با چند شیر پنجه در انداخته است. او ضمناً برای کسب مقام شاهی نیز ناچار شد با دو شیر دستگاه یزدگرد مبارزه کند. در شعر نظامی، شیری هنگام بزم خسرو پرویز با شیرین به آنها حمله‌ور می‌شود، اما خسرو پرویز آن را با یک مشت هلاک می‌کند. چنین روایت‌هایی برای شاهان پس از اسلام ایران، حکم نمونه‌های تاریخی مطلوب داشتند. در تاریخ سلسله صفوی یک مورد نبرد میان مؤسس سلسله و شیری درنده مربوط به سال ۹۱۴ق. / ۱۵۰۸م. و فتح بغداد ثبت شده که به طور خلاصه بدین شرح است:

اعلی‌حضرت آوازه جنگلی را شنید که شیری در آن ساکن بود و آزار بسیار کرده و قطع‌الطریق می‌نمود. افسرهای شیردل شاه به وی التماس کردند فرصتی برای رفع این شر به آنها بدهد، اما اعلی‌حضرت خود به مصاف شیر شتافت و با یک تیر از کمان خود موجود را هلاک ساخت (روملو، ۱۳۵۷: ۱۳۸-۱۳۷؛ جلال‌الدین امینی، ۱۳۸۳: ۳۰۸-۳۰۶).

شرح زندگی شاه اسماعیل اول در ابهام است، اما این روایت به یکی از ۲۰ روایت مهمی تبدیل شد که موضوع نگارگری کتاب *تاریخ گمنام شاه اسماعیل* در قرن یازدهم قمری/ اواسط قرن هفدهم میلادی است (London A; Sims, 2002: fig 10.3).

شکار شیر موضوعی پرطرفدار در نقاشی مینیاتور بوده است. با این همه، نقش روی پارچه موردنظر با سلاح استفاده شده در آن شناخته می‌شود و شکار شیر با یک یا دو تیر کمان، همچون شاه اسماعیل، صحنه‌ای قهرمانانه تصور می‌شود.

نقوشی که در آن، شیر با شمشیر دو نیم می‌شود نیز حاکی از توان و قدرت فرد است و در این موضوع، نقوش بسیاری در دست است. در شاهنامه و در نبرد بهرام گور برای تخت شاهی، گویی وی را می‌بینیم که با گرز به جنگ شیرها می‌رود و گرز در داستان‌های ایرانی از جد باستانی‌شان یعنی فریدون به آنها می‌رسد؛ اما استفاده از خنجر به عنوان سلاح، هیچ‌گاه در شعر فارسی و آثار هنری پیش از خلق آن مخمل مشهور یاد نشده است. پس رئیس شکارچی‌هایی که اینجا به تصویر کشیده شده است، نمی‌تواند به هیچ‌کدام از قهرمان‌های باستان یا ادبی ارتباط داده شود.

در اینجا دوباره می‌بینیم که سیاوش بیگ گرجی ظاهراً تصویر دیگری به بن‌مایه‌های سنتی هنر ایرانی افزوده است. شاید وی موضوعات هنر خود را بر رخدادهای دربار صفوی بنا کرده است. تاریخ‌نویس‌های صفوی توجه بسیاری به جزئیات شکار درباری داشته‌اند. اگر چنین واقعه‌ای رخ می‌داد و شاه در آن دخیل بود، تاریخ‌نگاران و شاعران می‌باید آن را ثبت می‌کردند، زیرا موجب تحکیم وجهه شاه به عنوان شاهی ایده‌آل می‌شد. با این وجود، جز شکار زبردستانه شاه اسماعیل هیچ مورد دیگری از هموردی شاه و شیر در تاریخ صفوی ذکر نشده است.

نقش مخمل مربوط به نبرد با شیر، مشابه نقوشی به این مضمون بر قالی‌های صفوی است. یکی از این قالی‌ها که در نوع و اندازه بی‌نظیر است (Ackerman, 1939: 1191, 1192; Vienna, 1922) به دهه ۱۵۳۰م. بازمی‌گردد و مشخصاً با دستور شاه تهماسب اول تهیه شده است (Walker, 1996: 196-203). در زمینه اصلی صحنه شکار، بیش از ۱۴۰ شخصیت به تصویر کشیده شده‌اند. یکی از جوانان با شیر در نبرد است که تقریباً با طرح روی مخمل شباهت دارد، با این تفاوت که این جوان در طرح روی قالی به خوبی قابل تمیز از دیگر شکارچی‌ها نیست. برخلاف طرح مخمل، در این طرح، همه شخصیت‌ها کلاه قزلباشی و لباس فاخر دارند. فرش دیگری احتمالاً تحت تأثیر این فرش بافته شده است، زیرا طرحی مشابه دارد، با این تفاوت که نقوش آن خشن‌تر است (Boston B; Thompson, 2003: 275-292). برخی دیگر طرح‌های مخمل نیز بر فرش‌ها یافت می‌شود و نقش مشابهی از شیر و شکار غزال بر فرش دیده می‌شود که در کنار حیوانات وحشی واقعی و خیالی تصویر شده است (Thompson, 2003: 292). از این‌رو، به

عقیده صاحب‌نظران، رابطه‌ای هنری بین فرش‌ها و مخمل‌ها برقرار است، هر چند که این مخمل تنها نمونه انطباق ادبی در طراحی است. همه این فرش‌ها به فعالیت گروهی هنری مربوط به فرش‌های کاشان بین دهه‌های ۱۵۵۰ تا ۱۵۳۰م. بازمی‌گردد. فرش‌های معاصر مخمل محل بحث نیست، زیرا پارچه‌های مخمل چند دهه پیش‌تر بافته شده‌اند و سیاوش بیگ صرفاً از طرح‌های نگارگری دیگر استفاده کرده است. با در نظر گرفتن هنر اسرارآمیز سیاوش بیگ نمی‌توان چنین حقیقتی را ناشی از وابستگی هنری و تقلید وی دانست، بلکه به پیشنهاد ما، چنین رخدادی در نتیجه رقابت با بافندگان فرش‌باف بوده است. در نتیجه می‌توان گفت که سیاوش بیگ با همکاری نقشبند، طرحی مشابه طرح قالی در شمار و اندازه‌های مختلف با جزئیات بیشتری بافته است. چنین رقابتی زمانی رخ می‌دهد که هر دوی فرش‌ها و مخمل برای یک هدف طراحی شده باشند. چنین مخمل گران‌قیمتی با نخ‌های فلزی، هیچ‌گاه روی زمین انداخته نمی‌شود و احتمالاً برای تزئین دیوار خیمه‌ای مجلل بافته شده است، زیرا کف آن خیمه به ناچار با فرش پوشانده می‌شود (Savvaitinov, 1865: 335-336) و مخمل باید به همان اندازه فرش چشم‌نواز باشد و جلب‌توجه کند.

سیاوش بیگ با بهره‌گرفتن از طرح قالی، نوعی ساختار معنایی ایجاد کرده است: شخصیتی معمولی در فرش (موجود در وین) به قهرمان اصلی در طرح مخمل تبدیل می‌شود و هنرمند از شیرها و غزال‌ها به‌طور یکسان بهره برده است؛ معنی نهفته در پشت این دو روایت‌های تصویری چیست؟ شیر در آن دوره دشمنی بسیار خطرناک بود که سلاح‌های زمانه را به چالش می‌کشید، پس توفیق انسان در شکست شیر آن هم تنها با یک خنجر خارق‌العاده بود و بدون یاری قدرت‌های فراطبیعی مسیر نمی‌شد، زیرا در چنین شرایطی بخت یار انسان نیست و وی همچون غزال، گرفتار پنجه‌های شیر می‌شود. مرگ آن شکارچی عادی در تصاویر هر دو فرش، بیانی از ناپایداری بخت زمینی و تأکید بر توان و مهارت بالای دیگر شکارچی‌هاست. با این وجود، بعید به نظر می‌رسد که سیاوش بیگ شخصیت چنین فردی را صرفاً با هدف تأکید بر کشمکش‌های تماشایی واقعه ارتقاء بخشیده باشد. سرباز صفوی مخمل باید شیر را هلاک کند و سیاوش بیگ

شخصیت دیگری می‌آفریند که در صخره‌های پشت شیر کمین کرده و با سلاح گرم آن را هدف گرفته است.

بنابراین، ظاهراً تصاویر هوشنگ و شکار، از نظر سبک و محتوا ارتباط دارند: در هر دو اثر، مردی مسلح با سلاحی ضعیف با حیوانی بسیار وحشی نبرد می‌کند. تمام ساختار تشکیل‌دهندهٔ مخمل با تصویر هوشنگ حاکی از مقدر بودن سرنوشت به کام انسان است. اسناد باستانی نمونه‌هایی را برای صحنه شکار به دست داده‌اند و این بحث اسرارآمیز دلیلی برای پیروزی تیرانداز زبردستی فراهم کرد که در کمین به انتظار نشسته است. پس ظاهراً نقش هوشنگ تداوم طرح شکار است و حاشیهٔ آن مشابه حاشیه فرش که در آن، صحنه‌های نبرد سیمرغ و اژدها به تصویر کشیده شده است و حواشی قالی، اهمیت نبرد دائمی برای کمال به شکار را به عنوان تفریح اشرافی منتقل می‌کند.

می‌دانیم که پرده‌های خیمه‌های صفوی نیز از جنس مخمل و مشابه طرح‌های قالی بودند: گوشه‌های بالای آن از زمینهٔ اصلی جدا شده و طرح تزئینی دیگری داشتند. احتمالاً طراحی دو مخمل مکمل هم بافته شده بود تا برای تزئین به کار رود (Savvaitinov, 1865: 335-336). در این صورت است که شاید بتوانیم دلیل فقدان تاج بر سر هوشنگ را در طرح مخمل دریابیم: هوشنگ بدون تاج موجب سردرگمی بیننده در تمیز قهرمان شکار می‌شود. هوشنگ در اینجا به‌عنوان استعاره‌ای جهان‌شمول از انسان کامل تصویر شده است. چنین نمونه‌ای به وجه آسمانی حوادث اشاره دارد و همراهی شکارچی‌ها با شاه، وجه زمینی روایت را بیان می‌کند و به درجات مختلف سرکوب نفس اشاره دارد. همچنین باید توجه داشت که زمینهٔ مخمل حاکی از تفاوت میان سطوح تصویر شده حیات است: صحنهٔ هوشنگ در پس‌زمینه‌ای طلایی رخ می‌دهد و صحنهٔ شکار بر پس‌زمینهٔ نقره‌ای قرار دارد.

تفاوت در تلقی از صحنهٔ هوشنگ بر پارچهٔ ابریشمی گل‌دار و مخمل را می‌توان با توجه به صحنهٔ شکار بر مخمل متوجه شد. در مخمل، ما دیگر شاهد آن کشمکش دیده شده بر پارچهٔ ابریشمی گل‌دار نیستیم، زیرا سلاح‌های گرم مورد نیاز تأمین شده است.

بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که در نقش شکار، پیروزی از آن ایران است، زیرا در برابر دشمن قدرتمند، به سلاح گرم مسلح شده است.

سلاح گرم در ارتش صفوی

در قرن دهم قمری / شانزدهم میلادی سلاح گرم در ایران به‌ندرت یافت می‌شد (Matthee, 1996:391-393). سهمگین‌ترین شکست در تاریخ صفویان نیز در نبرد چالدران به سبب فقدان سلاح گرم و توپ در ارتش صفوی رخ داد و صفویان اولیه با کمبود سلاح گرم مواجه بودند. در آن زمان، ایران فاقد کارخانه اسلحه‌سازی بود، پس تنها راه دسترسی به سلاح گرم، تأمین آن از اروپا بود که از عثمانی می‌گذشت و مسیر را عثمانی‌ها بسته بودند، زیرا ترک‌ها دشمن ایران بودند و هرگز به ایران اجازه انتقال تجهیزات نظامی نمی‌دادند. علی‌رغم راهیابی شمار بسیار اندکی از سلاح به دربار صفوی از طریق اروپایی‌ها، برای انتقال تجهیزاتی به اندازه یک سپاه، باید با محل تولید ارتباط مستقیم برقرار می‌کردند که ممکن نبود. پس دو مسیر غیرمستقیم باقی می‌ماند: یکی از جنوب به‌واسطه پرتغالی‌ها که از قضا، هرگز را اشغال کرده بودند و دیگری از شمال، با روس‌هایی که به‌تازگی در قرن دهم قمری / نیمه دوم قرن شانزدهم میلادی مرزهای خود را به دریای کاسپین رسانیده بودند.

تاریخ‌نگاران صفوی مربوط به دوره شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب اول، در باب تأمین سلاح گرم از کفار، سکوت در پیش گرفته‌اند، ولی ناظرهای خارجی روایت کرده‌اند که شاه اسماعیل صفوی پس از شکست چالدران از هر دو همسایه شمالی و جنوبی خود کمک گرفت. با این حال، کماکان وضعیت کمبود سلاح گرم تا دوره شاه تهماسب نیز ادامه داشت؛ وی ناچار شد برای بار دوم از همسایه‌ها کمک بگیرد. بر اساس روایت راهبه‌های کرملی حاضر در منطقه، در سال ۹۵۵ ق. / ۱۵۴۸ م. پرتغالی‌ها به ارتش صفوی ۲۰ توپ و ۱۰۰ هزار سرباز کمک کردند (Chick, 1939: 29). جالب است که نخستین نقش صفوی از سلاح گرم نیز به همین دوران بازمی‌گردد که جلد کتاب

سلسله‌الذهب را در سال ۹۵۶ ق. / ۱۵۴۹ م. مزین کرده است (Walker, 1996: 196-203; St. Petersburg).

وضعیت سلاح گرم در ایران به سال ۹۷۸ ق. / ۱۵۷۰ م. به‌طور چشمگیری تغییر کرد و چنین وضعیتی را از چشم دو اروپایی مهمان صفویان می‌توان دید. نخست، روایت عامل شرکت مسکوی انگلیس، جفری داکت که در ۹۷۸ ق. / ۱۵۷۰ م. به ایران سفر کرد: «شاه ایران در برابر توان و قدرت ترک‌ها هیچ است. هر چند او قدرت بسیار دارد، اما ترک‌ها از او برترند، زیرا هیچ نظم، توپ و تفنگ شمخالی ندارد» (Ducket, 1886: 434-435).

با این وجود، در سال ۹۷۹ ق. / ۱۵۷۱ م. فرستاده ونیز، وینسنتو دی الساندرو ارتش صفوی را مجهز به شمشیر، نیزه و تفنگ شمخال می‌یابد:

«سلاح‌های صفوی برتر و مقاوم‌تر از دیگر همسایه‌های آنهاست. لوله تفنگ شمخال صفویان معمولاً شش و جب طول دارد و تیری در حدود سه اونس شلیک می‌کند. قزلباش‌ها به نحوی از این سلاح‌ها استفاده می‌کنند که موجب سختی در استفاده از شمشیر و کمان آنها نمی‌شود و تفنگ را به قوس زین خود آویز کرده تا در موقع نیاز از آن استفاده کنند و پس از استفاده به پشت کمر انداخته می‌شود تا در استفاده از دیگر ابزار تداخل ایجاد نکند» (D'Alessandri, 1873:227).

بی‌شک چنین پیشرفتی را می‌توان به سبب کمک روس‌ها در تأمین سلاح گرم ایرانی‌ها دانست که پیش‌تر شرح آن رفت. اطلاعات مشابهی نیز از طرف سفیر لهستان در دربار عثمانی وجود دارد: به گواهی آندره تارانوسکی در ۹۷۷ ق. / ۱۵۶۹ م. ایوان مخوف فرستاده خود، دولت کارپوویچ را با سی توپ به کالیبرهای مختلف و چهار هزار تفنگ فتیله‌ای همراه با پانصد تفنگدار ماهر به دربار شاه تهماسب اول با هدف آموزش سربازهای صفوی می‌فرستد تا در صورت تمایل و رضایت شاه از سلاح‌های روس، به وی برای فروش انواع سلاح گرم قول بدهد. شاه تهماسب اول از این هدیه خرسند شد و به فرستاده گفت: «در صورت تداوم چنین کمکی در آینده وی می‌تواند قسطنطنیه را فتح کند» (Taranowski, 1860:62-63).

تعداد سلاح‌های روایت شده از طرف سفیر لهستانی با روایت سمن مالتسو اندکی متفاوت است و بدین ترتیب، سؤالی در باب صحت این گفته‌ها مطرح می‌شود. گویا دیپلمات روس با ارائه این اطلاعات در صدد ایجاد ترس در عثمانی‌ها بود که آن زمان آستراخان را محاصره کرده بودند. بنابراین، احتمالاً اطلاعات دیپلمات روس نادرست بود. تارانوووسکی نیز هرگز به ایران سفر نکرد، اما به اطلاعات سمن مالتسو در خصوص رابطه روس‌ها و ایرانی‌ها اطمینان داشت. به هر حال، روایت ارسال سلاح گرم به ایران همراه کوزنیکو صحت دارد، زیرا اعتبارنامه او در ۱۸ ذی القعدة ۹۷۶ ق. / ۱۴ می ۱۵۶۹ م. در فهرست عناوین اداره سفرای مسکو ثبت شده است (Karamzin, 1845:52). به احتمال بسیار، این روایت با روایت وابسته فرانسه در قسطنطنیه نیز همخوانی دارد. وی در نامه‌ای به چارلز نهم به تاریخ ۱۶ رمضان ۹۷۶ ق. / ۱۴ مارس ۱۵۶۹ م. نوشته است: «ترک‌ها اخباری دریافت کرده‌اند که روس‌ها کاروانی از سه یا چهارصد سوارکار را به نزد شاه ایران روانه کرده‌اند» (Charrie, 1853:58).

نتیجه

تاریخ تولید پارچه‌های مخمل با رشد ناگهانی شمار سلاح گرم در ایران در حدود ۹۷۸ ق. / ۱۵۷۰ م. همخوانی دارد. در این زمینه، تاکنون هیچ روایت مکتوبی مبنی بر ارتباط پارچه‌های مخمل و قضیه تأمین سلاح به دست نیامده است، اما خیمه‌ای مزین به این مخمل‌ها را می‌توان حاکی از دستیابی ایرانی‌ها به سلاح‌های گرم روسی دانست و روایت کاروان تجهیزات نظامی به ایران را تکمیل کرد؛ روایتی که با خلعتی شاهانه هم‌شکل با پارچه‌های مخمل آغاز شده بود.

پارچه‌های مخمل به احتمال بسیار، اتفاقی به عثمانی نرسید: شاه تهماسب اول همه کوشش خود را به کار می‌برد تا صلح ۹۶۳ ق. / ۱۵۵۵ م. آماسیه را حفظ کند. وی به این منظور هر از چندی، هدایایی را روانه ترکیه می‌کرد. هدف از ارسال چنین هدایایی، تحکیم شرایط و معاهده صلح بود. به احتمال بسیار، خیمه مجلی که بحث آن در اینجا رفت، توسط صفویان تهیه شده بود تا توان نظامی آنها را به نمایش بگذارد و به عثمانی‌ها بفهماند که ایرانی‌ها در زرادخانه خود سلاح گرم دارند، تا به این شیوه از حمله

عثمانی‌ها به ایران جلوگیری کند. برای مثال، این خیمه ممکن است با کاروانی در ۹۸۳ ق. / ۱۵۷۵ م. پس از مرگ سلطان سلیم دوم و تاج‌گذاری سلطان مراد سوم به عثمانی رفته باشد. سلطان نیز در پاسخ، خیمه‌هایی نفیس و پارچه‌هایی گران‌قیمت به ایران فرستاد.

همچنین احتمال دارد که پارچه منقش به روایت هوشنگ و نبرد وی با اژدها، ارتباط نزدیکی با پیروزی دیپلماتیک شاه تهماسب و تأمین سلاح گرم ایران داشته باشد. روایات چنین وقایعی در قرن یازدهم قمری / اوایل قرن هفدهم میلادی نیز به چشم می‌خورد؛ زمانی که شاه عباس اول، رابرت شرلی را با هدفی مشابه به اروپا فرستاد. این مرد انگلیسی در صدد بود که سپاه ایران را به روز کند و با کمک اروپایی‌ها شرایطی فراهم آورد تا سلاح گرم و باروت در ایران ساخته شود. نباید چنین پنداشت که خلعتی مزین به نقش هوشنگ، مشابه نقش مخمل به کوشش یک سفیر در تصویری که نقاش گمنام انگلیسی کشیده، امری تصادفی است. در این تصویر، همسر شرلی نیز یک تپانچه در دست دارد و چنین تصویری نمایش شرق و غرب را به تصویر می‌کشد. رابرت انگلیسی جامه‌ای شرقی بر تن کرده و همسر وی در لباس غربی در کنار او، همین پیام را القاء می‌کند. وی تمثیل و تلمیح سنتی فرهنگ ایران را در قالب لباسی تشریفاتی به کار برده و آن را برای اروپاییان تفسیر می‌کند؛ پس پیام پنهان تصویر هوشنگ در تپانچه همسر شرلی تعبیر می‌شود. خلعت این سفیر شاه عباس سندی به دست می‌دهد که بنا بر آن، تصویر این واقعه شاهنامه، بخش جدایی‌ناپذیر مذاکرات دیپلماتیک شاه عباس بوده و او از نیاکان خود به ارث برده است.

منابع و مآخذ
پارچه، آثار و تصاویر

- Boston A, Boston Museum of Fine Arts, no. 28.13.
Boston B, Museum of Fine Arts, no. 66.293.
Cleveland, Cleveland Museum of Art, no. 1948.205.
Dallas, Dallas Museum of Arts, Keir Collection.
Hushang enthroned, Tehran, Gulistan Museum, Tehran, ms. 2245, p. 13.
Jami, *Haft Aurang of 1556- 64*, Washington, Freer Gallery, no. 46.12, fols. 52r, 64v, 231r.
Khil'at (robe of honor), Moscow, Moscow Armory Chamber, Inv. 25668.
Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, GML 1505.
London A, The British library, Or. 3248, f. 145.
London B, 2008, Christie's auction, sale no. 7571, lot 208, f. 5.
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, no. L. 2100.P.5.56-1, M.56.5.
New York A, 1970, Metropolitan Museum, no. 1970.301.2.
New York B, 1972, Metropolitan Museum, no. 1972.189.
New York C, Metropolitan Museum, no. 27.51.1.
Qom, Astaneh Museum, no. 1506
Shahnama of Ibrahim Sultan, 1423, Oxford, Bodleian Library, ms. Ouseley Add. 176, fol. 7r (c. 1425).
St. Petersburg, Russian National Library, Dorn 434, f. 1v.
Vienna, 1922, Museum of Applied Arts, no. 8336/1922.
Washington A, Washington Textile Museum, no. 3.123, 3.315, 3.309 .
Washington B, Washington Textile Museum, no. 3.317, 3.310, 3.222, 3.214.

کتاب‌ها

فارسی:

بدلیسی، شرف خان، ۱۲۷۸ق. / ۱۸۶۴م.، *شرف‌نامه*، به کوشش: ولادیمیر زرنوف، روسیه:
سنت پترزبورگ

جلال‌الدین امینی، ابراهیم بن میرک، ۱۳۸۳، فتوحات شاهی، به تصحیح: محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
روملو، حسن بیگ، ۱۳۵۷، احسن التواریخ، به تصحیح: عبدالحسین نوایی، تهران: بابک.

لاتین:

Ackerman, P., 1934, *A Biography of Ghiyath the Weaver*, Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology, 7th December, 9-12.

Ackerman, P., 1939, Textiles of the Islamic Periods, a History: The early Islamic and Seljuq Periods, in A Survey of Persian Art from prehistoric times to the present, vol3, London.

Barry, M., 2004, *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Behzad of Herat (1465 – 1535)*, Paris: Flammarion.

Berezkin, J. E., 1937, Thematic Classification: The correspondence between mythical birds the Paskudji and the Simurgh is discussed in K. V. Trever, *Senmurv-Paskudj*. Leningrad: The Dog-bird [in Russian].

Bertels, E. E., 1988A, The Feast of Jashn-i Sada in Persian and Tajik Poetry, in *History of Iranian Literature and Culture (Selected works)*, Moscow [in Russian].

Bertels, E. E., 1997, *Artistic Imagery in the Art of Iran of the IX – XV Centuries*. Moscow [in Russian].

Bidlisi, S. K., 1976, *Sharafnama* (Russian trans. by E. I. Vasilieva), Moscow.

Bier, C., 1987, *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran, 16th – 19th Centuries*, Washington: The Textile Museum..

Boyce, M., 1983, *Iranian Festivals*, in *Cambridge History of Iran. The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bushev, P., 1976, *History of Embassies and Diplomatic Relations between Russian and Iranian States in 1586 – 1612*. Moscow: Russian Archive [in Russian].

Charriere, E., 1853, *Gociations de la France dans le Levant*, Paris: University of Lausanne.

- Chick, H., 1939, *Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London: I.B.Tauris.
- D'Alessandri, V., 1873, *Narrative of the Most Noble Vincento d'Alessandri*, in *A Narrative of Italian Travels in Persia*. New York: Routledge.
- Ducket, M. J., 1886, *Early Voyages and Travels to Russia and Persia by Anthony Jenkinson and other Englishmen*, Vol2, London.
- Firdausi, A. Q., 1960, *Shahnama* (ed. By E. E. Bertels & et al), Moscow: Izdatel'stvo Nauka.
- Gordon, S., 2003, *Ibn Battuta and a Region of Robing*, in *Robes of Honour. Khil'at in Pre-Colonial and Colonial India*, Oxford: Oxford University Press.
- Karamzin, N. M., 1845, *History of Russian State*, Vol. III, St. Petersburg: IDDK [in Russian].
- Korogly, H. G., 1991, *Shahsenem and Garyp, Kasym-oglan and other Turkmen Folk Stories*, Moscow [In Russian].
- Lassikova, G. V., 2006, *Naqshband and Naqqa' sh—Two Creators of One Design*. *Painters in the Safavid Weaving Workshops*, *Scientific Bulletin of the State Museum of Oriental Art*, XXVI, 67– 92 [in Russian].
- Maltsev, S., 1947, *Campaign of Turks and Tatars against Astrakhan in 1569*, in *Historical Notes*, No.22, Moscow [in Russian].
- Martin, F. R., 1899, *Figurale Persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550 – 1650*, Chelins: Stockholm.
- Matthee, R., 1996, *Unwalled Cities and Restless Nomads: Firearms and Artillery in Safavid Iran*, in *Safavid Persia: The History and Politics of an Islamic Society*, London: I.B.Tauris. 391–393.
- Matthee, R., 2002, *Suspicion, Fear, and Admiration: Pre-Nineteenth-Century Iranian Views of the English and the Russians*, in *Iran and the Surrounding World. Interactions in Culture and Cultural Politics*, Seattle: University of Washington Press.
- McWilliams, M. A., 1987, *Prisoner Imagery in Safavid Textiles*, *The Textile Museum Journal*, 26.
- Nazarli, M. J., 2006, *The Two Worlds of Middle Eastern Book Illuminations: The Problems of Pragmatic Interpretation of Safavi Painting*. Moscow: Center of the Russian State Humanities University [in Russian].

- P. I. Savvaitinov, P. I., 1865, Description of Ancient Tsars' Utensils, Robes, Arms, Armors, Horse Harnesses and Saddles Extracted from Manuscripts of the Archive of the Moscow Armory Chamber; with Explanatory Index, No. 11, St. Petersburg: The Imperial Archeological Society [in Russian].
- Shaverdin, M. I., 1972, Uzbek Folk Tales, Tashkent [in Russian].
- Shukurov, S. M., 1999, Art and Mystery, Moscow [in Russian].
- Shukurov, S. M., 1983, Firdowsi Shahnama and the Early Illustrative Tradition. Moscow [in Russian].
- Shukurov, S. M., 1989, Art of Medieval Iran: Formation of the Visual Principles. Moscow [in Russian].
- Sims, E., 2002, A Dispersed Late Safavid Copy of the Ta-ri-kh-i Jaha-ngusha-yi Kha-qa-n Sa-hibqira-n, in Safavid Art and Architecture, London: British Museum Press.
- Skelton, R., 2000, Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg," in Persian Painting: from the Mongols to the Qajars, London: I.B.Tauris.
- Sonday, M., 1987, Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet, in Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran, 16th – 19th Centuries, Washington: The Textile Museum.
- Taranowski, A., 1860, Kro' tkie wypisanie drogi z Polski do Konstantynopola, a z tamt d zas do Astrachania zamku moskiewskiego, in Podroze i poselstwa polskie do Turcji, Krakow: Polish Library[in Polish].
- Thompson, J., 2003, Early Safavid Carpets and Textiles, in Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran 1501 – 1576, Milan:Skira.
- Walker, D., 1996, Safavid Hunting Carpets and Textiles, in Furusiyya, Riyadh: King Abdulaziz Public Library.
- Welch, A., 1976, Artists for the Shah: Late Sixteenth-Century Painting at the Imperial Court of Iran, London: New Haven.
- Ziai, H., 2001, *The Illuminationist Tradition, in History of Islamic Philosophy*, London: Routledge.

پایان نامه:

- Vishnevskaja, I. I., 1987, *Historical and Artistic Significance of Iranian Textiles from the Moscow Armory Chamber (Ph.D. diss.)*, Moscow State University of Arts and Industries[in Russian].

پایگاه اینترنتی:

Berezkin, J. E., NA, *Thematic Classification and Allocation of Folk and Mythical Topics by Areas*, Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>.
Shahnama Project, 2010, Shahnama Project. Retrieved from <http://shahnama.caret.cam.ac.uk>