https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 03 May 2025 | Revised 08 Jun 2025 | Accepted 10 Jul 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

A Comparative Study of Costume in Illustrations of Zahhak Bound in Jalayirid, Timurid, and Safavid Manuscripts

Hojjatollah Askari Alamouti [a]*, **Zahra Fallah** [b]

a Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (h.askari@alzahra.ac.ir)

b. Master's Student in Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (z.fallah@student.alzahra.ac.ir)

Keywords
Structural patterns of Persian costume; Costume in manuscript painting; Zahhak Bound on Mount Damavand; Semiotic perspective

Citation
Askari Alamouti, H., & Fallah, Z. (2025). A Comparative Study of Costume in Illustrations of Zahhak Bound in Jalayirid, Timurid, and Safavid Manuscripts. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 55-72.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

Re-examining costume in Persian manuscript paintings provides a fundamental framework for reconstructing the history of dress and decoding the cultural meanings embedded in textiles. Despite the significance of clothing in the representation of political authority and social hierarchy, there remains a research gap concerning the structural and semiotic analysis of costumes depicted in the *Shahnameh*, particularly in scenes associated with the transfer of power. This study comparatively analyzes the semiotic functions of costume in the illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand from the Timurid and Safavid periods, together with a Jalayirid manuscript. It seeks to evaluate, from a comparative perspective, how the design and patterns of the garments depicted in this scene were interpreted from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era. The research adopts a descriptive-analytical method with a comparative approach and draws upon the concepts of discursive semiotics. The corpus consists of one Jalayirid *Shahnameh* manuscript (First Tabriz School), two Timurid manuscripts (Baysunghur and Ibrahim Sultan), and three Safavid manuscripts (Shah Tahmasp, Rashida, and Qarchaqay Khan). The findings indicate that, at the descriptive level and in comparison with travel accounts, there are no substantial differences between the two periods regarding the overall structure of layered garments, skirt length, and the types of undergarments. Technical pattern analysis also reveals a shorter *qabā* length and the addition of folded collars during the Safavid period. Finally, at the discursive-semiotic level, the binary oppositions of "nakedness/clothedness" and "formality/informality" in the costumes of Zahhak and Fereydun generate a coherent discourse of domination, subordination, delegitimization, and social hierarchy. This demonstrates that costume in these illustrations was not merely a realistic representation of historical dress but was deliberately employed by painters as a visual strategy for characterization and the polarization of power.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580359.1065

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245160.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

Costume constitutes one of the most significant visual codes in Persian manuscript painting, functioning not merely as a decorative element or a direct reflection of historical reality, but also as a medium through which social status, political legitimacy, and cultural values are communicated. Within the illustrated manuscripts of the *Shahnameh* of Ferdowsi, garments often play a central role in the construction of character identity and the articulation of ideological distinctions. Among the narrative episodes depicting the transition of power, the scene commonly known as Zahhak Bound on Mount Damavand occupies a particularly important position. This episode visualizes the defeat of tyranny and the establishment of legitimate sovereignty through the victory of Fereydun over Zahhak. While previous scholarship has examined narrative structure, iconography, and stylistic developments in *Shahnameh* illustration, comparatively little attention has been paid to the semiotic function of costume in shaping these visual narratives. Furthermore, studies that compare costume representation across the Jalayirid, Timurid, and Safavid periods remain limited. The present research therefore investigates how garments function as signifying systems in selected illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand and examines the continuity and transformation of costume design from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era. Accordingly, the central research question asks how the design, structural patterns, and semiotic functions of costume can be interpreted in illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand from the Jalayirid, Timurid, and Safavid periods.

Materials and Methods

This study employs a descriptive-analytical methodology combined with a comparative approach. Data were collected through library and documentary research. The corpus consists of six illustrated *Shahnameh* manuscripts: one Jalayirid manuscript attributed to the First Tabriz School, two Timurid manuscripts (the *Baysunghur Shahnameh* and *Ibrahim Sultan Shahnameh*), and three Safavid manuscripts (the *Shah Tahmasp*, *Rashida*, and *Qarachaqay Khan manuscripts of the Shahnameh*). Visual analysis focused on the principal protagonists—Zahhak, Fereydun, and their attendants—with particular attention to garment structure, silhouette, layering, headgear, trousers, belts, and decorative features. The reconstructed hypothetical costume patterns were compared with descriptions found in travel accounts and historical studies of Iranian dress. To interpret the symbolic functions of costume, the study draws upon semiotic-discursive analysis and theories of visual signification. Particular attention is given to the ways in which garments contribute to the construction of ideological oppositions and visual hierarchies within the image.

Findings and Discussion

The comparative analysis indicates a substantial degree of continuity in the overall structure of male attire throughout the examined periods. Layered garments, the qabā (outer coat), undergarments, loose trousers, waist sashes, and a variety of head coverings appear consistently across the corpus. Comparison with historical evidence suggests that the general organization of dress remained relatively stable between the Timurid and Safavid periods. Nevertheless, several formal modifications can be identified. These include the gradual shortening of the qabā, the increased visibility of trousers beneath the outer garment, and the appearance of folded collars in Safavid examples. Such developments correspond to broader transformations in courtly dress during the sixteenth century. More significant than these formal changes, however, is the semiotic role of costume in the visual construction of authority. A systematic iconographic distinction exists between Zahhak and Fereydun throughout the manuscripts. Zahhak is frequently depicted in a state of partial undress or in garments lacking ornamentation, ceremonial features, and markers of rank. His visual appearance is characterized by simplicity, vulnerability, and the absence of courtly attributes. By contrast, Fereydun consistently appears in richly decorated courtly attire distinguished by elaborate textiles, refined tailoring, luxurious accessories, and prestigious forms of headgear. His costume functions as a visual signifier of legitimate kingship and political authority. The attendants accompanying Fereydun generally follow the

same structural model of dress but occupy lower positions within the visual hierarchy. Differences in ornamentation, textile quality, scale, and placement within the composition establish a graded system of rank and social distinction. Costume therefore contributes not only to individual characterization but also to the organization of social relationships within the pictorial field.

From a semiotic perspective, the illustrations are structured through a series of oppositional codes. The contrast between nakedness and clothedness, informality and formality, deprivation and magnificence, and illegitimacy and sovereignty forms a coherent visual discourse. Zahhak's reduced or simplified attire signifies the loss of political authority and the erosion of social status. Fereydun's courtly costume, by contrast, communicates legitimacy, order, and divinely sanctioned kingship. In Safavid examples, these meanings are reinforced through increasingly sophisticated visual devices, including textile patterns, color contrasts, jewelry, and decorative detailing. Costume thus becomes an active participant in the production of meaning rather than a passive reflection of historical reality. The findings further indicate that painters deliberately manipulated costume conventions to strengthen the ideological content of the narrative. Garments serve as visual instruments through which power relations are materialized and made visible. The distinction between ruler and captive, victor and defeated enemy, is articulated as much through dress as through gesture, composition, or facial expression.

Conclusions

The study demonstrates that costume in illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand operates as a complex visual language embedded within the broader discourse of kingship and political legitimacy in Persian manuscript painting. Although the structural components of dress display considerable continuity from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era, important formal developments—including changes in the qabā and collar design—can be observed. More importantly, costume functions as a semiotic system through which painters construct ideological distinctions between legitimate and illegitimate authority. The visual opposition established between Zahhak and Fereydun is expressed not only through narrative context but also through carefully differentiated forms of dress. Through contrasts between formal and informal attire, nakedness and clothedness, and differences in textile quality and ornamentation, painters articulated concepts of sovereignty, social hierarchy, and political legitimacy. Consequently, costume in these illustrations should be understood not merely as evidence for the history of dress but as a deliberate artistic strategy central to characterization, visual storytelling, and the representation of power in Persian manuscript culture.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی لباس در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در نسخه‌های جلایری، تیموری و صفوی

حجت‌اله عسکری الموتی (الف)، زهرا فلاح (ب)

الف) استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (h.askari@alzahra.ac.ir)

ب) دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (z.fallah@student.alzahra.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

شماره صفحات: ۵۵-۷۲

واژگان کلیدی

الگوی تن‌پوش ایرانی، لباس در نگارگری، به‌بندکشیدنِ ضحاک، نشانه‌شناسیِ گفتمانی

استناد به مقاله

عسکری الموتی، ح ا؛ و فلاح، ز. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی لباس در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در نسخه‌های جلایری، تیموری و صفوی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۵۵-۷۲.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

بازخوانی پوشاک در نگاره‌های ایرانی، بستری بنیادین برای بازسازی تاریخ طراحی لباس و رمزگشایی از کدهای فرهنگی منسوجات است. با وجود اهمیت لباس در بازنمایی مناسبات سیاسی، خلأ پژوهشی در زمینهٔ تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی تن‌پوش‌های شاهنامه -به‌ویژه در مجالس مرتبط با انتقال قدرت- وجود دارد. پژوهش حاضر با هدف تحلیل تطبیقیِ کارکرد نشانه‌ای پوشاک در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در دو دورهٔ تیموری و صفوی، به‌همراه یک نسخهٔ جلایری، انجام شده است و سعی بر آن داشته تا چگونگی تفسیر طرح و الگوی تن‌پوش افراد در مجلس مذکور را در گذر از عصر جلایری و تیموری به صفوی، از منظر تطبیقی مورد ارزیابی قرار دهد. در این راستا، پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، و با بهره‌گیری از مفاهیم نشانه‌شناسی گفتمانی انجام شده است. جامعهٔ نمونه شامل یک نسخهٔ شاهنامه از مکتب آل جلایر (تبریز اول)، دو نسخهٔ تیموری (بایسنقری و ابراهیم‌سلطان) و سه نسخهٔ صفوی (شاه‌طهماسبی، رشیدا و قرچقای‌خان) می‌باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در لایهٔ توصیفی و در تطبیق با داده‌های سفرنامه‌ها، ساختار لایه‌بندی، طول دامن و نوع زیرپوش‌ها در هر دو دوره تفاوت فاحش و شاخصی ندارند. همچنین تحلیل فنی الگوها بیانگر کوتاه‌تر شدن قد قبا و افزوده شدن برگردان یقه در دورهٔ صفوی است. در نهایت، در سطح نشانه‌ای-گفتمانی، تقابل‌های دوتاییِ «برهنگی/پوشیدگی» و «رسمیت/غیررسمیت» در جامهٔ ضحاک و فریدون، گفتمانی نظام‌مند از سلطه، فرودستی، مشروعیت‌زدایی و رتبه‌بندی منزلت اجتماعی تولید کرده است؛ امری که نشان می‌دهد پوشاک در این مجالس صرفاً بازنمایی واقع‌گرایانهٔ لباس‌های تاریخی نبوده، بلکه به‌عنوان راهبردی عامدانه، از سوی نگارگران برای شخصیت‌پردازی و قطب‌بندی قدرت به‌کار گرفته می‌شد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580359.1065

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245160.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

تاریخ پوشاک ایران از غنای فرهنگی عمیقی برخوردار است. با روی کار آمدن سلسله‌های سیاسی مختلف در ایران، که خاستگاه‌های قومی گوناگونی داشتند، نوع آداب و رسوم حاکم بر جامعه نیز دگرگون می‌شده است. از جمله، می‌توان این تغییرات را در شکل لباس‌های ادوار مختلف مشاهده کرد. از دوره‌های تیموری و صفوی می‌توان به‌عنوان دوره‌های اوج هنر و فرهنگ ایران پس از اسلام نام برد. از جمله مستندات مربوط به پوشاک ایرانی، می‌توان به سفرنامه‌ها اشاره کرد. آثار هارولد لمپ[1]، کلاویخو[2]، تاورنیه[3]، شاردن[4] و ظفرنامه یزدی از این جمله‌اند. این سفرنامه‌ها منابع دست‌اولی هستند که در آن‌ها به نوع پوشش ایرانیان نیز توجه شده است. از سوی دیگر، شاهنامهٔ فردوسی در ادوار مختلف مورد توجه بوده و موضوع به‌بند کشیدن ضحاک در چند شاهنامه متعلق به دوره‌های آل جلایر، تیموری و صفوی به تصویر کشیده شده است. چنان‌که مشهور است، نگاره‌های آل جلایر در مکتب تبریز اول، نگاره‌های دوره تیموری در مکتب‌های هرات و شیراز، و نگاره‌های دوره صفوی در مکتب دوم تبریز و اصفهان طبقه‌بندی می‌شوند. هدف از تحقیق حاضر، تحلیل و بررسی تن‌پوش افراد در این نگاره‌ها از لحاظ ساختار الگویی، طرح لباس و منسوجات به‌کاررفته است. فرض تحقیق این است که لباس از ابزارهای اصلی نقاشان در شخصیت‌پردازی و ایجاد تمایزهای نشانه‌ای بوده است. پرسش اصلی پژوهش این است که طرح و الگوی لباسِ استفاده‌شده برای تن‌پوش افراد در نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» در دوره‌های جلایری، تیموری و صفوی، از منظر تطبیقی چگونه قابل تفسیر است؟ روش تحقیق، تطبیقی است و رویکرد تحلیل‌ها، با تمرکز بر این روش، ملهم از مفاهیم کلی نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان می‌باشد. روش استخراج الگوی لباس از نگاره‌ها، تجربی و مبتنی بر مشاهده است. گردآوری مطالب از طریق منابع اسنادی، پایگاه‌های اطلاعاتی دیجیتال و کتابخانه‌ای صورت گرفته و نقشه عملیاتی تحقیق به این شرح بوده که پس از توصیف دقیق، در مرحله تحلیل یافته‌ها و استخراج الگوها و طرح‌ها، نسبت میان نگاره‌ها و گزارش‌های تاریخی، پیوسته محل مراجعه و توجه است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به لحاظ هدف، کاربردی–توسعه‌ای و از نظر روش، توصیفی و تطبیقی–تحلیلی است. در بخش تحلیل و به‌منظور عمق‌بخشی به تطبیق و فراتر رفتن از مقایسه، از رویکردهای نشانه‌شناسانه و تحلیل گفتمان به‌صورت آزادانه استفاده شده است. گردآوری داده‌ها با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و انتخاب نمونه‌ها به شیوه هدفمند و غیرتصادفی صورت گرفته است. نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» از دوره آل جلایر، در یک نسخه موجود در موزه توپقاپی ترکیه، از دوره تیموری تنها در دو شاهنامهٔ بایسنقری و ابراهیم‌سلطان، و از دوره صفوی در سه شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، رشیدا و قرچقای‌خان تصویر شده است. محوریت مسئله پوشیدگی فریدون که در تناقض با عریان‌بودن ضحاک است، از دلایل اصلی انتخاب هدفمند این مجالس به شمار می‌رود. رویکردهای تفسیری متنوعی برای تحلیل این نگاره‌ها از جمله شمایل‌شناسی، تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی قابل انتخاب است. در نتیجه، برای عمق‌بخشیدن به تطبیق، ایده‌های اصلی این رویکردهای تحلیلی با بهره‌گیری کیفی از مؤلفه‌های تحلیل گفتمان تصویری و نشانه‌شناسی ساختارگرا، الهام‌بخش نگارش تفاسیر بوده‌اند.

پیشینه

مجموعه منابعی که پیش از این درباره موضوع اصلی این مقاله کار شده‌اند، در دو دسته قابل طبقه‌بندی است: دسته اول، مطالعاتی هستند که به موضوع ضحاک و مجلس به‌بندکشیدن او توجه کرده‌اند و دسته دوم، مقالات، پایان‌نامه‌ها یا کتاب‌هایی هستند که الگوی لباس‌های

1- Harold Albert Lamb
2- Ruy González de Clavijo
3- Jean Babtiste Tavernier
4- Jean Chardin

تاریخی را محور مطالعات خود قرار داده‌اند. صرف‌نظر از ترتیب تاریخی، منابع پیشین مطابق با همین طبقه‌بندی گزارش می‌شود. نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» از جمله روایت‌هایی است که در ادوار مختلف توسط نگارگران به تصویر درآمده است. کاظمی در پژوهش *مطالعه تطبیقی ساختار بصری نگاره‌های نبرد فریدون و ضحاک در مکاتب دوره صفوی*، مهم‌ترین وجوه تشابه و افتراق نگاره‌ها را بررسی و مقایسه کرده و در قالب مکاتب اصلی نگارگری به بیان نتایج این مقایسه پرداخته است (Kazemi, 2012). بنی‌اسدی نیز در تحقیق *بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی*، انواع نگاره‌هایی را که با موضوع زیست ضحاک در شاهنامه نقاشی شده‌اند طبقه‌بندی و تحلیل بصری کرده است. البته یکی از این نگاره‌ها مربوط به صحنه مرگ ضحاک است. نویسنده با بررسی رنگ لباس ضحاک در تمام تاریخ نگارگری ایران به این نتیجه رسیده است که رنگ لباس ضحاک همواره یکی از رنگ‌های آبی، نارنجی یا ترکیبی از این دو بوده است (Baniasadi, 2015). ذکاوت و حسینی نیز در پژوهش *مطالعه تطبیقی رابطه متن و تصویر در نگاره صحنه به دارآویختن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری، ابراهیم‌سلطان و طهماسبی*، به این نتیجه رسیده‌اند که بنیان نظری خلق اثر، ثنویت‌انگاری ایرانیان باستان است. آن‌ها با هدف بررسی میزان پایبندی نقاشی به متن اصلی، وجه اشتراک سه نگاره را وفاداری به اصول هنری زمانه و مهم‌ترین تمایزات را صحنه‌پردازی، ترکیب‌بندی و تعداد عناصر بصری ارزیابی کرده‌اند (Zekavat., & Hoseini, 2020). در تحقیقی دیگر با عنوان *تحلیل نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی و رشیدا بر اساس رویکرد روایت‌شناسی ژرار ژنت*، طغان و همکاران، نگاره اسارت ضحاک را بر اساس سه مؤلفه ژنت[1] (یعنی لحن، زمان و وجه) تحلیل نموده و نسبت به لباس بی‌اعتنا بوده‌اند (Toghan., & et al, 2022). خواجه‌احمدعطاری و همکاران نیز در پژوهش *تحلیل روایت‌شناسانه به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری بر مبنای نظریه ژرار ژنت*، روش مقاله پیشین را این بار در شاهنامهٔ بایسنقری تکرار کردند؛ به این ترتیب که انطباق متن و روایت تصویریِ به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری را بر اساس عوامل تحلیل‌کننده روایت در نظریه ژنت دنبال نمودند (Khajeh Ahmad Attari., & et al. 2024). زمانی نیز در پژوهش *بررسی پوشاک در تحلیل منزلت فریدون در نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی* نتیجه قابل‌توجهی را مطرح کرده و معتقد است فریدون هم‌زمان دو بار در این نگاره تصویر شده است. وی بیان داشته که بر خلاف تصور محققان در مورد نگاره به‌بند کشیدن ضحاک، هنرمند شخصیت فریدون را دو بار در دو جایگاه متفاوت اجتماعی از طریق نوع فرم پوشاک به نمایش می‌گذارد و در واقع نگاره یادشده دو ساحت مختلف از دو منزلت متفاوت زندگی اجتماعی فریدون را نمایان می‌سازد (Zamani, 2023). در مقابل، امین‌خندقی و ذباح در تحقیق *واکاوی ساختار نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی با تکیه بر نظریه ولادیمیر پراپ* به تغییرات در بیان بصری دو نگاره از دو شاهنامه تأکید می‌کنند. ایشان معتقدند هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامهٔ فردوسی دچار دگرگونی ساختاری بوده و دلایلی همچون تأثیرپذیری از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی و اعتقادات شخصی پادشاهان (به‌عنوان سفارش‌دهندگان) و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامهٔ بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامهٔ طهماسبی) در این امر مؤثر بوده‌اند. از نظر آن‌ها، تغییر شخصیت منفور ضحاک به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم در هر دو نگاره، جایگزینی بایسنقر میرزا به‌جای فریدون در هر دو نگاره و همچنین تبدیل فضای رزم به فضای بزم، از جمله نتایج این تغییر اندیشه‌ها نزد سفارش‌دهنده و هنرمند است (Amin Khandaqi., & Zabbah, 2024).

از سوی دیگر، منابعی وجود دارند که به استخراج الگوی لباس‌های تاریخی توجه کرده‌اند. غلامیان‌آزاد و کاظم‌پور در پژوهش *بررسی و تحلیل طرح و برش لباس در هنر ایران باستان و کاربرد آن در طراحی لباس زنان*، به این نتیجه رسیدند که لباس‌های ایرانی در طول تاریخ دارای ویژگی‌هایی همچون

1- Gerard Genette

بلندی لباس، وجود چین، دامن‌های بلند و رنگ مشترک هستند. آن‌ها معتقدند با واکاوی طرح و برش لباس‌ها می‌توان مشابهت‌های زیادی میان لباس‌های تاریخی ایران و مد روز معاصر جهان برشمرد (Gholamian-Azad., & Kazempour, 2018). کتابی با عنوان *طراحی لباس در میان نگاره‌های شاه‌طهماسب* نوشته کریم‌پور ارمکی نیز، با وجود آن‌که به طرح لباس چند نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی می‌پردازد، مجلس ضحاک را تحلیل نمی‌کند (Karimpour Aramaki. 2021). یارمحمدی توسکی نیز در پژوهش *تدوین الگوی طرح و نقش تن‌پوش ایرانیان در قرن ٦ و ٧ ه. ق. بر پایه نگاره‌های نسخه‌های خطی دوره میانی اسلامی*، هدف خود را مدون‌سازی الگوی طرح، نقش لباس و شناخت رنگ از طریق نگاره‌های سمک عیار و ورقه و گلشاه تعیین کرده است. نویسنده برای رسیدن به این هدف، پوشاک اواخر دوران سلجوقی و اوایل ایلخانی را از نظر رنگ، طرح و نقش پارچه و الگوی دوخت مورد تحلیل قرار داده است (Yarmohammadi Touski, 2022). در تحقیقی دیگر با عنوان *طراحی مانتو مجلسی بانوان با الهام از رنگ و تزئینات نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد*، سجادی و شاهرخی نیز به این نتیجه دست یافتند که رنگ‌ها و تزئینات در آثار کمال‌الدین بهزاد دارای مفهوم نمادین بوده و برای منظوری خاص به‌کار رفته‌اند (Sajjadi., & Shahrokhi, 2023).

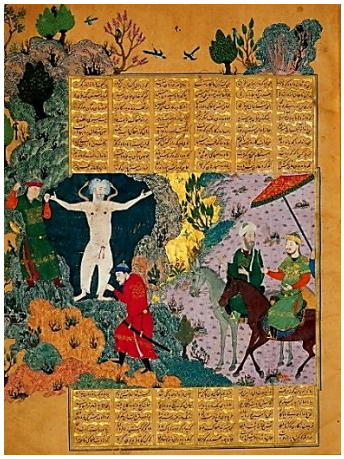
مرور مطالعات لباس و نگارگری نشان می‌دهد توجه نویسندگان به لباس در نقاشی ایرانی با رویکردهای متنوع، نتایج گوناگونی داشته و خود می‌تواند محلی برای استخراج یک مقاله مروری مستقل باشد. از سوی دیگر، ادبیات پژوهش نشان می‌دهد خلأ تحقیقاتی در زمینه تقابل وضعیت لباس و عریانی در نگاره‌های به‌بند کشیدن ضحاک وجود دارد.

توصیف نگاره‌های به‌بندکشیدن ضحاک در شاهنامه‌های آل جلایر، تیموری و صفوی

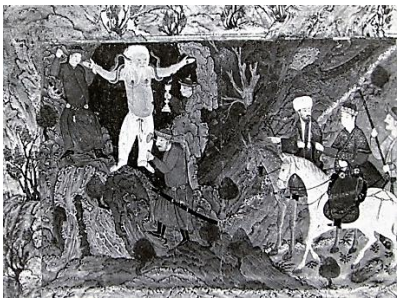
بر اساس مطالعهٔ شاهنامه‌های بررسی‌شده در این پژوهش، نگاره‌های به‌بندکشیدن ضحاک دارای سه دسته شخصیت اصلی‌اند: الف) ضحاک، ب) فریدون و ج) ملازمان. همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، وحدت بیانیِ تقریباً مشترکی در ترکیب‌بندی کلی نگاره‌ها دیده می‌شود. با این حال، نمی‌توان از تمایزهای بصری هر یک چشم‌پوشی کرد. آنچه در تمام نگاره‌ها رعایت شده، حفظ جایگاه محوری ضحاک به‌عنوان ضدقهرمان در تصویرگری است. از سوی دیگر، نقش فریدون نیز در نگاره‌ها شایان توجه است و به شکل‌های متنوعی بازنمایی شده است. تعداد ملازمان در نگاره‌ها متفاوت است و در جای خود بحث می‌شود. در ادامه، طرح لباس شخصیت‌ها بر اساس طبقه‌بندی سه‌گانهٔ یادشده استخراج، تحلیل و ارزیابی می‌شود. افزون بر شش نگارهٔ مورد بحث، نگارگران دیگری نیز صحنهٔ به‌بندکشیدن ضحاک و بخش‌های مختلف این داستان را به تصویر کشیده‌اند، اما به دلیل نامعلوم بودن هنرمند یا مکتب نقاشی، این آثار در مقاله بررسی نشده‌اند. همچنین، بشقاب‌های سفالیِ مکشوف از قرن چهارم هجری قمری نیز از نمونه‌های شایان توجه‌اند که داستان به‌بندکشیدن ضحاک را روایت می‌کنند.

جدول ۱: به‌بند کشیدنِ ضحاک در پنج شاهنامهٔ مختلف

تیموری، شاهنامهٔ ابراهیم‌سلطان، مکتب شیراز، کتابخانه بادلیان آکسفورد (URL1)



تیموری، شاهنامهٔ بایسنقری، مکتب هرات (URL2)



شاهنامهٔ مکتب جلایری، تبریز، قرن ۸ ه. ق (URL3)

صفوی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، مکتب تبریز، سلطان‌محمد (URL4)

صفوی، شاهنامهٔ قرچقای‌خان، مکتب اصفهان، محمدقاسم، کتابخانهٔ سلطنتی قصر وینزور (URL5)

صفوی، شاهنامهٔ رشیدا، مکتب اصفهان، محمدیوسف، موزهٔ کاخ گلستان (URL6)

الف) ضحاک

تن‌پوش ضحاک در این شش نگاره به دو شیوه تصویر شده است. در شاهنامه‌های آل جلایر و تیموری، ضحاک نیمه‌عریان و تنها با یک پای‌جامهٔ سفیدرنگ دیده می‌شود، اما نگارگران شاهنامه‌های صفوی او را با پیراهنی بلند و ساده و مچ‌پیچ (ساق‌بند) به تصویر کشیده‌اند. از آنجا که نگارگر ناگزیر بوده است بر جایگاه اسارت او تأکید کند، ضحاک با ساده‌ترین نوع پوشش (یعنی زیرجامه) به تصویر درآمده است. در تمام نگاره‌ها، تن‌پوش ضحاک زیرجامه [یا همان لباس غیررسمی] است. از دورهٔ باستان، ایرانیان لباس سفید ساده را به‌عنوان لباس زیر استفاده می‌کردند (Gheibi, 1999). تاورنیه نیز در این خصوص می‌نویسد که مردان در دورهٔ صفوی دو پیراهن بر تن می‌کردند و معمولاً لباس‌های رویی را از پارچه‌های رنگی انتخاب می‌کردند؛ زیرا به رنگ در پوشاک خود علاقهٔ فراوانی داشتند، به‌گونه‌ای که هر تکه از لباس به رنگی متفاوت بود؛ قبا یک رنگ، شلوار رنگی دیگر و پیراهن به رنگی دیگر (Tavernier, 195, P. 622). شلوار ضحاک در نگاره‌های تیموری از پارچه‌ای گشاد است که در قسمت کمر با لیفه جمع می‌شود و مچ آن نسبتاً تنگ‌تر است. در شاهنامه‌های صفوی نیز ضحاک در مقام زندانی،

با نهایت سادگی، در پیراهنی بلند و گشاد و شلواری که تنها ساق‌بند رنگی آن نمایان است، به تصویر کشیده شده است.

جدول ۲: تطبیق لباس ضحاک در شاهنامه‌های جلایری، تیموری و صفوی

تنها نگاره‌ای که در آن ضحاک در صحنهٔ به‌دارآویخته‌شدن لباسی رنگی بر تن دارد، شاهنامهٔ طهماسبی است که توسط سلطان‌محمد ترسیم شده است. در شاهنامه‌های رشیدا و قرچقای، پیراهن ضحاک دارای برشی بیضی در هلال گردن است. معمولاً در پیراهن‌های جلوبسته، برش‌هایی از این دست تعبیه می‌شد تا پوشیدن لباس آسان‌تر شود. لباس ضحاک الگو و دوخت پیچیده‌ای ندارد، زیرا از پارچه‌ای یک‌تکه، گشاد و بدون حلقهٔ سرشانه تشکیل شده است. گمان می‌رود نگارگر بر سادگی و بی‌آلایشی لباس ضحاک تأکید کرده باشد تا از لباس به‌عنوان عاملی نشانه‌ای برای بازنمایی جایگاه نازل او بهره گیرد. همین تمهید در مورد سرپوش یا کلاه نیز تکرار می‌شود. عریان بودن سر و پریشانی گیسوان، به‌روشنی بر وضعیت بحرانی و نابسامان ضحاک دلالت دارد. چنان‌که مشهور است، کارکرد سرپوش‌ها در میان ایرانیان، علاوه بر جنبهٔ پوشش، حفظ سر از ناپاکی‌ها نیز بوده است (Mounesi Sorkheh, 2017, p. 117). هرچند با توجه به اهریمنی بودن ضحاک، او بدون پوشش سر نمایش داده شده است، اما در نگاره‌های صفوی می‌توان مشاهده کرد که این شیوهٔ بازنمایی، حسی از ترحم را نیز در مخاطب نسبت به ضحاک برمی‌انگیزد.

ب) فریدون

ضحاک به‌دلیل در بند بودن به‌راحتی قابل تشخیص است، اما تشخیص فریدون در برخی نگاره‌ها کمی پیچیده‌تر است. یکی از راه‌های شناسایی فریدون در میان افراد نگاره، گرز گاوسار[1] و گاو پرمایه است. فریدون در نگاره‌ها با تن‌پوشی فاخر، پارچه‌های زربفت و زری‌دوزی، البسه با رنگ‌های درخشان و کلاهی تاج‌گونه، در هیئت یک پادشاه صفوی یا تیموری ترسیم شده است. در دورهٔ تیموری، پوشاک شاه و اطرافیانش از لایه‌های رنگی مختلفی تشکیل می‌شد. تعدد لباس و چندلایه بودن پوشش، از نشانه‌های جایگاه والای اجتماعی به شمار می‌رفت. به‌عنوان مثال، قبا یکی از مهم‌ترین اجزای پوشاک مردان در این دوره بود. کلاویخو در این‌باره می‌نویسد: «قبا لباس رویی و رسمی مردان بود که معمولاً با آستین‌های کوتاه استفاده می‌شد و از بهترین پارچه‌ها و رودوزی‌ها تزئین می‌گردید. برای جامهٔ زیر قبا، نیم‌تنه‌ای چسبان از جنس ابریشم بر تن می‌کردند. روی آن، قبای بلندی می‌پوشیدند که تا مچ پا را می‌پوشاند. افراد

۱- گرزی که از سرِ گاوِ پرمایه، گاوی که فریدون در کودکی از شیر آن تغذیه می‌کرد، ساخته شده بود.

بلندمرتبه و شاهزادگان، بخش‌های پشت، سینه، شانه‌ها و آستین لباسشان دارای رودوزی‌های باشکوه بود» (Clavijo, 1966, p.p. 254-275). در مورد شکل و کیفیت دوخت کلاه نیز اطلاعات مناسبی در دست است. کلاه‌های مردانه در این دوره به شکل نیم‌کره‌ای با اندکی حالت مخروطی و دارای شیارهای عمودی بودند که در پیرامون خود لبه‌ای رو به بالا با شکافی گرد یا مثلثی داشتند (Pope, 2001, p. 258). از دیگر پوشیدنی‌های رسمی، انواع کفش مردانه بود که در دورهٔ تیموریان به آن «موزه» گفته می‌شد و در این نگاره‌ها نیز دیده می‌شود. موزه نوعی پای‌افزار ساق‌دار مانند چکمه بود که ساق آن تا روی زانو می‌رسید. تن‌پوش فریدون در نگاره‌های صفوی کمابیش با یکدیگر تشابه دارند و تنها تفاوت در سرپوش افراد در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی است، زیرا افراد نگاره به‌طور یکدست با کلاه قزلباش[1] (تاج حیدری) ترسیم شده‌اند. قزلباش، کلاه نمادین شیعه در زمان شاه اسماعیل و شاه‌طهماسب بود که پس از مرگ شاه‌طهماسب منسوخ شد (Karimpour Aramaki. 2021, p. 56). در نسخهٔ شاه‌طهماسبی، فریدون قبایی با قد و آستین کوتاه و سبزرنگ بر تن دارد که مشابه قبای کردی است. قبای کردی، کاتبی یا کادبی، تن‌پوش نیم‌تنه‌ای بود که با توجه به فصول سرد و گرم سال، با آستین یا بدون آستین استفاده می‌شد (Gheibi, 1999, p. 419).

جدول ۳: تطبیق تن‌پوش فریدون در شاهنامه‌های جلایری، تیموری و صفوی

مچ‌پیچ زردرنگی که به دور ساق پا ترسیم شده، «پاتابه» نام داشت. پاتابه از مهم‌ترین ابزارهای پوشش پا پیش از ارتباط با اروپاییان بود؛ به‌طوری که حتی پادشاهان نیز مانند سربازان، ملازمان و بسیاری از افراد عادی از آن استفاده می‌کردند (Dadvar, A., & Pour Kazemi, 2009, p. 77). تاورنیه در این‌باره می‌نویسد: «پاتابه نواری از پشم بز به طول دو زرع و عرض دو انگشت است که به دور ساق پا تا روی قوزک پیچیده می‌شود. علاوه بر این، در این دوره کفش سفیدرنگی بدون پاشنه وجود داشت که آن را «ساغری» یا «تیماج» می‌نامیدند (Tavernier, 195, P. 623). در اینجا افراد زیادی، از جمله فریدون، در حال اعدام ضحاک دیده می‌شوند که گوشهٔ قبای خود را در شال‌کمر قرار داده‌اند. افراد هنگام کار معمولاً گوشهٔ قبای خود را در جوف شال‌کمر قرار می‌دهند. شاه و شاهزادگان و سایر شخصیت‌های درباری، لباس‌های فاخر و مجللی بر تن می‌کردند تا خود را از دیگر طبقات جامعه متمایز نشان دهند. در پوشاک این طبقه بیشتر از رنگ‌های طلایی، سبز، قرمز، آبی و صورتی استفاده می‌شد. رنگ طلایی نماد شهرت، آبرو

۱- قزلباش یا سرخ کلاه

و توانگری است (Dadvar, A., & Pour Kazemi, 2009, p.p. 39-40). ردای مورد استفاده در این طبقه از جنس پنبه، ابریشم ساده یا زربفت و در رنگ‌های روشن بوده است. طرح‌های روی ردا، پاپوش، کمربند و حتی دکمه‌های طلایی، آنان را از طبقات دیگر متمایز می‌کرد (Mohebbi., & et al, 2019, p. 131). محمدقاسم و محمدیوسف، نگارگران شاهنامه‌های رشیدا و قرچقای‌خان، در تکمیل و انجام نگاره‌های این شاهنامه‌ها با یکدیگر همکاری داشته‌اند. به اعتقاد بسیاری از نسخه‌شناسان شاهنامه -به‌ویژه رابینسون و همکاران- نگاره‌های این شاهنامه توسط محمدیوسف و محمدقاسم تصویر شده‌اند (Robinson., & et al, 2007)؛ از این رو، تشابهات زیادی میان نگاره‌ها قابل مشاهده است. فرم و ترکیب‌بندی کلی نگاره‌ها شباهت زیادی به یکدیگر دارند و تنها تفاوت‌های جزئی در رنگ لباس و ترکیب‌بندی پس‌زمینه مشاهده می‌شود. فریدون در شاهنامهٔ رشیدا با قبایی (کردی) قرمز تیره با ترئینات و نقوش طلایی، قمیص (پیراهن بلند یا جامهٔ زیرین بلند) نارنجی و زیرشلواری آبی ترسیم شده است.

برای لباس‌های درباری، یکی از انواع پارچه‌های رایج زربفت بود. این پارچه بافتی محکم داشت و از رشته‌های طلا و نقره که یکی‌درمیان و به‌صورت راه‌راه بافته می‌شدند، تشکیل می‌گردید. نقش گل‌های آن را با ابریشم براق و نرم، نزدیک به رنگ زمینه، می‌بافتند. بافت برخی نقوش کوچک یا به‌کارگیری الیاف طلا بر زمینهٔ نقره، بر جنبهٔ تجملی پارچه می‌افزود. رنگ‌های رایج این دوره عنّابی روشن و آبی لاجوردی است، اما رنگ‌های ملایم‌تر مانند گل‌بهی، آجری، قهوه‌ای، خاکستری و بنفش نیز در این نوع پارچه‌ها و سایر منسوجات معمول بوده است (Pope, 2001, p. 216). شال‌کمر پهنی بر روی قبا ترسیم شده است. بر روی قبا شالی ابریشمی زربفت به کمر بسته می‌شد و روی آن شال پشمی کرمان نیز قرار می‌گرفت. بزرگان گاهی سه شال‌کمر روی هم می‌بستند (Tavernier, 195, P. 623)، زیرا شال‌کمر پهن‌تر نشان‌دهندهٔ ارج، قرب و منصب بالاتر بود. سرپوش فریدون نسبت به دیگر افراد نگاره تفاوت دارد؛ کلاه تاج‌مانندی است که به جواهرات آراسته (مرصع) شده است. شلوار گشاد آبی و ساغری سبزرنگ نیز به پا دارد. شلوار در این دوره بسیار گشاد و مشابه شلوار کردی امروزی بود و در مچ پا تنگ‌تر می‌شد و معمولاً آستردار بوده و تا قوزک پا را می‌پوشاند. مردان ساغری‌های الوان به پا می‌کردند که متداول‌ترین رنگ آن سبز بوده است. تن‌پوش فریدون در شاهنامهٔ قرچقای دارای همین مؤلفه‌ها (قبا، شال‌کمر، پیراهن قمیص، تاج‌کلاه، کفش ساغری) می‌باشد، اما رنگ آن‌ها متفاوت است.

ج) ملازمان

دربارهٔ تن‌پوش ملازمان باید گفت، همان‌طور که در شاهنامهٔ فردوسی آمده است، از فریدون خواسته شد برای از میان برداشتن ضحاک، تعدادی افراد مورد اعتماد و ملازمان خاصه را با خود همراه کند. در نگاره‌ها، مهتران، ملازمان، افراد نظامی و در برخی موارد افراد بلندمرتبه نیز ترسیم شده‌اند. افراد مورد اعتماد فریدون طبیعتاً از طبقهٔ عوام و مردم عادی نبوده‌اند؛ از این رو پوشش آنان به طبقات اشراف و رده‌های بالای اجتماعی شباهت بیشتری دارد. اجزای پوشاک آن‌ها شامل پیراهن زیرین، قبا، کمربند یا شال‌کمر و کلاه یا دستار است که در اغلب موارد مشابه دیده می‌شود. به نظر می‌رسد تنها تفاوت ظاهری در لباس‌ها به نقوش پارچه مربوط است. فقط برخی افراد، مانند مهتر اسب یا میخ‌کوب، با پوششی ساده‌تر به تصویر درآمده‌اند. در مجموع، پوشاک افراد از فریدون تا ملازمان الگویی یکسان دارد و تفاوت اصلی در جنس و نقش پارچه‌هاست، زیرا برش لباس‌ها توسط یک الگوی‌اسا س[1] واحد انجام می‌گرفته است.

لباس کنیزان در دورهٔ صفوی معمولاً به رنگ نارنجی بوده و از این رنگ در پوشاک خادمان مرد کمتر استفاده می‌شده است. برای ملازمان مرد، بیشتر از رنگ‌های آبی، سبز، بنفش، آبی روشن و سفید استفاده می‌شده (Mohebbi., & et al, 2019, p. 136) و کارگران در دورهٔ صفوی نیز عمدتاً از رنگ‌های سردی همچون سبز مایل به آبی، بنفش، قهوه‌ای، آبی و سفید در پوشش خود استفاده می‌کرده‌اند و

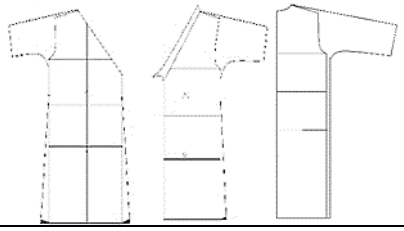
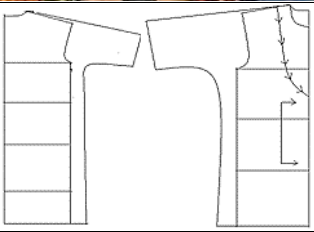
۱- اصطلاحی فنی در طراحی و دوخت لباس: الگوی پایه‌ای که مدل‌سازی لباس بر روی آن انجام می‌شود.

لباس آنان ساده، یک‌رنگ و بدون نقش بوده است. در مورد سربازان و جنگجویان دورهٔ صفوی نیز باید گفت که لباس گروهی از آنان به رنگ قرمز بوده که نماد خشم و قدرت تلقی می‌شده است. علاوه بر آن، از رنگ آبی تیره نیز استفاده می‌کرده‌اند که نشانگر قدرت و جدیت بوده است. زره و کلاه سربازان نیز غالباً به رنگ طلایی به تصویر درآمده است. برخی از ملازمان دستار بر سر دارند، زیرا دستار از جمله گرامی‌ترین و محترم‌ترین پوشاک ایرانیان محسوب می‌گردد. پارچهٔ دستار از قطعات گلدار و گران‌بها تهیه می‌شود و معمولاً در رنگ‌های مختلف است. بر اساس گزارش شاردن، زیر دستار شب‌کلاه یا عرق‌چینی از کتان مضرس یا ماهوت بر سر گذاشته می‌شود (Chardin, 1980, p. 804).

تحلیل فنی الگوی لباس

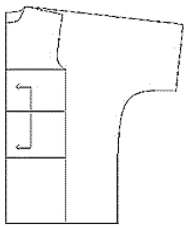
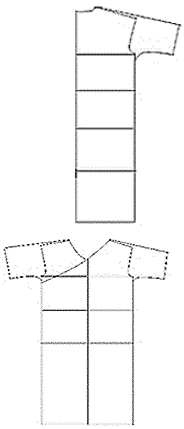
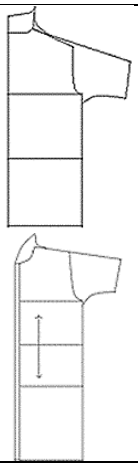
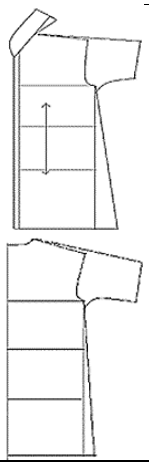
به‌نظر می‌رسد روش‌شناسی استخراج الگوی لباس از روی تصاویر و نقاشی‌های تاریخی، یکی از خلأهای تحقیقاتی در حوزهٔ مطالعات تاریخ لباس است. تنها اشارات گذرایی در برخی از مقالات دربارهٔ چگونگی بازیابی الگوی لباس دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، افهمی و همکاران با یادآوری یادداشتی از پیریابک در مقالهٔ «طراحی پوشاک ایران در دوران اشکانیان» (Afhami., & et al, 2011,p. 32). با مشاهدهٔ دقیق الگوهای به‌دست‌آمده از البسهٔ افراد در نگاره‌ها، نکات فنی لباس‌های تیموری و صفوی را در دو بخش ۱) بالاپوش و قبا و ۲) شلوار و پای‌جامه، مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند.

جدول ۴: مقایسه الگوی لباس زیر و لباس رسمی

	نمونه لباس رسمی/ قبای مردان صفوی (کاتبی)	نمونه لباس غیررسمی/ الگوی پیراهن ضحاک
نگاره‌های صفوی		
الگوی مستخرج از نقاشی‌ها		

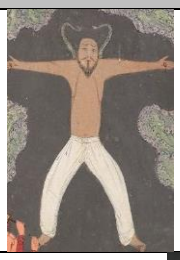
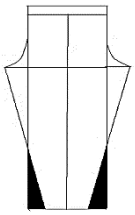
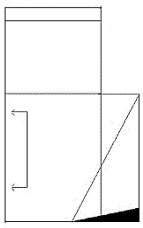
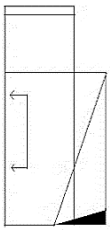
۱- بالاپوش و قبا: بر اساس این نگاره‌ها، قبا در دورهٔ تیموری دارای قدی بلند بوده است. همچنین پیراهن بدن‌چسبِ زیرین نیز دامنهٔ بلندی داشته، به‌طوری‌که از کناره‌های چاک قبا، پیراهن زیرین به‌خوبی قابل مشاهده است. معمولاً آستین قبا در دورهٔ تیموری کوتاه بوده و آستین پیراهن زیرین دست را می‌پوشانده است. هارولد لمب در توصیف جزئیات لباس بالاپوش تیموری نوشته است: «یقهٔ قبا به‌صورت چپ و راستی روی یکدیگر قرار می‌گرفته و با کمربند نازک مرصع در ناحیهٔ کمر محکم می‌شده است» (Lamb, 2019, p. 112). قد قبا به‌تدریج در دورهٔ صفوی کوتاه شده و تا روی زانو تقلیل یافته است که در جدول ۳ به‌خوبی قابل مشاهده است. به نسبت قبا، پیراهن زیرین نیز کوتاه‌تر شده است. آستین برخی قباها کوتاه شده و در خط مرکزی جلو، دکمه و جادکمه ایجاد شده که اصطلاحاً به آن «کردی» گفته می‌شود. برخی دیگر از قباها قد بلند و آستین‌های بلند داشته‌اند و دکمه‌های جلویی آن‌ها صرفاً تزئینی بوده و هیچ‌گاه بسته نمی‌شده است (جدول ۵). تاورنیه در این خصوص گزارش داده است: «معمولاً در جلوی سینه سه ردیف تکمه دارد، اما هیچ‌وقت تکمه‌ها بسته نمی‌شود و فقط برای زینت است (Tavernier, 195, P. 623).

جدول ۵: الگوهای استخراج‌شدهٔ قبای افراد در نگاره‌های صفوی و تیموری

دوره	نگاره	الگوی قبا	نگاره	الگوی قبا
تیموری				
صفوی				

به‌دلیل کوتاه شدن قد قبا، شلوار به خوبی نمایان شده است. برخی دیگر، قبایی جلوباز با آستین بلند که بالاتنه بر روی سینه از روی شانهٔ چپ به زیر بغل راست رفته و در پهلو با بندینک یا شالی در کمر محکم می‌شدند. یقهٔ قبا در جلو سینه به‌صورت برگردان بر روی سینه قرار دارد و مورب روی خط شکست یقه برمی‌گردد (Karimpour Aramaki, 2021, p. 46). نوآوری تازه‌ای که در قبای مردان صفوی دیده می‌شود و تا پیش از آن وجود نداشته، برگردان یقهٔ تن‌پوش افراد است. یقه‌ای با بازی کم، تا بالاتر از خط کارور که رنگ آن نیز با پارچهٔ قبا متفاوت است؛ زیرا بالاپوش‌ها پنبه‌دوزی شده و در نهایت با پارچه‌های رنگی دیگری آسترکشی می‌شدند (Tavernier, 195, P. 622).گویا قباها در آن زمان آستری‌دوزی می‌شده‌اند. در لباس ملازمان نیز این برگردان یقه مشاهده می‌شود. در برخی از تن‌پوش‌ها هر دو طرف یقه و در برخی دیگر یک طرف یقه از خط شکست برگردانده شده است. این یقه‌ها به یقهٔ آرشال امروزی بسیار شباهت دارند. در رسم الگو، نگارندگان یقهٔ آرشال را برای این البسه مدل‌سازی کرده‌اند.

جدول ٦: الگوی پای‌جامهٔ مردان تیموری و صفوی

الگوی لباس / نوع تن‌پوش	مستندات تصویری	گستردهٔ لباس/ الگوی پای‌جامه
الگوی شلوار ضحاک تیموری		
الگوی شلوار مردان صفوی		
شلوار مردان صفوی شاهنامهٔ طهماسبی		

۲- شلوار و پای‌جامه: شلوار افراد، همان‌طور که در نگارهٔ به بندکشیدن ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی مشهود است، نسبت به دورهٔ پس از آن گشادی کمتری داشت. گزارش شاردن نیز همین مطلب را تأیید می‌کند: «شلوار از قسمت بالا گشاد و در قسمت مچ پا تنگ می‌شد و اندازهٔ آن تا روی قوزک پا قرار داشت» (Chardin, 1980, p. 799)، اما رفته‌رفته شلوار در زمان شاه عباس گشادتر شد که در نگاره‌های مکتب اصفهان به‌خوبی قابل رؤیت است. در مطلبی که از تاورنیه آمده نیز این موضوع قابل تأیید است: «زیرشلواری ایرانیان هم گشاد و هم بلند است و تا روی قوزک پا می‌آید» (Tavernier, 195, P. 623). ظاهراً شلوار در زمان شاه عباس دوم گشادتر شد و این ادعا در نگاره‌های مکتب اصفهان به‌خوبی قابل مشاهده است (جدول ٦). حفظ تن‌پوش شلوار حتی برای زندانی، دارای اهمیت اخلاقی و ظریفی است. شلوار در سنت جوانمردان و عیاران ایرانی، یک لباس معمولی نبوده، بلکه به‌عنوان پوشاکی که در آیین جوانمردی مقدس شمرده می‌شد، باید تلقی شود. این معنا در رسائل خاکساریه در رسالهٔ نخست به این شکل آمده است که چون آدم و حوا از بهشت هبوط کرده و عورتشان آشکار شد: «جمله درختان در حق آدم بخل کردند» جز درخت انجیر. حق تعالی عتاب کرد و انجیر پاسخ داد: «اگر در ملک بی‌زوال تو بنده‌ای کریم باشد، می‌شاید...» جواب درخت انجیر به حضرت باری تعالی لایق آمد؛ خطاب عزت در رسید که: «از درخت انجیر بدین کرم که تو کردی (سه) خلعت کرامت کنم؛ نخست آنکه آدم چون برگ تو بکند، از جای آن سه قطره شیره بچکید، در بن درخت انجیر درخت پنبه‌ای رسته شد... من از تو پنبه را پیدا کنم که تا قیامت بندگان سترپوش از آن سازند و مهمان تو باشند و اصل شلوار فتوت‌داران از آن قطره است» (Afshari, 2003, p. 7). اهمیت شلوار برای فتوت‌داران و جوانمردان تا آن اندازه است که سرآغاز توصیه به رهروان طریقت، بسته نگاه داشتن بند شلوار و حفظ پاکدامنی بیان شده است. به‌نظر می‌رسد این تمهید نقاشان که از عریان کردن پای ضحاک خودداری کرده‌اند، می‌تواند بر سرانجام همین

ضابطه‌های آموزش‌داده‌شده در فتوت‌نامه‌ها تفسیر شود. مانند صحنه‌های به صلیب کشیدن مسیح که عورت بدن را با یک پارچه می‌پوشانند، در اینجا نیز در حق ظالم‌ترین حاکم، داشتن شلوار مراعات شده است. با اینکه می‌شد برای تحقیر بیشتر از برگ یا تکه‌ای پارچه برای پوشاندن استفاده کرد، حفظ شلوار در نگاره‌های جلایری و تیموری و سپس اضافه شدن بالاپوش زیرجامه‌ای در دورهٔ صفوی جالب توجه است.

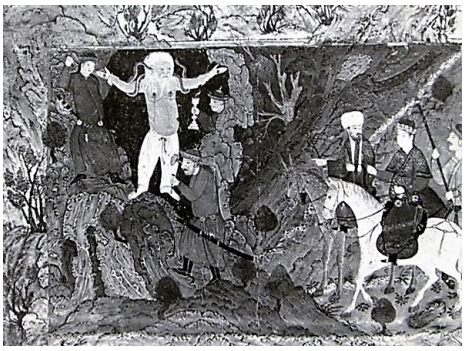
تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی

در تحلیل مباحث مذکور باید گفت لباس در نگاره‌های «به بند کشیدن ضحاک» به‌عنوان نشانهٔ بصری بسیار مهمی برای تبیین تمایزات و شخصیت‌پردازی استفاده شده است. از منظر نشانه‌شناسانه، برهنگی ضحاک در نگاره‌های عصر تیموری و پوشش غیررسمی او در نقاشی‌های دورهٔ صفوی، یک نظام نشانه‌ای برجسته در بازنمایی اسارت او را شکل داده است. برهنگی یا به بیان دیگر، غیاب لباس و پوشش در پیکرهٔ ضحاک، تمهید بصری نقاشان برای تنزل جایگاه او در برابر فریدون و حتی ملازمان است. ضحاک در همهٔ نگاره‌ها به شیوهٔ مسیحیان مصلوب شده و به واسطهٔ حبس در کوه دماوند، بالاتر از فریدون دیده می‌شود. لباس در مجالس مورد مطالعه، گفتمانی از قدرت نیز تولید کرده است؛ قدرتی که بیش از هر چیز در شکل طراحی لباس نمود یافته است. برهنگی از یک سو و گشاد بودن لباس از سوی دیگر، فرومایگی جایگاه ضحاک را در برابر لباس رسمی فریدون به تصویر می‌کشد. لباس فریدون در چسبان‌ترین حالت ممکن است، به‌گونه‌ای که حتی بر اساس الگوهای استخراج‌شده، اگر دوباره دوخته شود نیز قابل پوشیدن نیست. تنگ بودن و آراستگی لباس، فریدون را در موقعیتی آرمانی و در موضع قدرت قرار می‌دهد. در شاهنامهٔ بایسنقری، علاوه بر این، ترسیم سایبان بر روی فریدون نیز به جایگاه مقتدرانهٔ او کمک کرده است. در یک تطبیق میان نسخه‌های تیموری و صفوی، استفاده از لباس برای اجتماعی‌سازی تفاوت قدرت روشن‌تر می‌شود. اگر بخواهیم بر اساس نسخه‌های مورد بررسی به اصول تعمیم‌پذیر دست یابیم، در نگاره‌های تیموری، ضحاک فاقد لباس یا نیمه‌عریان است و در دورهٔ صفوی، ضحاک سر تا پا پوشیده به تصویر کشیده شده است. نسخه‌ای از آل جلایر که در موزهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود، شباهت ترکیب‌بندی بسیاری با مجالس تیموری دارد؛ در واقع می‌توان این نقاشی را پیش‌متن اصلی برای نقاشی مشابه آن در شاهنامهٔ بایسنقری در نظر گرفت (جدول ۷).

از منظر نشانه‌شناسی پوشاک، فقدان لباس صرفاً به معنای نبود پوشش نیست، بلکه دلالت منفی بر منزلت و مشروعیت تولید می‌کند؛ نکته‌ای که در نشانه‌شناسی لباس به‌طور ویژه مورد تأکید قرار گرفته است (Akbari., & Dadkhah, 2024). در همین نسخه‌ها، فریدون با پوششی تنگ، دقیق و رسمی نمایش داده می‌شود؛ ترکیبی از کنترل، انضباط و شکوه که با الگوی بازنمایی «قدرت مشروع» در نگارگری ایرانی همخوان است (Mounesi Sorkheh, 2012). در نگاره‌های صفوی، وضعیت پیچیده‌تر می‌شود. ضحاک همچنان با لباسی غیررسمی و فاقد جزئیات تشخص، تصویر می‌شود، اما در مقابل، لباس فریدون از نظر جنس، نقش‌مایه، چین و نمود مواد غنی‌تر می‌شود و این روند مطابق تحول نقش لباس در هنر صفوی است که از سطح کاربردی فراتر رفته و به کد هویت‌شناختی و سیاسی تبدیل شده است (Blair., & Bloom, 2003). افزوده شدن سایبان، جواهرات و بافت پارچه در نسخه‌های صفوی، نشانگر انتقال قدرت از بدن به نشانه‌ها است: «بدن ضحاک با فقدان پوشش تضعیف شده و بدن فریدون زیر بار نشانه‌ها تقویت می‌شود».

جدول ۷: تطبیق مجلس به‌بند کشیدنِ ضحاک دورهٔ جلایری و تیموری

شاهنامهٔ بایسنقری، مکتب هرات، قرن ۹ ه. ق



شاهنامهٔ مکتب جلایری، تبریز، قرن ۸ ه. ق

این روند با تحلیل نشانه‌شناسانهٔ رولان بارت نیز قابل خوانش است؛ آنجا که لباس را نه یک شیء مادی منفرد، بلکه نظام رمزگذاری‌شدهٔ اجتماعی می‌داند که بر اساس دوگانگی‌هایی مانند رسمی-غیررسمی و مشروع-نامشروع عمل می‌کند (Barthes, 1990). در همین چارچوب، لباس فریدون در هر دو دوره به‌صورت لباسی حامل ارزش مثبت رمزگذاری می‌شود و لباس-بی‌لباسی ضحاک حامل ارزش منفی است. از سوی دیگر، تحلیل گفتمان این وضعیت نشان می‌دهد که بازنمایی‌های بصری از طریق قطب‌بندی قدرت عمل می‌کنند. انتخاب آگاهانهٔ «برهنگی» برای ضحاک، بخشی از گفتمان سلب مشروعیت و مقبولیت است و نه صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی. این تداوم عامدانه نشان می‌دهد که لباس در نگاره‌های ضحاک صرفاً عنصر تزئینی نیست، بلکه واسطهٔ معنا و گفتمان است و در گذر از دورهٔ تیموری به صفوی، این واسطه‌گری لایه‌مندتر و سیاسی‌تر شده است. نظام نشانه‌ای-گفتمانی لباس در نگاره‌های تیموری و صفوی تنها تابع تفاوت‌های زیبایی‌شناختی و یا سبک‌های نگارگری نیست، بلکه تابع تحول در شیوهٔ بازنمایی قدرت است. در نگاره‌های تیموری، لباس در سطح دلالت مستقیم عمل می‌کند و دوگانه‌های ساده‌ای همچون «پوشیدگی-برهنگی» و «قدرت-سقوط» را بازتاب می‌دهد. در این سطح، ضحاک با حذف نشانهٔ لباس و فریدون با تثبیت پوشش رسمی تمایز می‌یابند. به عبارت دیگر، بدن و پوشش در این دوره حامل اصلی ایدئولوژی هستند و گفتمان قدرت از طریق حداقل نشانه‌ها قابل فهم است. در دورهٔ صفوی، نظام نشانه‌ای لباس پیچیده‌تر می‌شود و لباس از نقش صرفاً پوشش فراتر می‌رود. در این دوره، فریدون نه تنها از طریق چسبندگی لباس و تناسب اندامی، بلکه از طریق مواد، بافت، رنگ، تزئینات و اشیاء همراه بازنمایی می‌شود. این تحول نشان می‌دهد که گفتمان قدرت در دورهٔ صفوی نیازمند سطح بالاتری از رمزگذاری فرهنگی بوده و برای تثبیت مشروعیت شاهانه، ناگزیر از ایجاد دلالت‌های لایه‌مند است. در مقابل، ضحاک در نگاره‌های صفوی با لباس غیررسمی و فاقد جزئیات تشخص بازنمایی می‌شود. این غیاب نشانه‌ای، نقش منفی او را در سطح نمادین تثبیت می‌کند.

نتیجه‌گیری

واکاوی تطبیقی شش نگارهٔ «به بند کشیدن ضحاک» نشان می‌دهد که پوشاک در نگارگری ادوار تیموری و صفوی، فراتر از یک لایهٔ تزئینی یا سند تاریخیِ صرف، به‌عنوان نظامی رمزگذاری‌شده و گفتمانی عمل می‌کند. برآیند تحلیل فنی الگوها دلالت بر تحول ساختاری در برش جامه دارد؛ به‌طوری‌که شاخصه‌هایی چون بلند بودن لباس و تعدد لایه‌ها در عصر تیموری، در دورهٔ صفوی به کوتاهی قد قبا، وضوح بیشتر شلوار و نوآوری در برگردان یقه تغییر یافته است. این دگرگونی فرمال، مستقیماً بر بازنمایی معنایی قدرت اثرگذار بوده است. در هر دو دوره، طراحان با برهنه نگه داشتن ضحاک [یا ملبس کردن او به ساده‌ترین زیرجامهٔ غیررسمی] و آراستن فریدون به تن‌پوش‌های فاخر، چسبان و چندلایه، دوگانه‌های معنایی «مشروعیت-سلب مشروعیت»، «پاکی-آلودگی» و «سلطه-فرودستی» را بازتولید کرده‌اند. با این حال، نظام نشانه‌ای لباس در عصر صفوی پیچیده‌تر و لایه‌مندتر شده و قدرت را از ساحت عینی بدن به ساحت

کدهای فرهنگی (رنگ، بافت و جواهرات) منتقل کرده است. در نهایت، همگرایی نسبی میان الگوهای تصویری و داده‌های سفرنامه‌ها نشان می‌دهد که نگارگران با وجود وفاداری به واقعیت‌های پوشش زمانه، از لباس به‌عنوان ابزاری نشانه‌شناختی برای تثبیت ایدئولوژی‌های سیاسی و مذهبی استفاده کرده‌اند. تسری این الگوی تطبیقی به شاهنامه‌های عثمانی و گورکانی می‌تواند چشم‌اندازهای نوینی را در مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و تاریخ پوشاک بگشاید.

References

Afhami, R., Farbod, F., & Fathi, L. (2011). Clothing design during the Parthian era (pattern, cutting and sewing of garments). *Negareh*, 6(17), 31-45. (In Persian with English abstract). https://sid.ir/paper/142970/en

Afshari, M. (2003). *Futuvvat-Nameh and Khaksariyyeh treatises* (Thirty treatises), Tehran: Cheshmeh.

Akbari, K., & Dadkhah, P. (2024). The semiotics of men's clothing series *in the Eye of the Wind* on the opinions of Roland Barthes. *Iranian Journal of Anthropological Research, 13*(2), 73–100. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/ijar.2023.363396.459835

Amin Khandaqi, J., & Zabbah, M. (2024). Analysis of the structure of Zahhak bound on Mount Damavand in Baysunghur and Shah Tahmasp *Shahnameh* based on the theory of Vladimir Propp. *Negareh Journal*, *19*(70), 93–107. (In Persian with English abstract). https://negareh.shahed.ac.ir/article_3983.html?lang=en

Baniasadi, M. A. (2015). Studying the miniatures of the story of Zahak in Tahmasbi Shahnameh from the point of view of illustration. *Negareh Journal*, *9*(32), 4–26. (In Persian with English abstract). https://negareh.shahed.ac.ir/article_197.html?lang=en

Barthes, R. (1990). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press.

Blair, S. S., & Bloom, J. M. (2003). The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field. *The Art Bulletin*, 85(1), 152–184. https://doi.org/10.1080/00043079.2003.10787065

Chardin J. (1980). *Chardin's travels* (M. Abbasi, Trans.). Amir Kabir Publications. (Original work published in French). (In Persian).

Clavijo, R. G. de. (1966). *Safarnameh-ye Kalavikhu (Narrative of the embassy of Ruy González de Clavijo to Timur*, 1403–1406) (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Organization.

Dadvar, A., & Pour Kazemi, L. (2009). Persian footwear in Ilkhanid, Timurid and Safavid. *Islamic Art*, *5*(10), 23–42. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22034/ias.2009.125680

Gheibi, M. (1999). *Eight thousand years of the history of clothing of Iranian ethnic groups*. Hirmand Publications. (In Persian).

Gholamian-Azad, M., & Kazempour, Z. (2018). An investigation and analysis of clothing pattern and cut in ancient Iranian art and its application in women's fashion design. In *National Conference on the Manifestations of Iranian-Islamic Art in Culture, Science, and Documents*. University of Guilan. (In Persian).

Karimpour Aramaki, A. S. (2021). *Costume design among the illustrations of Shah Tahmasp's Shahnameh*. Kelid Pajouh Publications. (In Persian).

Kazemi, S. (2012). A comparative study of the visual structure of the illustrations of The Battle of Fereydun and Zahhak in the schools of the Safavid period. *Comparative Studies of Art*, *2*(3), 47–60. (In Persian).

Khajeh Ahmad Attari, A. R., Taghavi Nejad, B., & Toghan, N. K. (2024). A narratological analysis of the imprisonment of Zahhak in Baysunghur Shahnameh based on the theory of Gérard Genet. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *29*(1), 73–84. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/jfava.2023.361118.667134

Lamb, H. (2019). *Tamerlane: The last great conqueror of the world* (A. Javaherkalam, Trans., 2nd ed.). Atisa Publications. (In Persian).

Mohebbi, B., Hasankhani ghavam, F., & Amani, M. (2019). The analysis of personal between communications with costume colors in painting of Safavid period. *JIC, 3*(1), 127–140. (In Persian with English abstract). http://jih-tabriziau.ir/article-1-81-fa.html

Mounesi Sorkheh, M. (2017). *Clothing of Iranians in the Qajar era (How and why)*. Morakkab-e Sepid Publications. (In Persian)

..... (2012). Reading of Iranian clothing system with post-structure (Approach of Barthes). *Pazhuhesh-e- Honar, 3*, 37–46. (In Persian).

Pope, A. U. (2001). *Masterpieces of Persian art* (P. Natel Khanlari, Trans.). Elmi-Farhangi Publishing Company. (In Persian).

Robinson, B. W., Sims, E., & Bayani, M. (2007). *The Windsor Shahnama of 1648*. London: Azimuth Editions for the Roxburghe Club.

Sajjadi, S. M., & Shahrokhi, N. (2023). The design of women's gowns inspired by the colors and decorations of Kamaluddin Behzad's paintings. *Journal of Textile Science and Technology, 12*(3), 74–92. (In Persian with English abstract). https://doi.org/20.1001.1.21517162.1402.12.3.2.5

Tavernier, J.-B. (1958). *Tavernier's Travelogue* (A. Nouri, Trans.). Tehran: Sanaei Library.

Toghan, N. K., Khajeh Ahmad Attari, A. R., Taghavinezhad, B., Yazdanpanah, H., & Abasi, S. (2022). Analysis of the image of to tie up Zahak in Tahmasbi and Rashida Shahnameh based on Gerard Genet's narratology approach. *MTH 12*(23), 1–12. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.61186/mth.12.23.1

Yarmohammadi Touski, M. (2022). Development of a design and pattern model for Iranian garments in the 6th and 7th centuries AH based on illustrations from manuscripts of the Islamic middle period [Master's thesis, Isfahan University of Art]. (In Persian with English abstract).

Zamani, N. (2023). Examination of clothing in the analysis of Fereydon's dignity in the depiction of the binding of Zahhak in the Shahnameh of Shah Tehamasbi. *Journal of Interdisciplinary Studies in Visual Arts, 2*(3), 55–67. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22034/jivsa.2023.392667.1048

Zekavat, S., & Hoseini, S. R. (2020). A comparative study of the relationship between text and image in the scene of Zahak's hanging illustration in the Baysonghory, Ibrahim Soltan and Shah Tahmasp's Shahnameh (The Book of Kings). *Negarineh Islamic Art, 7*(19), 153–171. (In Persian with English abstract). https://doi.org/doi:10.22077/nia.2020.3143.129

URL1:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Zahhak_chained_on_Mt._Damavand.jpg

URL2:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Zahhak_bound_on_mount_Damavand._Baysungur%27s_Shahnama%2C_1430._The_Gulistan_Palace_Museum%2C_Tehran.f040.jpg

URL3:https://warfare.6te.net/Persia/Shahnama/Zahhak_bound_on_mount_Damavand-early14C.htm

URL4:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Sultan_Muhammad_Tiran_Zahhak.jpg

URL5: https://museum.ganjoor.net/items/shahname-rct/p0018

URL6: https://en.wikipedia.org/wiki/Shahnameh_of_Rashida