

# بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران<sup>۱</sup>

فاطمه کاتب<sup>۲</sup>

آمنه مافی تبار<sup>۳</sup>

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۱

تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۷/۲۹

## چکیده

در عمده مطالعات پارچه‌های دست‌بافت ایرانی از منظر طرح و نقش، ترکیب ظاهری پارچه‌های ادوار مختلف به صورت مضمونی و با گروه‌بندی انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی و انواع دیگر نظیر آن، بررسی شده است. بازخورد نهایی این روش، معمولاً به جهت عدم قطعیت، در دایره توصیف محدود می‌ماند؛ چرا که با فقدان ثبات لازم برای یک طبقه‌بندی محرز، هر پژوهشگری برای حصول نتیجه مورد نظر، به حد بضاعت و متناسب با اهداف تحقیقی خود، آن را دگرگون می‌کند. برای ترمیم این نقص، نگارندگان به این پرسش می‌پردازند: چگونه می‌توان با نظر به اصول هنرهای سنتی درباره شیوه‌های گسترش نقش در زمینه طرح، نسبت به طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران اقدام نمود؟ این مقاله، به شیوه توصیفی تحلیلی، نشان می‌دهد تقسیم موضوعی به جهت ناکارآمد بودن، به نوعی پراکندگی به ظاهر باقاعده انجامیده است. در صورتی که با تاسی به طبقه‌بندی رایج در هنرهای سنتی، بر اساس شیوه گسترش نقش در زمینه طرح - که نتایج آن پیش‌تر در هنر هم‌عرض نساجی سنتی، یعنی قالی‌بافی نیز به آزمون درآمده - می‌توان رده‌بندی دقیق‌تر با چهارچوب ساختاری مشخص، ایجاد کرد؛ که پارچه‌های دست‌بافت ادوار مختلف ایران، تا به امروز، در آن قابل تعریف باشد. در این رویکرد، با برقراری تمایز میان اصطلاحات طرح و نقش، هر نقش، می‌تواند در بستر هر طرح قرار گیرد و در عین حال، تطور بنیادی در هویت آن، ایجاد نکند.

واژگان کلیدی: ایران، هنر سنتی، پارچه، طرح و نقش

است (صوراسرافیل، ۱۳۸۰: ۹۸). به همین دلیل، نگارندگان این نوشتار، برخلاف صورت ظاهری - که حاکی از ارجاعات متعدد است - می‌بایست نسبت به اصلاح و گزینش مراجع خود اقدام کنند. با این حساب، عمده‌ترین هدف این مقاله، احراز نوعی رده-بندی ساختارمند و عاری از پراکندگی است؛ که بدون نیاز به تغییر غیراصولی متناسب با مقاصد موردی، برای طبقه‌بندی انواع پارچه‌های سنتی ایران، کافی باشد. برای این منظور در ابتدا، به شناخت اصطلاحات طرح و نقش و تمایز آن‌ها از یکدیگر اقدام می‌شود. آن‌گاه دسته‌بندی مختصری ایجاد می‌گردد که اساس آن از طراحی سنتی به میراث رسیده و برای دست‌بافت‌های سنتی و تاریخی ایران، قابل اعتنا است.

### پیشینه پژوهش

با مجزا داشتن مطالعاتی که با رویکردهای میان‌رشته‌ای، معمولاً نقش منسوجات را به چالش کشیده و خاستگاه آن‌ها را از منظرهای متفاوت همچون نشانه-شناسی به تعمیق درآورده‌اند؛ مواردی که در ظاهر به تحلیل زیبایی‌شناسانه طرح‌ها و نقوش پارچه‌ها بسنده کرده‌اند، به نتیجه‌ای فراتر از توصیف یا رونمایی از چند مرجع خاص دست نیافته‌اند: اولین این مراجع، کتاب «نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی» تألیف زهره روح‌فر (۱۳۸۰)، شرحی از سیر تحول در پارچه‌بافی ایران است که در قالب کتابچه و در اندازه گام‌های اولیه قابل‌ملاحظه است. «تاریخ پارچه و نساجی در ایران» به قلم فریده طالب‌پور (۱۳۸۶)، ماخذ دیگری است که بارها به استناد سایر پژوهشگران درمی‌آید. مورد بعدی، پایان‌نامه فریناز فرهود (۱۳۸۸)، با عنوان «بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوران قاجار (از منظر طراحی نقش)» است؛ شاید بتوان ادعا کرد برخلاف عنوان اصلی این رساله دکتری که به دوره قاجار محدود می‌شود، به‌عنوان کامل‌ترین اثر درباره تاریخ پارچه ایران از دوره باستان تا دوره پهلوی قابل استناد است. از نمونه‌هایی که در سال‌های بعد و به مرجعیت سه اثر مذکور شکل می‌گیرد، می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سارا نیک‌بین (۱۳۸۹)، با عنوان «بررسی تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی در منسوجات مکتب اصفهان عصر صفوی و دوران قاجار» اشاره داشت؛ که نویسنده آن، نسبت به طبقه‌بندی موضوعی نقوش پارچه اقدام کرده است. در همان دوران، برخی دیگر نیز در ظاهر نگاه جامع‌تری لحاظ

تاکنون مطالعات بسیاری درباره طرح و نقش پارچه‌های دست‌بافت ایران، صورت پذیرفته که بخش عمده آن، قدمی فراتر از دایره توصیف، ننهاده است. شاید علت پیدایی این نقص، در آن است که نخستین نمونه‌های این نوع پژوهش‌ها، به قلم محققان غیرایرانی انجام شده که قرابت چندانی با حقیقت هنرهای بومی این سرزمین نداشته‌اند؛ به همین دلیل، به طبقه‌بندی مبتنی بر مضامین ظاهری اکتفا کرده‌اند. از سوی دیگر، برخی از پژوهشگران داخلی غیرمختص، در قلمرو پارچه‌های سنتی با معیار قرار دادن همان نظرات، چنان استنتاج‌هایی را ترویج داده و از رده‌بندی موضوعی بهره گرفته‌اند. در رویکرد مذکور، نقش‌ها معمولاً به گروه‌های هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی تقسیم می‌شود. البته، در بی‌ثباتی ناشی از هم‌پوشانی زیرمجموعه‌های این نوع طبقه‌بندی، اساس آن متناسب با نیاز هر پژوهش، تغییر پیدا می‌کند و چه‌بسا دیگرگون می‌شود. بدین اوضاع، معمولاً ادبیات نوشتاری در زمینه نساجی سنتی ایران، به‌گونه‌ای بدون ساختار، توأم با کاستی ارائه می‌گردد؛ و هر محقق، مطلبی از ظن خود بر آن می‌افزاید، یا از آن می‌کاهد. این نارسایی، به‌جهت تمرکز بیش‌تر فعالان حقیقی پژوهش‌های هنری بر حوزه تجسمی، نادیده گرفته شدن هنرهای کاربردی و تقلیل یافتن اهمیت آن به اندازه تشریح مواد اولیه، شیوه‌های تولید و کاربرد، به تشدید درآمده است. به‌منظور ترمیم این کاستی، این مقاله نشان می‌دهد: چگونه می‌توان با نظر به اصول هنرهای سنتی درباره شیوه‌های گسترش نقش در زمینه طرح، نسبت به طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران اقدام نمود. انتظار می‌رود که بتوان با محوریت طراحی سنتی، به عنوان اساس این هنر-صنعت، و به‌کارگیری نوعی رده‌بندی - که پیش‌تر در هنر هم‌عرض نساجی سنتی، یعنی قالی‌بافی به آزمون درآمده - نسبت به تکوین رویکردی اقدام کرد که در عین اختصار، قابل تعمیم باشد. البته، لازم به یادآوری است که حتی در رده‌بندی انواع قالی، به‌عنوان منبع الهام این مقاله، رویکرد جامعی وجود ندارد که به‌صورت عین به عین، به استفاده دربیاید. به‌طوری‌که یک نوع از رایج‌ترین تقسیم‌های آن - به روایت شرکت سهامی فرش ایران - به نوزده گونه اصلی و تعداد بسیاری موارد فرعی دلالت می‌کند که بارها پس از تدوین، به اصلاح سایر صاحب‌نظران درآمده

داشته و به عرصه ساختار و ترکیب منسوجات وارد می‌شوند. «بررسی تطبیقی پارچه‌های صفوی و قاجار از منظر نقش‌مایه، ترکیب‌بندی و مضمون» به قلم سوده هدایتی (۱۳۸۹)، مصداق این سخن است. در این پایان‌نامه - که در مقطع کارشناسی‌ارشد ارائه شده است - انواع پارچه از منظر نوع ترکیب‌بندی، به S شکل، بندی، منتشر و راه‌راه تقسیم می‌شود. نمونه دیگر، «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی» از مریم خلیل‌زاده و ابوالفضل صادق-پور (۱۳۹۱) است که نسبت به طبقه‌بندی ترکیب پارچه به صورت متقارن، شبکه‌بندی هندسی و توالی در تکرار مبادرت ورزیده‌اند. برخی از مکتوبات نیز توسط کارشناسان هنری حوزه‌های تخصصی دیگر به نگارش درآمده‌اند؛ مانند «گرافیک نقوش پارچه‌های ایرانی از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار» به قلم مرجان امیرزاده (۱۳۸۹) است که در قالب پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، نقوش پارچه را به تجریدی، هندسی، گیاهی، حیوانی، نوشتاری، انسانی و سماوی تقسیم می‌کند؛ یا «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی» از بی‌بی‌زهرا موسوی و حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۹۰) که برای دسته-بندی نقش پارچه به گروه‌های انسانی، جانوری، پرندگان، گیاهی، مدالیون و سایر نقوش قائل می‌شود. در این میان، نوع دیگری از مطالعه درباره منسوجات سنتی با رهیافت تطبیقی هم وجود دارد که در دهه اخیر، رواج بیش‌تری به خود گرفته است. از این طیف، می‌توان به «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی» به قلم عباس نامجو و سیدمهدی فروزانی (۱۳۹۲) اشاره کرد. مقاله مزبور برای احراز شرایط تطبیق، نقوش پارچه را به‌لحاظ نوع ترکیب به متقارن، آزاد و قاب‌تزیینی تقسیم می‌کند. در نهایت آن‌که، با همین شمار اندک از مجموع مطالعات این‌چنینی، می‌توان دریافت، عمده اطلاعات موجود درباره پارچه‌های ایران، در ورطه تکرار است؛ به همین دلیل، به‌رغم ظاهر دست‌خورده این موضوع، منسوجات سنتی ایران، در بررسی‌های ساختارمند مورد غفلت واقع شده‌اند. شاید تنها نمونه قابل‌اعتنا در این چهارچوب، «بررسی تطبیقی منسوجات هندی گورکانی با پارچه‌های صفوی» از فریده طالب‌پور (۱۳۹۰)، باشد که انواع پارچه را از لحاظ ساختاری به ترنج‌دار، محرابی، سراسری، محرمت و شبکه‌ای تقسیم داشته است. نگارندگان بر این باورند تحقیق درباره این رسانه هنری، توسط

متخصصان عملی این رشته، بستری فراهم می‌آورد تا از خلال آن، بتوان در ارتقای کیفی شرایط موجود اقدام کرد.

### روش تحقیق

آن‌چه به دنبال می‌آید به‌لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد؛ چون شیوه‌ای را که برای طبقه‌بندی هنرهای سنتی ایران از منظر نحوه اجرا و گسترش نقش دلالت دارد با طرح پارچه‌های دست‌بافت ایران انطباق‌پذیر کرده است. از نظر روش‌شناسی، تحلیلی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها، به شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت می‌گیرد و ابزار آن، به برگه شناسه (فیش) خلاصه می‌شود. مصادیق تصویری این مقاله، به‌شکل گزینشی (تورش-دار) به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که از میان هجده نمونه مطالعاتی که از جامعه آماری بی‌شمار پارچه‌های دست‌بافت سنتی به عاریت آمده‌اند، هر دو تصویر، نمود یک نوع طرح باشند. البته، به دلیل آسیب‌پذیری منسوجات قدیمی‌تر در طی زمان از یک‌سو، و پرهیز از پراکندگی سبکی و ذکر مثال‌های متعدد از سوی دیگر، تصاویر این مقاله، فقط از دوره قاجار انتخاب شده‌اند. نگارندگان به تأکید یادآور می‌شوند که این پارچه‌ها، تحلیل نمی‌شوند؛ بلکه فقط مصادیق مدعی نویسندگان هستند؛ و ممکن بود از هر دوره دیگری غیر از قاجار، انتخاب شوند؛ بنابراین، نتیجه این پژوهش، نه‌تنها به دلیل تمرکز بر ساختار طراحی سنتی، ظرفیت آن را دارد که دامنه شمول خود را به اندازه جملگی منسوجات منقوش ایران در تمام اعصار، گسترش بخشد؛ که در اساس با همین هدف، طراحی و انجام شده است.

### تمایز نقش و طرح در هنرهای سنتی

کلیه فرآورده‌هایی که با کمک دستگاه‌های ساده سنتی بافندگی-دستگاه ویژه بافت جاجیم، دستگاه دو وردی، دستگاه چهار وردی و ژاکارد دستی- تولید می‌گردند، در اصطلاح صنایع‌دستی، نساجی محسوب می‌شوند (غزالی، ۱۳۹۵: ۹۷). با غور در هنرهای سنتی، می‌توان دریافت «در طراحی نقوش، سه نوع تقسیم-بندی متداول است؛ اولی، براساس موضوع که طی آن، انواع نقش به انتزاعی، جمادی، گیاهی، جانوری، انسانی و تلفیقی تقسیم می‌شود؛ دومی، مبتنی بر ساختار که مشتمل بر شکسته، گردان و تلفیقی است و سومی، بر

اساس روش اجرا و شیوه گسترش نقش، به صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است. در روش قرینه‌سازی، گاه، بن‌نگاره طرح، به‌صورت انعکاسی، انتقالی، دورانی تکرار می‌شود و گاه، واگیره‌های شعاعی و خطی، میزان کار را تعیین می‌کنند. در بعضی طرح‌ها، نیز نقش به‌صورت نامتقارن و مستقل به اجرا درمی‌آید. در بعضی هم ترکیب روش‌های فوق، ملاک عمل قرار می‌گیرد و بستر نقش‌اندازی را فراهم می‌آورد» (تام‌سن، ۱۳۸۹: ۲). معمولاً در سامان‌دهی انواع پارچه، فقط از رده‌بندی موضوعی بهره گرفته می‌شود. این مساله، یکی از مشکلات عمده‌ای است که در بررسی نقوش پارچه‌های تمام ادوار، وجود دارد و معمولاً به دلیل تقلید و رونگاری هر پژوهش از نمونه پیش‌تر، اقدامی در جهت اصلاح آن صورت نپذیرفته است. نتیجه این وضع، به آن می‌ماند که با نادیده انگاشتن مکاتب تاریخ هنر در نقاشی، همچون نئوکلاسیسیسم، رمانتیسم، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و بسیاری دیگر، آثار به‌جای مانده را تنها بر مقیاس مضمون، در بهترین وجه به چهره‌نگاری، پیکره‌نگاری، منظره‌نگاری و... تقسیم کرد. آنچه بر نابه‌سامانی این وضع می‌افزاید، این است که، همین طبقه‌بندی موضوعی نیز به استفاده درست در نمی‌آید؛ چرا که به‌صورت معمول طرح و نقش، همچون شکل و فرم به‌طور دقیق، از یک‌دیگر تفکیک نمی‌شوند و به عوض یک‌دیگر به‌کار می‌روند؛ در نتیجه، معنای دقیق این دو مفهوم، به ابهام دچار می‌شود. گویی طرح و نقش، اصطلاحاتی هستند که بدون هیچ هدف و محتوایی استفاده می‌شوند؛ چنانچه در بررسی انواع نقوش تزئینی دوران اسلامی، موارد ذیل را قائل شده‌اند: «نقوش انسانی، نقوش جانوری، نقوش و طرح‌های گیاهی، طرح‌های مختلف هندسی، نقوش اساطیری، نقوش و طرح‌های تجریدی و تزئینی، طرح‌های مختلف اسلیمی و ختایی، نمایان ساختن طرح محراب به گونه‌های مختلف، کتیبه‌نگاری» (روح-فر، ۱۳۸۰: ۵۲). در تقسیم‌بندی مذکور، نه‌تنها، اساس طراحی موضوعی به کناری وانهاده شده که مفاهیم طرح و نقش نیز یکسان در نظر گرفته شده است. وانگهی، این موضوع به فراموشی رفته که برخی نقوش، زیرگروه برخی دیگر قرار دارند و تفکیک آن‌ها، نه‌تنها، راهگشا نیست که باعث آشفتگی است. به عنوان مثال، انواع ختایی زیرمجموعه‌ای از نقوش گیاهی هستند و مجزا نمودن آن‌ها نه به تدقیق بیشتر، که به تضعیف جامع‌بودن نحوه رده‌بندی می‌انجامد. در نتیجه این درهم‌ریختگی، ملغمه‌ای حاصل می‌آید که برخلاف

ظاهر باقاعده، مبتنی بر اغتشاش است. به همین دلیل، یک پارچه را در یک‌جا براساس طرح، محرمات می‌خوانند و در جای دیگر، همان نوع را با محور قرار دادن نقش، ترمه می‌گویند. به همین دلیل، «به‌کارگیری عناوینی، چون نقوش محرمات، نقوش لچک ترنج و نقوش محرابی در طبقه‌بندی، شبهه‌آمیز و بحث‌برانگیز است و نیازمند یافتن پاسخی مناسب‌تر و تعریفی دقیق‌تر برای شناخت مفاهیم طرح، نقش، ریزنقش، نگاره در حوزه هنرهای سنتی است» (اربابی، ۱۳۸۷: ۶۱).

در راستای تفکیک این مفاهیم، طرح، یک مفهوم کلی را دربر می‌گیرد و نقش، جزئی از یک طرح است؛ بنابراین، طرح، یک ساختار است و نقش، به معنی یک جز از آن است. «طرح، استخوان‌بندی و نظامی اساسی است که نقش‌ها بر بنیاد آن، چیده می‌شود. در واقع ضوابط و معیارهای ترتیب نقش‌ها را طرح، تعیین می‌کند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). یک پارچه از نظر ظاهری و دیداری، دارای یک ساختار است که می‌توان آن را شالوده یا طرح آن دانست؛ مانند محرمات یا افشان که هیچ‌گونه مفهومی از نقش در آن، قابل احراز نیست و فقط یک ترکیب اساسی را بدون اشاره به جزئیات نشان می‌دهد؛ «ترکیب کلی اجزای تزئینی یک دست‌بافته، شامل بر خطوط یا فضاها و زمینه‌های رنگی آن به طرح مشهور است. یک طرح، می‌تواند شامل چیدمان نقش‌ها در کنار یک‌دیگر باشد» (استون، ۱۳۹۱: ۲۳۱). بنابراین، نقش در پارچه‌ها عنصر یا عناصر مجزا یا مرتبط به یک‌دیگر است که شاکله‌ای را در قالب طرح، به‌وجود می‌آورد؛ یعنی طرح، ترکیب کلی عناصر تزئینی است که ساده‌ترین جز معنی‌دار آن، به نقش شهرت دارد. «از ارزیابی معانی به‌دست آمده از این مفهوم، مشخص می‌گردد که طرح، مفهوم کلی‌تری را آشکار می‌نماید و نقش، از ترسیم اجزا حکایت می‌کند. البته، نقش، خود به تنهایی دارای ویژگی، شخصیت و مفهوم است؛ پس، می‌تواند با توجه به نوع جای‌گیری در قالب یک طرح معرفی گردد؛ مانند طرح محرمات بته یا طرح افشان شاه‌عباسی، که حاکی از فراگیری و غلبه نقش در قالب‌هایی است که طرح، نامیده می‌شود» (اربابی، ۱۳۸۷: ۶۳-۶۵). به همین دلیل، گستره نقوش، بسیار پرشمار بوده درحالی‌که، تعدد طرح‌ها بسیار محدود و قابل طبقه‌بندی است. براساس چنین تمایزی میان طرح و نقش و با نظر به شیوه‌های گسترش نقش در طرح، می‌توان براساس طبقه‌بندی برآمده از طراحی نقوش سنتی،

تقسیم‌بندی ذیل را برای پارچه‌های تاریخی ایران قائل شد (جدول ۱) و ویژگی‌های هر یک را به مطالعه گرفت.

جدول ۱. طبقه‌بندی انواع پارچه بر اساس اصول هنرهای سنتی ایران (نگارندگان).

روایی (داستانی)		مستقل (خاص)	طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران بر اساس روش اجرای طرح
کتیبه‌ای (نوشتاری)			
افشان		محوری	قرینه-ساز
محرابی	یک دوم (نیمه)		
ترنج‌دار	یک چهارم (ربعی)	مکرر (سراسری)	واگیره-ساز
واگیره‌ای	انواع		
قالبی	شبکه‌ای	محرمت منقوش	محرمت ساده (راه‌راه)
خشتی	قابی		
بندی		ترکیبی (تلفیقی)	
		تلفیقی	

در زمره طرح‌های قرینه محوری دوطرفه، چهارطرفه و حتی واگیره قرار گرفته، و میزان سلسله مراتب عناصر تصویری را به صفر، تقلیل داده‌اند. خاصه آن‌که «تصاویر آدمی - که هنرمندان ایرانی نقش کرده‌اند - به‌ویژه در دوران اولیه اسلامی، دارای صفات خاصی بوده و از آن‌ها، برای بیان ویژگی‌های اسطوره‌ای و قهرمانان تاریخی بهره برده‌اند. به‌همین علت، بیش از آن‌که به شباهت تصاویر بیان‌دیشند، سعی در رساندن منظور خویش داشتند» (دادور و حدیدی، ۱۳۹۲: ۲۰). درحقیقت، منظور از طرح داستانی، مضمون بی‌تکراری است که کلیت زمینه پارچه را پوشش می‌دهد و همچون تابلوی تصویری، یک یا چند موضوع را روایت می‌کند (تصاویر ۱ و ۲).



تصویر ۱ - طرح داستانی، قاجار، کاخ موزه گلستان (تهران) (نگارندگان).



تصویر ۲ - طرح داستانی، قاجار، موزه هرمیتاژ (سن پترزبورگ) (URL1).

### طرح‌های مستقل (خاص)

«در این شیوه که طرح، به‌صورت تمام‌نقش اجرا می‌شود؛ هیچ‌جای متن، مشابه و تکرار ندارد و می‌بایست برای تمام آن، نقشه طراحی کرد» (صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۱). به‌دلیل ساز و کار دستگاه‌های بافندگی و استواری آن‌ها بر پایه تکرار منظم نقش، آفرینش این نوع طرح‌ها در هنر بافت منسوجات، ناممکن نیست؛ اما به‌دلیل دشواری بسیار در فنون اجرایی، به غیر از دوران طلایی هنر ایران در عصر صفوی از رواج عمده برخوردار نبوده است. به‌طوری‌که در ادوار بعدی، بیش‌تر نمونه‌های به‌جای مانده از این گونه طرح‌ها در فرآیندهای تکمیلی پارچه، همچون سوزن-دوزی، نقاشی و چاپ بر سطح آن ایجاد شده است. طرح‌های داستانی، کتیبه‌ای و افشان در این رده قرار می‌گیرند. هر یک از زیرطرح‌های این مجموعه، در ادامه، به توضیح درمی‌آید.

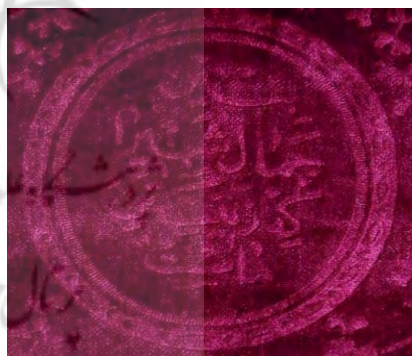
#### ۱- روایی (داستانی)

این نوع طرح‌بندی در عرصه قالی‌بافی به «تصویری» شهرت دارد؛ اما این واژه به‌تنهایی بازگوی تمامیت انواع این طرح نیست؛ چرا که پارچه‌ها و قالی‌های دیگر نیز چیزی جز تصویر را بازنمایی نمی‌کنند؛ به‌همین دلیل، اصطلاح «داستانی» برای تعریف مولفه‌های اصلی این نوع، صحیح‌تر به‌نظر می‌رسد. البته، کاربرد این واژه، هرگز بدین معنی نیست که، ترکیب این طرح‌ها به نقوش انسانی محدود می‌شود. چه‌بسا، نقش‌های پیکروار - که به قالب تکرار درآمده -

«در طرح این‌گونه تولیدات از مناظر طبیعت، شخصیت‌های برجسته، ابنیه، داستان‌های شاهنامه، وقایع تاریخی و... استفاده می‌شود» (اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۶). در برابر انواع دیگر منسوجات ایرانی که حتی با طرح‌های خاص و مستقل تولید شده‌اند، پارچه‌بافی با طرح داستانی، شیوع گسترده‌ای ندارد؛ چرا که از یک-سو، به‌طور معمول، عملیات تکمیلی پارچه به‌پیدایی این نوع، منتهی می‌شود و درسوی دیگر، عمده کاربرد این نوع مصنوع، در قالب دیوارکوب، پرده و آویز قابل جستجو بوده و در عرصه پوشاک، کاربرد ندارد.

## ۲- کتیبه‌ای (نوشتاری)

پیشینه این نوع منسوجات، باید در پارچه‌های طراز، قابل جستجو باشد. «در آغاز دوره اسلامی، نوشته‌های غیرتکراری روی پارچه‌ها به‌کار برده می‌شد که این نوشته‌ها، یا در بافت پارچه بود، یا روی آن، سوزن-دوزی می‌شد. بر این پارچه‌های موسوم به طراز، علایمی از عظمت خلفا نقش می‌شد. همان‌طور که پادشاهان غیرعرب، پیش از اسلام نیز دستور می‌دادند که صورت و شکل آن‌ها به‌کار برده شود. این مطلب، اثبات می‌کند که این پارچه‌ها، قبل از اسلام نیز تولید می‌شدند و پس از اسلام به دلیل منعیات شرعی درباره صورت‌پردازی و رواج استفاده از خط، به کتابت و خط-نوشته اکتفا شده است» (طالب‌پور، ۱۳۹۵: ۵۷).



تصویر ۳- طرح کتیبه‌ای، قاجار، مجموعه حمید توکلی (URL2).

البته در پارچه‌های کتیبه‌دار، اهمیت طرح هم از حیث نقش و هم از جهت مضمون است؛ زیرا هنرمند در عین زینت‌گرایی، به بیان مفاهیمی پرمحتوا و عمیق اقدام می‌کند. درحقیقت «بعد از اسلام و نزول قرآن، حروف و کلمات جنبه تقدس به‌خود گرفتند و حضور آنان روی پارچه‌ها، حس مقدس بودن را به‌همراه داشت؛ پس، حضور کلمات و الفبا روی پارچه‌ها، برای القای فضای مقدس بوده است که در دوران مختلف، باتوجه به رواج هر خط روی پارچه‌ها ظاهر شدند؛ مانند انواع کوفی، نسخ، ثلث، نستعلیق» (فتحی، ۱۳۸۶: ۷۲).

درنهایت آن‌که، موضوع نوشته‌های موجود در پارچه-های کتیبه‌ای، بیش‌تر شامل آیات قرآن، ادعیه، اذکار دینی، اشعار آموزنده، امثال و حکم و هم‌چنین مطالبی مربوط به پارچه، مانند تاریخ شروع یا پایان بافت است (تصاویر ۳ و ۴).



تصویر ۴- طرح کتیبه‌ای، قاجار، مجموعه حمید توکلی (URL3).

## ۳- افشان

«نقشه‌ای، افشان است که عناصر مشخص و ثابت نداشته باشد و نقش‌های آن در تمام زمینه، پراکنده باشد» (حصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۱). «در این طرح، کلیه بندها و نگاره‌های کار، پیوستگی و ارتباط کاملی دارند. به‌نحوی که، به نظر می‌رسد طراح، از هنگام شروع طرح تا پایان آن، قلم از کاغذ برنداشته و یک ارتباط مداوم، بین قسمت‌های مختلف نقش به‌وجود آورده است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۱) (تصاویر ۵ و ۶). به‌عبارت ساده‌تر «همان‌طور که از نام نقوش این گروه پیداست، تمام نقوش موجود در طرح، در متن پراکنده و افشان شده‌اند. طرح‌های افشان اصولاً، به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که هیچ‌یک از گل‌ها و برگ‌ها قرینه ندارند» (همان). برخی از زیرمجموعه‌های طرح افشان، عبارت است از: افشان شاه‌عباسی، افشان اسلیمی، افشان ختایی. نگارندگان، ناچار به یادآوری هستند: «نقش و نگاره‌های افشان، در قالب گل‌های گوناگون با رنگ‌های متضاد و با خطوط شکسته یا گردان و گاهی متفاوت تولید می‌شوند. این نقشه‌ها، غالباً بدون لچک و ترنج هستند» (وکیلی، ۱۳۸۲: ۳۵). اما در صورتی که از این عناصر، یعنی لچک یا ترنج، استفاده شود، دیگر طرح مذکور، افشان تلقی نمی‌گردد؛ چرا که با غلبه طرح لچک و ترنج، بسیاری از خاصیت‌های طرح افشان، از جمله تکرارناپذیری به‌نقص دچار می‌شود. چنین طرحی که در اصطلاح، به لچک و ترنج افشان شهرت دارد، ویژگی‌های طرح ترنج‌دار را بازتاب می-

دهد و افشان بودن در آن، به اندازه نقش، یعنی انواع اسلیمی و ختایی تقلیل می‌یابد؛ زیرا در آن صورت، نقوش گیاهی در قالب قرینه یک دوم و یک چهارم به تناوب منظم درمی‌آیند. «در این حالت طراحی به صورت یک چهارم رایج‌تر است» (صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۵۲).



تصویر ۵- طرح افشان، قاجار، کاخ موزه گلستان تهران (نگارندگان).



تصویر ۶- طرح افشان، قاجار، موزه ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL4).

### طرح‌های قرینه محوری (انعکاسی)

به‌طور کلی اگر طرحی در طول یا عرض، دو مرتبه تکرار داشته باشد، مشمول قانون یک دوم و یک چهارم طرح بوده و قرینه محسوب می‌شود (صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۴). طرح‌های محرابی و ترنج‌دار به‌واسطه تکرار در قالب‌های نیمه و ربعی، مشمول قاعده قرینگی دوطرفه و چهارطرفه هستند. این گونه طرح‌ها، معمولاً طی عملیات تکمیلی پارچه و به‌واسطه نقاشی، چاپ و رودزوی ایجاد می‌شوند؛ یعنی بستر ساده پارچه، پذیرای تزیینات بعدی می‌شود که در ذیل به آنها پرداخته شده است.

### ۱- محرابی (سجاده‌ای)

طرح اصلی این گروه، بر مبنای محراب است. در این طرح‌ها، معمولاً محراب را با تزییناتی از قبیل قندیل، گلدان و حتی درختچه‌های کوچک می‌پوشاند و گاه دوطرف محراب را با ستون‌های بزرگی - که سقف محراب روی آن قرار دارد - نشان می‌دهند (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). نقشه محرابی در ایران، به شکل‌های مختلف بافته شده است؛ اما در هر حال، ساختار کلی این طرح‌ها بسیار مشابه یکدیگر هستند. «این نوع طرح در عرض، قرینه داشته، ولی در طول، بدون قرینه است» (صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۳). طرح محرابی را به صورت مهربی نیز می‌نویسند؛ این تفاوت در نگارش، به دلیل نظریه‌های متفاوتی است که درباره اصل پیدایش آن وجود دارد. نظریاتی که منشا کهن و پیشاسلامی طرح محرابی را تصدیق می‌کند (حسن - پور و چیت‌سازیان، ۱۳۸۶: ۵۲۶). این عنصر که اکنون، یکی از عناصر ساختمان‌های مذهبی است، قدمت طولانی در فرهنگ مذهبی ایران دارد؛ بنا به نوشته کتاب‌های تاریخی، احداث محراب در معابد از دوره آریایی‌ها آغاز می‌شود. معابد این دوره، به نام مهرآبه خوانده می‌شد که از دو کلمه مهر و آب ترکیب یافته است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۱۹). واژه محراب، معنی درست و قانع‌کننده‌ای در زبان عربی ندارد. محراب، جای جنگ نیست. جای جنگ با شیطان هم نیست. جای پرستش، نیایش یا دیگر کارهای مذهبی و آیینی است. این‌که واژه را با «حاء» و نه به «ها» نوشته‌اند، هیچ دلیل عربی بودن آن نیست. نخستین محراب‌ها، هم متعلق به آیین مهر است. محراب‌ها به شکل گنبد ساخته می‌شدند (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۵).

به هر روی، منشا واژه محراب - هرچه که باشد - الهام - بخش گروهی از طراحان پارچه بوده است. البته، همان‌طور که پیش‌تر ذکر گردید؛ این نوع طرح، به دلیل پیروی از ساختار قرینه محوری، معمولاً طی عملیات تکمیلی پارچه‌های ساده بافت با شیوه‌هایی همچون قلم‌کار ایجاد می‌گردد. در میان این انواع، «نقشه‌ای که از نقشه‌های گلستان گرفته شده و همچون پنجره‌ای به یک باغ پرگل است، بسیار تحت‌تأثیر نقشه محرابی قرار گرفته و به همین منوال نقشه‌های محرابی را متأثر ساخته است. به‌طوری‌که، مطالعه در میزان ارتباط این دو و تأثیرشان در یکدیگر، می‌تواند موضوع رساله‌ای واقع شود» (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۶). معمولاً در قالی‌بافی با این طرح، همچون تصویر ۷، از به‌کارگیری نقش حیوانات و موجودات طبیعی پرهیز می‌گردد؛ چون

استفاده از این گونه نقش‌ها، روی فرش نمازگزار کراهت دارد. اما در پاره‌ای موارد، بر پارچه‌های مصور به این طرح، نقش گرفت و گیر، یعنی بازنمایی خیال‌پردازانه صحنه درگیری حیوانات نیز ظاهر می‌شود (تصویر ۸). چرا که «پارچه‌ای آراسته به این طرح، نه فقط جهت سجاده و نمازگزاردن که برای بقچه، پرده و دیوارکوب نیز کاربرد داشته است» (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۴۶).



تصویر ۷- طرح محرابی، قاجار، موزه هنری کلیولند (اوهایو) (URL5).

۲- ترنج‌دار  
در این نوع پارچه‌ها، «نقش ترنج در وسط قرار دارد؛ که شکل آن، ممکن است دایره (مشهور به شمسه)، بیضی، لوزی و یا چندپره باشد. اندازه ترنج در بافته‌های نقاط مختلف تغییر می‌کند. در برخی از طرح‌های ترنج‌دار، به جای ترنج، واحد میانی دو تا سه ترنج کوچک در امتداد یک خط عمودی، غالباً در اشکال هندسی و گاهی چندین ترنج در متن کار با فواصل منظم، دیده می‌شود» (نصیری، ۱۳۷۴: ۶۹). طرح ترنج‌دار، بدون لچک (تصویر ۹) یا همراه با آن است (تصویر ۱۰). در طرح لچک و ترنج، لچک، همان مثلث‌هایی است که در گوشه‌های متن قرار گرفته‌اند. «لچک و ترنج از طرح‌های بسیار قدیمی است که در هنرهای ملی ایران، به‌کثرت، مورد استفاده قرار می‌گیرد. کاربرد این طرح برای تزیین جلد کتاب‌ها، متداول بوده است. همچنین این طرح در کاشی‌کاری، فلزکاری، معرق، منبت، خاتم و قالی و گلیم به شیوه‌های مختلف اجرا می‌شود» (وکیلی، ۱۳۸۲: ۳۹). در طرح لچک و ترنج یا ترنج‌دار ساده، براساس شیوه قرینه ربعی تنها یک چهارم طرح، کشیده و با چرخش حول محورهای تقارن تکرار می‌شود.



تصویر ۹- طرح ترنج‌دار، قاجار، مجموعه خصوصی (URL7).



تصویر ۱۰- طرح لچک و ترنج، قاجار، مجموعه حمید توکلی (URL8).



تصویر ۸- طرح محرابی، قاجار، مجموعه حمید توکلی (URL6).



## طرح‌های قرینه مکرر (سراسری)

طرح‌های واگیره‌ای، قابی و محرمت، زیرمجموعه این گروه محسوب می‌شوند. اهمیت اصلی ترکیب ساختاری این رده، در طراحی پارچه - که آن را به بزرگ‌ترین جمعیت طرح‌های این محصول، بدل می‌سازد - آن است که قرینگی، نظم و تکرار بنیادی این انواع، براساس ساز و کار دستگاه‌های بافندگی ساخته و پرداخته شده است. «ساده‌ترین نظم‌ها - که در طراحی سنتی ایران، فراوان یافت می‌شود - نظم یا توالی خطی است. این توالی، ممکن است در خط راست باشد؛ چنان‌که در نقشه‌های محرمت، خشتی، قابقابی، بندی و انواعی دیگر دیده می‌شود» (حصوری، ۱۳۸۵: ۸۳). به‌واقع، در این گروه طرح‌ها، یک یا چند نقش به‌صورت متوالی یا حتی متناوب، سطح پارچه را پوشش می‌دهد؛ معمولاً نقش‌پردازی منسوجات در وجه سنتی و صنعتی، بدین شیوه صورت می‌پذیرد که در ادامه، به آن پرداخته می‌شود.



تصویر ۱۲ - طرح واگیره‌ای، قاجار، موزه هنری کلیولند (اوهايو)(URL10).



تصویر ۱۱ - طرح واگیره‌ای، قاجار، موزه متروپولیتن (نیویورک)(URL9).

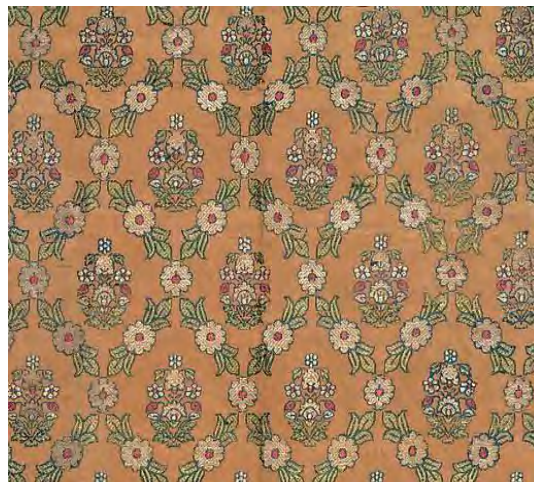
## ۲- انواع شبکه‌بندی قابی (قابقابی/خشتی/بندی)

در شیوه شبکه‌بندی، زمینه پارچه به تمامی، دارای تقسیم‌بندی‌های قاب‌مانندی است که درون هر یک از آن‌ها، تزیینات مشابه یا متفاوت به چشم می‌خورد. این طرح گاهی، به‌صورت خطی و گاه، از طریق به‌کارگیری شکل‌ها یا خطوط تزیین‌دار ایجاد شده، و به شکل‌های مختلف، مانند شش ضلعی، لوزی، مربعی یا اشکال دیگر دیده می‌شود. سطح پارچه در این اشکال هندسی با تزیینات پر شده و این طرح، در تمام پارچه تکرار می‌گردد» (طالب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶). درحقیقت، طرح شبکه‌بندی شده قابی که انواعی از آن، به خشتی (تصویر ۱۳) یا بندی (تصویر ۱۴) نیز شهرت دارد، نوعی قرینه‌سازی سراسری است که حتی، می‌توان آن را زیرمجموعه طرح واگیره‌ای سامان‌دهی کرد. چنان‌که گفته‌اند: «نوعی طرح واگیره وجود دارد که شیوه طراحی آن، اندکی متفاوت و به صورت قابی است. در طرح قابی، محدوده هر قاب با خطوط اسلیمی، بند خط، فضای خالی کاملاً مشخص شده و نقش در قالب بیضی، لوزی به‌صورت طولی و عرضی، تکرار و رنگ‌آمیزی می‌شود» (صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۸). اما در این مقاله، به دلیل پرهیز از پیچیدگی

## ۱- واگیره‌ای

واگیره، کوچک‌ترین جز قابل تکرار هر طرح است که به‌تنهایی، در اجرا کاربرد ندارد؛ بلکه پس از تکرار در جهت‌های خاص، به نمود طرح می‌انجامد (عنبری، ۱۳۹۴: ۴۲). با این حساب، طرح‌های واگیره‌ای، نوعی قرینه‌سازی هستند که به جهت توالی یک الگوی واحد در رده مجزا بررسی می‌شوند. «به‌طورکلی، اگر طرحی در یک ضلع - طول یا عرض - دو مرحله تکرار شد و در ضلع دیگر، بیش از دو مرحله، نوعی از قرینگی را ایجاد می‌کند که عنوان واگیره به‌خود می‌گیرد. رایج‌ترین روش‌های ساخت طرح‌های واگیره‌ای از طریق قرینه‌سازی طولی یا عرضی و یا هر دو است» (صمیمی اول،

ناشی از کلی‌گویی و حفظ ویژگی‌های صوری هر طرح، دسته‌بندی مجزایی برای نمونه‌های قابی تعریف شده است.



تصویر ۱۳- طرح قابی، قاجار، موزه متروپولیتن (نیویورک) (URL11).



تصویر ۱۴- طرح قابی، قاجار، موزه هنری کلیولند (اوهايو) (URL12).

مربع و لوزی شبکه‌بندی شده باشد و در داخل هریک از خانه‌های این شبکه، موتیف‌های گوناگون مجرد، ترسیم شده باشد، به‌گونه‌ای که هرخانه از نظر شکل و محتوا از خانه مجاور، متمایز باشد، در اصطلاح، طرح را قابقابی و یا قالب خشتی می‌نامند» (نصیری، ۱۳۷۴: ۷۷). با این حساب، معمولاً شبکه‌بندی گسسته را قابقابی و نوع پیوسته را خشتی می‌گویند. به هر روی در این مقاله، برای پرهیز از جزئی‌نگری ناکارآمد و به دلیل ویژگی‌های اساسی ساختاری هم‌گون بین انواع واگیره‌سازی شبکه‌ای قابی مشتمل بر قابقابی، خشتی و بندی، تمام آن‌ها در یک گروه‌بندی فراگیر، تحت عنوان طرح شبکه‌ای قابی تعریف می‌شوند.

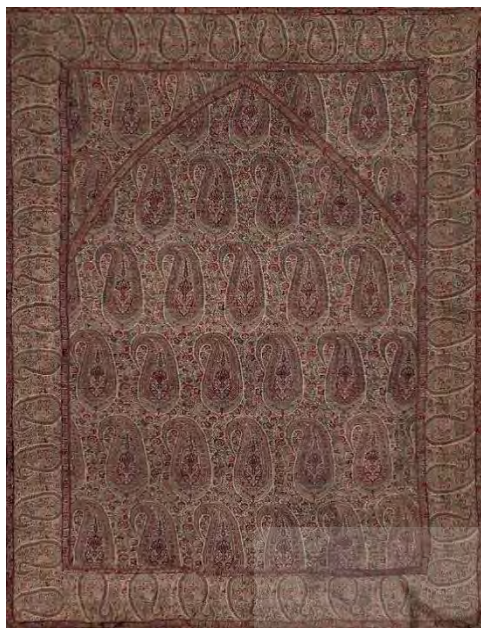
### ۳- محرمات (راه‌راه)

نقشه‌های تکراری، گونه‌هایی غیر از خشتی و قابقابی نیز دارند که در آن‌ها، یک یا چند نقش در طول یا مورب، تکرار می‌شود. این‌گونه نقشه‌ها - که برای الگوهای کشیده مناسب‌تر هستند - به محرمات شهرت دارند (حصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۸). در تحدید یافته‌ترین حالت، پارچه محرمات، پارچه راه‌راهی است که یک راه آن، سفید و راه دیگرش، سیاه باشد، یا پارچه راه‌راه الوان (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۷۴). به هر روی، اگر متن دست-بافت به نوارهایی با رنگ‌های مختلف و مزین به موتیف‌هایی ریزنقش تقسیم گردد، به‌طوری‌که زمینه به صورت راه راه به نظر برسد، در اصطلاح به آن، محرمات می‌گویند (تصاویر ۱۵ و ۱۶). هرچند درباره اندازه یک‌سان یا متفاوت راه‌های پارچه محرمات، اجماع نظری حاصل نشده است، اما اصولاً این قاعده را بدین شکل اصلاح کرده‌اند که «نقشه محرمات ممکن است در عرض، سامانه یک‌سانی نداشته باشد؛ مثلاً نوارها یک یا دو ردیف درمیان، یک‌سان باشند یا اجزایشان هم‌اندازه باشد. بدیهی است که این امور از ویژگی‌های تکرار، می‌کاهد و در نتیجه، اثر محرمات را کم می‌کند. به‌همین دلیل، ارجحیت و شیوع با نقشه-هایی است که سامانه منظم‌تر دارند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

با وجود آن‌که، رواج این شیوه طرح‌اندازی به شکل قابل ملاحظه‌ای در نمونه‌های پارچه‌های به‌جای مانده از دوران متأخر، یعنی زند و قاجار، به چشم می‌خورد، اما درحقیقت، «یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌هایی است که از زمان هخامنشی، روی انواع پارچه‌ها و حتی دست‌بافت‌های گره‌دار منعکس شده است» (نصیری، ۱۳۷۴: ۸۵)؛ یعنی این نام، هیچ ربطی به ماه محرم

درحقیقت، «در طرح‌های بندی، یک یا چند نقش در طول و عرض متن کار، تکرار می‌شود؛ درحالی‌که، این نقوش با بندهایی به یک‌دیگر متصل شده‌اند. به بیان دیگر، می‌توان طرح بندی را نقشی دانست که به‌صورت واگیره، تکرار می‌شود و متن پارچه را پوشش می‌دهد» (اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۳). در انواعی از این طرح نیز - که بیش‌تر به خشتی مشهور است - «متن کار به قسمت‌ها یا قاب‌های مختلفی - که به‌طور منظم در کنار هم قرار دارند - تقسیم می‌گردد و در داخل هر قاب، با گل‌ها و برگ‌های مختلفی تزیین می‌شود» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). چنان‌که برخی از طراحان باور دارند «در صورتی‌که متن کار با اشکال هندسی

محدودیت‌های دستگاه‌های نساجی سنتی، این‌گونه آرایه‌بندی‌ها با تلفیق فنون بافت و عملیات تکمیلی روی پارچه، به‌ویژه دوخته‌دوزی انجام می‌شوند.



تصویر ۱۷- طرح تلفیقی، قاجار، مجموعه حمید توکلی (URL15).



تصویر ۱۸- طرح تلفیقی، قاجار، کاخ موزه گلستان (تهران) (نگارنده).

طرح‌های این گروه، به مرور زمان و با ادغام اقسام مختلف و حتی متناقض به‌وجود آمده‌اند. بدین حیث ممکن است، قسمتی از هر یک از این طرح‌ها، در قالب قرینه‌سازی محوری یا تکرار واگیره‌ای قابل تعریف باشد؛ اما بخش دیگری از آن‌ها، به‌صورت مستقل و با خاستگاه مجزا، معنی پیدا کند. به‌طوری‌که، می‌توان در بیش‌تر مواقع برای دسته‌بندی بهتر این اقسام، به دلیل

ندارد و احتمالاً، نوارهای باریک محرمات با مهر قبل از اسلام، به‌معنی دعا مربوط است؛ چراکه مهر در زبان پهلوی، به‌معنی دعا بوده است. ظاهراً در ایران، شکل کلمه را عوض کرده و به محرم ارتباط داده‌اند تا مورد ایراد واقع نشود (رضایی، ۱۳۹۰: ۶۹). خلاصه آن‌که در این طرح، منشا هرچه که باشد «کل متن کار از جهت طولی به چند ردیف موازی تقسیم می‌شود و درون این ردیف‌ها با نگاره‌هایی همچون بته‌جقه، انواع اسلیمی یا ختایی و گل و برگ‌های دیگر تزیین می‌گردد» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). حتی ممکن است «محرمات فقط با پشت سرهم قرار گرفتن ردیف‌هایی از نقش‌ها شکل گیرد و بین ردیف‌ها، حاشیه یا مرز مشخصی وجود نداشته باشد» (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۱).



تصویر ۱۵- طرح محرمات، قاجار، مجموعه خصوصی (URL13).



تصویر ۱۶- طرح محرمات، قاجار، موزه متروپولیتن نیویورک (URL14).

### طرح‌های ترکیبی (تلفیقی)

برخلاف طرح‌های پیشین - که تفکیک آن‌ها با توجه به ساختار صورت می‌پذیرفت و ریزنقش‌های متنوع با قرار گرفتن در ترکیب‌های گوناگون، طرحی را به‌وجود می‌آوردند- در انواعی دیگر، هنرمندان با تلفیق ساختارها با یکدیگر، طرح‌های مبتکرانه و خاص ایجاد می‌کنند (اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۷)؛ در این‌گونه طرح‌ها، ترکیب چند ساختار قابل ملاحظه است، که یکی از انواع، بر سایرین چیرگی دارد. البته، معمولاً به جهت

برتری یک طرح خاص، با اغماض از بقیه موارد چشم-پوشی کرد. همچون نمونه‌های تصویری ۱۷ و ۱۸، که با ترکیب طرح‌های محرابی، واگیره‌ای، کتیبه‌ای و داستانی ساخته و پرداخته شده‌اند؛ اما به نظر نگارندگان، در اولی، طرح واگیره‌ای، و در دومی، طرح محرابی، استیلای بیش‌تری دارند.

### نتیجه‌گیری

در یک منظر کلی، طبقه‌بندی منسوجات تاریخی ایران به پراکندگی دچار است. این آشفتگی، آن زمان نمود بیش‌تری پیدا می‌کند که برخی از پژوهشگران، دو اصطلاح طرح و نقش را به جای یکدیگر به کار می‌گیرند. در صورتی که، طرح، به ترکیب کلی معنی می‌دهد و نقش، مشتمل بر کوچک‌ترین جز معنی‌دار طرح است. در نتیجه، هریک از این دو مفهوم، کیفیت متفاوتی را تعریف می‌کند؛ به طوری که کاربرد این دو به عوض یکدیگر، نه تنها شایسته نیست؛ که درک معنی حقیقی را مختل می‌کند. رواج این نارسایی، تا به آن اندازه است که نگارندگان این مقاله، در بسیاری از ارجاعات خود به اجبار، نسبت به اصلاح واژگان طرح و نقش اقدام کردند. چرا که در عمده موارد، پدیدآورندگان همین اندک منابع قابل استنادی - که درباره دست‌بافت‌های ایرانی، وجود دارد - تفاوت این دو اصطلاح را نادیده انگاشته و آن‌ها را متناظر با یکدیگر گرفته‌اند. از سوی دیگر، در طبقه‌بندی انواع پارچه‌های سنتی که معمولاً در بزرگراه حکومت سلسله‌های تاریخی تعریف می‌شود - توجه به مضمون نقوش، بیش‌ترین میزان تاثیر را از آن خود ساخته است. به همین دلیل، در عمده مطالعات پیشین، نوعی رده‌بندی مضمونی مبتنی بر انواع هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی حاکم است که گاه، با خواست شخصی هر پژوهشگر، به مقادیر متنابهی مورد تحریف قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد، برای رفع این نقص و ایجاد یک سامان‌مندی، بهره‌گیری از شیوه‌ای که در رده‌بندی هنرهای سنتی دیگر همچون انواع قالی مورد استفاده بوده، کارآمد نشان می‌دهد. در چنین رویکردی، اقسام پارچه از منظر متفاوت و براساس شیوه گسترش نقش در زمینه طرح، به تفکیک درمی‌آید. بر این اساس، انواع این منسوجات براساس شیوه اجرای طرح اصلی، به صورت مستقل، قرینه محوری (انعکاسی) و قرینه مکرر (سراسری) و به انواع (۱) داستانی، (۲) کتیبه‌ای، (۳) افشان، (۴) محرابی، (۵) ترنج‌دار، (۶) واگیره‌ای، (۷) قالی، (۸) محرمات، (۹) تلفیقی، قابل تقسیم هستند (جدول ۱).

طبقه‌بندی نه‌گانه‌ای که بدون نیاز به تصرف، قابلیت آن را دارد که تمام منسوجات تاریخی را در ذیل خود پوشش دهد و به نابه‌سامانی وضع موجود در پژوهش این عرصه، پایان بخشد. در این روش با ملحوظ داشتن تفاوت‌های طرح و نقش، هر نوع نقش، تحت‌عنوان طرح اصلی، معرفی می‌شود؛ همچون افشان شاه‌عباسی یا واگیره بته‌ای. در نهایت آن‌که، این مقاله، با احراز تمایز میان اصطلاحات کاربردی صاحب‌تاثیر، همچون طرح و نقش و ایجاد یک رده‌بندی قابل اعتماد، بستری فراهم آورد که اگر در مطالعات بعدی درباره منسوجات سنتی، اعم از گزارشی، تطبیقی و یا رویکردمدار مطمح نظر قرار گیرد، خاتمه‌ای بر اعمال سلیقه در پژوهش علمی این حیطه، قلمداد خواهد شد.

### منابع

- اربابی، بیژن (۱۳۸۷). *ارزیابی شیوه‌های طبقه‌بندی نقش و طرح فرش ایران، گلجام*، دوره ۴، شماره ۱۱، ۵۷-۷۴.
- اربابی، بیژن (۱۳۹۳). *کارگاه صنایع دستی (بافت)*، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.
- استون، پیتر اف. (۱۳۹۱). *فرهنگ‌نامه فرش شرق*، ترجمه بیژن اربابی، تهران: جمال هنر.
- امیرزاده، مرجان (۱۳۸۹). *گرافیک نقوش پارچه‌های ایرانی از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، تهران: دانشگاه هنر.
- نام‌سن، منصور (۱۳۸۹). *طراحی نقوش سنتی*، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.
- حسن‌پور، محمد و چیت‌سازبان، امیرحسین (۱۳۸۶). *نقوش محرابی و نمادها، گردآوری ابراهیم عزیزی و احمد لطفی*، جلد ۲، *مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دست‌بافت*، تهران: مرکز ملی فرش ایران، ۵۲۵-۵۴۴.
- حصوری، علی (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی در ایران*، چ. دوم، تهران: چشمه.
- خلیل‌زاده مقدم، مریم و صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۱). *بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی، نگره*، دوره ۷، شماره ۲۱، ۲۰-۳۷.
- دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز (۱۳۹۰). *بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول هجری تا اواخر سلجوقی)*، *جلوه هنر*، دوره ۳، شماره ۶، ۱۵-۲۲.
- رضایی‌آذر، ندا (۱۳۹۰). *بررسی طرح محرمات در قالی‌های ایل قشقایی فارس، نقش‌مایه*، دوره ۴، شماره ۹، ۶۵-۷۳.
- روح‌فر، زهره (۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*، تهران: سمت.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.
- صمیمی اول، محمد (۱۳۸۳). *اصول و مبانی طراحی فرش ایران*، تهران: عابد.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۰). *طراحان بزرگ فرش ایران*، تهران: پیکان.

- Farbod, F. (2008). *Study on The Effects and Consequences of the European Industrial Revolution on the Textile Industry of Iran During Qajar Era*, Ph. D. Thesis in Art Research, Under the Supervision of M. Khazaie, Tehran: Tarbiat Modares University (Text in Persian).
- Fathi, L. (2006). Scripts on Islamic Period Textiles, *Modarese Honar*, 2(2), 63-75 (Text in Persian).
- Ghazali, R. (2016). Position of Hand Woven Fabrics in Design of Work Wear Clothing (Case Study: Art of Sherbafi/ Weaving Poems), *Jelve-Y-Honar*, 8(15), 95-107 (Text in Persian).
- Hasanpour, M. & Chitsazian, A. (2007). Mehrabi Motifs and Symbols, *Collection of the 2nd National Conference on Hand Woven Carpets Research*, (Vol. 2), Collected by Ebrahim Azizi & Ahmad Lotfi, Tehran: Department of Commerce of Iran National Carpet Center, 525-544 (Text in Persian).
- Hassouri, A. (2006). *Foundations of Iranian Design*, (2<sup>nd</sup> ed.), Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
- Hedayati, S. (2010). *Comparative Study on Safavid and Qajar Fabrics from the Perspective of Motifs Composition and Theme*, M.A. Thesis in Art Research, Under the Supervision of M. Shayestehfar Tehran: Islamic Azad University (Text in Persian).
- Khalilzadeh Moghadam, M. & Sadeghpour Firouzabad, A. (2011). A Comparative Study on Designs of Gurkanid and Safavid Textiles, *Negareh Journal*, 7 (21), 20-37 (Text in Persian).
- Mousavi, B. & Ayatollahi, H. (2012). Study on Motifs of Textiles in Achaemenid, Parthian and Sassanid era, *Negareh Journal*, 6(17), 47-57 (Text in Persian).
- Namjou, A. & Forouzani M. (2014). Symbolic and Comparative Study of the Elements of the Sassanid and Safavid Textile Images, *Journal of Art*, 1(1), 21-42 (Text in Persian).
- Nassiri, M. J. (1995). *Persian Carpets*, Tehran: Parang (Text in Persian).
- Nikbin, S. (2010). *Comparative Study of Herbal Motifs in Textiles from School of Isfahan During Safavid and Qajar Era*, M.A. Thesis in Art Research, Under the Supervision of F. Farbod, Isfahan: Art University (Text in Persian).
- Rezaie Azar, N. (2011). Study on Moharramat Design in Qashqaie Carpets in Fars Providence, *Naghsamayeh*, 4 (9), 65- 73 (Text in Persian).
- Rouhfazl, Z. (2001). *Taking a Look at Islamic Textile Production*, Tehran: Samt (Text in Persian).
- Samimi Aval, M. (2004). *Fundamentals of Iranian Carpet Design*, Tehran: Abed (Text in Persian).
- Soursrafil, Sh. (2002). *Great Designers of Iran Carpet*, Tehran: Peykan (Text in Persian).
- Stone, Peter F. (2012). *Oriental Rug Lexicon*, Translated by Bijan Arbabi, Tehran: Jamal-e-Honar (Text in Persian).
- Talebpoor, F. (2007). *The History of Iranian Textiles*, Tehran: Alzahra & Morakabe Sepid (Text in Persian).
- (2012). A Comparative Study on Gurkanid and Safavid Textiles, *Negareh Journal*, 6(17), 15-29 (Text in Persian).
- (2016). The Application of Tiraz in Fatimid Era, *Journal of Fine Arts*, 21(2), 55-64 (Text in Persian).
- Tamson, M. (2010). *Traditional Design*, (10<sup>nd</sup> ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
- Vakili, A. (2003). *Recognition of Iran and the World's Carpet Designs*, (2<sup>nd</sup> ed.), Tehran: Ministry of Education (Text in Persian).
- Zhuleh, T. (2002). *Reaserch in Iranian Carpet*, Tehran: Yasavoli (Text in Persian).
- طالب پور، فریده (۱۳۸۶). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*، تهران: الزهرا و مرکب سپید.
- طالب پور، فریده (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی منسوجات هندی گورکانی با پارچه های صفوی، *نگره*، دوره ۶، شماره ۱۷، ۱۵-۲۹.
- طالب پور، فریده (۱۳۹۵). کارکردهای طراز در دوره فاطمیان، *هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)*، دوره ۲۱، شماره ۲، ۵۵-۶۴.
- عنبری یزدی، فایزه (۱۳۹۴). *هندسه نقوش*، چ. پنجم، تهران: سهامی خاص.
- غزالی، ربابه (۱۳۹۵). جایگاه پارچه های دست بافت در طراحی لباس مشاغل (مطالعه موردی: هنر شعرافی)، *جلوه هنر*، دوره ۸، شماره ۱۵، ۹۵-۱۰۷.
- فرود، فریناز (۱۳۸۸). *بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوره قاجار (از منظر طراحی نقش)*، رساله دکتری پژوهش هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- فتحی، لیدا (۱۳۸۶). *خطنوشته ها روی پارچه های دوره اسلامی، مدرس هنر*، دوره ۲، شماره ۲، ۶۳-۷۵.
- موسوی، بی بی زهرا و آیت الله، حبیب الله (۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، *نگره*، دوره ۶، شماره ۱۷، ۴۷-۵۷.
- نامجو، عباس و فروزانی، سیدمهدی (۱۳۹۲). مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی، *هنر/دانشگاه علم و فرهنگ*، دوره ۱، شماره ۱، ۲۱-۴۲.
- نصیری، محمدجواد (۱۳۷۴). *سیری در قالی بافی ایران*، تهران: پرنگ.
- نیکبین، سارا (۱۳۸۹). *بررسی تطبیقی نقش ماهیه های گیاهی در منسوجات مکتب اصفهان عصر صفوی و دوران قاجار*. پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، اصفهان: دانشگاه هنر.
- وکیلی، ابوالفضل (۱۳۸۲). *شناخت طرح ها و نقشه های قالی ایران و جهان*، چ. دوم، تهران: مرکز برنامه ریزی و آموزش نیروی انسانی.
- هدایتی، سوده (۱۳۸۹). *بررسی تطبیقی پارچه های صفوی و قاجار از منظر نقش ماهیه ترکیب بندی و مضمون*. پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

## References

- Amirzadeh, M. (2010). *Graphic Designs of Iranian Fabrics from Safavid Period to the End of Qajar*, M.A. Thesis for Visual Communication, Under the Supervision of M. Dadgar, Tehran: Art University (Text in Persian).
- Anbari Yazdi, F. (2016). *Geometrical Patterns*, (5<sup>nd</sup> ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
- Arbabi, B. (2009). Assessment of Classification Methods for Designs and Motifs of Iran's Carpet, *Goljaam*, 4 (11), 57-74 (Text in Persian).
- (2014). *Handicraft Workshop (Weaving)*, (10<sup>nd</sup> ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
- Dadvar, A. & Hadidi, E. (2010). Studying Early Islamic Textile Designs (Beginning of 1<sup>st</sup> Century AH to Late Seljuk Era), *Jelve-Y-Honar*, 3(6), 15-22 (Text in Persian).

## منابع تصاویر

- URL10:[http://www.clevelandart.org/art/1915.656?collection\\_search\\_views\\_fulltext=iran%20textile&collection\\_search\\_views\\_artist\\_full\\_name=&field\\_images\\_field\\_large\\_image\\_url=All&field\\_highlight\\_museum=All&collection\\_search\\_query=iran%20textile&op=search&form\\_build\\_id=formMFPwBjQ70FCrQPP9M58NeEtvBDXkDIFeFFBjz\\_fjdbk&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1915.656?collection_search_views_fulltext=iran%20textile&collection_search_views_artist_full_name=&field_images_field_large_image_url=All&field_highlight_museum=All&collection_search_query=iran%20textile&op=search&form_build_id=formMFPwBjQ70FCrQPP9M58NeEtvBDXkDIFeFFBjz_fjdbk&form_id=clevelandart_collection_search_form) (access date: 06/01/2017, 12:45 p.m.)
- URL11:<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/698651?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=100&rpp=20&pos=114> (access date: 06/04/2017, 6:15 p.m.)
- URL12:[http://www.clevelandart.org/art/1916.1483?collection\\_search\\_query=qajar+textile&op=search&form\\_build\\_id=form1\\_NPM5WMd7OcC1lsfCtra4g8WIHfl0ouk366YRGM0E&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1916.1483?collection_search_query=qajar+textile&op=search&form_build_id=form1_NPM5WMd7OcC1lsfCtra4g8WIHfl0ouk366YRGM0E&form_id=clevelandart_collection_search_form) (access date: 06/02/2017, 10:15 p.m.)
- URL13: <http://www.textileasart.com/persian-textile-2354.htm> (access date: 06/03/2017, 3:40 p.m.)
- URL14:<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/443008?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=340&rpp=20&pos=351> (access date: 06/01/2017, 12:00 p.m.)
- URL15: <http://www.textileasart.com/persian-textile-2884.htm> (access date: 06/04/2017, 7:40 p.m.)
- URL1:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/11.+textiles%2c+tapestry/281016> (access date: 06/01/2017, 1:30 p.m.)
- URL2:<http://www.textileasart.com/persian-textile-1291.htm> (access date: 06/02/2017, 9:40 p.m.)
- URL3:<http://www.textileasart.com/persian.htm> (access date: 06/04/2017, 7:25 p.m.)
- URL4: <https://collections.vam.ac.uk/item/O157318/dress-fabric-unknown/> (access date: 06/03/2017, 2:30 p.m.)
- URL5:[http://www.clevelandart.org/art/1916.1313?collection\\_search\\_query=qajar+textile&op=search&form\\_build\\_id=formQL66IVyRNCNJ6KnbdX7yp5pSXB7s6SkzHkm9UIwc7W0&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1916.1313?collection_search_query=qajar+textile&op=search&form_build_id=formQL66IVyRNCNJ6KnbdX7yp5pSXB7s6SkzHkm9UIwc7W0&form_id=clevelandart_collection_search_form) (access date: 06/01/2017, 2:20 p.m.)
- URL6:<http://www.textileasart.com/persian-textile-2360.htm> (access date: 06/04/2017, 7:40 p.m.)
- URL7: <http://www.textileasart.com/persian-textile-2126.htm> (access date: 06/02/2017, 1:30 p.m.)
- URL8:<http://www.textileasart.com/persian-textile-2992.htm> (access date: 06/03/2017, 3:10 p.m.)
- URL9:<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/85531?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=0&rpp=20&pos=3> (access date: 06/04/2017, 8:30 p.m.)



# Restudying the Historical Textiles in Iran (Based on Methods of Classifying Designs and Motifs)<sup>1</sup>

F. Kateb<sup>2</sup>  
A. Mafitabar<sup>3</sup>

Received: 2017-06-11  
Accepted: 2018-10-21

## Abstract

In a general perspective, the classification of Iranian historical textiles is subject to dispersal. This turmoil becomes more highlighted when some researchers use two terms of design and motif interchangeably. This is while, design signifies a general combination and motif is the smallest significant component of the design. Hence, each of these two concepts defines a different quality, so that their interchangeable use is not only inappropriate but also disrupts understanding of the actual meaning. The prevalence of this inadequacy is to the extent that the authors of this article, in many of their references, were compelled to modify the terms of design and motif, because in most cases, the creators of the handful of reliable sources available on Iranian hand-woven products, have ignored the difference between these two terms and have considered them equivalent. On the other hand, the classification of the types of traditional fabrics, which are usually defined differently in the ruling periods of the historical dynasties, paying attention to the gist of motifs has earned the greatest effectiveness. Therefore in most studies of Iranian hand-woven textiles in terms of designs and motifs, the composition of the textiles of different eras have been analyzed in terms of the theme and categorized as human, animal, plant, geometric and other types of designs. Due to the lack of reliable theoretical foundation in the aforementioned method, the ultimate feedback is limited to description only. On the other hand, because of the shortcomings resulting from the certainty of this method, there is a tendency for each research to add a few imaginative categories to the type of historical textile which it is related to. In fact, due to lack of stability required for a clear categorization, each researcher make adjustments to their study according to its goals in order to achieve the desired results. To mend this flaw which originates from the concern of most researchers in areas other than applied arts, the authors of this article attempted to find the answer to the following question: How can various types of textiles be classified with regard to the principles of traditional arts on the methods of adding motif to the design? This analysis by utilizing library studies proves analytical descriptive that thematic classification, due to its inefficiency, has led to a seemingly organized but fake dispersion. However, following the common classification in traditional arts by the method of adding motifs to the design which results have already been tested in carpet weaving which is an art parallel to traditional textile art, a more precise classification can be achieved with a structural framework in which handmade textiles of different historical eras can be defined. In this approach, by making a distinction between the terms design and motif, each base image can be in the context of each design and yet avoid making fundamental changes in its identity. In order to overcome this defect and organize things, using the same method of classification of other traditional arts such as different types of carpets seems efficient. In this approach, the types of fabrics are categorized from a different perspective and according to the manner in which the motifs are spread in the design. Accordingly, the types of these textiles can be categorized to (1) story (2) inscription, (3) scattered, (4) altar, (5) medallion, (6) Vagireh or tangled, (7) framed, (8) Muharramat or striped and (9) combined, based on the ways the main design is executed, including independent, axial symmetry (reflexive) and repetitive symmetry (thorough). This is a nine-part classification, capable of covering all historical textiles and ending the disorganized status in the field, with no manipulation needed. In this method, considering the differences between design and motif, any motif is introduced under the name of the main design, such as Shah Abbasi scattered or shrub tangled. Ultimately, this paper distinguished between the applied and effective terms of design and motif and created a reliable categorization, which put an end to subjectivity in scientific researches on future studies (report, comparative or approach-oriented studies) about traditional textiles.

**Keywords:** Iran, Traditional Art, Textile, Design and Motif.

<sup>1</sup>DOI: 10.22051/jjh.2018.15856.1257

The present paper is extracted from the Ph.D. Thesis of A. Mafitabar under the supervision of F. Kateb, entitled: "A visual representation of the Textiles' Designs in Fath-Ali Shah Qajar Period from the perspective of visual perception".

<sup>2</sup> Full Professor, Faculty Member of Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran, f.kateb@alzahra.ac.ir.

<sup>3</sup> Ph.D. Candidate of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. [a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir](mailto:a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir)