تحلیل کیفی بصری دو پرده روایی عصر قاجار[1]

مریم مونسی سرخه[2]
سارا حسین زاده قشلاقی[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۰۶
تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۲/۲۳

چکیده

پرده‌نگاری در عصر قاجار از هنرهای رایج پارچه‌آرایی است. نحوه بافت پرده‌ها، نوع چاپ نقوش، کاربرد وسایل خاص در تزیین آن‌ها، کیفیت دوخت‌ها، نوع روایات انتخابی و مکان استفاده از پرده‌ها، همگی به میزان ارزشمندی آن می‌افزاید. اکنون نمونه‌هایی از این هنر در موزه‌های ایران و جهان نگهداری می‌شود. دو پرده قلاب‌دوزی با نقوش روایی از عصر قاجار -که در گنجینه موزه ملک و نیاوران نگهداری می‌شوند-دارای نقش‌مایه‌های انسانی و سایر نقوش با اندازه‌هایی تقریباً مشابه هستند. لذا، تطابق آن‌ها جهت بررسی میزان اشتراک و افتراق نقوش و نوع بافت، مدنظر نگارندگان می‌باشد. پرسش‌های اساسی: ویژگی‌های بصری و مفهومی دو پرده قلاب‌دوزی مذکور کدامند؟ و تطابق مضامین روایی دو پرده از منظر وجوه اشتراک و افتراق با یکدیگر چیست؟ اهداف اصلی، بررسی مضامین روایی دو پرده قلاب‌دوزی و تبیین ویژگی‌های تفکراتی هنرمندان ایرانی در اجرای دیوارآویزهای عصر قاجار است. نتیجه آن است که، تصویر کردن روایات مقبول تاریخی و افسانه‌ای، مطابق روایات اسنادی و بنابر اسلوب لباس‌آرایی و صحنه‌آرایی قجری در این عصر، رواج داشته است. بزرگ‌نمایی شخصیت‌های اصلی داستان و کاربرد چاپ به همراه دست‌دوزی‌ها و چهره‌آرایی جهت قدرت‌نمایی و نوع قرارگیری شخصیت‌های برتر در ترکیب‌بندی روایت، در عصر قاجار مشهود است. روش تحقیق به شیوه توصیف تاریخی- تحلیلی با رویکرد کیفی است و روش گردآوری مطالب، با استناد به کتاب‌های تاریخی دست اول و اسناد موجود در موزه‌ها است.

واژه‌گان کلیدی: عصر قاجار، پرده، مضامین روایی، رشتی‌دوزی، قلاب‌دوزی

1. DOI: 10.22051/jjh.2018.14335.1224

۲. استادیار گروه طراحی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران. نویسنده مسئول. m.mounesi@alzahra.ac.ir
۳. کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشگاه علم و فرهنگ ، تهران، ایران.S. Hosseinzadeh.gh.94@gmail.com

مقدمه

دو پـرده قـلاب‌دوزی از دوره قاجـار- موجـود در مـوزه ملـک (تصـویر۱) و نیاوران(تصـویر۲) در تهـران- بـا نقش‌مایه‌های انسانی، مبنای مطالعاتی این مقاله اسـت. پرده نخست، دارای دو صحنه روایی از نبـرد نادرشـاه و نیز روایت خوان هفتم در شـاهنامه اسـت. ایـن پـرده، چهار حاشیه دارد: پهنای حاشیه بیرونی ۱۸ سانتی‌متر و با دو نوع دسته گل و دو حاشیه باریک روی مـاهوت قرمز تیره با قاب پهن ۱۱ سانتی‌متری و حاشیه میـانی آن‌ها است. حاشـیه‌هـا از گـل، بـرگ و سـاقه پوشـیده شده‌اند. نقوش با دو نوع نـخ ابریشـمی و پشـمی، روی پارچـه مـاهوت پشـمی قرمـز یـا قرمـز تیـره و سـیاه، قلاب‌دوزی شده‌اند. دوخت‌ها کیفیـت خـوبی ندارنـد و ارزش پرده، به نقش‌پردازی آن است. نقوش پـرده اول، صحنه جنگ نادرشاه و روایت نبرد رستم با دیو سـپید اسـت. پـرده دوم، دارای سـه صـحنه روایـی از بارگـاه کیخسـرو، شـکارگاه شـاه عبـاس و خـوان هفـتم در شاهنامه است. ایـن پـرده زربفـت، بـا کتیبـه‌هـایی در حاشیه پارچه و نقوش چاپی تزیین شده است (برداشت نگارندگان از مشاهده آثار، شناسنامه آثار در موزه ملک و نیاوران) . از آن‌جا که، دو پرده در بخـش‌هـایی دارای مضامین روایی هستند، به بررسی کیفی مضـامین آن و نوع نقش‌پردازی آن پرداخته می‌شود. فرض بر آن است که، نوع نگاه و بنیاد نگرشی هنرمندان قجری، در ایجاد نقوش در هنرهای مختلـف، نسـبتاً ثابـت بـوده اسـت. هم‌چنین بعدنمایی ترکیبات هنری، استفاده از روایـات تـاریخی و افسـانه‌ای، نـوع ترکیـب‌بنـدی نقـوش، حاشـیه‌نگـاری در اطـراف پـرده‌هـا، برجسـته‌نمـایی شخصیت‌های بلندپایه، نمایش اسامی بزرگان روایت بـا نمایانـدن نـام ایشـان، اسـتفاده از برجسـته‌تـرین تکنیک‌های دست‌دوزی و چاپ پارچـه در پـرده‌آرایـی قاجاری مؤثر بوده است. به نظر می‌رسد که با تغییـرات مختصری در هر یک از این مـوارد، هنرهـای مختلفـی خلق شده باشد که نمونه بارز آن در دو پرده روایی مـد نظر در این پژوهش مشـهود اسـت. روش پـژوهش، بـه شیوه توصیف تاریخی- تحلیلی و با رویکرد کیفی است که با تأکید بر وجوه اشتراک و افتراق صحنه‌های روایی به تحلیل آن‌ها می‌پردازد. استناد به کتاب‌هـای اصـیل تاریخی مکتوب و تصویری، بر غنای این مطالعه، افزوده است. ضرورت تحقیق بر آن است که، شناخت هر چـه بهتر کیفیت نقش آرایی و مفاهیم و موضوعات ترسـیم شده، نشان از اهمیت آن در تفکرات هنرمنـدان ایرانـی دارد و بررسی آن، سبب تبیـین ویژگـی‌هـای تفکراتـی هنرمندان ایرانی می‌گردد.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه بـا پارچـه‌بـافی در عصـر قاجـار و پـرده‌هـای آویختنـی مـنقش آن زمـان، کتـاب‌هـا و مقـالات ارزشمندی به چاپ رسیده است. ولی در زمینه تحلیـل تطبیقی محتوای آرایه‌ها، مسـتندات کـم‌تـری موجـود است. به نظر می‌رسد، کمبود تولید منسوجات ایران در نیمه دوم قاجار، به دلیل هجمـه محصـولات رنگـین و کم‌بهای غربی، پس از گسترش انقلاب صنعتی و در پی افزایش فروش محصولات ایشان باشد. لذا، افول هنـری در ایران رخ نداد؛ بلکه کاهش تولید به سبب عدم توان رقابت با صنعتی شدن کالاها اتفاق افتاد. در کتاب‌هـای تاریخی، اغلب به بیان ساختار ظـاهری نقـوش و مـواد اولیه پارچه‌بافی قجری پرداختـه‌انـد کـه در ادامـه، بـه تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود. وجه تمایز این مقاله بـا سایر کارها، قیاس دو پرده مشابه بـه لحـاظ بصـری در عصـر قاجـار اسـت کـه در دو مـوزه تهـران نگهـداری می‌شـوند. ایـن‌گونـه نگـاه، مـی‌توانـد پشـتوانه ذهنـی هنرمندان عصر را هویدا سازد کـه در شـناخت هویـت فرهنگی ملل هم مؤثر است.

جهت تحلیل صحنه‌هـای روایـی موجـود در پـرده‌هـا، کتاب‌ها و مقالات متعددی بررسـی شـد. کتـاب مصـور «تاریخ جهانگشای نادری»، نوشته میـرزا محمدمهـدی استرآبادی (۱۳۷۰)، شرح جهان‌گشـایی‌هـای نادرشـاه افشار و رویدادهای مربوط بـه ۱۱۲۱- ۱۱۶۱ه.ق. را در بردارد. در ۱۴ نگاره رنگـی ایـن کتـاب، موقعیـت‌هـای متنوع رویدادهای مذکور شرح داده می‌شود. بـا تـأملی بر آن نگـاره‌هـا، نـوع پوشـش نـادر و سـپاهیان، نحـوه صحنه‌آرایی و کیفیـت ترکیـب‌بنـدی روایـت مشـخص می‌شوند و می‌توان تشابه و تفارق آنها را بـا پـرده‌هـای قجری برشمرد. از متن منظـوم شـاهنامه فردوسـی تـا کتاب‌هایی مانند «دیو در شاهنامه با بررسـی تطبیقـی دیوها و شخصیت‌های منفی در آیین مزدیسنا» نوشـته نسیم عظیمی‌پور(۱۳۹۲)، «دیو از افسانه تـا واقعیـت» نوشـته نـاهوکو تاواراتـانی(۱۳۹۳) و «تـاریخ ایـران: از سـلوکیان تـا فروپاشـی دولـت ساسانی(قسـمت دوم)» نوشـته احسـان یارشـاطر(۱۳۶۸)، کـه بـه توصـیف داستان‌ها، از جمله هفـت خـوان رسـتم پرداختـه‌انـد، می‌توان تشابهات فکری هنرمندان قجـری را در سـبک آرایه‌بندی و میزان وفاداری بـه سـنت‌هـای پیشـین را ملاحظه کرد. نوع نگارش متن و سبک تصویرسـازی بـا

پرده‌های مورد بررسی، بسیار نزدیکی دارد. با تورّق بر داستان‌های تاریخی دیگر نیز می‌توان تشابه بالای تصاویر نبرد شاه عباس و بزم کیخسرو را با روایات برجای مانده مطابقت داد.

نوع دوخت پرده‌ها (قلاب‌دوزی روی پارچه، قدمت و شیوه اجرا)

یکی از قدیمی‌ترین رودوزی‌های ایرانی -که قدمت آن به سال‌های ۵۵۰ تا ۳۳۰ پیش از میلاد می‌رسد- قلاب‌دوزی (رشتی‌دوزی/ crocheting work) است. قدمت این هنر به دوره هخامنشیان باز می‌گردد. طی حفریات باستان‌شناسی در منطقه لولمان گیلان، قطعاتی از قلاب‌دوزی یافت شد(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۱۲۸). در فرهنگ معین، قلاب‌دوزی عبارت از دوختن نقش و نگار از ابریشم یا خامه یا رشته‌های طلا و نقشه روی پارچه با قلاب است. به قلاب‌دوزی در اصطلاح فرانسه، برودری‌دوزی (brocart) گویند (معین، ۱۳۸۷: ۸۰۲). قدیمی‌ترین نمونه‌های قلاب‌دوزی در موزه آستان قدس رضوی و هنرهای تزیینی ایران نگهداری می‌شود. در این هنر، زمینه پارچه با نخ‌های رنگی ابریشمی تزیین می‌شود. روش کار چنین است: نقش را توسط کاغذ روی ماهوت منتقل می‌کنند، بعد از برداشتن کاغذ، طرح مورد نظر قلم‌گیری می‌شود و صنعت‌گر با کمک قلابی، شروع به دوخت می‌نماید. قلاب‌دوزی به سه روش اجرا می‌شود: قلاب‌دوزی ساده، برجسته و معرق. قلاب‌دوزی معرق، پرکارتر است؛ در این روش، ماهوت رنگی را در شکل‌های مورد نظر می‌بُرند و بر زمینه کار، روی گلبرگ‌ها و برگ‌ها قرار می‌دهند و دور آن را با کمک قلاب به پارچه زمینه متصل می‌کنند(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۱۲۸). قلاب مورد استفاده برای قلاب‌دوزی، فلزی است و نوک آن، برخلاف قلاب‌های معمولی انحنا ندارد و تیز است. یک بریدگی مورب نیز در فاصله پنج میلی‌متری نوک قلاب، وجود دارد. جریده (کارگاه)، از دیگر وسایل کار قلاب‌دوزان است -که مشتمل بر دو قطعه چوب، به ابعاد ۱۰۰ ×۱۰ و ضخامت پنج سانتی‌متر است- که از یک سو، با میخ به یکدیگر متصل است و در سوی دیگر، با مانعی که در فاصله ۴۰ سانتی‌متری از انتهای وسیله گذاشته شده از یکدیگر جدا شده و حالتی تقریباً گیره‌مانند دارد. پس از مهار کردن پارچه، سر نخ رنگی را گره می‌زنند و قلاب را از روی پارچه به درون فرو می‌کنند و گره را در شیار مورب قلاب، گیر می‌دهند و قلاب را از پارچه بیرون می‌کشند. به این ترتیب، از نخ، یک نیم‌دایره درست می‌شود. این کار را تکرار می‌کنند، تا خطوط طرح، به شکل زنجیروار دوخته شود. پارچه زمینه برای قلاب‌دوزی، معمولاً ماهوت مرغوب به رنگ‌های سیاه، آبی تیره، زرشکی، قرمز تند و قهوه‌ای است. جنس نخ‌ها نیز ابریشم طبیعی و تابیده در رنگ‌های مختلف است. در حال حاضر، از قلاب‌دوزی برای تزیین سجاده، جای قرآنی، حاشیه پرده، رومیزی، رویه کوسن، حاشیه یقه، دامن، پیش‌سینه لباس‌های زنانه، رویه دمپایی، کلاهک آباژور، سقف آویزهای پارچه‌ای و غیره استفاده می‌شود(همان: ۱۲۹-۱۳۱).

تصویر۱- پرده قلاب‌دوزی، ۱/۵۶×۲/۳۵ متر، قاجار، واقف: مرحوم عزت-ملک (سودآور)، نگهداری در موزه ملک، تهران(URL1).

تصویر ۲- پرده زربفت با مجالس تاریخی کتیبه‌دار، قاجار- ۱,۴۶×۲,۴۹ متر، نگهداری در موزه نیاوران، تهران(عکس از نگارندگان).

تصویرسازی در عصر قاجار

با توجه به آثار باقی‌مانده از دوره قاجار، می‌توان هنرش را به دو گروه اشرافی و عامیانه تقسیم کرد. هنر نقاشی قجری، دچار تحولات بسیاری شد. تلفیق نقاشی با هنرهای دیگر، از عوامل مهم این تحول بود. تصویرسازان این دوره را می‌توان از لحاظ شیوه ترسیم، به سه گروه تقسیم کرد: الف) هنرمندان آموزش دیده وابسته به دربار؛ ب) هنرمندانی که آثار خود را برای فروش در بازار تدارک می‌دیدند؛ ج) هنرمندانی که بدون آموزش و از تخیل خود برای ترسیم اثر، استفاده می‌کردند. گروه سوم، که هنرمندان مورد بحث این پژوهش هستند، در هنر خود، جایی برای طبیعت‌سازی ندارند. آنان را می‌توان همانند هنرمندان و نقاشان

قهوه‌خانه‌ای دانست. این هنرمندان، به تناسب اندام و هندسه مناظر، اهمیتی نمی‌دهند و چهره و آثار خلق شده توسط آنان زاییده اندیشه آفرینشگر آن‌ها است(افشارمهاجر، ۱۳۸۴: ۱۶۵). موضوعات رایج در این هنر، شامل داستان‌های رزمی، حماسی و بزمی بوده -که اغلب از شاهنامه گرفته شده- و روایات مذهبی شامل وقایع عاشورا می‌باشد(حسینی، ۱۳۸۴: ۲۵۷). دو پارچه مورد بررسی در این پژوهش، شامل روایات بزم کیخسرو، رزم نادرشاه، شکار شاه عباس و کشتن دیو سپید توسط رستم است. در این نوع آثار، اهمیت داستان و قهرمانان، با مقدار سطحی که در اثر، به او اختصاص داده شده، مشخص می‌شود؛ اشخاص مهم‌تر در قسمت جلو و در سطح بزرگ‌تر دیده می‌شوند. علاقه شخصی هنرمندان نیز در این هنر، بی‌تأثیر نیست. این امر، سبب تفاوت در این نوع آثار می‌شود.

تحلیل بصری روایت اول از پرده نخست

نادر در سال ۱۱۴۸ه.ق./ ۱۷۳۵م. بر سریر سلطنت جلوس کرد و در سال ۱۱۶۰ه.ق./ ۱۷۴۷م.، در نواحی قوچان به قتل رسید(فلور، ۱۳۶۸: ۱۰). بر اساس استنادات موجود، حدود ۲۰ سال طول می‌کشد تا او، اوضاع بهم ریخته پس از حکومت صفوی را سامان بخشد و مرزهای ایران را به حدود اصلی خود برگرداند. آنچه از نادرشاه مسلم است، آن که، بیش‌تر اوقات زندگی او به نبرد - و البته در دفاع از سرزمین ایران- سپری شده است. اگرچه، نادر بیش از هر چیز، یک نابغه بزرگ نظامی است، اما شواهد نشان می‌دهد که، در هر فرصت، به تشویق صاحبان هنر می‌کوشیده، و بسیاری از نوابغ هنری هند را از هر صنفی (نویسنده، آهنگر، بنا، سنگ‌تراش و درودگر)، به ایران گسیل داشته است(تهرانی، ۱۳۴۹: ۳۳۷-۳۵۵). همین امر، نشانگر تأثیر هندی‌ها در هنر ایرانی است؛ برای مثال، حضور فیل‌ها با جُل‌های زربفت در صحنه طرب.

کتاب تاریخ جهانگشای نادری با نسخ مصور روایی از رویدادهای عصر افشاریه است، که بررسی لباس‌ها و ملحقات آن، آرایش صحنه‌ها، صورت اشخاص و ابزار و ادوات جنگی، همگی حاکی از آن است که در اکثر موارد، کاملاً منطبق و مشابه واقعیت است. این کتاب، از آخرین کتاب‌هایی است که در چهارچوب کتاب‌آرایی ایرانی- اسلامی، مصور شده است و ویژگی‌های بصری نگاره‌ها، تناسب کاملی با مضامین سیاسی و نظامی رویدادهای آن عصر دارد. بررسی نگاره‌های این کتاب، به این جهت است که تنها نسخه مصور عصر افشاری است(ادیب برومند، ۱۳۵۷: ۴۱). این کتاب شامل ۱۴ نگاره رنگی است: ۱۰ تصویر، از روایات رزمی و ۴ تصویر، از مجالس بزم و تاج‌گذاری نادر. پاکباز، نگاره‌ها را منتسب به محمدعلی بیگ نقاش دانسته است(پاکباز، ۱۳۹۵: ۵۲۱)؛ البته، چند نقل قول متفاوت نیز موجود است.

عناصر تصویرسازی در کتاب شامل موارد ذیل است: پیکره‌ها، با چهره‌های کاملاً ایرانی- با خصوصیات آرمانی و غیر طبیعت‌گرایانه- بناها، شامل قلعه‌های نظامی، برج و بارو، چادر و خیمه‌های موقت برای لشکرکشی، حضور حیوانات مانند فیل، اسب و شتر، بدون پرنده. در ۱۲ نگاره که نادر حضور دارد، اکثراً، او به حالت سه‌رخ و اسب نیم‌رخ دیده می‌شود. اغلب لباس‌های او، به رنگ سرخابی، قرمز و بنفش- بیانگر قدرت و شکوه- است؛ و تاج‌کلاه یا کلاه ساده -کلاه چهاروجهی نادر معروف به تاج نادری بر سر دارد. بدن او با کمر بسیار باریک و چهره نسبتاً یکسان در کل نگاره‌ها -کشیده، صورت استخوانی، بینی عقابی و کشیده، سبیل و ریش انبوه- و اغلب سرش کوچک‌تر از بدن ترسیم شده است. سپاهیان نادر با زره، کلاه، ساعدبند و چهره ایرانی با لباس‌های ساده و کلاه‌هایی شبیه عمامه و دستار دیده می‌شوند. استفاده از عَلَم قرمز نزد سپاه ایرانیان در تصاویر مشهود است.

در این پارچه، نادر با بالاپوش بنفش و چکمه ساقه بلند قرمز به نشان شوکت، تصویر شده است. اسب او در حال تاخت و تبرزینی در دست راست که به سوی دشمن بلند کرده است. تقابل اسب -حیوان مورد استفاده در جنگ‌های ایرانیان- و فیل -حیوان مورد استفاده در جنگ‌های هندیان- (همپارتیان، ۱۳۸۵: ۷۷)، احتمالاً، به دلیل نمایش دو سپاه مقابل هم باشد. بالاپوش سپاه ایران در جنگ‌ها اغلب ساده است و کم‌تر مرصع‌دوزی دارد که این تشابهات در پارچه مذکور با نگاره‌های کتاب «جهانگشای نادری» است. هم‌چنین می‌توان به تطابق نوع پوشش نادرشاه و سپاهش در نسخه خطی و مصور «تاریخ جهانگشای نادری» نوشته استرآبادی با عصر افشاریه پرداخت که بالاپوش تنگ با دامن نسبتاً گشاد، کمربند یا شال کمر مرصع و گاه ساده، چکمه بلند، بالاپوش به رنگ‌های باشکوه و گرم، استفاده از گرز به جای شمشیر و کلاه نادری مرصع از عناصر بصری مشابه هستند.

روایت تصویر شده در این پرده، کم‌تر از نیمی از کادر داخلی را پر کرده و اندازه بزرگ آن، نشان از اهمیت

واقعه دارد. بر اساس آنالیز رنگی از نگارندگان در این تصویر، ۶۸٪ رنگ قرمز، ۵/۵٪ رنگ مشکی، ۶/۵٪ رنگ بنفش و سبز، ۶٪ رنگ سفید، ۴٪ رنگ صورتی و ۳٪ نارنجی استفاده شده است. از منظر ترکیب‌بندی، اجرای خطی روایت انجام شده است. کل رویداد در چهار صحنه، به‌طور متوالی و خطی افقی تصویر شده که جهت نگاه شخصیت‌ها و اسب‌ها در دو طرف صحنه، به گونه‌ای است که نگاه بیننده، از پرده خارج نشود و داخل صحنه درگیر افراد و جنگ میان آن‌ها شود(تصویر ۳).

تصویر ۳-نبرد نادرشاه و سپاهیان (پرده اول بخش فوقانی) (نگارندگان).

از منظر پرسپکتیو، هیچ عمقی در صحنه ملاحظه نمی‌شود و افراد و همچنین گیاهان پس‌زمینه همگی در یک سطح و بدون عمق‌نمایی تصویر شده‌اند (جدول ۱).

تحلیل کیفیات بصری و محتوایی تصویر تحتانی پرده اول و دوم

از منظر محتوا هفت خوان، نبردهای هفت‌گانه در شاهنامه فردوسی است که رستم، پسر زال، و اسفندیار، پسر گشتاسپ، آن‌ها را به انجام رساندند. هفت‌خوان رستم، شامل نبردهایی می‌شود که رستم برای نجات کیکاووس، شاه ایران-که اسیر دیو سپید بود- انجام داد. در آغاز حکومت او، دیوها به فرماندهی دیو سپید، به سرزمین مازندران حمله کرده و آن‌جا را تصرف کردند. کیکاووس با سپاهی به سمت آن‌ها می‌رود، اما شکست می‌خورد. دیو سپید، چشم‌های کیکاووس و سربازانش را نابینا و آن‌ها را زندانی می‌کند. کیکاووس به‌طور مخفیانه نامه‌ای به زال، پدر رستم، می‌نویسد و از او می‌خواهد که رستم را به کمک آن‌ها بفرستد. رستم نیز با رخش، به سوی مازندران حرکت می‌کند. در خوان هفتم، رستم و اولاد [پهلوان دلیر و جوان مازندران که در خوان پنجم، پیش روی رستم، ظاهر می‌شود، با او می‌جنگد و بعد از شکست از رستم، مکان دیو سپید را به رستم می‌گوید] شب را در آنجا سپری کردند. صبح روز بعد، رستم پس از بستن دست و پای اولاد، به دیوان نگهبان غار حمله‌ور شد و آنان را از بین برد. وی سپس وارد غار شده و با دیو سپید مواجه شد. دیو با سنگ آسیاب و کلاه‌خود و زره آهنی به جنگ رستم رفت. رستم یک پا و یک ران وی را از بدن جدا ساخت. دیو با همان حال با رستم گلاویز شد. گاه رستم و گاه دیو در آن برتری می‌یافتند.

جدول۱. تحلیل متن روایت بخش فوقانی از پرده اول (نگارندگان)

متن روایت فوقانی از پرده اول	انواع نقوش	اجزا	توصیف	رنگ‌ها	شیوه بازنمایی	ترکیب‌بندی
	انسانی	چهره	بدون حالت در نمایش احساسات	کاربرد بالغ بر ۹۰٪ از رنگ‌های گرم	انتزاعی	خطی
		۱۵ اندام	سرشانه پهن، کمر باریک، باسن برجسته اندام سه‌رخ، بالاتنه روبرو، صورت روبرو			
		پوشاک	پیراهن زیر، قبا، شلوار، چکمه، کلاه/ تاج		طبیعی	
		ادوات جنگ	سپر، شمشیر، نیزه، علم، گرز			
	حیوانی	۱ فیل ۱۲ اسب	نیم‌رخ		طبیعی	
	گیاهی	گل برگ	گل ۳، ۷، ۸ و ۹ پر اندازه غیرطبیعی گیاهان		انتزاعی	
	کتیبه‌ای	خط	نادرشاه		-	

در پایان، رستم با خنجر خود دل دیو را پاره کرده و جگر او را در آورد. سایر دیوان با دیدن این صحنه فرار

کردند. با چکاندن خون دیو در چشمان کاووس و سپاهیان ایران، همگی آنان بینایی خود را باز یافتند و به پایکوبی مشغول شدند (مینوی، ۱۳۸۹: ابیات ۷۰۸ - ۷۸۸).

از منظر تناسب، ابعاد آثار در حدود ۶۵×۱۱۰ سانتی‌متر در پرده اول و ۷۰×۱۱۰ سانتی‌متر در پرده دوم اجرا شده است. اندازه‌های تقریباً مساوی در دو پارچه و نیز بزرگی نسبی آن‌ها، نشان از اهمیت روایت جهت نمایش در پرده دیواری نزد هنرمندان قجری دارد. از منظر شیوه اجرا، این دو روایت در پرده نخست، روی پارچه ماهوت با زمینه قرمزرنگ و نقوش قلاب‌دوزی و کرک‌دوزی از پشم و ابریشم سیاه، سفید، بنفش، سبز و نارنجی است و در پرده دوم، روی پارچه‌ای از الیاف کتان و رنگ کرم روشن و چاپی به رنگ‌های قرمز، سفید، سیاه و بنفش آمده است. احتمالاً پرده نخست، جهت آویختن در مکانی ارزشمند مورد استفاده بوده و با دقت نظر بیش‌تر و هنرمندانه‌تر، اجرا شده است.

از منظر ترکیب‌بندی، شیوه اجرایی دو اثر، مشابه است. دیو سپید مغلوب در برابر رستم در میانه صحنه و دیوهای دیگر، در پشت سر دیو سپید به نشان شکست، دست‌بسته و افتاده بر زمین تصویر شده‌اند. در هر دو صحنه، اسب رستم از نیمه راست وارد معرکه می‌شود و در یک پرده، اسارت اولاد طبق روایت منظوم شاهنامه تصویر شده است. نوع ترکیب‌بندی اثر، حلزونی بوده و تمرکز بر صحنه پیروزی رستم بر دیو سپید است. چنانچه جهت حرکت سایر دیوها و ورود اسب‌ها نیز بر این تمرکزگرایی تأکید می‌کند(پرده اول و دوم بخش تحتانی). در هر دو صحنه، دیوهای شاخ‌دار و دم‌دار با پیکری بزرگ و اندامی برهنه و میان‌بندی راه‌راه از رنگ‌های متضاد، بازوبند به نشان قدرت و گرزهای بزرگ بر دست تصویر شده‌اند. نمای صورت دیوها با چشمان بزرگ، ابروان پهن، سبیل بلند و پرپشت حالت‌دار و گوش‌های بزرگ است. عموماً در افسانه‌های ایرانی، دیوها با پیکری بزرگ و شمایل عجیب و حیوانی (ظاهری ترسناک و باطنی ساده‌لوح) معرفی شده‌اند. در هر دو صحنه، زمینه‌ای مملو از گیاهان و نمای دوردست کوه‌ها، به احتمال زیاد همان طبیعت توصیف شده ماجرا در مازندران توسط فردوسی باشد. در متون ادبی، دیو سپید مازندران از همه مشهورتر است. فردوسی او را به کوه سیاهی تشبیه کرده است که بدنش سیاه، موی سرش مانند شیر سپید، قدش بلند است و دندان نیش همچون گراز دارد. محمدجعفر یاحقی می‌نویسد: «دیو سپید به سبب سپید بودن مویش به این نام خوانده شد، در حالی که دیوها معمولاً سیاه‌رنگ مجسم شده‌اند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷۵). به نظر تاواراتانی «برای این‌که از دیو سیاه، متمایز گردد، رییس دیوان مازندران را دیو سپید خوانده باشند. به هرحال داشتن بدن سیاه و موی سر سفید، احساس شومی بیش‌تری به آدمیان دست می‌دهد (تاواراتانی، ۱۳۹۳: ۸؛ عظیمی‌پور، ۱۳۹۲: ۶۹).

نوع لباس رستم و اولاد، سرپوش مطابق مقام و جایگاه، قبای زیرین و رویی، بازوبند، کمربند، شلوار و چکمه بلند است. این نوع لباس و پارچه تصویر شده مطابق با تفکر پوششی افراد در عصر قاجار است. از منظر ارزش رنگی در پرده اول، ۵۹٪ رنگ قرمز، ۱۰/۵٪ رنگ سیاه و سفید به طور مجزا، ۶٪ رنگ بنفش، ۷٪ رنگ سبز، ۴٪ رنگ صورتی و ۳٪ رنگ نارنجی استفاده شده است. در پرده دوم ۱۸٪ رنگ قرمز، ۱۰٪ رنگ بنفش، ۱۶/۵٪ رنگ سفید، ۸/۵٪ رنگ آبی، ۴٪ رنگ مشکی و ۴۳٪ رنگ زمینه اثر است. نمایش دیوها با رنگ‌های تیره، نشانی از نقش اهریمنی آن‌ها در ذهن ایرانی است و دیو سپید برخلاف بقیه با رنگ روشن تصویر می‌شود. رنگ‌های گرم با دورگیری سطوح رنگی جهت نمایش بهتر شخصیت‌ها هم از خصلت‌های نقش‌آرایی قجری است که در بسیاری از هنرهای عصر، بدین شیوه ظهور و بروز دارد. پرسپکتیو مقامی و برجسته‌سازی اصل صحنه -که نبرد رستم و دیو سپید است- رعایت شده، اما سایر نقوش تقریباً در سطحی یکسان و بدون بُعد نمایش داده شده‌اند و تنها دورنمای کوه‌های پرده دوم، تا حدی القای عمق دارد (تصویر۴و۵).

تصویر ۴- بخش تحتانی از پرده اول (نگارندگان).

تصویر ۵- بخش سوم از پرده دوم (نگارندگان).

تحلیل بصری و محتوایی تصویر فوقانی از پرده دوم

این تصویر از منظر محتوا با متن منظوم شاهنامه فردوسی همسان است. کیخسرو در شاهنامه این‌گونه توصیف می‌شود، از آن‌جا که دارای خرد کامل بود، تاج بزرگی بر سر نهاد و همه جا را آبادان کرد. کیخسرو، پسر سیاوش و فرنگیس، پس از مرگ پدر، در دوران نوزادی به ایران می‌آید. کیکاووس تصمیم داشت، تاج سلطنت را به او بسپارد؛ ولی با مخالفت طوس مواجه می‌شود که حامی فریبرز، پسر کیکاووس بود. فقط کیخسرو آن محل را تصرف کرده و به جای آن آتشکده آذرگشسب را می‌سازد (عادل، ۱۳۷۲: ۳۷۴).

رستم چون سلطنت کیخسرو را خبردار شد، تاج و تخت را سزاوار او دید. عزم دیدار شاه کرد و با زال، سام، نریمان و بزرگان کابل به سوی او راه افتادند.

کیخسرو، رستم و زال را نواخت. او پس از ۶۰ سال پادشاهی، از بیم افتادن در خودپسندی، تصمیم به کناره‌گیری از سلطنت می‌گیرد. بعد از سپردن تاج و تخت به لهراسب، از میان مردم ناپدید می‌شود.

کیخسرو در شمار شهریاران اساطیری شاهنامه است. شهریاری که زاده شدن، پرورش، کارها و فرجامش، فراتاریخی و تا حدی فراطبیعی است. به دست پیران ویسه پهلوان خویشاوند و وزیر افراسیاب پرورده می‌شود(یارشاطر، ۱۳۶۸: ۴۸۷). از شگفتی‌های کودکی کیخسرو این که او، در ده سالگی گراز و خرس را بر زمین می‌افکند و شیر و پلنگ شکار می‌کند. او در شمار واپسین کَوی[در زبان پهلوی به معنای دانا و حکیم] است (بهار، ۱۳۸۶: ۱۱۷). پدیده‌هایی اهریمنی که در روزگار کیخسرو به اوج خود می‌رسد و در این میان، او نماد نور، آفتاب و آزادی است. پایان کار و حاصل کارش به مانند پایگاه انسان کامل است. او در حالی که جهان را به اطاعت آورده و هیچ دشمنی برایش نمانده، در اندیشه می‌شود که مبادا قدرت فراوان وی را از راه یزدان به در کند. پس، به دنیای دل و درون پناه می‌برد. نه همسری گزیده و نه به فرزندی دلشاد بوده است. تنها چیزی که خواسته پالایش زندگی از عوامل آلودگی است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۱۲ و ۳۲۳). این اثر در ابعاد حدود ۷۰×۱۱۰ سانتی‌متر اجرا شده است و وسعت سطح آن و نیز جایگاه قرارگیری آن در تابلو، نشان از اهمیت واقعه دارد.

از منظر شیوه اجرا: نقوش با الیاف زری بر سطح پارچه بافته شده‌اند و این امر، بر اهمیت پرده می‌افزاید. از منظر ارزش رنگی: کنار هم قرار گرفتن رنگ‌های گرم، مانند چند تنالیته قرمز و بنفش قرمز در لباس، کلاه، ظرف میوه، قسمتی از مخده، دیواره کاخ، میوه‌ها و ظرف نوشیدنی دیده می‌شود. تمام سطح نقوش با دورگیری از رنگ سفید و توسی روشن از هم تفکیک شده‌اند. اشارات بسیار مختصری به دیواره داخلی ستون‌ها، پایه تخت سلطنتی، صندلی و برخی از اجزای لباس و کلاه‌ها با رنگ سبز بسیار روشن شده است. سنگینی رنگ سیاه در چکمه‌های بلند مهمانان و ریش بلند پادشاه بر ابهت این چند شخصیت افزوده است. درصد استفاده از رنگ‌ها، ۱۹٪ سفید، ۱۰٪ رنگ آبی، ۲۵٪ رنگ قرمز ۹٪ رنگ مشکی و ۳۷٪ رنگ زمینه است.

از منظر تناسب: پرسپکتیو مقامی در بافت نقوش مشهود است. اما در همین میان، اجزای دورتر و کوچک‌تر در داخل کاخ از سایرین تصویر شده‌اند که تا حدی، القای عمق را نیز دارد. سایه‌های مختصر در ستون‌ها به طرز بسیار مختصری، بُعد فضا را افزوده است. علاوه بر خطوط افقی و سکون صحنه، چرخش نگاه از سمت چپ و بالای صحنه به سمت سر پادشاه و سپس، به پای او و به سمت پایین و چپ صحنه حرکت می‌کند. نحوه قرارگیری پای فرم میانی در ردیف پایین صحنه نیز باعث خارج شدن نگاه از تصویر می‌شود. چهره افراد بلندپایه، کشیده با ابروان بلند و چشمان بادامی، لب و بینی کوچک و ریش و سبیل است و در شخصیت‌های رتبه‌های پایین‌تر ریش و سبیل حذف شده و همان فرم چهره، البته با حالتی گردتر، تصویر شده است. به نظر می‌رسد که تصویری آرمانی از چهره، به‌طور کلی در تصاویر تداعی شده و به جزئیات دقیق پرداخته نشده است(تصویر ۶).

از منظر ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی کلی صحنه دو ردیف افقی است که در ردیف بالا، شاهزادگان و درباریان در داخل بارگاه دیده می‌شوند و در ردیف پایین، مهمانان حضور دارند. سه فرد مهمان روی صندلی نشسته‌اند و بر حسب نوع مقام، در اندازه اندام با یکدیگر متفاوت هستند. دو فرد ایستاده نیز نسبت به موقعیت خود، اندازه کوچک‌تری از سایرین دارند. ظرف میوه و فرد خم شده در کنار آن، نگاه را از قسمت بالایی صحنه به پادشاه و سپس، سطح پایین می‌کشاند. در نقطه طلایی کادر، تصویر پادشاه تکیه زده بر مخده و روی تخت سلطنتی دیده می‌شود. بلندی کلاه و ریش کیخسرو، بر طول سر او افزوده و نشانی از مرتبه بالای وی دارد. حمایلی به رنگ سبز روشن بر شانه چپ او و حجم سنگین رنگ لباس شاه را تعدیل کرده و نگاه مخاطب را از سر به پایین پای او منتقل می‌کند(تصویر ۶).

تصویر ۶- بارگاه کیخسرو (پرده دوم بخش فوقانی) (نگارندگان).

تحلیل بصری روایت میانی از پرده دوم

صحنه‌ای از شکارگاه شاه‌عباس به اندازه تقریبی ۷۰×۱۱۰ سانتی‌متر در قسمت میانی پرده تصویر شده است. تناسب اجرایی صحنه، نشان از اهمیت نمایش یک صحنه شکار در عصر صفوی برای هنرمند قاجار دارد. صحنه روایت روی پارچه کتان چاپ شده و سطوح رنگی با دورگیری به رنگ‌های مخالف سطح اجرا شده است. بعدنمایی صحنه، نه از طریق اندازه تصاویر، بلکه با استفاده از رنگ‌های سرد و روشن‌تر جهت دورنمایی انجام شده است. کاربرد ۱۴٪ رنگ بنفش، ۱۱٪ رنگ قرمز، آبی و سفید به طور مجزا، ۷٪ رنگ اکر، ۳٪ رنگ مشکی و ۴۳٪ رنگ زمینه دیده می‌شود. از منظر ترکیب‌بندی، تصویر در سه مرحله، به طور خطی طراحی شده که با چرخش نگاه مخاطب از سمت بالا و چپ صحنه، آغاز شده و با پرچم مثلثی به راست، کشیده می‌شود. سپس، با حرکت شیر سفید به چپ رانده شده و با خیز شیر در سمت چپ تصویر، و جهت نگاهش، مجدد دید مخاطب به راست رانده می‌شود. در نهایت، با صحنه شکار سه اسب‌سوار و حرکت حیوانات مورد شکار، به خارج از صحنه هدایت می‌شود (تصویر ۷). نوع حرکت حیوانات مانند اسب، شیر، گوزن و سگ شکاری، باعث ایجاد حرکت و عدم سکون در صحنه شده است؛ اما تپه‌ها و گل‌های سخت و بی‌جان، تا حدودی، این حرکت را کاسته‌اند. حضور شاه در نقطه طلایی صحنه با کلاه حجیم عصر صفوی و دنباله‌های قرمز، به نشان از شیعه علی بودن، قبای منقوش، شلوار، چکمه بلند، کمربند و بازوبند همگی بر ابهت او افزوده است. فرم سبیل حالت‌دار نیز نشانی دیگر از قدرت‌نمایی او و تفاوت با سایر شخصیت‌های صحنه است. سایر افراد، با البسه ساده‌تر، اما با کلاه شاخص صفوی به تصویر کشیده شده‌اند(تصویر ۷). به طور کلی، می‌توان گفت که تزیین پس‌زمینه تصاویر در نگاره‌ها، نقاشی‌ها و عکس‌های قجری، تا حدی در پی تطبیق با اوضاع طبیعی، اجتماعی و بومی ایرانیان نیز بوده است (افهمی و معصومی بدخش، ۱۳۹۵: ۱۵).

تصویر ۷- شکارگاه شاه عباس (بخش میانی از پرده دوم) (تنظیم: نگارندگان)

جدول۲. تحلیل متن بخش تحتانی از پرده اول و بخش سوم از پرده دوم

	انواع نقوش	اجزا	توصیف	رنگ‌ها	شیوه بازنمایی	ترکیب‌بندی
متن روایت بخش تحتانی از پرده اول	انسانی	چهره	بدون حالت در نمایش احساسات	کاربرد بالغ بر ۶۵٪ از رنگ‌های گرم	انتزاعی	حلزونی
		۱ پیکره	سرشانه پهن، کمر باریک، باسن برجسته اندام سه‌رخ، بالاتنه روبرو، صورت روبرو		انتزاعی	
		پوشاک	پیراهن زیر، قبا، شلوار، چکمه، کلاه شاخ‌دار		طبیعی	
		ادوات جنگ	خنجر، گرز			
	حیوانی	۲ اسب	نیم‌رخ		طبیعی	
		۴ دیو				
	گیاهی	گل	گل ۳، ۷، ۸ و ۹ پر اندازه غیرطبیعی گیاهان		انتزاعی	
		برگ				
	کتیبه‌ای	خط	رستم		-	
متن روایت بخش سوم از پرده دوم	انسانی	چهره	بدون حالت در نمایش احساسات	بدون در نظر داشتن رنگ زمینه، کاربرد حدود ۳۰٪ از رنگ‌های گرم	انتزاعی	حلزونی
		۲ پیکره	سرشانه پهن، کمر باریک، باسن برجسته اندام سه‌رخ، بالاتنه روبرو، صورت روبرو		انتزاعی	
		پوشاک	پیراهن زیر، قبا، شلوار، چکمه، کلاه/ تاج		طبیعی	
	حیوانی	۱ اسب	نیم‌رخ		طبیعی	
		۳ دیو				
	طبیعت	گل و برگ	گل ۳، ۷، ۸ و ۹ پر، اندازه غیرطبیعی گیاهان، کوه در دوردست		انتزاعی	
		کوه				
	کتیبه‌ای	خط	جنگ رستم با دیو سپید		-	

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۳. تحلیل متن روایت فوقانی از پرده دوم

	انواع نقوش	اجزا	توصیف	رنگ‌ها	شیوه بازنمایی	ترکیب‌بندی
متن روایت فوقانی از پرده دوم	انسانی	چهره	بدون حالت در نمایش احساسات	کاربرد غالب رنگ‌های سرد (بیش از ۷۰٪)	انتزاعی	دایره
		۱۲ پیکره	سرشانه پهن، کمر باریک، باسن برجسته اندام سه‌رخ، بالاتنه روبرو، صورت روبرو			
		پوشاک	پیراهن زیر، قبا، شلوار، چکمه، کلاه/ تاج، بازوبند		طبیعی	
		ادوات جنگ	سپر، شمشیر، گرز			
	معماری	طاق‌ها، تخت و صندلی	عمق‌نمایی محدود		هندسی	
	هندسی	نقوش تزئینی معماری	تکرار شکل‌های دایره‌مانند		هندسی	
	کتیبه	خط	اسامی پادشاهان		-	

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۴. تحلیل متن روایت میانی از پرده دوم

	انواع نقوش	اجزا	توصیف	رنگ‌ها	شیوه بازنمایی	ترکیب‌بندی
متن روایت میانی از پرده دوم	انسانی	چهره	بدون حالت در نمایش احساسات	کاربرد بالغ بر ۶۰٪ رنگ‌های گرم	انتزاعی	مارپیچ
		۷ پیکره	سرشانه پهن، کمر باریک، باسن برجسته اندام سه‌رخ، بالاتنه روبرو، صورت روبرو			
		پوشاک	پیراهن زیر، قبا، شلوار، چکمه، کلاه/ تاج، بازوبند		طبیعی	
		ادوات جنگ	سپر، شمشیر، تیر و کمان، نیزه، گرز			
	معماری	طاق	عمق‌نمایی محدود		هندسی	
	طبیعت	کوه، بته، درخت	اندازه‌های غیرطبیعی و رنگ‌های سرد برای عمق بیش‌تر		انتزاعی	
	کتیبه	خط	اسامی پادشاهان		-	
	حیوانی	۷ اسب، ۲شیر، ۱سگ شکاری، ۶ آهو	-		طبیعی	

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۵. تحلیل کیفی بصری دو پرده روایی عصر قاجار

	موضوع روایی تصاویر	ترکیب کلی صحنه‌ها	رنگ‌ها	شیوه بازنمایی	ترکیب‌بندی
تحلیل کیفی بصری دو پرده روایی عصر قاجار	- داستان شاهنامه - صحنه‌های بزم - صحنه‌های شکار شاهانه	- وفاداری به بازنمایی روایات مانند اصل واقعه - عمق‌نمایی محدود - فاقد پرسپکتیو - فضاسازی و صحنه‌آرایی مطابق اسناد - لباس‌آرایی مطابق دوره قاجار	اغلب گرم	- انتزاعی - طبیعی - هندسی	- دایره - خطی - حلزونی - مارپیچ

(مأخذ: نگارندگان)

نقوش حاشیه دو پارچه

از جمله شاخص‌های پرده‌آرایی قجری، حاشیه‌نگاری در اطراف نقوش روایی پرده‌هاست. حاشیه‌ها، عموماً چند ردیف با ضخامت‌های متفاوت است که نقوش گیاهی، هندسی، حیوانی، گاه انسانی و کتیبه‌ها را شامل می‌شود. این دو پرده روایی نیز دارای حاشیه‌های پیرامونی هستند. یک پرده با زمینه قرمز و چهار ردیف حاشیه گیاهی و هندسی است. دو ردیف حاشیه باریک هندسی با گل‌های میانی آن، روی زمینه تیره‌تر و نقوش گیاهی سفید، قرمز و سیاه است. یک ردیف حاشیه با ضخامت متوسط دارای گیاهان انتزاعی شده است که رنگ‌های قرمز، سیاه و سفید در آن به کار رفته است. بیرونی‌ترین حاشیه با بیش‌ترین پهنا دارای دو نوع نقش گل است که به‌طور یک در میان، تکرار شده است. بته‌های گل که حالتی متقارن دارند و نقوش مشابه آن بر نقوش کاشی، فرش و بسیاری از پارچه‌های این عصر نقش شده است.

پارچه دوم با نقوش چاپی روی زمینه روشن است که نقوش گیاهی، کتیبه‌ای و هندسی در آن دیده می‌شود. دو ردیف حاشیه باریک با نقش هندسی و تیره‌رنگ، حاشیه‌ای با پهنای بیش‌تر و نقوش کتیبه‌ای را در داخل طرح‌های هندسی دربرگرفته است. در لابه لای آن‌ها طرح‌های گیاهی و بسیار ساده شده با رنگ‌های گرم کار شده است. نقوش کتیبه‌ای با رنگ تیره، شامل

این عبارات است: به امر سلطان اسدالله، لا والکفوه شاه عبـاس، الصـفوی الموسـوی، در حـین مراسـم الـدیر الماهی.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل کیفـی بصـری و محتـوایی دو پـرده قلاب‌دوزی با نقوش روایی عصر قاجار و مقایسه با سایر هنرآفرینی‌های این دوره، ملاحظه می‌شـود کـه مبـانی فکری، نسبتاً واحدی در ذهـن هنرمنـد قجـری جـاری اسـت(جدول۵). بـدین ترتیـب، خصوصـیات عمـده پـرده‌آرایـی قجـری بـدین ترتیـب بیـان مـی‌شـود: تصویرسـازی روایـات مقبـول و مسـتند، مهـم بـودن افسانه‌ها و اسناد تاریخی پادشاهی مانند تصـویر کـردن داستان‌های شاهنامه و صحنه‌های بزمی و شکار شاهان پیشین، وفاداری به اجرا و پرداخـت روایـات بـه ماننـد اصل واقعـه، عمـق‌نمـایی بسـیار محـدود، فضاسـازی و صحنه‌آرایی مطـابق اسـناد، لبـاس‌آرایـی صـحنه‌هـای تاریخی با اسلوب زمانه قجری، مهم بودن حاشیه‌هـا در اطـراف تصـویر اصـلی، نگـارش عنـوان روایـت و شخصـیت‌هـای برتـر در صـحنه، کـاربرد چـاپ و دست‌دوزی در نقش‌اندازی پرده‌هـا، کـاربرد پـرده‌هـای مصور در سایز بـزرگ در ابنیـه، اسـتفاده حـداکثری از رنگ‌های گرم در تصویرآرایی، اهمیت و جایگـاه پارچـه جهت تزیین عمارت‌ها و دربار، دوری از واقـع‌نمـایی تـا حد امکان در روایت تصاویر، کاربرد صحنه‌های تاریخی (بزم و شکار) و اسطوره‌ای، قـدرت‌نمـایی شـاه (حضـور شاه در نقطه طلایی، نوع لبـاس و تزیینـات آن، شـکار قوی‌ترین حیوانات توسط او، سـبیل بلنـد و حالـت‌دار، بازوبند، کلاه و کمربند مرصع او).

روایـت اول از پـرده اول، بـا نقـش‌مایـه‌هـای انسـانی، حیوانی، گیاهی و کتیبه‌ای است. پیکـره‌هـا بـا آرایـش چهـــره‌هـــای ایرانـــی و خصوصـــیات آرمـــانی و غیرطبیعت‌گرایانه، لباس‌های ایرانی شاه مربوط به عصر زندیه با طیف رنگ‌های گرم، فاقـد پرسـپکتیو و بـدون عمق‌نمایی، ترکیب‌بندی خطی و نقش‌مایه‌های متأثر از هندی‌ها در روایت دیده می‌شـود. تصـویر اول از پـرده دوم، بخشی از متن شاهنامه شامل سـلطنت کیخسـرو است که با چهـره آرمـانی اجـرا شـده و مکـان اجـرای نقش، حاکی از اهمیت آن است. لبـاس‌هـای ایرانـی بـا رنگ‌های غالبـاً سـرد و عمـق‌نمـایی محـدود ملاحظـه می‌شود. تصویر میانی از پرده دوم، شامل صحنه شـکار شاه عباس با ترکیب‌بندی مارپیچ و عمق‌نمایی محـدود اسـت. تأکیـد بـر شـاه صـفوی بـا لبـاس آن دوره و کتیبه‌هایی با اسامی شاهان، به نشان تأکیـد بـر آن‌هـا ملاحظه می‌شود. تصاویر تحتانی از دو پرده بـا ترکیـب نقوش انسانی، حیوانی، طبیعی و کتیبه‌ای است-که در آن، نبرد هفت‌خوان رستم برگرفته از روایـات شـاهنامه فردوسی توصیف شده- که دارای ابعاد تقریبی یکسـان هسـتند.. ترکیـب‌بنـدی حلزونـی و تمرکـز بـر صـحنه پیروزی رستم بر دیو سپید، لباس‌های پیکره‌ها، مطابق با اواخر عصر ساسانی، رنـگ‌بنـدی غالـب گـرم و عـدم عمق‌نمایی از وجوه اشتراک دو روایت است.

ابعاد یکسان صحنه‌های روایی، حاکی از اهمیت یکسان آن‌ها نزد هنرمند دارد. مشابهت روایات در دو پرده، بـه معنـای اهمیـت پـرداختن بـه پیشـینه فرهنگـی نـزد هنرمندان قجری است. حاشیه‌های دو پـرده بـا نقـوش کتیبه‌ای، گیـاهی و هندسـی و بـه صـورت چنـد لایـه باریک و پهن، نشان از نوع ترکیب‌بندی واحد در ذهـن هنرمند است.

منابع

ادیب برومند، عبدالعلی(۱۳۵۷). معرفی یک نسخه مصور تاریخ جهانگشای نادری، ***هنر و مردم***، شماره ۱۸۸، ۴۰-۴۵.

استرآبادی، میرزا محمدمهدی(۱۳۷۰). ***تاریخ جهانگشای نادری: نسخه خطی مصور متعلق به ۱۱۷۱ه.ق.***، با مقدمه عبدالعلی ادیب برومند، تهران: سروش و نگار.

اسفندیاری (صبا)، منتخب (۱۳۷۰). ***نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز***، تهران: صبا.

افشار مهاجر، کامران(۱۳۸۴)، ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***، تهران: دانشگاه هنر.

افهمی، رضا و معصومی بدخش، نسرین(۱۳۹۵). تأثیرات نقاشی و عوامل فرهنگی در نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه عکاسی دوره قاجار، ***جلوه هنر***، دوره ۸، شماره ۱۶، ۷-۱۸.

بهار، مهرداد(۱۳۸۶). ***جستاری در فرهنگ ایران***، تهران: اسطوره.

پاکباز، روئین(۱۳۹۵). ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.

تاواراتانی، ناهوکو(۱۳۹۳). ***دیو از افسانه تا واقعیت***، تهران: بهجت.

تهرانی، محمدشفیع(۱۳۴۹). ***تاریخ نادرشاهی (نادرنامه)***، به کوشش رضا شعبانی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

حسینی، مهدی(۱۳۸۴). خیالی‌سازی، ***هنر***، شماره ۶۶ ، ۲۵۶-۲۶۱.

حمیدیان، سعید(۱۳۷۲). ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***، تهران: مرکز.

عادل، محمدرضا(۱۳۷۲). ***فرهنگ جامع نام‌های شاهنامه***، تهران: صدوق.

عظیمی‌پور، نسیم(۱۳۹۲). ***دیو در شاهنامه (همراه بررسی تطبیقی دیوها و شخصیت‌های منفی آیین مزدیسنا)***، تهران: سخن.

فلور، ویلم(۱۳۶۸). ***حکومت نادرشاه (به روایت منابع هلندی)***، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: توس.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۷). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران***. تهران: مستوفی.
معین، محمد(۱۳۸۷). ***فرهنگ معین***، تهران: فرهنگ‌نما و کتاب آراد.
مینوی، مجتبی(۱۳۸۹). ***شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی*** بر اساس نسخه مسکو و مقابله با نسخه ژول مول، تهران: نگاه.
همپارتیان، تیرداد(۱۳۸۵). بررسی ویژگی‌های نگاره‌های نسخه جهانگشای نادری، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره۳، شماره ۵، ۹۶-۷۳.
یاحقی، محمدجعفر(۱۳۸۶) .***فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.
یارشاطر، احسان(۱۳۶۸). ***تاریخ ایران: از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی(قسمت دوم)***، ترجمه حسن انوشه، جلد ۳، تهران: امیرکبیر.

References:

Adel, M. (1993). ***Complete Dictionary of Shahnameh Names***. Tehran: Sadoogh (Text in Persian).
Adib Boroumand, A. (1978). Introducing an Illustrated Version of Naderi History. ***Art & People,*** 188, 40-45 Sadoogh (Text in Persian).
Afhami, R., & Masoumi Badakhsh, N. (2016). Influences of Painting Basics and Cultural Factors in Type of Background's and Foreground's Composition in Photography of Qajar Era. ***Jelve-y Honar,*** 8(16), 7-18 Sadoogh (Text in Persian).
Afshar Mohajer, K. (2005). ***Iranian Artist & Modernism***. Tehran: University of Art Sadoogh (Text in Persian).
Azimipour, N. (2013). ***Demons in Shahnameh (Along with Comparative Analysis of Demons and Negative Figures in Zoroastrian Tradition).*** Tehran: Sokhan (Text in Persian).
Bahar, M. (2007). ***An Investigation on Iranian Culture***. Tehran: Ostoureh (Text in Persian).
Esfandiari (Saba), M. (1991). ***A look at the Traditional Iranian Needlework from 8000 B.C to Date.*** Tehran: Saba (Text in Persian).
Esterabadi, M.M. (1991). ***Tarikh-e (Jahangoshay-e Naderi): Illustrated Manuscript of 1757 (1st ed.)***. With the introduction of Abdol Ali Adib Boroumand, Tehran: Soroush & Negar (Text in Persian).
Floor, W. M. (1989). ***The Rise and Fall of Nader Shah: Dutch East India Company Reports, 1730-1747. (1st ed.).*** (Abolghasem Serri, Trans.). Tehran: Toos (Text in Persian).
Hamidian, S. (1993). ***An Introduction to Ferdowsi's Thought and Art***. Tehran: Markaz (Text in Persian).
Hampartian, T. (2006). A Study on Features of Nadir's World Conqueror History. ***Islamic Art Studies***, 3(5), 73-96 (Text in Persian).
Hosseini, M. (2005). ***Imagination***. Honar, 66, 256-261 (Text in Persian).
Karimzadeh Tabrizi, M.A. (1997). ***The Styles & Works of Ancient Painters of Iran***. Tehran: Mostofi (Text in Persian).
Minovi, M. (2010). ***Shahnameh Hakim Abolghasem Ferdowsi Based on Moscow Edition and Its Comparison with Jules Mohl Edition***. Tehran: Negah (Text in Persian).
Moin, M. (2008). ***Persian Dictionary***. Tehran: Farhang Nama & Ketab-e Arad (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art***. Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Tawaratani, N. (2014). ***Demons: from Myth to Reality***. Tehran: Behjat (Text in Persian).
Tehrani, M.Sh. (1970). ***Nader Nameh***. Reza Shabani (ed.), Tehran: Iranian Culture Foundation (Text in Persian).
Yahaghi, M.J. (2007). ***Dictionary of Myths and Fables in Persian Literature***. Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Yarshater, E. (1989). The Seleucid, Parthian and Sasanid Periods (Part 2). In ***The Cambridge History of Iran (Vol. III)***. (Hassan Anousheh, Trans.). Tehran: Amirkabir (Text in Persian).

URLs:
URL1. www. malekmuseum.org

An Analysis of the Visual Qualities of Two Narrative Curtains of Qajar Era
(With an Emphasis on Similarities & Differences)[1]

M. Mounesi Sorkheh[2]
S. Hosseinzadeh Gheshlaghi[3]

Received: 2017-02-24
Accepted: 2018-05-13

Abstract
Curtain design is one of the common forms of textile design during the Qajar era. Knitting methods, types of dying designs, application of specific mediums for decoration, crochet works, the type of stories to be narrated and the place where the curtains were used all added to the curtain's validity. Today, some samples of this art is being kept at Iran and world museums.

Two narrative curtains of Qajar period kept at Malek and Niavaran Museums have human and other figures with almost similar sizes. Therefore, the authors intend to compare them in order to check similarities and differences in their patterns and textures. The study aims to answer these questions: What are visual and conceptual properties in the two aforesaid curtains? And what are their similarities and differences in narrative content?

The main objectives of the study include the survey of the content of the two narrative curtains and elaborate upon the thoughts and ideas of Iranian artists in creating these arts of the Qajar era. The results indicate that in this era, the narrative illustration of the approved historical and mythological fables based on the principles of clothing and set design of Qajar era has been very common. Enlargement of the main characters and the use of printing along with knitting and crochet work, the way of placing the authorities in the composition of the narration is outstanding in the art of Qajar period. The study employs historical-analytical method of research with a qualitative approach. Data has been collected using desk study of primary resources as well as the historical accounts available at the museums.

Keywords: Qajar Era, Narrative Curtains, crochet work.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2018.14335.1224
[2] Assistant Professor of Textile & Clothing Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). m.mounesi@alzahra.ac.ir
[3] M.A. of Textile & Clothing Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. gheshlaghi.hoseinzade@gmail.com