



بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی شاه قاجار با استفاده از پیکرنگاری درباری

آمنه مافی تبار* فاطمه کاتب**

چکیده

۸۷

هم‌گام با پیکرنگاری درباری که در نیمه نخست قاجار، پویا بود و در دوره دوم با رواج طبیعت‌نگاری از رونق افتاد، نساجی سنتی چنین مسیری پیمود و به‌رغم شکوفایی در ابتدای کار، در زمان پادشاهان میانه این سلسله با ورود پارچه‌های صنعتی، جایگزینی بیشتری یافت. به‌واقع در نیمه نخست این حکومت هم‌زمان با فرمانروایی فتحعلی شاه، هنوز این هنر از نفس نیفتاده و هم‌چون نقاشی این عصر، با آمیختگی هنر داخلی و خارجی، پیش‌تاز میدان رقابت بود. برای رهگیری طرح و نقش پارچه‌های آن روزگار، مقاله حاضر به دنبال این پرسش است: «چگونه می‌توان با مطالعه در پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی شاه قاجار، نسبت به شناسایی طرح و نقش پارچه‌های رایج در آن دوره اقدام کرد؟». هدف مقاله آن است که به شیوه تحلیلی-تاریخی و با بررسی هفده مورد از پیکرنگاری‌های آن روزگار، نقش و طرح پارچه‌های متداول را بر اساس اصول هنرهای سنتی ایران شناسایی کند. البته مسلماً به جهت بستر اصلی این پژوهش و جستجو در هنر پیکرنگار، طرح و نقش پارچه‌های انواع تن‌پوش، بیشتر از دیگر گونه‌های کاربردی مورد‌ریزبینی واقع می‌شوند. نتیجه مطالعه نشان می‌دهد افزون بر پارچه‌های بدون طرح و نقش، بیشتر منسوجات آن عصر از طرح‌های واگیره‌ای، انواع قابی، محرمت و افشان بهره می‌گرفتند که معمولاً با نقوش گیاهی آرایه‌بندی می‌شد. در این بین، طرح‌های افشان و محرمت در طبقه عامه کاربرد بیشتری داشت؛ طرح افشان تقریباً با پوشاک زنانه و مصارف خانگی تعریف می‌گشت و محرمت، پوشش معمول خدمه دربار بود. به‌عکس، انواع منسوج بدون طرح بیشتر در پوشش خاندان سلطنتی مجال ظهور می‌یافت و گاه با حاشیه‌دوزی محرمت زینت می‌شد. طرح‌های واگیره‌ای و انواع قابی نیز با گستردگی بسیار، احتمالاً در پوشش زن و مرد اقشار گوناگون جامعه مورد استفاده قرار می‌گرفت.

کلیدواژه‌ها: فتحعلی شاه قاجار، پیکرنگاری درباری، پارچه، طرح، نقش

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری آمنه مافی تبار با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش پارچه‌های عصر فتحعلی شاه قاجار از منظر ادراک دیداری» به‌راهنمایی دکتر فاطمه کاتب در رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهراء است.

Email: a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

** دانشجوی دکتری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (نویسنده مسئول).

*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء.

مقدمه

نساجی ایران در عصر فتحعلی‌شاه به قدرت‌نمایی میان دو رکود تأویل می‌شود چنان‌که به‌گمان برخی «آن روزگار مقارن با رنسانس هنری ایران است که به‌یقین پارچه‌بافی را متأثر می‌سازد. البته عمر این تجدید حیات کوتاه بود.» (ذکاء، ۱۳۳۶: ۱۴). به‌واقع این زیست دوباره بافندگی، بازه تاریخی نسبتاً کوتاهی میان از رونق افتادگی این صنعت در دوره افشار و زند و منسوخ‌شدن آن در نیمه دوم قاجار است. به‌همین دلیل، شاید بتوان سهل‌انگاری در بررسی پارچه‌های دوره فتحعلی‌شاهی را در عدم تمایز میان دو نیمه حکومت این خاندان و نادیده‌گرفتن تحولات تاریخ طولانی حکومت این سلسله با معرفی آن تحت عبارت کلی مکتب قاجار، قابل‌جستجو کرد؛ همان‌طور که تا چندی پیش، تقسیم‌بندی درباره سبک‌های متفاوت نقاشی این سلسله رایج نبود و این سردرگمی در آن حیطة وجود داشت. به‌همین حیث، برخی به‌اضمحلال نساجی آن روزگار اذعان داشته‌اند، در حالی که به‌گواه تاریخ، عصر فتحعلی‌شاه، واپسین دوران شکوهمند تولید منسوج ایرانی به‌شیوه سنتی است. افزون بر این، عدم توجه به ظرفیت پژوهشی هنرهای کاربردی، به‌شکل‌گیری فضایی منجر شده است که طی آن پارچه‌های قاجاری که در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی محفوظ هستند، به‌رغم تأخر تاریخی نه‌بر اساس سال تولید یا حتی دوره پادشاهی، معمولاً تحت یک عبارت کلی و با عنوان این سلسله تاریخی تعریف می‌شوند. برای اصلاح بخشی از این کاستی، ضروری است با مطالعه در مستندات تصویری، وجود برخی از انواع طرح و نقش پارچه را در آن روزگار به‌اثبات رسانید. در این مسیر، «نقاشی و پرتره‌های برجای‌مانده از دوره قاجار، منبع مهمی در بررسی انواع البسه و نقوش پارچه در این دوره به‌حساب می‌آید.» (طالب‌پور، ۱۳۹۲: ۱۶۵)؛ مرجعی که به‌واسطه کیفیت و تعدد، در بررسی شیوه‌های نقش‌اندازی در منسوج آن دوره قابل‌استناد می‌نماید بنابراین این مقاله به‌دنبال این پرسش است: «چگونه می‌توان با مطالعه در پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار، به‌شناخت طرح و نقش پارچه‌های رایج در آن دوره اقدام کرد؟». فرضیه آن است که با جستجو در صور ظاهری پیکرنگاری‌ها، حداقل برخی از پررونق‌ترین انواع طرح و نقش مورد‌استفاده در پوشش افراد شناسایی می‌گردد. البته نگارندگان بر این امر آگاه هستند که نقاشی‌های دوره فتحعلی‌شاه، نوعی نگاه شعاری به انسان را نشان می‌دهد اما در مجموع آنها، خصایصی وجود دارد که گویای واقعیت دوران است. با این حساب، مقاله حاضر با هدف تعمیق در طرح و نقش پارچه‌های آن روزگار، تعدادی پیکرنگاری را

به‌مطالعه می‌گیرد. در ضرورت این پژوهش آن‌که تا پیش از این، طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاهی در شیوه‌ای متناسب با بنیاد آن یعنی هنرهای سنتی صورت پذیرفته است، بنابراین این مقاله پس از نیم‌نگاهی به جایگاه پیکرنگاری درباری در نیمه اول قاجار، اوضاع نساجی آن دوره را مورد اشاره قرار می‌دهد. آن‌گاه به یک نظریه تکوینی درباره تقسیم‌بندی نقش و طرح منسوجات تکیه می‌کند و پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاهی را بر اساس صور حاکم در پیکرنگاری آن عصر به‌کاوش می‌گیرد و نتیجه را در قالب دو جدول عرضه می‌کند.

پیشینه تحقیق

درباره نقاشی قاجار، منابع متعددی وجود دارد که در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه تدوین شده‌اند. از میان منابع قابل‌اعتماد که هنر قاجار را به دو مقطع تقسیم کرده و دوره اول را مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه در نظر گرفته، «هم‌گامی ادبیات و نقاشی قاجار» از جواد علی‌محمدی است (۱۳۹۲). درباره چگونگی تأثیر صولت و عظمت پادشاهی در جزئیات نقاشی این دوره، باید به «تصویر قدرت و قدرت تصویر» به‌قلم لیلا دیبا (۱۳۷۸) و «چهره‌های قاجاری» از جولیان رابی^۱ (۱۳۸۴) اشاره داشت. نمونه‌های بعدی، «نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار» از مهدی محمدزاده (۱۳۸۶)، «تأثیر سیاست در هنر پیکرنگاری دوره قاجار» به‌قلم امیرحسین چیت‌سازیان و محمد رحیمی (۱۳۹۱) و «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه» از حسنعلی پورمند و روشنگر داوری (۱۳۹۱) هستند که چگونگی حضور تصویر شاهانه در آثار هنری آن ادوار را به‌نیکی بررسی کرده‌اند. در سوی دیگر، نقش، طرح و حتی جنسیت انواع پارچه‌های قاجاری نیز، دست‌مایه بسیاری از پژوهش‌ها بوده است. اولین مراجع فارسی‌زبان، «بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوران قاجار (از منظر طراحی نقش)» به‌قلم فریناز فریود است (۱۳۸۸) که به‌عنوان یکی از گام‌های نخست درخور ستایش است. این اثر به‌موازات کتاب «نگاهی بر پارچه‌بافی دوران قاجار» تألیف زهره روح‌فر (۱۳۹۱)، به منبع رونگاری صرف بیشتر پژوهش‌های بعدی تبدیل شد. در این بین، دو پایان‌نامه وجود دارد که عنوان آن با مقاله حاضر، هم‌سوئی بسیار نشان می‌دهد؛ اولی، «بررسی نقوش پارچه‌ها و لباس‌های اشراف دربار قاجار» از بشری مصطفی‌زاده است (۱۳۸۹) که بر خلاف عنوان در فحوای آن، تکرار مکررات و موارد فرعی دیگر هم چون نقش بته‌جقه بیش از هر چیز موردتوصیف قرار می‌گیرد. دومی، «تحلیل

مصادیق تصویری این مقاله نیز به شکل گزینشی (تورش دار) انتخاب شده‌اند تا هفده نمونه‌ای که از جامعه آماری بی‌شمار پیکرنگاری درباری به‌عاریت آمده‌اند، انواع طرح و نقش پارچه آن دوران را بر اساس تقسیم‌بندی رایج در هنرهای سنتی گواهی دهند.

جایگاه پیکرنگاری درباری در عصر فتحعلی‌شاه قاجار

«با روی کار آمدن آغامحمدخان در ۱۲۱۰/۱۷۹۶، حکومت قاجار پا گرفت. پس از سلطنت کوتاه مدت وی، برادرزاده‌اش باباخان با از میان برداشتن رقبا، در تهران تاج‌گذاری کرد و فتحعلی‌شاه نامیده شد (۱۲۵۰/۱۸۳۴-۱۲۱۲/۱۷۹۶)» (رضایی، ۱۳۹۴: ۵۶۱). در بیان دقیق‌تر، «این سلسله در عصری ظهور کرد که نه‌تنها ایران بلکه عمده کشورهای جهان، دست‌خوش موجی از دگرگونی‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بودند؛ تغییراتی که سنت‌های فرهنگی و هنری بخش عظیمی از ملل جهان را به چالش کشید و واکنش‌های متفاوت در حوزه‌های فرهنگی را موجب شد» (چیت‌سازیان و رحیمی، ۱۳۹۱: ۶۹). «در روزگار فتحعلی‌شاه بود که ایران در سیاست پیچیده بین‌المللی در خاور نزدیک و میانه در معرض قرار گرفت و به موضوع بدل گردید. تماس‌های دیپلماتیک، نظامی و اقتصادی ایران با کشورهای پیشرفته سرمایه‌داری غربی، واپس‌ماندگی و سستی دولت ایران را آشکار ساخت» (کوزنتسوا، ۱۳۸۶: ۳۳). در حقیقت، «نخستین سال‌های فرمانروایی فتحعلی‌شاه مقارن با جنگ‌های ناپلئون^۹ در اروپا بود و کشمکش سیاسی میان انگلستان و فرانسه در دربار ایران جریان داشت. فتحعلی‌شاه در ضمن برقراری رابطه سیاسی، درگیر جنگ با روس‌ها بود. هیچ‌گاه پیش از این، چنین تماس پیوسته‌ای میان ایران و قدرت‌های اروپایی برقرار نشده بود؛ به طوری که مأموران اروپایی در تهران استقرار یافتند و مسافران فرنگی، سراسر قلمرو شاه را زیر پا گذاشتند» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۴۲). در اوضاع آشفته معاصر آن‌روز، «دومین پادشاه قاجار، تصویر جلاخورده‌ای از شاه سلطان حسین صفوی به‌نظر می‌رسید و قلمرو او صورت تازه‌ای از ایران پایان عهد صفوی بود. پادشاه هم‌چنان مثل آخرین پادشاهان صفوی مستغرق در لذت بود اما دنیای خارج از ایران، تفاوت کلی یافته بود و ایران از خارج به چشم دیگری نگریسته می‌شد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۴: ۷۹۷). «نتیجه مهم به قدرت رسیدن فتحعلی‌شاه؛ پیدایش درباری بزرگ، باشکوه اما بی‌فایده و مضر به حال توسعه کشور بود. درباری بسیار بی‌اطلاع و درون خود فرورفته که یادآور شاهنشاهان افسانه‌ای ایران بود» (زیباکلام، ۱۳۷۹: ۱۴۰). این رویکرد در رقابت با دول

زیبایی‌شناسانه نقوش پارچه و لباس در نقاشی نیمه نخست قاجار» از جواد درخشن است (۱۳۹۲) که در بخش عمده آن به کپی‌برداری از رساله فریناز فربود اکتفا شده است. به‌رغم این جریان، چندین منبع انگلیسی تألیفی وجود دارد که به دست‌بافته‌های قاجاری پرداخته‌اند؛ از جمله آنها «منسوجات اسلامی»^۲ از پاتریشیا بیکر^۳ (۱۹۹۵) که به فارسی برگردانده شده (۱۳۸۵) و فصلی از آن به نساجی قاجار اختصاص یافته است. نمونه متأخر دیگر از همین نویسنده و با همکاری جنیفر واردن^۴ با عنوان «پارچه‌های ایرانی»^۵ است که در ۲۰۱۰ منتشر شد. نویسندگان این کتاب به بررسی بیش از دویست مورد پارچه قاجاری محفوظ در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن^۶ پرداخته‌اند. مطالعه موزه‌ای بعدی، «نمادهای قدرت: پارچه‌های فاخر از سرزمین‌های اسلامی»^۷ از لویی مک‌کی^۸ است (۲۰۱۵). این محقق نیز با لحاظ‌داشتن با یک نگاه تخصصی، انواعی از پارچه‌های فاخر و موزه‌ای متعلق به ارض اسلامی را در یک بازه زمانی وسیع از ظهور اسلام تا سده بیست و یکم به‌بحث در آورده و در این بین، دوره قاجار را نیز پوشش داده است. در مجموع، همین شمار اندک نشان می‌دهد که عمده اطلاعات فارسی موجود درباره بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاهی، فارغ از قاعده علمی و با رونگاری از یکدیگر سامان یافته است. در میان منابع انگلیسی نیز کمتر موردی وجود دارد که به‌الزام بر دوره تاریخی خاص تمرکز یافته و یا قدمی فراتر از مطالعات موزه‌ای برداشته باشد. با این حساب، نگارندگان بر این باورند تحقیق در این رسانه هنری توسط متخصصان عملی این رشته، بستری فراهم می‌آورد تا از خلال آن بتوان به بهبود شرایط موجود اقدام کرد. به‌ویژه آن‌که در این مقاله، طبقه‌بندی انواع طرح و نقش پارچه به‌هیچ‌وجه به تأسی از هنرهای تجسمی تنظیم نگردیده و به‌عکس، بنیاد خود را در هنرهای سنتی جستجو کرده است.

روش تحقیق

آن‌چه به‌دنبال می‌آید به‌لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چرا که با انطباق اصول طبقه‌بندی هنرهای سنتی با نقش و طرح پارچه‌های مصور در پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاهی، نسبت به شناسایی آنها اقدام کرده است. از نظر روش‌شناسی، تحلیلی-تاریخی است؛ زیرا نشان می‌دهد با تعمیق در جزئیات پیکرنگاری درباری می‌توان نسبت به رهگیری طرح و نقش پارچه‌های نیمه نخست قاجار اقدام کرد. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته و ابزار آن، به‌برگه شناسه (فیش) خلاصه می‌شود.

معاصر و با هدف تقلید از بزرگ‌نمایی خدای گونه پادشاهان سلسله‌های باستانی ایران، مسیر هنر را به گونه‌ای جهت داد که تاریخ نقاشی ایران را متحول ساخت؛ به طوری که «نمایش تصویری قدرت، که ابعادی بی‌سابقه در تاریخ ایران داشت، جزئی از یک برنامه هماهنگ برای اعلام تسلط دودمان قاجار بر عرصه سیاسی کشور در آمد» (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۳۳).

البته هنر ایران همواره مورد حمایت حکومت‌ها بوده است، چون «رژیم سلطنتی از هر وسیله‌ای حتی سنن و شعائر، حماسه‌آفرینی و افسانه‌سازی استفاده می‌کند تا پایه‌های قدرت مطلقه و خودکامه خود را در ضمیر فرهنگی جامعه مستحکم و پایدار سازد» (رفیع‌پور، ۱۳۹۲: ۲۴۴). از این رو، در تاریخ فرهنگی ایران همیشه حکمرانانی بوده‌اند که خارج از بحث کیفیت زمامداری، نقش عمده‌ای در پشتیبانی از هنر ایفا کرده‌اند: «هنر همواره در گفتمان سیاسی و اجتماعی ایران دارای اهمیت است، به گونه‌ای که در لابه‌لای دواوین بسیاری از ادیبان، حمایت از هنر توصیه شده و شاهان حامی هنر ستوده شده‌اند» (معین‌الدینی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در این میان، «در زمان حکومت فتحعلی‌شاه در فرصتی که ثبات و آرامش به ایران بازگشت، دنباله کار نهضت هنری ایرانیان در اثر ابراز علاقه خود شاه آغاز گردید. فتحعلی‌شاه توجه خاصی به خط، شعر و نقاشی نشان داد و همین امر باعث شد در اوان دوره قاجار، هنر و صنایع ظریفه با حضور هنرمندان و بزرگان اهل ادب، حیات نوین یافت» (حقیقت، ۱۳۸۴: ۵۷۹). در این سیر، فتحعلی‌شاه بر اعاده تاریخ باستانی ایران همت گمارد. با چنین اندیشه‌هایی، هر چند فرهنگ بیگانه بر هنر ایران تأثیر بسیار گذاشت ولی بیان ملی آن را خدشه‌دار نکرد. برای دست‌یافت به حقیقت نقاشی درباری دوره نخست قاجار، توجه به این نکته ضروری است: «با این کار، فتحعلی‌شاه دو هدف کلی را دنبال می‌کرد: یکی جنبه ملی و کاربرد داخلی و دیگری جنبه سیاسی و روابط بین‌المللی» (رابی، ۱۳۸۴: ۵۱). به طور کلی، «اشتیاق فتحعلی‌شاه به استفاده از تصویرگری نه از سر هوس بود و نه ناشی از تکبر و خودخواهی شخصی، بلکه بعد هنری یک برنامه منسجم فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابرکردن عصر فرمانروایی قاجار با دوران شکوهمند تاریخ ایران باستان نداشت» (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۲۷). «ظاهراً آگاهی فتحعلی‌شاه از ایجاد ارزش تبلیغاتی به‌واسطه قراردادن چهره خودش در معرض دید عموم، قدیمی‌تر از سلاطین عثمانی بود» (خلیلی و ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۷)؛ چنان‌که «طبق اصول و قواعد سنتی ایرانی، نقاش، پرتره‌ای خیال‌انگیز را بر پرده می‌آورد که در آن چهره بسیار پرايهت و شریف و اصیل به نظر می‌رسد. سینه فراخ و

کمر باریک، نشان‌دهنده قدرت و زیبایی است» (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۸). در حقیقت، سفارش‌دهنده اثر با این کار در خوانش تاریخی، فرهنگ کنونی را با اعقاب پیشین پیوند می‌زند و در نتیجه برای خود، عزت و بزرگی کسب می‌کند.

اوضاع نساجی در عصر فتحعلی‌شاه قاجار

نساجی ایران در عصر فتحعلی‌شاه هم چون نقطه اوجی است که به دلیل قرارگیری در میان یک دوره طولانی اضمحلال، منزوی شده است: «در دوران فتحعلی‌شاه، ماشین هم‌چنان در صنایع ایران جایگاه نداشت و تولید محصول با دست انجام می‌شد. در این دوره، صنایع دستی شکوفا و بازارهای داخلی و خارجی ایران پررونق بود؛ زیرا به دلیل ادامه جنگ‌های ناپلئونی در اروپا و خارج آن، امنیت خلیج فارس اجازه می‌داد که بازارهای داخلی و خارجی صنایع ایران هم‌چنان پررونق بماند» (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲: ۷۹). «و این زمانی است که صنعت ایران تقریباً از یک سده ویرانی که حملات و تجاوزات و درگیری‌ها بر سر جانشینی به‌وجود آورده بود، رهایی یافته بود. در این دوره تاریخی مقارن با سده آغازین سده نوزدهم، به‌رغم حضور اثرات و نشانه‌های تجارت با اروپا، این جریان هنوز نقش مهمی در ایران ایفا نمی‌کرد» (فلور، ۱۳۹۳: ۱۷ و ۱۸). چنان‌چه به‌نقل سرجان ملک‌مک^۱ «در دوره فتحعلی‌شاه، انواع مختلف پارچه‌های ابریشمی، پنبه‌ای، کم‌رنگ و پررنگ، شال پشمی و پارچه‌های زربفت تولید می‌شد. شهرهای اصفهان، یزد، کاشان، شیراز، همدان، رشت، قزوین، کرمانشاه و تهران به این محصولات شهره بود. در اصفهان، انواع پارچه‌های زری، پارچه‌های پنبه‌ای ضخیم، کم‌رنگ و پررنگ تهیه می‌شد و در یزد، ابریشم‌بافی و شال‌بافی با پشم کرمان معروف بود. ضمن آن که رشت و کاشان به تولید کالاهای ابریشمی شهرت داشتند» (عیسوی، ۱۳۸۸: ۴۰۵). بر این اساس یادآور می‌شود همان‌طور که پیکرنمایی درباری در نیمه اول حکومت قاجار، یکه‌تاز میدان رقابت بود و در دوره دوم با رونق طبیعت‌گرایی از رواج افتاد، پارچه‌بافی نیز چنین طریقی پیمود. یعنی هر چند مقارن با حکومت پادشاهان میانه، این خاندان با پارچه‌های صنعتی و بی‌نقش، جایگزین شد اما در این زمان هنوز کارآمد می‌نمود و هم‌چون نقاشی آن روزگار، با آمیزش ویژگی‌های هنر داخلی و خارجی، برتری خود را بر سایر روش‌ها حفظ می‌کرد. «در نیمه نخست قاجار هنرمندان بافنده، طراح و رنگرز در واقع با همان شیوه‌های سنتی که در مراکز مختلف پارچه‌بافی در دوره صفویه توسعه یافته بود

می شد که از لطمه و زیان در امان مانده باشد و این به علت تغییر در ذائقه، ورود کالاهای ارزان از اروپا و رقابت خود این اشیاء و اقلام در بازارهای خارجه بود. در این بین صنایع نساجی به طور خاص آسیب دید، به عنوان مثال تا اواخر قاجار، تعداد بافندگان اصفهانی به یک پنجم کاهش یافت و بافت ابریشمی (شعربافی) با شرایط اسفبارتری رو به افول گذاشت و حتی انواعی از رودوزی به کلی ضایع گشت» (فلور، ۱۳۹۳: ۲۱-۲۰). بر این اساس، امروزه در بررسی هنر این عصر «پوشاک و به تبع پارچه دوره قاجار به دو دوره جداگانه را شامل می شود؛ دوره اول، دوره ای است که هنوز ارتباطات با دول خارجی، توسعه نیافته بود و دوره دوم، دوره ای است که با آمدن تجار و سیاحان اروپایی به ایران و مسافرت ناصرالدین شاه قاجار به اروپا، تحول چشمگیری در پوشاک و پارچه به وجود آمد» (غیبی، ۱۳۸۴: ۵۴۸). عصر اول، روزگار مورد بحث در مقاله حاضر است.

خوانش طرح و نقش پارچه های مصور در چند نمونه از پیکرنگاری های درباری

با غور در هنرهای سنتی می توان دریافت پارچه بافی سنتی در ایران به معنی تولید منسوج با کمک دستگاه های بافندگی وردی یا دستوری (نقشه بندی) است که به طور معمول طرح دار و منقوش است. با در نظر داشتن تمایز اصطلاحات طرح^{۱۱} و نقش^{۱۲}؛ طرح به ساختار بنیادی اجزای تزیینی معنی می دهد، در مقابل، نقش، همان عنصر تزیینی است؛ یعنی طرح، ترکیب کلی است که ساده ترین جزء معنی دار آن به نقش مشهور است. «طرح، استخوان بندی و نظامی اساسی است که نقش ها بر بنیاد آن چیده می شود. در واقع، ضوابط و معیارهای ترتیب نقش ها را طرح تعیین می کند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). بر این اساس در طراحی پارچه، دو نوع تقسیم بندی قابل ملاحظه است: «اولی بر اساس روش اجرای طرح که به صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است؛ در روش قرینه سازی، نقوش به صورت انتقالی، انعکاسی و دورانی تکرار می شود. در بعضی طرح ها نیز، نقش ها به صورت نامتقارن و مستقل به اجرا در می آید. دومی، مبتنی بر موضوع که طی آن نقش ها به انواع انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی دسته بندی می شود» (تامسن، ۱۳۸۹: ۲). در این مقاله، افزون بر انواع پارچه های بدون طرح و نقش، گونه های دیگر بر اساس روش اجرای طرح اصلی به صورت قرینه انتقالی (واگیره ای، انواع قابی، محرمات)^{۱۳}، قرینه انعکاسی (محرابی، ترنج دار)، نامتقارن و مستقل (روایی، کتیبه ای، افشان) تقسیم می شود، یعنی

و یا مراکز جدید مانند تهران، قزوین و اردبیل که خود دلیلی بر گسترش هنر پارچه بافی است، به تولید انواع پارچه های ابریشمی، زربفت، مخمل، پارچه های پنبه ای، شال و انواع دوخته دوزی و نقاشی روی پارچه پرداختند. با دیدگاه دیگر می توان گفت ورود پارچه های اروپایی و هندی به ایران، نه تنها باعث انحطاط هنری در این زمینه نگردید بلکه ابتکار فنی جدید در بافت و شیوه های نوین تزیینی را به وجود آورد که منجر به خلق شاهکارهای هنری در پارچه بافی گردید» (روح فر، ۱۳۹۱: ۱). در نتیجه، هنرمندان بافنده دوره اول قاجار که وارث مهارت های فنی پیشرفته گذشتگان بودند توانستند با بهره گیری از این میراث و تلفیق آن با شیوه های غیر خارجی، مکتبی را تحت عنوان پارچه بافی نیمه نخست قاجار به وجود بیاورند که غنای آن با نقاشی های رنگ و روغن آن دوره تأیید می شود؛ چنان چه «در زمان فتحعلی شاه قاجار، محمدتقی نقشبند که در شهر کاشان می زیست و زری بافی را از اجداد خود آموخته بود بار دیگر به احیای پارچه زربفت اهتمام ورزید و این هنر مجدداً اعتبار خود را بازیافت» (صدری، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

در یک نگاه بی طرفانه در ملقمه اوضاع فرهنگی آن زمان (با برقراری امنیت در سراسر ایران، صنایع نساجی بار دیگر در شهرهای کرمان و یزد و اصفهان پا گرفت اما در ادامه از یک طرف واردات منسوجات خارجی به لحاظ ارتباط با کشورهای اروپایی و هندوستان و از طرف دیگر تغییر تکنیک پارچه بافی در تزیین تولیدات ایران به سبب جلب توجه غربی ها برای ایجاد بازار مناسب سبب شد که تولید داخلی، راه انحطاط و ضعف ببیماید و بازار منسوجات خودی از رونق بیفتد» (غیبی، ۱۳۸۴: ۶۰۹). بدین سان «در عصر فتحعلی شاه از برکت آرامش نسبی، کم و بیش زمینه برای ظهور هنرمندان و آثار هنری فراهم شد. البته حمایت سلاطین قاجار از مصنوعات داخلی، پایه و مبنای ملی، اجتماعی و اقتصادی نداشت یا بر پایه وطن دوستی و حمایت از مصنوعات داخلی نبود، پس همین که اجانب رشوه کلانی می دادند، ورود کالاهای خارجی آزاد می شد و کارگاه های داخلی تعطیل می گردید» (راوندی، ۱۳۸۳: ۵۷۴). چنان که معاصر با روزگار مورد بحث یعنی در عصر فتحعلی شاهی «در پی معاهده ترکمانچای در ۱۸۲۸ / ۱۲۴۴ تولیدات داخلی با ورود کالاهای نفیس خارجی به نوعی جریمه شد و امتیازات شغلی و سرمایه گذاری هایی که زیر نفوذ حکومت قاجار بود به بهترین پیشنهاد مالی واگذار گردید» (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۳۷). البته باز هم در این اوضاع پرفراز و نشیب، نیمه نخست قاجار در بهترین تعبیر، اوجی کوتاه رو به فرود بود؛ چنان چه در دهه های بعد «کمتر صنعتی یافت

دسته‌بندی مختصری ایجاد می‌گردد که اساس آن از طراحی سنتی، به میراث رسیده است.

در دوره فتحعلی‌شاه، انواع پارچه ترنج‌دار، محرابی، روایی و کتیبه‌ای با بهره‌گیری از فرآیندهای تکمیلی هم‌چون چاپ و رودوزی، با فراوانی کم، برای زینت‌بندی فضا در مناسبات مذهبی و عزاداری تولید می‌شد. این طرح‌ها شاید به دلیل عدم تناسب مضمون و محتوا در پیکرنگاری درباری این دوره قابل‌رهگیری نیست. در باره انواع نقش پارچه با تقسیم‌بندی موضوعی نیز امکان بازبایی گونه‌گیاهی در مقیاس وسیع و نمونه هندسی با حضور پراکنده در نقاشی این عصر وجود دارد. اندک نمونه‌های موجود نیز حاکی از آن است که نقوش انسانی و جانوری در اوان این دوره به قید احتمال حضور کوچکی داشته‌اند اما فضایی برای نقوش جمادی و تلفیقی قابل‌تعریف نبوده است.

بدون طرح و نقش

یکی از ویژگی‌هایی که بیشتر در جامه شخص پادشاه به چشم می‌آید، بهره‌برداری از پارچه‌های تک‌رنگ بدون طرح و نقش است که با سنگ‌های قیمتی و شال‌های تزیینی، آرایه‌بندی شده است (تصویر ۱). بر اساس پیکرنگاری این ادوار، استفاده از این پارچه‌ها حداقل به چند سالی پیش‌تر از عصر قاجار یعنی زند و افشار و حتی اواخر صفوی باز می‌گردد. نمونه‌هایی از

لباس غیرمنقوش در مشهورترین تصویرپردازی‌های کریم‌خان و نادرشاه قابل‌ملاحظه است. با نظر به استفاده از این منسوج برای عالی‌ترین مقام دربار یعنی فرمانروا و وابستگان او و همین‌طور کیفیت ایجادشده در تصویرسازی‌ها، این اقسام به احتمال از مخمل ابریشمین بوده است چرا که شیوه تولید مخمل آن‌هم با الیاف ابریشمی، به دستگاه بافندگی پیشرفته دستوری و مهارت بسیار نیاز داشت؛ پس محصول نهایی، گران می‌نمود و برای عامه مردم قابل‌دست‌یافت نبود. «مخمل ساده، نوعی پارچه تک‌رنگ بود که با تار و پود پنبه‌ای و پرز ابریشم بافته می‌شد و یا تار، پود و پرز آن به تمام از ابریشم بود» (طالب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۲). هر چند استفاده از این انواع در دوره فتحعلی‌شاه در لباس زنان و مردان حیات یافت اما بر اساس فراوانی شواهد موجود، این منسوج، بیشتر در لباس مردان به ویژه مقامات عالی‌رتبه دربار و از جمله خود فتحعلی‌شاه به استفاده در می‌آمد یا به عبارت دیگر در پوشش زنان نسبت به مردان در مقیاس اندکی به کار گرفته می‌شد؛ به طوری که نسبت به پیکرنگاری‌های مردان دربار، تصاویر کمتری را می‌توان جست که جامه زنان در آن عاری از هر نوع نقش و طرح باشد (تصویر ۲). البته نمی‌توان این سادگی را به تفکیک منسوجات در لباس مردانه و زنانه تعبیر کرد چرا که در ادامه حکومت این خاندان، استفاده از پارچه‌های ساده در پوشاک زنانه فزونی می‌گیرد و حتی در مواردی بر انواع دیگر غلبه می‌کند؛ آن‌طور



تصویر ۲. زن جوان با گلدان. منسوب به محمدحسن^{۱۶}. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم / اوایل سده نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (تهران). (فالك، ۱۳۹۳: ۳۲)



تصویر ۱. فتحعلی‌شاه. اثر مهرعلی^{۱۴}. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۸۱۴/۱۲۲۹. موزه هرمیتاژ (سنت‌پترزبورگ)^{۱۵}. (URL 1)

در اوج بود، طرح‌های سراسری از جمله واگیره‌ای در بافت پارچه برتری کامل داشت: «غیاث‌الدین علی نقشبند، بافنده نامی عصر صفوی، مکتبی را در طراحی پارچه رهبری می‌کرد که از ویژگی‌های آن، استفاده از نقوش کوچک بود که در یک طرح کلی با یکدیگر هماهنگی داشتند» (روح‌فر، ۱۳۹۲: ۴۲). به‌تبع آن شیوه، «در اوایل دوره قاجار طراحان پارچه، اغلب طرح‌های خود را به تقلید از طراحی نساجی متعلق به سده‌های دهم و یازدهم / شانزدهم و هفدهم انجام می‌دادند. گویی این طرح‌ها با حالت جدیدی، به‌نوعی مستقیم با عظمت احیاشده سلسله صفوی مرتبط بودند» (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۳۸). از پیکرنگاری‌هایی که طرح واگیره‌ای در آنها قابل ملاحظه است، باید به یک نمونه نقاشی پشت شیشه اشاره داشت (تصویر ۳) که پوشش یک شاهزاده جوان عصر فتحعلی‌شاهی یعنی حسنعلی میرزا را به‌تصویر در آورده است. در تصویر ۴ نیز یک بانوی دربار با دامن بلند و شال کمر منقوش به نگاره بته‌گلی در قالب طرح واگیره‌ای رخ‌نمایی می‌کند. جستجو در سایر نمونه‌های مشابه نشان می‌دهد در دوره فتحعلی‌شاه، این طرح، به‌جهت تطبیق با سازوکار دستگاه‌های وردی و عدم نیاز به تکنولوژی پیشرفته دستگاه‌های دستوری (که برای انواع طرح‌اندازی‌های گران‌قیمت و مستقل بی‌تکرار به‌کار می‌آمد)، در جامه زنانه و مردانه طبقات مختلف اجتماع، استفاده فراوان داشته است.

که «تن‌پوش زنانه را معمولاً از پارچه‌هایی با طرح‌های بزرگ گل‌دار، مشبک یا از جنس مخمل یا نخ‌گلدوزی، می‌دوختند اما گاهی نیز از طرح‌های ساده استفاده می‌کردند و در عوض آن را به شال پهن منقوش یا کمر بند جواهرنشان می‌آراستند» (دیبا، ۱۳۹۳: ۲۱۸).

واگیره‌ای

طرح‌های واگیره‌ای یکی از رایج‌ترین انواع تزیین پارچه‌های قاجاری در جامه زنانه و مردانه است. «طرح تکرارشونده واگیره‌ای، ترکیبی است که ساختار کلی آن از تکرار منظم یک نقش‌مایه با الگوی خاص در سرتاسر متن به‌وجود می‌آید» (رجایی، ۱۳۹۵: ۶۷). «به‌طور کلی 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» (صمیمی، ۱۳۸۳: ۸۴). در دوره فتحعلی‌شاه این نوع آرایه‌بندی در بیشترین وجه، به‌استعمال نقش‌مایه‌های گیاهی می‌گراید و گل‌ها و گیاهان را به‌صورت تک یا دسته، طبیعی یا انتزاعی در بستر خود تکرار می‌کند اما به‌واقع سابقه گسترش طرح واگیره‌ای به درازنای ابداع پارچه است چرا که از ابتدای پیدایی انواع منسوج دستگاهی، به‌جهت سازوکار تجهیزات کارگاهی، نظم و تکرار، عناصر بنیادی هر نوع طراحی بوده است. بر همین اساس حتی در ادواری چون صفوی که هنرها



تصویر ۴. بانوی دربار. منسوب به محمدحسن خان. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم / اوایل سده نوزدهم. کاخ‌موزه سعدآباد (تهران). (فالك، ۱۳۹۳: ۳۳)



تصویر ۳. حسنعلی میرزا. منسوب به مهرعلی. نقاشی پشت شیشه. حدود ۱۸۱۳/۱۲۲۸. کاخ‌موزه گلستان (تهران). (نگارنده)

انواع قابی (قاب‌قابی / خشتی / بندی)

در تصاویر دوره فتحعلی‌شاه، نمونه‌هایی از پارچه‌های منقوش به چشم می‌آید که گونه‌های متکثر طرح شبکه‌بندی شده قاب‌قابی، خشتی و بندی بر آنها حاکم است. حتی طبق مستندات تصویری، در میان طرح‌های قرینه انتقالی مورد استفاده در عصر فتحعلی‌شاه، انواع قابی، پرکاربردترین شیوه در طراحی پارچه است. در کلیت طرح قابی آن روزگار، خطوط هندسی حامل، معمولاً نقشی مشتمل بر گونه‌ای گیاهی را در بر می‌گیرد و در سطح تکرار می‌شود اما در بیان دقیق‌تر، اگر شبکه‌سازی با صورت‌بندی‌های مدور یا بیضوی (معمولاً منفصل) تعریف شود، به آن قاب‌قابی می‌گویند (تصویر ۵). اگر در ساختار هندسی پیوسته و متراکم شطرنجی با خطوط زاویه‌دار هم‌چون گره‌سازی شکل بگیرد و صورتی شبیه لانه زنبور ایجاد کند، عنوان خشتی بر آن می‌نهند (تصویر ۶) و در نهایت اگر شالوده و اساس این شبکه متداخل با خطوط نرم و رقصان اسلیمی باشد، نام بندی بر آن می‌گذارند (ردای سه نفر سمت چپ در تصویر ۷). درباره پیشینه انواع طرح قابی، آن‌که با یک نگاه گذرا به تاریخ نساجی ایران می‌توان دریافت این شیوه تزئینی، حداقل به دوره ساسانی باز می‌گردد. «کهن‌ترین سند، نقاشی دیواری شوش است که متعلق به نیمه اول سده چهارم میلادی است و در آن لباس رنگارنگ

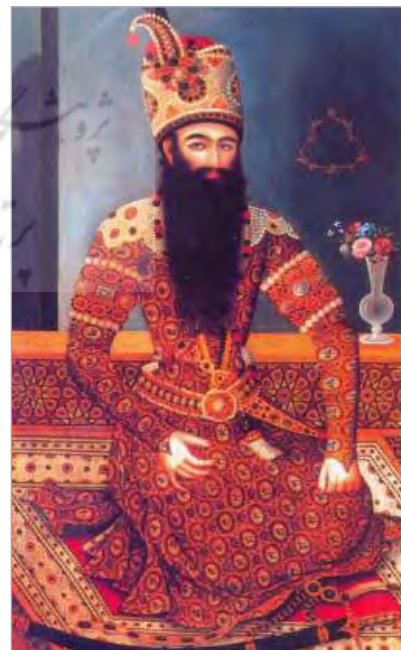
سوار با نخ‌های زرین بافته‌شده دارای شبکه‌های لوزی شکل و تزئین کاملاً هندسی است» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۲۶). بعد از آن نیز قاب‌بندی بر سطح پارچه در سیر ادوار ادامه می‌یابد تا در دوران ابتدایی حکومت خاندان قاجار مقارن با فرمانروایی فتحعلی‌شاه، دیگر بار، به مشخصه هنر نساجی داخلی تبدیل می‌شود و در لباس مردان (تصویر ۷) و زنان (تصویر ۸) فراوان به کار می‌آید. بنابراین این نوع طرح‌اندازی، شیوه جدید یا مطرود نبود که در این روزگار، دوباره ابداع یا احیا شود بلکه طی برخی شرایط، دوباره بر سایر انواع، برتری یافت. چنان‌چه بر خلاف باور عموم، در دوران نخست قاجار گرایش به غرب کم‌رنگ می‌گردد و حتی آنچه به تأثیرپذیری از هنر اروپایی تعبیر می‌شود، مواردی است که پیش‌تر و معاصر با اواخر صفویه به ایران راه یافته است. مقارن این نوع برخورد با عناصر تصویری غرب در طراحی پارچه‌های ایرانی این عصر در نقاشی پیکرنگاری درباری، عصر فتحعلی‌شاه قابل‌بازیابی، مقایسه و حتی استناد است (علیمحمدی، ۱۳۹۲).

محرمات

محرمات، همان پارچه راه‌راه است. «در این ساختار تزئینی، نوارهای باریک یا خیلی باریک با زمینه رنگ‌های متفاوت، بستری مناسب برای تزئینات گوناگون هستند. در این شیوه،



تصویر ۶. فتحعلی‌شاه. اثر مهرعلی. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۸۰۴/۱۲۱۹. کاخ‌موزه گلستان (تهران). (نگارنده)



تصویر ۵. فتحعلی‌شاه. منسوب به میرزاابا^{۱۷}. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۷۹۸/۱۲۱۲. مجموعه خصوصی. (Diba, 1998: 180)

انواع راه‌ها با پهنای مساوی یا متفاوت به کار می‌رود» (طالب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶). معمولاً در ترکیب راه‌راه، انواع نقش، به شرط وجود، در حدفاصل راه‌های مجاور تکرار می‌شود. این گونه آرایه‌بندی که هم‌چون گونه‌های پیش از نحوه تزیین پارچه‌های ادوار قبل ریشه می‌گیرد؛ در روزگار فتحعلی‌شاه با نقش‌های گیاهی طبیعی یا انتزاعی پراکنده و غیرمتراکم رونق می‌یابد. در این دوره بر خلاف تغییر متناوب عرض راه‌ها در گذشته، اغلب، اندازه آنها یکسان شد و نقش اندازی انباشته در طول راه‌ها رو به افول گذارد.

افشان

در اوایل دوره قاجار، استفاده از نقوش گردان در قالب طرح‌های افشان در تزیین پارچه به‌پختگی رسید. «نقوش گردان شامل انواع اسلیمی و ختایی است. نقش‌های ختایی ملهم از طبیعت هستند. البته این نقوش هر چند در انطباق کامل با طبیعت قرار نمی‌گیرند اما مصداق طبیعی را پیدا می‌کنند مانند گل‌ها و غنچه‌ها. اما در انواع اسلیمی، مصداق کامل طبیعی وجود ندارد بلکه نقوش اسلیمی آن قدر خلاصه و تغییر یافته است که منشأ حقیقی آن، تنها با احتیاط فراوان قابل جستجو است» (تام‌سن، ۱۳۸۹: ۹۳). پس، از آنجا که سامانه اصلی این طرح بر پایه نقوش گیاهی است، در برخی از انواع، این نقوش به شکل

بر اساس اسناد تصویری، گویا این نوع پارچه بیشتر به مصرف طبقه متوسط مردم می‌رسید؛ به طوری که این طرح به صورت گسترده در لباس خادمان دربار به تصویر در آمد (تصویر ۹). به‌موازات تولید مرغوب اقسام محرمات، «بافت پارچه‌های دورو با راه‌های اریب و پوشیده از نقوش گل‌های کوچک با کیفیت نامرغوب و نازل تداوم یافت» (اکرم، ۱۳۸۷: ۲۴۵۸). به‌عکس، مقامات عالی‌رتبه دربار فتحعلی‌شاهی هم‌چون شخص پادشاه و شاهزادگان، معمولاً در مقیاس اندک و در قالب پوشش زیرین از آن بهره‌برده یا جهت مصارف تزیینی، آستری، سردوزی و حاشیه‌دوزی، نوع مطلوب آن را به کار گرفتند (تصویر ۱۰). به‌لحاظ جنسیتی نیز، منسوج محرمات علاوه بر مردان، در لباس زنان به کرات و در اشکال مختلف استفاده داشته است چنان‌که در تصویر ۱۱ که به



تصویر ۸. مادر و فرزند. منسوب به محمدحسن رنگ‌وروغن روی بوم. دهه سوم سده سیزدهم / دهه دوم سده نوزدهم. مجموعه هاشم خسروانی. (Diba, 1998: 208)



تصویر ۷. بارگاه فتحعلی‌شاه. منسوب به عبدالله‌خان^{۱۸}. آبرنگ مات روی کاغذ. ۱۲۳۰/۱۸۱۵. گالری آرتور ساکлер وابسته به مؤسسه اسمیتسونین (واشنگتن)^{۱۹}. (Diba, 1998: 175)

طبیعی تر هم چون ختایی و حتی سبک ناتورالیستی غربی و در برخی دیگر با وجهی انتزاعی تر هم چون اسلیمی مشخص می‌شود اما در هر دو صورت، نقوش بدون هیچ نظم و ترتیب مشخص در سرتاسر پارچه منتشر می‌شود. به همین دلیل، این شیوه تزئینی معمولاً از طریق نقاشی، چاپ (معمولاً قلمکار) و رودوزی یعنی عملیات تکمیلی بر سطح پارچه ایجاد می‌گردد. پارچه‌های حاصل از این روش تولید، در اساس به جهت بهره‌وری از تکنیک‌های بافت ساده‌تر، رنگ‌رزی یک‌دست زمینه و همین‌طور جنس ارزان پنبه‌ای با خاصیت رنگ‌پذیری بهتر و دوخت آسان‌تر، از رواج بیشتری بین طبقه متوسط مردم برخوردار بوده‌اند. با این حساب، «قلمکارها (با انواع طرح‌های مختلف هم چون افشان) به مصارف خانگی متعدد می‌رسیدند. حتی معمولاً به‌هنگام نشستن برای صرف غذا، نخست طاقه‌ای از آن عموماً به‌شکل مستطیل بر زمین پهن می‌شد تا از قالی‌های گران‌بها حفاظت به‌عمل آید» (مک‌داول، ۱۳۷۴: ۱۶۸). شاید این موضوع یعنی هزینه کمتر، یکی از دلایلی باشد که این طرح برای پوشش رامش‌گران دربار به‌صورت گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرد و در تزئین فضای داخلی هم چون کفپوش و پرده به‌صورت مختلف به‌کار می‌آید؛ از جمله این موارد، تصویر مشهوری از یک بانوی آکروبات‌باز است

(تصویر ۱۲). در این نمونه، نه‌تنها شلوار زن بلکه منسوج به‌کاررفته در زیرانداز او نیز (به‌فرض پارچه‌بودن) با طرح افشان و نقوش طبیعت‌نمای گیاهی تزئین شده است. البته در نگاره‌های به‌جای‌مانده از زنان غیرمطرب دربار نیز پوشش با این نوع پارچه، فراوان به‌چشم می‌آید. مصداق این سخن، دامان یک بانوی آئینه‌به‌دست است (تصویر ۱۳) که احتمالاً در شکل واقعی به رودوزی مزین بوده است. فرضیه سوزن‌دوز بودن پارچه لباس این بانو، وقتی تقویت می‌شود که تصور کرد منسوج حریرگون با تزئین نخ‌های طلائی هم‌چون گلابتون، دست‌مایه اصلی تهیه چنین پوشش‌هایی بوده است. «جامه‌های رویی و بلند اعضای خانواده سلطنتی غالباً با ردیف‌های مروارید و سنگ‌های گران‌بها مغزی‌دوزی می‌شد و پوشش‌های خانگی و عادی نیز عاری از تزئینات نمی‌ماند. در این بین، مروارید، مقام والایی داشت و در تزئین حواشی دامن لباس‌های زنانه و مردانه، فراوان به‌کار می‌آمد» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹۴). در این صورت، بهای مواد اولیه بر ارزش افزوده حاصل از زمان‌بر بودن شیوه تولید می‌افزود و محصول را در زمره تولیدات گران‌بها تعریف می‌کرد.

بر اساس مستندات تصویری دوره فتحعلی‌شاه، این شیوه طرح‌اندازی در پوشش مردانه صاحب‌تأثیر



تصویر ۱۰. بهرام میرزا، اثر محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم / نیمه اول سده نوزدهم. کاخ‌موزه سعدآباد (تهران). (کیکاوسی، ۱۳۷۱: ۱۹)



تصویر ۹. ساقی دربار. اثر احمد نقاش. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم / اوایل سده نوزدهم. موزه متروپولیتن (نیویورک).^{۲۱}

(URL 2)

از منظر نقش

با توجه به حصول طبقه‌بندی برای پارچه‌های رایج عصر فتحعلی‌شاهی، مشتمل بر بدون طرح و نقش، واگیره‌ای، انواع قابی، محرمات و همین‌طور افشان، اینک می‌توان نقوش کاربردی در بستر آنها را به لحاظ موضوعی به انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی تقسیم داشت. البته نه تنها مستندهای تصویری، که نمونه‌های به‌جای مانده نیز نشان می‌دهد در پارچه‌های دوره نخست قاجار، مضامین جمادی و تلفیقی تقریباً قابل‌تعریف نیست. در تأیید این مدعا، نقوش موجود در مصادیق تصاویری تقریباً در تمام انواع طرح‌اندازی بر پایه بن‌نگاره‌های گیاهی است. البته هر چند برتری شاخص با فاصله بسیار نسبت به سایر انواع، از آن نقوش گیاهی (طبیعی و انتزاعی) و تا اندازه‌ای هندسی است اما گویا تکه پارچه‌هایی وجود دارد که بر وجود اندک عناصر انسانی و جانوری در پارچه‌های اوآن عصر دلالت می‌کند. «در دوره قاجار نسبت به دوره صفوی و دوران قبل از آن، از نقوش انسانی بسیار کم و گاه به صورت جزئی استفاده شده است؛ این موضوع، یکی از ویژگی‌های پارچه‌بافی قاجار است. در آرایه‌های تزئینی پارچه‌های قاجار، نقوش جانوری بسیار کم‌یاب هستند. در میان نمونه‌های به‌جای مانده نیز

نبود. از معدود مواردی که می‌توان این طرح را در جامه مردانه جستجو کرد، یک تصویرسازی از دیوان خاقان^{۲۲} است (تصویر ۱۴). در تصویر مذکور، فتحعلی‌شاه با پوشش سرخ‌رنگ آمیخته به طرح افشان، مصور شده است. البته شاید چون تصویرگر این نسخه، این مجلس را در قطع متفاوت از تابلوهای رنگ‌وروغن و در اندازه صفحه کتاب رقم زده است برای رعایت ظرافت بیشتر، طرح افشان انتزاعی طلایی‌رنگ و متناسب با جواهرات پادشاهی را بر سایر گونه‌ها ترجیح داده و به نمونه عملی یا واقعیت امر توجه نکرده است. حتی اگر این تصویر، ریشه در واقعیت داشته باشد، به‌طور قطع باید آن را یکی از اندک نمونه‌هایی دانست که جامه یک مرد به طرح افشان مزین شده است. در نهایت آن که انواع این طرح به صورت طبیعت‌نما یا انتزاعی، به لحاظ شیوه تولید و بهره‌وری از روش‌های نقاشی و چاپ، می‌توانست محصول منقوش ارزانی عرضه کند که برای طبقه متوسط جامعه به‌صرفه‌تر بود. وانگهی، چنین طرحی در وجه مضمون، باغ سرسبزی را متصور می‌ساخت که با طبیعت منعطف زنانه، هم‌سو تر و جهت تلطیف فضای داخلی، مناسب‌تر می‌نمود. با این اوصاف این طرح، ظرفیت آن را داشت که جهت پوشش زنان و همین‌طور فضا سازی، مورد استعمال قرار بگیرد.



تصویر ۱۲. بانوی اکروبات‌باز. منسوب به احمد نقاش. رنگ‌وروغن روی بوم. دهه سوم سده سیزدهم/دهه دوم سده نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت (لندن). (URL3)



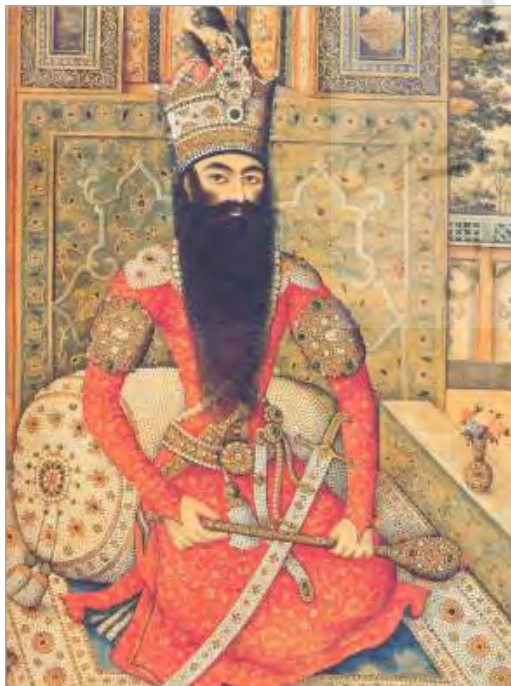
تصویر ۱۱. بانوی مخمور. اثر میرزاابا، رنگ‌وروغن روی بوم. مجموعه اسکندر آریه^{۲۳}. (Diba, 1998: 158)

اکثراً به نقوش پرندگان کوچک در همراهی با نقوش گیاهی و گل و بته اکتفا شده است» (روح‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴ و ۴۵).

نقوش گیاهی

در دوره نخست قاجار، استفاده از گونه‌های دیگرگون نقوش گیاهی چنان فزونی یافت که تقریباً جایگزین سایر اقسام گردید. در مجموع، ترکیب این بن‌نگاره در تزیین انواع منسوج فتحعلی‌شاهی، فراوان به کار آمد: برای پوشش مردان در قالب طرح‌های واگیره‌ای، انواع قابی و محرمات شیوع پیدا کرد و در پوشش زنان و دیگر مصادیق کاربردی، افزون بر طرح‌های فوق، در ترکیب افشان نیز رونق فراوان گرفت. در نتیجه، شایع‌ترین صورت نقش‌پردازی انواع منسوج در این دوره، تکرار گل‌های کوچک در ردیف‌های موازی بود. درباره چگونگی ساخت‌وساز این نوع نقوش، آن که دوره قاجار را مصادف با رواج صور طبیعت‌نمای غربی می‌دانند اما اگر عصر خاص فتحعلی‌شاهی منظور باشد، بن‌نگاره‌های گیاهی پارچه‌های این دوران، علاوه بر اسلیمی و ختایی فقط شامل برخی از گل‌ها و گیاهان طبیعت‌نما هم چون گل میخک و سرخ است. در این صورت، باید پذیرفت در این روزگار به موازات هنر پیکرنگاری درباری، طراحی پارچه نیز هم‌چنان بر پایه‌های هنر ایران استوار ماند. به همین دلیل، معمولاً صور گیاهی به شکل انتزاعی ظاهر شد

و در صورت طبیعت‌گرایی در بیشتر موارد از اندازه ختایی فراتر نرفت. مهر تأیید این سخن، پوشش شخص پادشاه و شاهزادگان در پیکرنگاری‌های سلطنتی متعدد است. چنان که علاوه بر نمونه‌های پیش‌تر، تصویر ۱۵ تعهد به این اصول را نمایش می‌دهد. در این مجلس، نقش لباس فتحعلی‌شاه به‌فراخور کارکرد نظامی با حفظ اصالت بن‌نگاره گیاهی، از طبیعت خود دوری جسته و به انتزاع و ساده‌سازی پهلو زده است. با این حساب، هر چند «نقوش گیاهی در سایه طبیعت‌گرایی این دوران با رواج گل‌فرنگ یا گل‌لندنی (گل‌های سرخ پر گلبرگی شبیه به گل صد تومانی) متحول شده‌اند و گهگاه اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چندپر) و واقع‌گرایانه (گل‌رز، زنبق، میخک، افاقیا) داده‌اند» (محمدزاده و سلاخی، ۱۳۹۲: ۶۷)، اما بر اساس میزان فراوانی مستندات، برتری خاص هم‌چنان با نقوش گیاهی است که اصول طراحی سنتی ایرانی بر آنها حاکم است چرا که به‌وضوح «در اواخر دوره قاجار بود که طراحی گل و گلدان روی پارچه‌ها تحت تأثیر طرح‌های دوخته‌شده بر گوبلن‌های فرانسوی و ایتالیایی قرار گرفت» (روح‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴). خلاصه آن که در این عصر، مکتبی در پارچه‌بافی شکل می‌گیرد که همتای پیکرنگاری درباری، «نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی در یک قالب پالایش‌یافته و شکوهمند است. این



تصویر ۱۴. فتحعلی‌شاه. اثر میرزا بابا. آبرنگ مات روی کاغذ. ۱۲۱۷/۱۸۰۲. از نسخه خطی دیوان خاقان. کتابخانه سلطنتی قلعه وینزور (برکشیر)^{۲۵} (Raby, 1999: 42).



تصویر ۱۳. بانویی با آئینه. اثر محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم / اوایل سده نوزدهم. موزه هنرهای زیبا (جورجیا)^{۲۴}. (URL4)

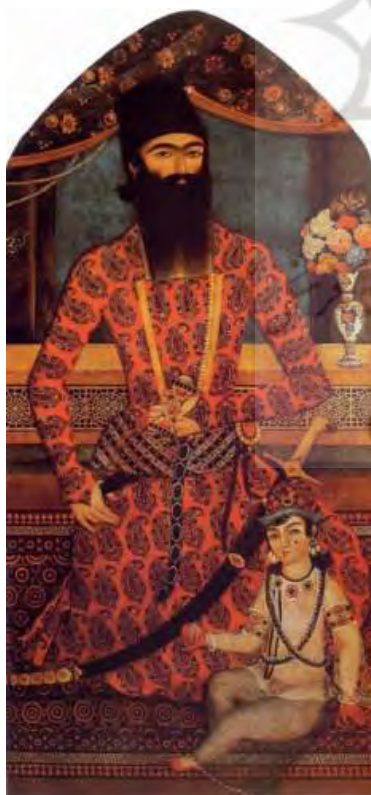
این فراوانی، بررسی انواع نقش پارچه در مدارک تصویری نشان می‌دهد: هر چند در دوره فتحعلی‌شاه، استفاده از پارچه بنه‌ای در پوشش زن و مرد متداول بود و حتی گاه این نقش، نه فقط در بافت که به شکل تزیین و رودوزی به کار می‌آمد یا در قالب انواع شال برای تزیین جامگان مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما این اندازه از کارایی هرگز به معنی آن گسترشی نبود که معمولاً به عراق و گزافه با بیرون‌راندن سایر نقوش از عرصه طراحی پارچه تعریف می‌شود، زیرا به استناد مطالب همین مقاله در فراوانی دیگر نقوش، این تصور - البته باز هم نه با آن مبالغه‌ای که از آن یاد می‌شود - با یک فاصله زمانی و در دوره‌های بعد به وقوع پیوست. بنابراین نه در عصر فتحعلی‌شاه که در ادامه حکومت سلسله قاجار بود که بنه‌جقه در بیشتر پارچه‌های مصرفی منقش، جایگزین انواع دیگر شد.

نقوش هندسی

در سهل‌انگاری ناشی از التقاط در به‌کارگیری واژگان طرح و نقش، به‌صورت معمول، عصر فتحعلی‌شاه قاجار را دوره شیوع نقوش هندسی در هنر پارچه‌بافی سنتی دانسته‌اند. در

مکتب، روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری را هم‌ساز می‌کند و خصایص عمده آن با ترکیب‌بندی متقارن، تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری و رنگ‌گزینی محدود، مشخص می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱).

در مطالعه نقوش گیاهی عصر فتحعلی‌شاه قاجار، شاید نتوان بین نگاره‌های رایج را تک به تک بررسی کرد، اما در نمونه‌های متعدد از پیکرنگاری‌های این روزگار هم‌چون تصویر ۱۶، نقوشی بر پوشش زن و مرد به چشم می‌خورد که به‌وضوح نمایش انتزاعی از سروهای خمیده است؛ نقشی که به‌عنوان یکی از پرکاربردترین انواع بوته تحت عنوان بنه‌جقه معرفی می‌گردد. «نقش موردپسند عموم مردم در دوره قاجار برای پارچه جبه مردان و دامن و شال زنان، بنه‌جقه بود که ترکیب تنگاتنگی است از تکرار شکل انتزاعی درخت سروی که خوابیده و به‌هیأت بوته در آمده است» (مکداول، ۱۳۷۴: ۱۶۹). چنانچه «نقش‌مایه بنه‌جقه در طول دوره قاجار، عمومیت خاصی دارد؛ این نقش در طراحی شال و لباس مردان و زنان، به‌ویژه در باریان و اعیان و اشراف خودنمایی می‌کند» (حشمتی، ۱۳۹۲: ۲۶۱). البته به‌رغم



تصویر ۱۶. شاهزاده با یک بچه. اثر محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم / نیمه اول سده نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (تهران). (فالك، ۱۳۹۳: ۲۵)



تصویر ۱۵. فتحعلی‌شاه. اثر مهرعلی. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۲۳۰ / ۱۸۱۵. گالری آرتور ساکلر وابسته به مؤسسه اسمیتسونین (واشنگتن). (Diba, 1998:186)



تصویر ۱۷. مرد جوان با ساز. اثر احمد نقاش. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم / اوایل سده نوزدهم. موزه هنرهای زیبا (جورجیا). (URL5)

حالی که به‌واقع این طرح هندسی است که در مایه‌های قابی، خشتی و محرمان نضج می‌یابد و بستر حضور نقوش گیاهی را فراهم می‌آورد. در بیان ظریف‌تر آن که شواهد تصویری نشان می‌دهد در این دوره حتی طرح‌های هندسی منتظم پدیدار نمی‌شود مگر آن که در بیشتر مواقع به زیور نقش آرایش بیابد. در این میان برخی دیگر نیز نقوش گیاهی تجریدی هم‌چون نقش روکش پشتی در تصویر ۶ یا نقش پوشش فتحعلی‌شاه در تصویر ۱۵ را به نقوش هندسی تعبیر کرده‌اند اما در تدقیق بیشتر روشن می‌شود که چنین نقش‌هایی، بن‌نگاره گیاهی ساده‌ای چون گل چند پر یا روزت هستند که گاه به‌دلیل تسامح نگارگر و گاه به‌دلیل غفلت در سهم مشاهده‌گر، به نمود هندسی تعبیر شده‌اند. به‌هر روی یکی از محدود تصویرهایی که شاید گواه بر کاربرد هر چند اندک نقوش هندسی در این دوره باشد، جبه جوان نوازنده‌ای است که طرح محرمان آن با انواع نقوش شکسته هندسی و گردان، آرایه‌بندی شده است (تصویر ۱۷). شیوه نگاره‌سازی مذکور، نوعی حاشیه‌بندی در هنرهای سنتی را یادآوری می‌کند که بنیاد آن بر برتری نقوش شکسته، استوار است.

جدول ۱. فراوانی و نوع کاربرد انواع طرح پارچه در دوره فتحعلی‌شاه قاجار بر اساس پیکرنگاری درباری

انواع طرح پارچه	پوشاک	سایر مصارف	تصویر
بدون طرح	بیشتر برای تهیه پوشش مردان خاندان سلطنتی به‌کار می‌آمد. در میزان کمتر در میان زنان دربار نیز رواج داشت.	احتمالاً با مقیاسی کمتر از پوشاک، برای دیگر موارد مصرفی چون پرده درگاه به‌کار می‌آمد.	 بخشی از تصویر ۲ (فالك، ۱۳۹۳: ۳۲)
واگیره‌ای	برای تهیه لباس زنان و مردان درباری و احتمالاً غیردرباری استفاده می‌شد.	نشانه‌های تصویری از کاربرد آن در موارد مصرفی دیگر قابل ملاحظه نیست.	 بخشی از تصویر ۴ (فالك، ۱۳۹۳: ۳۳)

انواع طرح پارچه	پوشاک	سایر مصارف	تصویر
انواع قلابی (قاب قلابی / خشتی / بندی)	برای تهیه پوشش زنان و مردان وابسته به دربار و احتمالاً غیر آن، بسیار پرکاربرد بود.	به فراوانی برای موارد مصرفی خانگی مثل زیرانداز و پستی، استفاده داشت.	 <p>بخشی از تصویر ۷ (Diba, 1998 : 175).</p>  <p>بخشی از تصویر ۵ (Diba, 1998 : 180)</p>
محرمات	بیشتر برای تهیه پوشش مرد و زن طبقه متوسط جامعه به کار می‌رفت. البته در جامه زنان دربار نیز فراوان به کار می‌آمد اما کمتر در لباس مردان خاندان سلطنتی مجال ظهور می‌یافت یا حداقل نمود آن به اندازه جزئیاتی چون شال کمر، حاشیه دوزی یا پیراهن زیرین محدود می‌شد.	هر چند در این دوره نشانه‌ای متقن از کاربرد این پارچه در مصارف خانگی وجود ندارد اما در دوران بعد به طرح غالب زیراندازها بدل می‌شود.	 <p>بخشی از تصویر ۱۱ (Diba, 1998 : 158)</p>  <p>بخشی از تصویر ۹ (URL 2)</p>
افشان	برای تهیه لباس زنان طبقه متوسط و همین‌طور وابسته به دربار به صورت گسترده استفاده می‌شد. کمتر نشانه‌ای دال بر استعمال آن در جامه مردانه وجود دارد.	برای موارد مصرف خانگی مثل پرده، زیرانداز، پستی، روکش لحاف و بالشت به فراوانی استفاده داشت.	 <p>بخشی از تصویر ۱۳ (URL 4)</p>  <p>بخشی از تصویر ۱۲ (URL 3)</p>
ترنج‌دار	-----	بر اساس دیگر شواهد، احتمالاً برای مصارفی چون زیرانداز با محیط مربع یا مستطیل به کار می‌آمد.	
محرابی	-----	بر اساس دیگر شواهد، به عنوان سجاده و احتمالاً دیوارکوب استفاده می‌شد.	
کتیبه‌ای	-----	بر اساس دیگر شواهد، معمولاً در مناسبت‌های عزاداری استفاده می‌شد.	
داستانی	-----	در صورت وجود، احتمالاً کاربرد تزیینی داشته است.	
تلفیقی	-----	در صورت وجود، احتمالاً کاربرد تزیینی داشته است.	

جدول ۲. فراوانی و نوع کاربرد انواع نقش پارچه در دوره فتحعلی‌شاه قاجار بر اساس پیکرنگاری درباری

انواع نقش پارچه	پوشاک	سایر مصارف	تصویر
گیاهی	نقش اصلی پوشش زنانه و مردانه درباری و غیر آن بود. گستره نمود آن از طبیعی تا انتزاعی قابل تعریف بود.	انواع پارچه‌های مورد استفاده برای تمام اقشار جامعه، در صورتی که بدون نقش نبود با صور گیاهی آرایه‌بندی می‌شد.	 <p>بخشی از تصویر ۱۶ (فالک، ۱۳۹۳: ۲۵)</p> <p>بخشی از تصویر ۱۵ (Diba, 1998: 186)</p>
هندسی	در پیکرنگاری یکی از خادمان دربار، جامه وی به نقش هندسی مزین شده است اما نمونه عملی یا شاهد بیشتری دال بر رواج درخور این نوع نقش وجود ندارد.	به جز عناصر گیاهی انتزاعی که به‌اشتباه به صور هندسی تعبیر شده‌اند، شاهدی دال بر استفاده آن در مصارف عمومی وجود ندارد.	 <p>بخشی از تصویر ۱۷ (URL5)</p>
انسانی	بر اساس دیگر شواهد، در ابتدای این دوره در مقیاس بسیار ناچیز، برای پوشش خانواده سلطنتی به‌ویژه مردان تولید شد و بعد کم‌کم رو به نیستی گذارد.		
جانوری	بر اساس دیگر شواهد، برای تن‌پوش درباریان و افراد ثروتمند زن و مرد در اوایل این دوره در اندازه کم تولید می‌شد.		
جمادی	نشانه‌ای دال بر حضور آن در این دوره به‌دست نیامده است.		
تلفیقی	نشانه‌ای دال بر رواج قطعی آن در این دوره به‌دست نیامده است.		

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

به‌طور کلی ویژگی‌های صوری پارچه‌بافی قاجار هم‌چون نقاشی این عصر، تفاوت بارزی را در اوایل و اواخر حکومت این دودمان، نشان می‌دهد. نساجی سنتی ایران در عصر فتحعلی‌شاه، آخرین دوره شکوفایی را در دوران حیات تجربه می‌کند که معمولاً به‌دلیل افول این هنر در ادامه فرمانروایی سلسله قاجار، ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آن نادیده گرفته می‌شود. از همین حیث، معمولاً مستندنگاری و فن‌شناسی دقیقی راجع به پارچه‌های این عهد صورت نگرفته است و تمام آنها ذیل محور کلی هنر قاجار تعریف می‌گردد. به‌همین جهت، برای شناخت طرح و نقش منسوجات عصر فتحعلی‌شاهی، راهی نمی‌ماند به‌جز آن که به بارزترین هنر آن روزگار یعنی پیکرنگاری درباری رجوع داشت؛ هنری که به‌جهت خواست سیاسی فتحعلی‌شاه بیش از گونه‌های دیگر تحت حمایت دربار قرار گرفت. البته این نوع نقاشی به‌دلیل تمرکز بر تصویرنمودن افراد خاندان سلطنتی، نوعی محدودیت در جامعه هدف ایجاد می‌کند چرا که بیشتر به‌سندی برای پژوهش در پوشش درباریان تبدیل می‌شود اما با این وجود، باز هم مطمئن‌ترین راهی است که برای بررسی رونق برخی انواع در میان عامه مردم به‌کار می‌آید. مطلب دیگر، تمایز میان واژگان طرح و نقش است. مطابق با اصول هنر سنتی، طرح به ساختار



کلی و نقش به کوچک‌ترین جزء معنی‌دار آن تفسیر می‌شود. با این حساب، انواع طرح بر اساس شیوه گسترش به واگیره‌ای، انواع قابی، محرمت، افشان، کتیبه‌ای، روایی، محرابی و ترنج‌دار قابل تقسیم است. گونه‌های متنوع نقش نیز بر پایه موضوع و مضمون به دسته‌های انسانی، جانوری، گیاهی، جمادی و هندسی دسته‌بندی شده است. پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاه نشان می‌دهد در پارچه‌های این عهد به‌رغم امکان حضور سایر اقسام، تنها باید به وجود طرح‌های واگیره‌ای، قابی، محرمت، افشان و همین‌طور بدون طرح شهادت داد که مسلماً به‌جهت استفاده در پوشش افراد در پیکرنگاری درباری مجال ظهور یافته‌اند. از جهت نقش نیز هر چند با نظر به تکه پارچه‌های به‌جای مانده، احتمال حضور نقوش انسانی و جانوری به‌میزان اندک در اوایل این دوره برقرار است اما بر اساس همان نمونه‌ها و همین‌طور پیکرنگاری درباری، برتری خاص و متقن با نقوش گیاهی طبیعت‌نما و انتزاعی است؛ بدین ترتیب مذاقه در هفده نمونه از پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار نشان می‌دهد در این روزگار، عمومیت کلی پارچه‌ها با طرح‌های واگیره‌ای، انواع قابی (قاب‌قابی، خشتی، بندی)، محرمت و افشان است و نقش غالب، گیاهی و یا در اندک مواردی احتمالاً هندسی است. نتیجه مشخص این مقاله حاکی است در این بین، طرح محرمت با ویژگی خاص این عصر یعنی راه‌های مساوی و نقش‌پردازی پراکنده، در شکل گسترده به‌استفاده زن و مرد طبقه عامه در آمد و بر خلاف استعمال وسیع آن در جامه زنان دربار، برای پوشش مردان خاندان سلطنتی در لباس زیرین به‌کار گرفته شد یا بهره‌گیری از آن به‌انواع تزیین هم‌چون آستردوزی و حاشیه‌دوزی محدود گشت. در مقابل، پارچه‌های بدون طرح، بیشتر با پوشش خانواده سلطنتی به‌ویژه مردان تعریف شد. پارچه‌های مصور به‌طرح واگیره‌ای و انواع قابی مشتمل بر قاب‌قابی، خشتی و بندی نیز در انواع پوشش زنانه و مردانه استفاده داشت. حتی انواع قابی به‌دیگر مصارف عمومی چون زیرانداز و روکش پشتی می‌رسید. طرح افشان نیز معمولاً از طریق فرآیندهای تکمیلی مثل چاپ، نقاشی و رودوزی تولید می‌شد و نه‌تنها در مصارف عمومی رواج داشت بلکه در کیفیت‌های مختلف در پوشش زنان کاربرد فراوان پیدا کرد. البته به‌طور معمول به‌جهت برتری وجه تزیینی، پوشش مردانه از این طرح (افشان) میرا است و انواع گران‌بهای آن در پوشش زنانه درباری کاربرد دارد (جدول ۱). افزون بر این، در گستره انواع نقش، هر چند موارد اندکی وجود دارد که بر حضور نقوش هندسی دلالت می‌کند اما غلبه کامل با بن‌نگاره‌های گیاهی است که به‌صور طبیعت‌نما هم‌چون ختایی و انتزاعی هم‌چون اسلیمی ظاهر شده و در چکیده‌ترین قالب خود به‌صورت بته‌جقه نمود پیدا کرده است. البته پوشیده نیست در مواردی محدود گرایش به طبیعت‌گرایی غربی نیز به‌چشم می‌خورد اما همانند پیکرنگاری این عصر، هنوز برتری قدرتمند با مبادی سنتی هنر ایرانی است (جدول ۲). با توجه به تمرکز این مقاله بر طبقه‌بندی بر خاسته از بستر هنرهای سنتی، این شیوه تقسیم انواع طرح و نقش پارچه، ظرفیت آن را دارد که دامنه شمول خود را به‌اندازه جملگی منسوجات دست‌بافت منقوش ایرانی در تمام اعصار گسترش دهد. از سوی دیگر، بررسی نقش و طرح منسوجات ادوار مختلف ایران بر اساس صور به‌جای مانده در نقاشی، موضوع گوش‌آشنا اما مغفول دیگری است که تا پیش از این مورد مذاقه ضابطه‌مند قرار نگرفته است، بنابراین مجموع این دو کیفیت، دست‌مایه مناسبی برای پژوهش‌های آتی فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت

1. Julian Raby
2. Napoleon Bonaparte (1769-1821)
3. Islamic Textiles
4. Patricia L. Baker
5. Jennifer Wearden
6. Iranian Textiles
7. The Victoria and Albert Museum in London
8. Symbols of Power : Luxury Textiles from Islamic Lands (7th-21st Century)

9. Louise W. Mackie
۱۰. Sir John Malcolm: افسر اسکاتلندی کمپانی هند شرقی در ایران در سده یزدهم/ هجدهم که قراردادهای خارجی زمان فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه را کارگردانی کرد.
11. Design
12. Motif
۱۳. انواع طرح قابی (مشمتمل بر قاب‌قابی، خشتی و بندی) و همین‌طور طرح محرمات منقوش نیز گونه‌هایی از واگیره‌سازی محسوب می‌شوند که به دلیل عدم ارتباط مستقیم با این بحث به توضیح بیشتر آن پرداخته نمی‌شود.
۱۴. مهرعلی، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان مکتب پیکرنگاری درباری است که احتمالاً شاگرد میرزاابابا بود. او که به‌طور عمده با رنگ روغنی کار می‌کرد پس از میرزاابابا به مقام نقاش‌باشی دربار فتحعلی‌شاه رسید (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۵۳).
15. The State Hermitage Museum in Saint Petersburg
۱۶. محمدحسن یکی از نقاشان دربار فتحعلی‌شاه است که به‌طور عمده پرتره‌های کوچک از ملازمان و دختران رفاص را به‌تصویر در می‌آورد که برای تزیین بناهای کم‌اهمیت‌تر به کار برده می‌شد (فالك، ۱۳۹۳: ۵۳). (با دیگر نقاش عصر قاجار، محمدحسن افشار اشتباه نشود.)
۱۷. میرزاابابا از بنیانگذاران مکتب پیکرنگاری درباری و از جمله هنرمندانی بود که باعث رواج نقاشی رنگ‌وروغنی در ایران شد. وی در زمان فتحعلی‌شاه به مقام نقاش‌باشی دربار رسید (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۵۶).
۱۸. عبدالله‌خان در ساخت و آرایش کاخ‌های فتحعلی‌شاه دست داشت و در نقاشی پیرو مکتب پیکرنگاری درباری بود (همان: ۳۵۵).
19. Arthur Sackler Gallery of Smithsonian institution in Washington
۲۰. احمد از نقاشان مکتب پیکرنگاری درباری بود که علاوه بر فتحعلی‌شاه و محمدشاه، پرده‌هایی از رفاصان و نوازندگان نقاشی کرد. (همان: ۷)
21. Metropolitan Museum of Art in New York
۲۲. فتحعلی‌شاه، به ادبیات علاقه‌مند بود، شعر می‌سرود و به خاقان تخلص داشت. به همین دلیل، مجموعه اشعار او به دیوان خاقان مشهور است.
23. Collection of Mrs. Skandar Aryeh
24. Museum of Fine Arts in Georgian National Museum
25. Royal Library in Windsor Castle in Berkshire

منابع و مآخذ

- اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). «پارچه‌های دوران اسلامی». *سیری در هنر ایران*. گردآوری آرتور پوپ و فیلیس اکرم. ترجمه زهره روح‌فر. تهران: علمی و فرهنگی. ۲۴۷۲-۲۳۰۷.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ اول، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *دایره‌المعارف هنر*. چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
- ----- (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*. چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
- پورمند، حسنعلی و داوری، روشنگر. (۱۳۹۱). «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه». *مطالعات تطبیقی هنر*، سال دوم (۴)، ۱۰۵-۹۳.
- تام‌سن، منصور. (۱۳۸۹). *طراحی نقوش سنتی*. چاپ دهم، تهران: سهامی خاص.
- چیت‌سازیان، امیرحسین و رحیمی، محمد. (۱۳۹۱). «تأثیر سیاست در هنر پیکرنگاری دوره قاجار». *مطالعات ایرانی*، سال یازدهم (۲۱)، ۸۹-۶۹.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله. (۱۳۹۲). *تاریخ فرش*. چاپ سوم، تهران: سمت.
- حصوری، علی. (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی در ایران*. چاپ دوم، تهران: چشمه.
- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۸۴). *تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی*. چاپ دوم، تهران: کومش.
- خلیلی، ناصر و ورنویت، استیون. (۱۳۸۳). *گرایش به غرب در هنر قاجار عثمانی و هند*. ترجمه پیام بهتاش، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- درخشن، جواد. (۱۳۹۲). *تحلیل زیبایی‌شناسانه نقوش پارچه و لباس در نیمه نخست قاجار ۱۲۱۰ تا ۱۲۶۴*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر. یزد، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی.

- دیبا، لیلا. (۱۳۷۸). «تصویر قدرت و قدرت تصویر». ایران نامه، سال هجدهم (۶۷)، ۴۵۲-۴۲۳.
- (۱۳۹۳). «دوران صفویان و قاجاریان». پوشاک در ایران زمین. با مقدمه علی بلوکباشی. ترجمه پیمان متین. تهران: امیرکبیر. ۲۳۶-۱۹۳.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۳۶). لباس زنان ایران از سده سیزدهم هجری تا امروز. چاپ اول، تهران: اداره موزه‌ها و فرهنگ عامه.
- رابی، جولیان. (۱۳۸۴). «چهره‌های قاجاری». هنرهای تجسمی، سال هشتم (۲۳)، ۵۵-۴۸.
- رابینسون، بی. دبلیو. (۱۳۷۹). «نقاشی ایران در دوره قاجار». اوج‌های درخشان هنر ایران. گردآوری ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگه. ۳۷۱-۳۴۱.
- راوندی، مرتضی. (۱۳۸۳). تاریخ اجتماعی ایران. چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- رجایی، مهدی. (۱۳۹۵). «گره هشت و زهره موج‌دار: خاستگاه احتمالی نقش مایه بوته در فرش». پژوهش هنر، سال ششم (۱۲)، ۷۳-۶۵.
- رفیع‌پور، فرامرز. (۱۳۹۲). کندوکاوها و پنداشته‌ها. چاپ بیستم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- رضایی، عبدالعظیم. (۱۳۹۴). گنجینه تاریخ ایران. چاپ دوم، تهران: آسیم و پیکان.
- روح‌فر، زهره. (۱۳۹۱). هنر پارچه‌بافی در دوره قاجار. چاپ اول، تهران: آرمان شهر.
- (۱۳۹۲). نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی. چاپ سوم، تهران: سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۴). روزگاران. چاپ پانزدهم، تهران: سخن.
- زیباکلام، صادق. (۱۳۷۹). سنت و مدرنیته. چاپ سوم، تهران: روزنه.
- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران. ترجمه محمد شمیرانی. چاپ اول، تهران: کارنگ.
- شریعت‌پناهی، سیدحسام‌الدین. (۱۳۷۲). اروپایی‌ها و لباس ایرانیان. چاپ اول، تهران: قومس.
- صدری، نسرین. (۱۳۸۷). بافندگی ایران از سنتی تا صنعتی. چاپ اول، تهران: جهاد دانشگاهی واحد صنعتی امیرکبیر.
- صمیمی اول، محمد. (۱۳۸۳). اصول و مبانی طراحی فرش ایران. چاپ اول، تهران: عابد.
- طالب‌پور، فریده. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی منسوجات هند گورکانی با پارچه‌های صفوی». نگره، سال هفتم (۱۷)، ۲۹-۱۵.
- (۱۳۹۲). تاریخ پارچه و نساجی در ایران. چاپ دوم، تهران: الزهراء و مرکب سپید.
- علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۲). هم‌گامی ادبیات و نقاشی قاجار. چاپ اول، تهران: یساولی.
- عیسوی، چارلز. (۱۳۸۸). تاریخ اقتصادی ایران. ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: گستره.
- غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۴). تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. چاپ اول، تهران: هیرمند.
- فالک، اس. جی. (۱۳۹۳). شمایل‌نگاران قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو، چاپ اول، تهران: پیکره.
- فربود، فریناز. (۱۳۸۸). بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوره قاجار. رساله دکتری پژوهش هنر. تهران، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.
- فریه، دبلیو. (۱۳۷۴). «زرگری و جواهرسازی». هنرهای ایران. گردآوری دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌فر. ۱۹۴-۱۸۷.
- فلور، ویلم. (۱۳۹۳). صنایع کهن در دوره قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو، چاپ اول، تهران: پیکره.
- کوزنتسوا، ن. ا؛ کولاگینا، ل. م و تروبتسکوی، و.و. (۱۳۸۶). پژوهش‌هایی پیرامون تاریخ نوین ایران. ترجمه سیروس ایزدی و میترا ایتزیدی، چاپ دوم، تهران: ورجاوند وزواره.
- کیکاوسی، نعمت‌الله. (۱۳۷۱). گلگشت در نگارستان. چاپ اول، تهران: نگار.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۹۰). هنر ایران در دوره پارت و ساسانی. ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). «نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار». گلستان هنر. سال سوم (۸)، ۶۸-۶۱.
- و سلاحي، گلناز. (۱۳۹۲). «بررسی موضوعی آرایه‌ها و نقش مایه‌ها در اشیای فولادی عصر قاجار». جلوه هنر، سال پنجم (۹)، ۷۶-۶۳.
- مصطفی‌زاده، بشری. (۱۳۸۹). بررسی نقوش پارچه‌ها و لباس اشراف دربار قاجار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. کیش، پردیس بین‌المللی.

- معین‌الدینی، محمد. (۱۳۹۴). «بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی‌شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن». *علوم سیاسی*، سال یازدهم (۳۰)، ۱۴۰-۱۱۷.
- مکداول، الگروو. (۱۳۷۴). «نساجی». *هنرهای ایران*، گردآوری دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزانه. ۱۷۰-۱۵۰.
- Baker, Patricia. (1995). **Islamic Textiles**. London: British Museum Press.
- Diba, Layla S. (1998). **Royal Persian Paintings**. London: I.B. Tauris.
- Mackie, Louise W. (2015). **Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands**. Ohio: Cleveland Museum of Art.
- Raby, Julian. (1999). **Qajar Portraits**. London & New York: I.B. Tauris.
- Wearden, Jennifer & Baker, Patricia L. (2010). **Iranian Textiles**. New York: Abrams.
- URL 1: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/01.+paintings/79> (access date: 2017/10/10).
- URL2: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/450749?sortBy=Relevance&ft=iran+painting&offset=440&rpp=20&pos=451> (access date: 2017/10/10).
- URL 3: <https://collections.vam.ac.uk/item/O69980/female-tumbler-oil-painting-unknown/> (access date: 2017/10/10).
- URL 4: http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=212&info_id=12409 (access date: 2017/10/10).
- URL 5: http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=212&info_id=12407 (access date: 2017/10/10).



Received: 2017/08/28

Accepted: 2017/12/19

Restoration of the Design and Motif of the Textiles in the reign of Fathali Shah Qajar In View of Royal Figurative Paintings

Ameneh Mafitabar* Fatemeh Kateb**

7

Abstract

The traditional textile art has passed a path along with the royal figurative paintings of the court, which was dynamic in the first period of the Qajar era, and it went out of progress in the second period, because of the flourishing of naturalism. Despite the boom at the beginning, the traditional textiles found many substitutes with the arrival of industrial fabrics in the middle of the mentioned era. While in the first half of this dynasty concurrent with Fathali Shah's rule, this art had not been waned, and just like the art of painting in this era, it was leading the competition with the combination of both domestic and foreign arts. The present paper sought to answer this question: How can we try to recognize the design and motif of the common textile of that time by studying the royal figurative Paintings of the reign of Fathali Shah Qajar? The purpose of this article is to identify the design and motif of the common textiles of that time based on the principles of the Iranian traditional arts by the analytical – historical method and by examining seventeen royal figurative paintings of that era. Certainly, because of the fact that the main focus of this research is on the figurative arts, it must be said that the design and motif of the textiles of clothes attract more attention than other applications of textiles. However, the results of this study suggest that in addition to textiles with no design and motif, most of the textiles of that era used the designs of Vagire, Ghabi, Moharamat, and Afshan that were usually decorated with the plant patterns. Among the mentioned designs, the designs of Afshan and Moharamat were more popular among the common people. Afshan design was defined by being used for women clothes and household uses and Moharamat design was the prevalent design in the clothes of the royal servants. On the contrary, various types of textiles without any further design appeared in the wardrobes of the royal family and they were sometimes decorated with Moharamat trimming. Moharamat and Ghabi designs were also widely used in the clothes of men and women of different classes of the society.

Keywords: Fathali Shah Qajar, Textile, Royal Figurative Paintings, Design, Motif

* Ph.D Candidate in Research of Art, Alzahra University, Tehran

** Associate Professor, Faculty Member of Art Department, Alzahra University, Tehran