دوفصلنامه علمی - ترویجی پژوهش هنر
سال هشتم، شماره پانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۷

دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۶/۰۶
پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۰۹/۲۸

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

آمنه مافی‌تبار* فاطمه کاتب**

چکیده

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 فتحعلی‌شاه، 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 به‌دنبال این پرسش است: «چگونه می‌توان با مطالعه در پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار، نسبت به شناسایی طرح و نقش پارچه‌های رایج در آن دوره اقدام کرد؟». هدف مقاله آن است که به‌شیوه 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 مسلما به‌جهت 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، محرمات و افشان بهره می‌گرفتند که معمولا با نقوش گیاهی آرایه‌بندی می‌شد. در این بین، طرح‌های افشان و محرمات در طبقه عامه کاربرد بیشتری داشت؛ طرح افشان تقریبا با پوشاک زنانه و مصارف خانگی تعریف می‌گشت و محرمات، پوشش معمول خدمه دربار بود. به‌عکس، انواع منسوج بدون طرح بیشتر در پوشش خاندان سلطنتی مجال ظهور می‌یافت و گاه با حاشیه‌دوزی محرمات زینت می‌شد. طرح‌های واگیره‌ای و انواع قابی نیز با گستردگی بسیار، احتمالا در پوشش زن و مرد اقشار گوناگون جامعه مورداستفاده قرار می‌گرفت.

کلید واژه‌ها: فتحعلی‌شاه قاجار، پیکرنگاری درباری، پارچه، طرح، نقش

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری آمنه مافی‌تبار با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش‌پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار از منظر ادراک دیداری» به‌راهنمایی دکتر فاطمه کاتب در رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا است.

** دانشجوی دکتری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (نویسنده مسئول). Email:a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir
*** 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 حیطه وجود داشت. به‌همین حیث، برخی به اضمحلال 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، به شکل‌گیری فضایی منجر شده است که طی آن پارچه‌های قاجاری که در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی محفوظ هستند، به‌رغم تأخّر تاریخی نه بر 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، به شناخت 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 این‌حساب، 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 نپذیرفته است، بنابراین این مقاله پس از نیم‌نگاهی به جایگاه پیکرنگاری درباری در نیمه اول قاجار، اوضاع نساجی آن دوره را مورداشاره 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[1] (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 روشنک داوری (۱۳۹۱) هستند که چگونگی حضور تصویر شاهانه در آثار هنری آن ادوار را به‌نیکی بررسی کرده‌اند. در سوی‌دیگر، 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 فربود 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، هم‌سویی 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 هم‌چون نقش بته‌جقه بیش از هر چیز موردتوصیف قرار می‌گیرد. دومی، «تحلیل

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 لوییز مکی [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. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته و ابزار آن، به برگه شناسه (فیش) خلاصه می‌شود. مصادیق تصویری این مقاله نیز به‌شکل گزینشی (تورش‌دار) 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 کوتاه‌مدت وی، برادرزاده‌اش باباخان با از میان برداشتن رقبا، در تهران تاج‌گذاري کرد و فتحعلي‌شاه 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 کشمکشی 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؛ به‌طوری 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

معاصر و با هدف تقلید از بزرگ‌نمایی خدای‌گونه پادشاهان سلسله‌هاي باستاني ایران، مسیر هنر را به‌گونه‌ای جهت داد که تاریخ نقاشی ایران را متحول ساخت؛ به‌طوری 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 موردحمایت 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 سیاسي و اجتماعي ایران داراي اهمیت است، به‌گونه‌ای که در لابه‌لاي دواوین بسیاري از ادیبان، حمایت از هنر توصیه شده و شاهان حامي 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 اندیشگاهی، 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). به‌طور کلی، «اشتیاق فتحعلي‌شاه به استفاده از تصویرگري نه از سر هوس بود و نه ناشي از تکبر و خودخواهی شخصي، بلکه بعد هنري يك برنامه منسجم فرهنگي و تبلیغاتي را تشکیل مي‌داد که هدفي جز برابرکردن عصر فرمانروایي 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 پرابهت و شریف و اصیل به‌نظر 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 براي خود، عزت و بزرگی کسب می‌کند.

اوضاع نساجی در عصر فتحعلی‌شاه قاجار

نساجی ایران در عصر فتحعلی‌شاه هم‌چون نقطه اوجی است که به‌دلیل 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، صنایع‌دستی شکوفا و بازارهای داخلی و خارجی ایران پررونق بود؛ زیرا به‌دلیل ادامه جنگ‌هاي ناپلئوني در اروپا و خارج آن، امنیت خلیج فارس اجازه مي‌داد که بازارهاي داخلي و خارجي صنایع ایران هم‌چنان پررونق بماند» (شریعت‌پناهي، 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 سه 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 ملکم[۱۰] «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 آن‌که رشت و کاشان به تولید کالاهاي ابریشمي شهرت داشتند» (عیسوی، ۱۳۸۸: ۴۰۵). بر این اساس یادآور می‌شود همان‌طور که پیکرنگاری 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

و یا مراکز جدید مانند تهران، قزوین و اردبیل که خود دلیلی بر گسترش هنر پارچه‌بافی است، به تولید انواع پارچه‌های ابریشمی، زربفت، مخمل، پارچه‌های پنبه‌ای، شال و انواع دوخته‌دوزی و نقاشی روی پارچه پرداختند. با دیدگاه دیگر می‌توان گفت ورود پارچه‌های اروپایی و هندی به ایران، نه‌تنها باعث انحطاط هنری در این زمینه نگردید بلکه ابتکار فنی جدید در بافت و شیوه‌های نوین تزیینی را به‌وجود آورد که منجر به خلق شاهکارهای هنری در پارچه‌بافی گردید» (روح‌فر، ۱۳۹۱: ۱). در نتیجه، هنرمندان بافنده دوره اول قاجار که وارث مهارت‌های فنی پیشرفته گذشتگان بودند توانستند با بهره‌گیری از این میراث و تلفیق آن با شیوه‌های غیرخارجی، مکتبی را تحت عنوان پارچه‌بافی نیمه نخست قاجار به‌وجود بیاورند که غنای آن با نقاشي‌هاي رنگ‌وروغن آن دوره تأیید مي‌شود؛ چنان‌چه «در زمان فتحعلی‌شاه قاجار، محمدتقی نقشبند که در شهر کاشان می‌زیست و زری‌بافی 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 بی‌طرفانه 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 به‌لحاظ ارتباط با کشورهای اروپایی و هندوستان و از طرف دیگر تغییر تکنیک پارچه‌بافی در تزیین تولیدات ایران به‌سبب جلب توجه غربی‌ها برای ایجاد بازار مناسب سبب شد که تولید داخلی، راه انحطاط و ضعف بپیماید و بازار منسوجات خودی از رونق بیفتد» (غیبی، ۱۳۸۴: ۶۰۹). بدین‌سان «در عصر فتحعلی‌شاه از برکت آرامش نسبی، کم‌وبیش 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 وطن‌دوستی و حمایت از مصنوعات داخلی نبود، پس همین‌که اجانب رشوه کلانی می‌دادند، ورود کالاهای خارجی آزاد می‌شد و کارگاه‌های داخلی تعطیل می‌گردید» (راوندی، ۱۳۸۳: ۵۷۴). چنان‌که معاصر با روزگار موردبحث یعنی در عصر فتحعلی‌شاهی «در پی معاهده ترکمانچای در ۱۸۲۸ / ۱۲۴۴ تولیدات داخلی با ورود کالاهای نفیس خارجی به‌نوعی جریمه شد و امتیازات شغلی و سرمایه‌گذاری‌هایی 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؛ چنان‌چه در دهه‌های بعد «کمتر صنعتی یافت می‌شد که از لطمه و زیان در امان مانده باشد و این به‌علت تغییر در ذائقه، ورود کالاهای ارزان از اروپا و رقابت خود این اشیا و اقلام در بازارهای خارجه بود. در این بین صنایع نساجی به‌طور خاص آسیب دید، به‌عنوان 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 به‌کلی ضایع گشت» (فلور، ۱۳۹۳: ۲۱-۲۰). بر این اساس، امروزه در بررسی هنر این عصر «پوشاک و به‌تبع پارچه دوره قاجاریه دو دوره جداگانه را شامل می‌شود؛ دوره اول، دوره‌ای است که هنوز ارتباطات با دول خارجی، توسعه نیافته بود و دوره دوم، دوره‌ای است که با آمدن تجار و سیاحان اروپایی به ایران و مسافرت ناصرالدین‌شاه قاجار به اروپا، تحول چشمگیری در پوشاک و پارچه به‌وجود آمد» (غیبی، ۱۳۸۴: ۵۴۸). عصر اول، روزگار موردبحث در مقاله حاضر است.

خوانش طرح و نقش پارچه‌های مصور در چند نمونه از پیکرنگاری‌های درباری

با غور در هنرهای سنتی می‌توان دریافت پارچه‌بافی سنتی در ایران به‌معنی تولید منسوج با کمک دستگاه‌های بافندگی وردی یا دستوری (نقشه‌بندی) است که به‌طور معمول طرح‌دار و منقوش است. با در نظر داشتن تمایز اصطلاحات طرح[۱۱] و نقش[۱۲]؛ طرح به ساختار بنیادی اجزای تزیینی معنی می‌دهد، در مقابل، نقش، همان عنصر تزیینی است؛ یعنی طرح، ترکیب کلی است که ساده‌ترین جزء معنی‌دار آن به نقش مشهور است. «طرح، استخوان‌بندی و نظامی اساسی است که نقش‌ها بر بنیاد آن چیده می‌شود. در واقع، ضوابط و معیارهای ترتیب نقش‌ها را طرح تعیین می‌کند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). بر این اساس در طراحی پارچه، دو نوع تقسیم‌بندی قابل‌ملاحظه است: «اولی بر اساس روش اجرای طرح که به‌صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است: در روش قرینه‌سازی، نقوش به‌صورت انتقالی، انعکاسی و دورانی تکرار می‌شود. در بعضی طرح‌ها نیز، نقش‌ها به‌صورت نامتقارن و مستقل به‌اجرا در می‌آید. دومی، مبتنی بر موضوع که طی آن نقش‌ها به انواع انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی دسته‌بندی می‌شود» (تامسن، ۱۳۸۹: ۲). در این مقاله، افزون بر انواع پارچه‌های بدون طرح و نقش، گونه‌های دیگر بر اساس روش اجرای طرح اصلی به‌صورت قرینه انتقالی (واگیره‌ای، انواع قابی، محرمات)[۱۳]، قرینه انعکاسی (محرابی، ترنج‌دار)، نامتقارن و مستقل (روایی، کتیبه‌ای، افشان) تقسیم می‌شود، یعنی

دسته‌بندی مختصری ایجاد می‌گردد که اساس آن از طراحی سنتی، به‌میراث 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 به‌دلیل عدم تناسب مضمون و محتوا در پیکرنگاری درباری این دوره قابل‌رهگیری نیست. درباره انواع نقش پارچه با تقسیم‌بندی موضوعی نیز امکان بازیابی گونه گیاهی 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 به‌قید 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 به‌چشم 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 به‌احتمال از مخمل ابریمشین 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 تاروپود پنبه‌ای و پرز ابریشم بافته می‌شد و یا تار، پود و پرز آن به‌تمام 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 به‌ویژه مقامات عالی‌مرتبه دربار و از جمله خود فتحعلی‌شاه به‌استفاده در می‌آمد یا به‌عبارت‌دیگر در پوشش زنان نسبت به مردان در مقیاس اندکی به‌کار گرفته می‌شد؛ به‌طوری 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 به‌تفکیک 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 ۱. فتحعلی‌شاه. اثر مهرعلی[۱۴]. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۸۱۴/۱۲۲۹. موزه هرمیتاژ (سنت‌پترزبوگ)[۱۵]. (URL 1)

تصویر ۲. زن جوان با گلدان. منسوب به محمدحسن[۱۶]. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ اوایل سده نوزدهم. کاخ‌موزه سعدآباد (تهران). (فالک، ۱۳۹۳: ۳۲)

که «تن‌پوش زنانه را معمولاً از پارچه‌هایی با طرح‌های بزرگ گل‌دار، مشبک یا از جنس مخمل یا نخی گلدوزی، می‌دوختند اما گاهی نیز از طرح‌های ساده استفاده می‌کردند و در عوض آن را به شال پهن منقوش یا کمربند 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 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 به‌تقلید 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 قابل‌ملاحظه است، باید به یک نمونه نقاشی پشت شیشه اشاره داشت (تصویر ۳) که پوشش یک شاهزاده جوان عصر فتحعلی‌شاهی یعنی حسنعلی‌میرزا 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.

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

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

انواع قابی (قاب‌قابی/ خشتی/ بندی)

در تصاویر دوره فتحعلی‌شاه، نمونه‌هایی از پارچه‌های منقوش به‌چشم می‌آید که گونه‌های متکثر طرح شبکه‌بندی شده قاب‌قابی، خشتی و بندی بر آنها حاکم است. حتی طبق مستندات تصویری، در میان طرح‌های قرینه انتقالی مورداستفاده 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 تزیینی، 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 لوزی‌شکل و تزیین 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 به‌کار 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 تزیینی، نوارهای باریک یا خیلی باریک با زمینه رنگ‌های متفاوت، بستری مناسب برای تزیینات گوناگون هستند. در این شیوه،

تصویر ۵. فتحعلی‌شاه. منسوب به میرزابابا[۱۷]. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۷۹۸/۱۲۱۲. مجموعه خصوصی. (Diba, 1998: 180)

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

انواع راه‌ها با پهنای مساوی یا متفاوت به‌کار می‌رود» (طالب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶). معمولاً در ترکیب راه‌راه، انواع نقش، به‌شرط وجود، در حدفاصل راه‌های مجاور تکرار می‌شود. این‌گونه 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 نقش‌اندازی انباشته در طول راه‌ها رو به افول گذارد.

بر اساس اسناد تصویری، گویا این نوع پارچه بیشتر به‌مصرف طبقه متوسط مردم می‌رسید؛ به‌طوری که این طرح به‌صورت گسترده در لباس خادمان دربار به‌تصویر 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» (اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۵۸). به‌عکس، مقامات عالی‌رتبه دربار فتحعلی‌شاهی هم‌چون شخص پادشاه و شاهزادگان، معمولاً در مقیاس اندک و در قالب پوشش زیرین از آن بهر برده یا جهت مصارف تزیینی، آستری، سردوزی و حاشیه‌دوزی، نوع مطلوب آن را به‌کار گرفتند (تصویر ۱۰). به‌لحاظ جنسیتی نیز، منسوج محرمات علاوه بر مردان، در لباس زنان به‌کرات و در اشکال مختلف استفاده داشته است چنان‌که در تصویر ۱۱ که به اولین سال‌های قاجار تعلق دارد، شلوار بانوی مخمور از پارچه محرمات با نوارهای عرضی نابرابر و متناوب است که سبک قدیمی دوره صفوی، زند و افشار را یادآوری می‌کند. در این‌گونه محرمات، بنیاد طرح بر پایه سامان‌دهی نقوش درهم‌فشرده است یعنی خطوط راه‌راه، نمود عملی واضح ندارد. به‌عکس کت این خانم، نشان‌دهنده نوع دیگری از پارچه محرمات است که در عصر قاجار، شیوع بیشتری پیدا می‌کند؛ یعنی پارچه دورنگی که عرض راه‌های آن با یکدیگر برابر است و در طول آن نگاره‌سازی وجود ندارد یا مقدار آن ناچیز و پراکنده است.

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 آن‌قدر خلاصه و تغییریافته است که منشأ حقیقی آن، تنها با احتیاط فراوان قابل‌جستجو است» (تام‌سن، ۱۳۸۹: ۹۳). پس، از آنجا که سامانه اصلی این طرح بر پایه نقوش گیاهی است، در برخی از انواع، این نقوش به‌شکل

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

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)

طبیعی‌تر هم‌چون ختایی و حتی سبک ناتورالیستی غربی و در برخی دیگر با وجهی انتزاعی‌تر هم‌چون اسلیمی مشخص می‌شود اما در هر دو صورت، نقوش بدون هیچ نظم و ترتیب مشخص در سرتاسر پارچه منتشر می‌شود. به‌همین دلیل، این شیوه تزیینی 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 به‌جهت 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 هم‌چون افشان) به مصارف خانگي متعدد مي‌رسيدند. 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 مورداستفاده قرار می‌گیرد و در تزیین فضای داخلی هم‌چون کف‌پوش و پرده به‌صور 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 تزیین 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 آیینه به‌دست 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 تزیین نخ‌های طلایی 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 تزیینات نمی‌ماند. در این بین، مروارید، مقام والایی داشت و در تزیین 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 ۹. ساقی دربار. اثر احمد نقاش[۲۰]. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ اوایل سده نوزدهم. موزه متروپولیتن (نیویورک)[۲۱]. (URL 2)

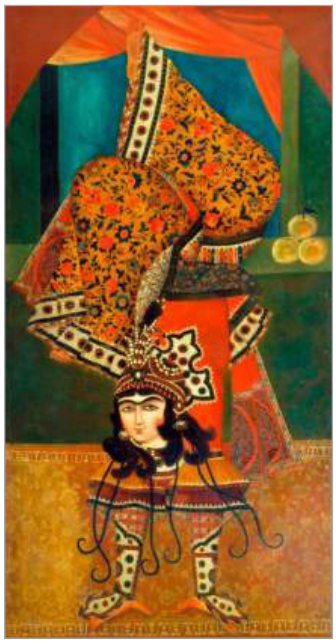
تصویر ۱۰. بهرام‌میرزا. اثر محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. نیمه اول سده سیزدهم/ نیمه اول سده نوزدهم. کاخ‌موزه سعدآباد (تهران). (کیکاوسی، ۱۳۷۱: ۱۹)

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 به‌طرح افشان مزین شده است. در نهایت آن‌که انواع این طرح به‌صورت طبیعت‌نما یا انتزاعی، به‌لحاظ 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، هم‌سوتر و جهت تلطیف فضای داخلی، مناسب‌تر می‌نمود. با این اوصاف این طرح، ظرفیت آن را داشت که جهت پوشش زنان و همین‌طور فضاسازی، مورداستعمال قرار بگیرد.

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 به‌لحاظ موضوعی به انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی تقسیم داشت. البته نه‌تنها مستندهای تصویری، که نمونه‌های به‌جای‌مانده 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 اوان آن عصر دلالت می‌کند. «در دوره قاجار نسبت به دوره صفوی و دوران قبل از آن، از نقوش انسانی بسیار کم و گاه به‌صورت جزئی استفاده شده است؛ این موضوع، یکی از ویژگی‌های پارچه‌بافی قاجار است. در آرایه‌های تزیینی پارچه‌های قاجار، نقوش جانوری بسیار کم‌یاب هستند. در میان نمونه‌های به‌جای‌مانده نیز

تصویر ۱۱. بانوی مخمور. اثر میرزابابا. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۸۰۰/۱۲۱۵. مجموعه اسکندر آریه[۲۳]. (Diba, 1998: 158)



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)

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 به‌کار 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، آن‌که 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 هم‌چون گل میخک و سرخ است. در این صورت، باید پذیرفت در این روزگار به‌موازات هنر پیکرنگاری درباری، طراحی پارچه نیز هم‌چنان بر پایه‌های هنر ایران استوار ماند. به‌همین دلیل، معمولاً صور گیاهی به‌شکل 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. چنان‌که 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 گل فرنگ یا گل لندنی (گل‌های سرخ پر گلبرگی شبیه به گل صد تومانی) متحول شده‌اند و گهگاه اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چند پر) و واقع‌گرایانه (گل رز، زنبق، میخک، اقاقیا) داده‌اند» (محمدزاده و سلاحی، 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 تحت‌تأثیر طرح‌های دوخته‌شده بر گوبلن‌های فرانسوی و ایتالیایی قرار گرفت» (روح‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴). خلاصه آن‌که 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 ۱۳. بانویی با آیینه. اثر محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم/ اوایل سده نوزدهم. موزه هنرهای زیبا (جورجیا)[۲۴]. (URL4)

تصویر ۱۴. فتحعلی‌شاه. اثر میرزابابا. آبرنگ مات روی کاغذ. ۱۲۱۷/ ۱۸۰۲. از نسخه خطی دیوان خاقان. کتابخانه سلطنتی قلعه وینزور (برکشیر)[۲۵].(Raby, 1999: 42)

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 بن‌نگاره‌های رایج را تک به تک بررسی کرد، اما در نمونه‌های متعدد از پیکرنگاری‌های این روزگار هم‌چون تصویر ۱۶، نقوشی بر پوشش زن و مرد به‌چشم می‌خورد که به‌وضوح نمایش انتزاعی از سروهای خمیده است؛ نقشی که به‌عنوان یکی از پرکاربردترین انواع بوته تحت عنوان بته‌جقه معرفی می‌گردد. «نقش موردپسند عموم مردم در دوره قاجار برای پارچه جبه مردان و دامن و شال زنان، بته‌جقه بود که ترکیب تنگاتنگی است از تکرار شکل انتزاعی درخت سروی که خوابیده و به‌هیأت بوته در آمده است» (مکداول، ۱۳۷۴: ۱۶۹). چنان‌چه «نقش‌مایه بته‌جقه در طول دوره قاجار، عمومیت خاصی دارد؛ این نقش در طراحی شال و لباس مردان و زنان، به‌ویژه درباریان و اعیان و اشراف خودنمایی می‌کند» (حشمتی، ۱۳۹۲: ۲۶۱). البته به‌رغم این فراوانی، بررسی انواع نقش پارچه در مدارک تصویری نشان می‌دهد: هر چند در دوره فتحعلی‌شاه، استفاده از پارچه بته‌ای در پوشش زن و مرد متداول بود و حتی گاه این نقش، نه فقط در بافت که به‌شکل تزیین و رودوزی به‌کار می‌آمد یا در قالب انواع شال برای تزیین جامگان مورداستفاده قرار می‌گرفت، اما این اندازه از کارآیی هرگز به‌معنی آن گسترشی نبود که معمولاً به‌اغراق و گزافه با بیرون‌راندن سایر نقوش از عرصه طراحی پارچه تعریف می‌شود، زیرا به‌استناد مطالب همین مقاله در فراوانی دیگر نقوش، این تطور ـ البته باز هم نه با آن مبالغه‌ای که از آن یاد می‌شود ـ با یک فاصله زمانی و در دوره‌های بعد به‌وقوع پیوست. بنابراین نه در عصر فتحعلی‌شاه که در ادامه حکومت سلسله قاجار بود که بته‌جقه در بیشتر پارچه‌های مصرفی منقّش، 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

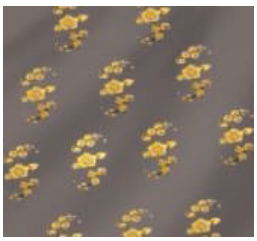
تصویر ۱۵. فتحعلی‌شاه. اثر مهرعلی. رنگ‌وروغن روی بوم. ۱۲۳۰/ ۱۸۱۵. گالری آرتور ساکلر وابسته به مؤسسه اسمیتسونین(واشنگتن). (Diba, 1998:186)

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

حالی که به‌واقع این طرح هندسی است که در مایه‌های قابی، خشتی و محرمات نضج می‌یابد و بستر حضور نقوش گیاهی را فراهم می‌آورد. در بیان ظریف‌تر آن‌که شواهد تصویری نشان می‌دهد در این دوره حتی طرح‌های هندسی منتظم پدیدار نمی‌شود مگر آن‌که 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 معدود تصویرهایی که شاید گواه بر کاربرد هر چند اندک نقوش هندسی در این دوره باشد، جبه جوان نوازنده‌ای است که طرح محرمات 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.

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

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 ۱ (URL 1)	بخشی از تصویر۲ (فالک، 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 ۳ (نگارنده)	بخشی از تصویر٤ (فالک، ۱۳۹۳: ۳۳)

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

انواع طرح پارچه	پوشاک	سایر مصارف	تصویر	
انواع قابی (قاب‌قابی /خشتی/ بنـدی)	برای تهیه پوشش زنان و مردان وابسته به دربار و احتمالاً غیر آن، بسیار پرکاربرد بود.	به‌فراوانی برای موارد مصرفی خانگی مثل زیرانداز و پشتی، استفاده داشت.	بخشی از تصویر ۵ (Diba, 1998 : 180)	بخشی از تصویر ۷ (Diba, 1998 : 175).
محرمات	بیشتر برای تهیه پوشش مرد و زن طبقه متوسط جامعه به‌کار می‌رفت. البته در جامه زنان دربار نیز فراوان به‌کار می‌آمد اما کمتر در لباس مردان خاندان سلطنتی مجال ظهور می‌یافت یا حداقل نمود آن به‌اندازه جزئیاتی چون شال کمر، حاشیه‌دوزی 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.	بخشی از تصویر ۹ (URL 2)	بخشي از تصویر ۱۱ (Diba, 1998 : 158)
افشان	برای تهیه لباس زنان طبقه متوسط و همین‌طور وابسته به دربار به‌صورت گسترده استفاده می‌شد. کمتر نشانه‌ای دال بر استعمال آن در جامه مردانه وجود دارد.	برای موارد مصرف خانگی مثل پرده، زیرانداز، پشتی، روکش لحاف و بالشت به‌فراوانی استفاده داشت.	بخشی از تصویر ۱۲ (URL 3)	بخشی از تصویر ۱۳ (URL4)
ترنج‌دار	----------	بر اساس دیگر شواهد، احتمالاً برای مصارفی چون زیرانداز با محیط مربع یا مستطیل به‌کار می‌آمد.		
محرابی	----------	بر اساس دیگر شواهد، به‌عنوان 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.		

(نگارندگان)

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 قابل‌تعریف بود.	انواع پارچه‌های مورد استفاده برای تمام اقشار جامعه، درصورتی‌که بدون نقش نبود با صور گیاهی آرایه‌بندی می‌شد.	بخشی از تصویر ۱۵ (Diba, 1998 : 186)	بخشی از تصویر ۱۶ (فالک، ۱۳۹۳: ۲۵)
هندسی	در پیکرنگاری یکی از خادمان دربار، جامه وی به‌نقش هندسی مزین شده است اما نمونه عملی یا شاهد بیشتری دال بر رواج درخور این نوع نقش وجود ندارد.	به‌جز عناصر گیاهی انتزاعی که به‌اشتباه به صور هندسی تعبیر شده‌اند، شاهدی دال بر استفاده آن در مصارف عمومی وجود ندارد.	بخشی از تصویر ۱۷ (URL5)	
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 معمولا به‌دلیل افول این هنر در ادامه فرمانروایی سلسله قاجار، ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آن نادیده گرفته می‌شود. از همین حیث، معمولا 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 آن‌که 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 به سندی 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، محرمات، افشان، کتیبه‌ای، روایی، محرابی و ترنج‌دار قابل‌تقسیم 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، محرمات، افشان و همین‌طور بدون طرح شهادت داد که مسلما به‌جهت استفاده در پوشش افراد در پیکرنگاری درباری مجال ظهور یافته‌اند. از جهت نقش نیز هر چند با نظر به تکه پارچه‌های به‌جای‌مانده، 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 مداقه در هفده نمونه از پیکرنگاری‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار نشان می‌دهد در این روزگار، عمومیت کلی پارچه‌ها با طرح‌های واگیره‌ای، انواع قابی (قاب‌قابی، خشتی، بندی)، محرمات و افشان است و نقش غالب، گیاهی و یا در اندک مواردی احتمالا هندسی است. نتیجه مشخص این مقاله حاکی است در این بین، طرح محرمات 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 به دیگر مصارف عمومی چون زیرانداز و روکش پشتی می‌رسید. طرح افشان نیز معمولا 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) مبرا 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 برخاسته 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 به‌جای‌مانده در نقاشی، موضوع گوش‌آشنا اما مغفول دیگری است که تا پیش از این موردمداقه 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 هندشرقی 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 (مشتمل بر قاب‌قابی، خشتی و بندی) و همین‌طور طرح محرمات منقوش نیز گونه‌هایی از واگیره‌سازی محسوب می‌شوند که به‌دلیل 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 میرزابابا بود. او که به‌طور عمده با رنگ روغنی کار می‌کرد پس از میرزابابا 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 رقاص را به‌تصویر در می‌آورد که برای تزیین بناهای کم‌اهمیت‌تر به‌کار برده می‌شد (فالک، ۱۳۹۳: ۵۳). (با دیگر نقاش عصر قاجار، محمدحسن افشار اشتباه نشود.)

۱۷. میرزابابا 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 رقاصان 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. به‌همین 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

- اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). «پارچه‌های دوران اسلامی». **سیری در هنر ایران**. گردآوری آرتور پوپ و فیلیس اکرمن. 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، روشنک. (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 پیکره‌نگاری 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». **ایران‌نامه**، سال هجدهم(۶۷)، ۴۵۲- ۴۲۳.
- ------ (۱۳۹۳). «دوران صفویان و قاجاریان». **پوشاک در ایران‌زمین**. 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 نقش‌مایه 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: آرمان‌شهر.
- ---------- (۱۳۹۲). **نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی**. چاپ سوم، تهران: سمت.
- زرین‌کوب، 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 میترادات ایزدی، چاپ دوم، تهران: ورجاوند و زواره.
- 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 سلاحی، گلناز. (۱۳۹۲). «بررسی موضوعی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌ها 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: فرزان. 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****

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