بررسی طرح، نقش و شیوه تولید منسوجات آویز در فضاهای زیستی عصر قاجار

چکیده:

منسوجات با طرح‌های محرابی و ترنج‌دار به‌رغم کاربرد گسترده در امور مصرفی، معمولاً به سبب عدم استفاده در پوشاک از یک‌سو و صورت مشابه با دست‌بافته‌های داری در سوی دیگر، کم‌تر در قالب انواع پارچه مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این در شرایطی است که این موارد، نقش مهمی در تامین اقتضائات زیستی عهد قاجار داشتند و افزون بر کارکرد آشکار به‌عنوان زیرانداز یا بسته‌بندی هم‌چون سجاده و بقچه، به صورت آویز فراوان به‌کار می‌آمدند و ضمن برآورده ساخت برخی نیازهای فیزیکی، زینت‌بخش محیط بودند. با این حساب پرسش آن خواهد بود: منسوجات آویز در فضاهای زیستی عصر قاجار معمولاً با کدامیک از انواع طرح و نقش، متناسب با کدام کاربرد و با چه شیوه‌ای تهیه می‌شدند؟ بررسی‌ها به شیوهٔ تحلیلی تاریخی با نمونه‌گیری طبقه‌بندی احتمالی از منسوجات آویز عصر قاجار در قالب ۲۲ مورد و با واکاوی در اسناد مکتوب و تصویری آن عهد نشان داد: ازآن‌جاکه، پارچه‌های محرابی و ترنج‌دار از قاعدهٔ تکرار سراسری نقش عدول کرده‌اند، معمولاً با عملیات تکمیلی پارچه‌سازی هم‌چون چاپ قلمکار، رودوزی (به‌ویژه رشتی‌دوزی، چشمه‌دوزی، گلابتون‌دوزی) تکمیل می‌شدند و در صورت آویز به‌عنوان تابش‌بند، پرده، دیوارکوب، پوشش طاقچه و سربخاری و البته، خیمه‌پوش استفاده داشتند. هرچند درکنار این اقسام، دیگر طرح‌ها هم‌چون انواع واگیره‌ای، کتیبه‌ای و روایی در برخی از این مصارف استفاده داشت یا حتی پارچه‌های بدون طرح و نقش نیز به‌کار می‌آمد. اما در هر صورت نقشه‌های محرابی و ترنج‌دار با غلبهٔ نقوش گیاهی یا همراهی جزیی صور انسانی و جانوری در قالب طرح محرابی، در تکمیل فضاهای زیستی عصر قاجار به مثابهٔ منسوجات آویز پیشتاز میدان رقابت بود.

واژگان کلیدی: دورهٔ قاجار، منسوجات آویز، فضاهای زیستی، طرح محرابی، طرح ترنج‌دار

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹

آمنه مافی‌تبار
(نویسنده مسئول)
استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

عبدالمجید شریف‌زاده
استادیار، پژوهشکده هنرهای سنتی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
Email: s_a_majidsharifzade@yahoo.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.41045.1441

*این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نویسنده اول با عنوان «تحلیل و طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های عصر قاجار (۱۳۰۴- ۱۱۷۵ هـ.ش.)» است که در قالب ارتباط دانشگاه هنر با جامعه و صنعت در پژوهشکده هنرهای سنتی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری به تصویب و انجام رسید.

مقدمه

قاجاریان در بازه تاریخی طولانی، قریب بر یکصد و سی سال بر ایران فرمانروایی کردند (۱۲۱۰- ۱۳۴۳ق./ ۱۷۹۶- ۱۹۲۵م.). در این دوره، به دلیل تقارن با انقلاب صنعتی در غرب، به‌تدریج تهیه و تولید منسوجات به شیوه‌های سنتی رو به اضمحلال نهاد و با شیوه‌های صنعتی و واردات بیرویه محصولات مشابه جای‌گزین شد. اما هم‌چنان در بره‌های طولانی، صنایع دستی و تولید پارچه و تکمیل آن با روش‌های پیشین، اصلی‌ترین پاسخ به نیازهای داخل بود. در این بین منسوجات با طرح‌های محرابی و ترنج‌دار، که تولید آن‌ها به دلیل تاسی به قاعدهٔ قرینه‌سازی محوری (آینه‌ای) منوط به تکنیک‌های پیشرفتهٔ بافت هم‌چون ایکات[۱] یا عملیات تکمیلی هم‌چون چاپ قلمکار و رودوزی بود، جهت تکمیل و آرایه‌بندی فضاهای زیستی و سرپناه‌های عصر قاجار هم‌چون خانه، کاخ یا خیمه‌گاه به‌کار می‌آمد. هدف این پژوهش، بررسی منسوجات با الگوی محرابی و ترنج‌دار در این قالب است. چراکه این طیف از منسوجات علاوه‌بر کاربری به‌صورت آویز، در قالب زیرانداز (با طرح محرابی به‌عنوان سجاده) و بسته‌بندی (با طرح ترنج‌دار مثلاً در قالب بقچه) استفاده داشتند؛ اما مقالهٔ حاضر به صورت ویژه بر کاربرد منسوجات با الگوی ترنج‌دار و محرابی به صورت آویز و به‌عنوان عنصری در تکمیل و تزیین فضاهای اقامتی تمرکز دارد. با این حساب پرسش آن خواهد بود: منسوجات آویز در فضاهای زیستی عصر قاجار معمولاً با کدامیک از انواع طرح و نقش، متناسب با کدام کاربرد و با چه شیوهای تهیه می‌شدند؟ در ضرورت انجام این پژوهش آن‌که، در بررسی منسوجات این عهد، معمولاً بر نمونه‌های پرتکرار در پوشاک تمرکز می‌شود. از سویی، طرح‌های محرابی و ترنج‌دار- که طبق فرضیه این پژوهش در کاربرد آویز فراوان به‌کار آمده‌اند- نه‌فقط به دلیل قاعدهٔ نقشهٔ اصلی امکان بروز و استفاده در پوشاک آن دوره را نداشتند، که به‌سبب کارایی خاص حتی در نقاشی‌های متکثر عصر قاجار- به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اسناد پژوهشی- کم‌تر به تصویر درآمده‌اند. بدین ترتیب، پژوهش حاضر می‌کوشد، با غور در منابع تاریخی دست اول هم‌چون سفرنامه‌ها، عکس‌ها و نمونه‌های تصویری موجود از موارد ملموس و محفوظ در موزه‌ها نسبت به ژرف‌نگری در این موضوع مغفول اقدام نماید. با این نگاه، سفرنامه‌های قاجاری به قلم آگوست بنتان[۲]، موریس دوکوتزبوئه[۳]، جیمز موریه[۴]، جیمز فریزر[۵]، جیمز تانکوانی[۶]، گاسپار دروویل[۷]، آرتور دوگوبینو[۸]، مادام کارلا سرنا[۹]، هینریش بروگش[۱۰]، ارنست اورسل[۱۱]، هنری موزر[۱۲]، ژوانس فووریه[۱۳]، چارلز جیمز ویلز[۱۴]، اوژن اوبن[۱۵]، کلاراکولیور رایس[۱۶] مورد بررسی قرار گرفتند. پس از نظری کوتاه به نساجی عصر قاجار و تدقیق در تعابیر طرح محرابی و ترنج‌دار، نسبت به واکاوی این اقسام در منسوجات آویز عهد قاجار اقدام می‌شود و نتیجه، در قالب جدول عرضه می‌گردد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به شیوهٔ نظری و بر اساس اسلوب تحلیلی- تاریخی نسبت به واکاوی جایگاه منسوجات آویز با نقشهٔ محرابی و ترنج‌دار در فضاهای زیستی اقدام کرده است. جهت دستیافت به این هدف، جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مبتنی بر فیش‌برداری و تصویرخوانی است. برای بازیابی نمونه‌های تصویری نیز عکس‌ها و نمونه‌های ملموس در موزه‌های ملی ایران، کاخ گلستان و موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران یا محفوظ دیگر نقاط جهان هم‌چون موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، بروکلین، کلیولند و البته، مجموعه خصوصی حمید توکلی به واکاوی درآمدند. نمونه‌های حاصل از این جستجوها با روش احتمالی طبقه‌بندی شده از جامعهٔ آماری منسوجات آویز قاجاری با قاعدهٔ قرینه محوری به صورت نیمه (محرابی) و ربعی (ترنج‌دار) گزینش شده که در مجموع مشتمل بر ۲۲ مورد برآورد می‌شود. در این میان، ۱۶ نمونه با طرح محرابی و ۶ نمونه با طرح ترنج‌دار است؛ که میزان فراوانی طرح در کاربری آویز مبنای انتخاب احتمالی در هر دسته، یعنی محرابی یا ترنج‌دار بوده است. بدین طریق، نتیجهٔ این مطالعهٔ کیفی در هر دو حیث متن و تصویر در سراسر بازهٔ زمانی مذکور، افزون بر یکصد و بیست سال پراکندگی دارد.

پیشینه پژوهش

در طبقه‌بندی انواع منسوجات قاجار، یکی از موارد نخست «تاریخ پارچه و نساجی در ایران» به قلم طالب‌پور (۱۳۸۶) است که بارها به استناد سایر پژوهشگران درآمده است. این کتاب ضمن توجه به پارچه‌بافی دوران اسلامی ایران، در بخشی به نساجی قاجار و سبک‌های نقش‌اندازی موجود در آن عهد اشاره می‌کند. در وجه مستقیم‌تر درباره طرح، نقش و حتی جنسیت انواع پارچه‌های قاجاری، پایان‌نامه فربود (۱۳۸۸)، با عنوان «بررسی تاثیرات و پیامدهای انقلاب

صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوران قاجار» قرار می‌گیرد. این اثر به‌رغم تاکید به نفوذ غرب بر هنر ایرانی عصر قاجار و بهره‌کشی از توصیف‌های تاریخی گسترده، به‌عنوان یکی از گام‌های نخست تحقیق کیفی در این باب درخور ستایش است. البته، شاید جامع‌ترین نمونه دربارهٔ دسته‌بندی نقوش پارچه‌های قاجار، کتاب «هنر بر پارچه‌بافی دوران قاجار»، تالیف روح‌فر (۱۳۹۱) باشد که با پرهیز از تطویل و تشریح تاریخی به اصل موضوع اکتفا کرده است. به‌هر روی، موارد مذکور، هرکدام با کاست و افزایش بسیار، رونگاری شده یا حداکثر با برخی تغییرات به عرضهٔ مجدد درآمده است؛ و در بررسی طرح محرابی و ترنج‌دار در حیطهٔ بافته‌های داری و دستگاهی به صورت خاص، بیش‌تر نمونه‌های مرتبط در حوزهٔ دست‌بافته‌های داری به ویژه قالی تعریف می‌شود؛ که این مضمون را به صورت عام یا از منظر تطبیق بین دست‌بافته‌های قومیت‌های مختلف به چالش گرفته‌اند. از جمله آن‌ها می‌توان به «نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش» از فرشیدنیک و همکاران (۱۳۸۸) اشاره کرد. هرچند در سیطره انواع داری تعریف می‌شود، اما به جهت نگاه کل‌نگر می‌تواند در پیشبرد اهداف مقاله حاضر مثمرثمر واقع گردد. در ارتباط مستقیم با این پژوهش و در قیاس منابع مرتبط دربارهٔ بافته‌های دستگاهی، یعنی منسوجات می‌توان به «بررسی تطبیقی نقشهٔ محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند» از فروغی‌نیا (۱۳۹۴) اشاره داشت. پژوهشی که هرچند به دلیل وامدار بودن به نقشهٔ محرابی با مقالهٔ حاضر مرتبط می‌نماید، اما تکیه‌گاه آن صرفاً ملاحظات صوری و تطبیق با نمونه‌های مشابه در هند است. دربارهٔ منسوجات ترنج‌دار بایست به «بررسی ساختاری الگوی نقش/ فرم ترنج در منسوجات دورهٔ صفوی» از جان‌نثاری و تقوی نژاد (۱۳۹۸) پرداخت. این مقاله فارغ از تمرکز بر عصر صفوی، فرم ترنج را نه در قالب طرح که به‌عنوان یک نقش مورد مداقه قرار داده و نحوهٔ تبیین آن را در طرح‌های مختلف منسوجات به بررسی گرفته است. مورد دیگر با نگاهی نزدیکتر به پژوهش حاضر، «کارکرد و ویژگی‌های تزیینی تابش‌بندهای پارچه‌ای بناهای عصر قاجار» از فربود (۱۳۹۵) است. مقاله‌ای که به جهت بررسی نقش و کارکرد تابش‌بندهای قاجاری به‌عنوان یکی از موارد پژوهشی این مطالعه می‌تواند در تبیین نتایج مشخص راه‌گشایی کند. در آخرین مورد نیز باید «طرح و نقش منسوجات کاربردی (غیرجامگانی) در اوایل عصر ناصری با نظر به نگاره‌پردازی‌های هزار و یک شب صنیع‌الملک» از مافی‌تبار (۱۴۰۱) را به تدقیق گرفت. چراکه نویسنده در بررسی پارچه‌های اوایل عصر ناصری، اشارهای جزیی به کاربرد منسوجات با طرح محرابی و ترنج‌دار در زندگی روزمره مردم -فارغ از تعلق به معماری یا سرپناه- داشته است. مطالعهٔ پیشرو، کاربرد منسوجات محرابی و ترنج‌دار را در پاسخ به نیازهای فضاهای زیستی در عصر قاجار مورد پژوهش قرار می‌دهد و با واکاوی چگونگی کارکرد آن‌ها در منابع دست اول تاریخی هم‌چون سفرنامه‌ها و تطبیق مستندات مکتوب با نمونه‌های تصویری به‌جای مانده هم‌چون عکس به هدف خود دست می‌یابد.

اوضاع نساجی در عصر قاجار

در دوران ابتدایی حکومت قاجاریان، ماشین در صنایع ایران جایگاهی نداشت و تولید محصولات با دست انجام می‌شد. صنایع‌دستی شکوفا و بازارهای داخلی و خارجی ایران پررونق بود. زیرا به دلیل ادامهٔ جنگ‌های ناپلئونی در اروپا و خارج آن، امنیت خلیج فارس اجازه می‌داد که بازارهای داخلی و خارجی صنایع ایران هم‌چنان پررونق بمانند؛ هرچند که در ادامه این امر دوام نیافت (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲:۷۹).

با این حساب به‌درستی می‌توان پذیرفت: «در سال‌های اولیه سلطنت قاجار، کارگاه‌های صنایع‌دستی در شهرهایی چون کاشان، یزد، مشهد، اصفهان در زمینه گلابتون‌دوزی، ابریشم‌بافی، شالبافی، شعربافی، پارچه‌های پنبه‌ای و چلواربافی و دیگر صنایع فعال بودند. در دهه‌های نخست سده سیزدهم/ سده نوزدهم، صنایع کشور ناامنی دوران پس از صفویه را پشت سر گذاشت و در سایه ثبات حاکمیت قاجار به تجدید حیات پرداخت. اما تحول سیاسی این دوران و گسترش روابط تجاری ایران، صنایع بومی کشور را در معرض رقابت کالاهای غربی قرار داد و چون صنایع کوچك داخلی قادر به رقابت با آن‌ها نبودند، به‌تدریج، از تعداد کارگاه‌های این صنایع کاسته شد» (ترابی، ۱۳۸٤: ۸۳). به‌طوری که بر اساس مستندات متقن تاریخی، مقارن با اواسط حکومت قاجار و فرمانروایی ناصرالدین‌شاه انواع پارچه با سطوح کیفی متفاوت با شیوه‌های مبتنی بر نساجی سنتی تهیه و تولید می‌شد، اما به قرینهٔ انواع وارداتی به فروش می‌رسید و در رقابت با آن‌ها قرار می‌گرفت. چنان‌که در توصیف بازارچه بزازان در تهران آمده است: کرباس و قدک نخی قزوین در کنار

مخمل‌های کاشان و زربفت‌هایی که به دست زنان زرتشتی بافته می‌شود، یا پارچه‌های ابریشمی بورسا و قاهره روی هم انباشته شده است. شالهایی که به تقلید از شال‌های کشمیر و در رقابت با آن با پشم در کرمان می‌بافند، در کنار پارچه‌های زردوزی شدهٔ اصفهان آویزان است (اورسل، ۱۳۸۲: ۲۴۳). در ادامهٔ این روند، فشار بیگانگان در به اختیار گرفتن بازار ایران، بیش از پیش مانع آن شد که تولید داخلی پیشرفت کند. در این اوضاع، هرچند تا پنجاه سال اول حکومت قاجارها هنوز صنایع دستی کمابیش وضع خود را حفظ کرد، اما در سال‌های بعد صنایع ایران به جز فرش و بعضی دیگر که فراورده‌های آن‌ها موردعلاقهٔ اروپاییان بود، پیشرفتی نداشت. علل این ناکامی، ناتوانی رقابت صنایع دستی ایران با صنایع ماشینی اروپا بود. چون در ایامی که صنایع ماشینی در اروپا به سرعت توسعه می‌یافت، در ایران جز چند کارخانهٔ کوچک که بیش‌تر آن‌ها نیز دوامی نیاورد، صنایع جدیدی تاسیس نشد. مانع بزرگ پیشرفت ایران در تاسیس صنایع ماشینی با نیاز سرمایه‌گذاری زیاد عدم امنیت بود. مردم از نشان دادن سرمایهٔ خود می‌ترسیدند و از این‌که مالک محصول خود خواهند ماند، اطمینان نداشتند (دهقانی، ۱۳۹۲: ۳۲۴). بدین‌سان عدم آمادگی‌های علمی و فنی برای کارخانه‌داری و امنیت لازم برای تجمع سرمایه، خصلت ایرانی مغایر با فعالیت جمعی اقتصادی و نامناسب بودن راه‌های مواصلاتی به‌عنوان زیرساخت فعالیت اقتصادی از دلایل توسعه‌نیافتگی ایران در دورهٔ قاجار شد. افزون بر مشکلات درونزا، مشکلات برونزای دیگر هم چون رقابت سرسختانهٔ خارجی مانع از آن می‌شد که ایران قاجاری از مرحلهٔ تولید سنتی به تولید صنعتی عبور کند (رجایی، ۱۳۹۳: ۱۰۰). درنتیجه، در گذر این بازهٔ تاریخی افزون بر یک قرن، نه‌تنها صنایع نساجی نوین ایران، دستاوردی نداشت که تولید سنتی بیش‌ازپیش رهپویهٔ زوال پیمود.

چگونگی تبیین طرح‌های محرابی و ترنج‌دار

در تقسیم‌بندی انواع منسوجات، براساس اسلوب هنرهای سنتی، طرح، یک ساختار و نقش جزیی از آن است. به‌واقع طرح، یک مفهوم کلی و نقش به معنی یک جز از آن مفهوم است. «طرح، استخوان‌بندی و نظام اساسی است که نقش‌ها بر بنیاد آن قرار می‌گیرند. درواقع، ضوابط ترتیب نقش‌ها را طرح تعیین می‌کند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). بدین قیاس، طرح به‌معنای ترکیب بنیادی اجزای تزیینی است. انواع طرح به لحاظ صوری به چندگونه قابل تقسیم هستند: «در یکی از این انواع، براساس روش اجرا به‌صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی طبقه‌بندی می‌شود. در شیوهٔ متقارن، نقش‌ها به‌صورت انتقالی، انعکاسی و دورانی تکرار می‌شود. در بعضی طرح‌ها نیز، نقش به‌صورت نامتقارن به اجرا درمی‌آید؛ یا آن‌که ممکن است شالودهٔ طرح، ترکیبی از دو شیوهٔ فوق باشد» (تامسن، ۱۳۸۹: ۲). براین اساس افزون بر انواع پارچه‌های ساده (بدون طرح و نقش)، انواع دیگر بر بنیاد روش اجرای طرح اصلی به قرینه انعکاسی (محرابی و ترنج‌دار)، قرینه انتقالی (واگیره‌ای[۱۷]، انواع قابی[۱۸] و محرمات[۱۹]) و نامتقارن (روایی[۲۰]، کتیبه‌ای[۲۱]، افشان[۲۲] و تلفیقی) تقسیم می‌شوند (کاتب و مافی‌تبار، ۱۳۹۸: ۷۸).

در مقابل، نقش، عناصر مجزا یا مرتبط به یک‌دیگر است که شاکله‌ای را در قالب طرح به‌وجود می‌آورد و مطابق با آن «نقش‌ها به انواع انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی، جمادی و تلفیقی تقسیم می‌شود» (تامسن، ۱۳۸۹: ۲).

در توضیح بیش‌تر آن‌که، اگر طرحی در طول یا عرض دو مرتبه تکرار داشته باشد، مشمول قانون یک دوم و یک چهارم طرح بوده و قرینه محوری (آینه‌ای) محسوب می‌شود. طرح‌های محرابی و ترنج‌دار به‌واسطه تکرار در قالب‌های نیمه و ربعی مشمول قاعده قرینگی دوسویه و چهارسویه هستند. طرح محرابی، در عرض قرینه داشته؛ اما در طول بدون قرینه است. «متن محراب، گاهی، ساده و بدون نقش و گاهی، پوشیده از شاخ و برگ، گل‌های شاه‌عباسی و گاهی، منقّش به درخت است. در برخی دیگر از انواع این طرح در متن محراب، نقوشی از قبیل گلدان بزرگ مملو از شاخه‌های گل یا قندیلی آویزان از سقف محراب وجود دارد» (نصیری، ۱۳۷۴: ۷۸). به این ترتیب، معمولاً در طرفین زیر طاق محراب، دو ستون وجود دارد که محراب روی آن استوار است؛ و زمینه با نقوشی مثل گل‌ها و گیاهان زینت داده می‌شود (وکیلی، ۱۳۸۲: ۲۱). باید در نظر داشت، برخلاف آن‌که، در قالیبافی با این طرح از به‌کارگیری نقش جانوران پرهیز می‌گردد - چون استفاده از اینگونه نقوش روی فرش نمازگزار کراهت دارد - اما در پارهای موارد بر پارچه‌های مصور به این طرح، نقش جانوری ظاهر می‌شود. چراکه «پارچه‌ای آراسته به این طرح نه فقط جهت سجاده و نمازگزاردن که برای پرده و دیوارکوب نیز کاربرد داشته‌اند» (روح‌فر، ۱۳۹۱: ۴۶). در منسوجات غیرداری شامل انواع پارچه‌های سنتی نقش محراب یا درحین بافت روی آن‌ها ایجاد می‌شود، از قبیل پارچه‌های

ابریشم زربافت؛ یا بعد از بافت پارچه به‌صورت رودوزی، چاپ یا نقاشی روی آن اجرا می‌گردد، از قبیل گلابتون‌دوزی روی پارچه‌های مخمل و چاپ قلم‌کار (فروغی‌نیا، ۱۳۹۴: ۷۴). دربارهٔ طرح‌های ترنج‌دار که آن‌ها نیز معمولاً با چنین روشمندی‌هایی تولید می‌شوند، «ترنج، نقشی در میانه طرح است که، فضای اطراف آن با نقوشی از گل‌ها، بته‌ها و اسلیمی‌ها پوشانیده یا در زمینه‌ای ساده و بدون نقش به‌کار رفته است» (اربابی، ۱۳۹۳، ۱۰۹). در تصویر کلی «ترنج از اشکالی نظیر دایره[۲۳]، بیضی، لوزی، مربع و مستطیل گرفته شده است.

اما ترنج به هرشکلی که باشد در نقطه مرکزی متن طراحی می‌شود» (وکیلی، ۱۳۸۲: ۳۹). در ژرف‌نگری بیش‌تر، طرح ترنج‌دار بدون لچک یا همراه با آن است. در طرح لچک و ترنج، لچک، همان مثلث‌هایی است که در گوشه‌های متن قرار گرفته‌اند. درحقیقت، «به یک چهارم نقش ترنج میانی یا شکل مشابه یا اکثراً متفاوت با آن -که در چهارگوشه قاب‌بندی قرار دارد- در اصطلاح لچک می‌گویند» (نصیری، ۱۳۷۴: ۶۹). در طرح ترنج‌دار (با لچک یا بدون آن) براساس شیوهٔ قرینه ربعی فقط یک چهارم طرح، رسم شده و با چرخش حول محور تقارن تکرار می‌شود. طرح‌های ترنج‌دار هم‌چون محرابی معمولاً، به واسطهٔ عملیات تکمیلی هم‌چون رودوزی و چاپ بر سطح پارچه نقش می‌بندند. زیرا اجرای آن‌ها با روش‌های معمول بافت پارچه به شیوهٔ سنتی بسیار دشوار است و در برخی موارد صرفاً به شیوهٔ ایکات دنبال می‌شود.

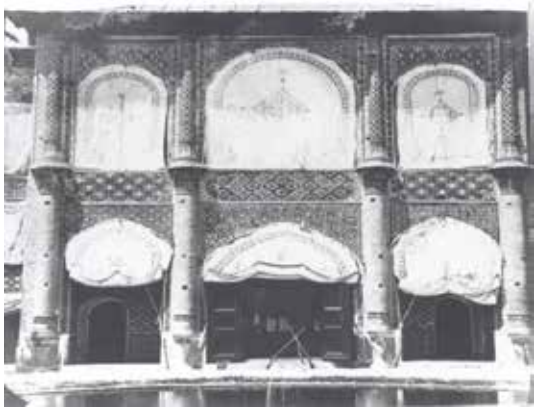
منسوجات آویز

در اعصار پیشین تاریخی، هم‌چون امروز برخی از منسوجات کاربرد آویز داشتند. برخی صرفاً جهت تزیین و برخی با هدف ویژه برای پوشش نورگیرها از بیرون (تابش‌بند) و از درون (پرده) یا به‌عنوان حاجب در جداکردن قسمت‌های مختلف خانه به‌کار می‌آمدند که تحت عنوان کلی پرده قرار می‌گیرند. حتی این پوشش‌ها در پوش‌های سلطنتی، تابش شدید آفتاب را تعدیل می‌کردند؛ یا سبب حفظ بهتر دمای محیط درون چادر می‌شدند. اما در همهٔ این حالات وجوه تزیینی آن‌ها نیز مد نظر بود. خاصه آن‌که، در برخی موارد، هم‌چون دیوارکوب یا روپوش طاقچه و سربخاری، منسوجات صرفاً با خاصیت آرایه‌بندی فضا ظاهر می‌شدند و بر ثروت و تمکّن ایشان صحه می‌گذاشتند.

تابش‌بند

در عهد قاجار، پارچه‌هایی از بیرون برای پوشش نورگیرها به‌کار می‌آمد که با عنوان تابش‌بند شناخته می‌شد. تابش‌بندها از منظر کاربردی با هدف ممانعت از ورود نور به فضاهای داخلی در فصول گرم سال، عایقی برای کاهش ورود هوا از سطح پنجره‌های ارسی، هم چنین، کاهش کوران در فضاهای نیمه‌بستهٔ ایوان‌ها در شب و فصول سرد و حفاظت از تخریب تزیینات ایوان‌ها و پنجره‌های ارسی در اثر باران بوده است (فربود، ۱۳۹۵: ۲۷). البته، گاه، افزون براین کارکرد، تابش‌بندها مانند پرده‌های سالن‌های تاتر امروزی جهت نمایش پادشاه وقت در ایوان کاخ سلطنتی در روزهای بار عام به حرکت درمی‌آمد. چنان‌چه نقل شده است: در کاخ گلستان، یک پردهٔ بزرگ از پارچه‌های سفید با نقش‌های آبی، درمقابل تالار مرمر بالا و پایین می‌رفت و بیش‌تر بر فضای نمایش مانند صحنهٔ داخل آن می‌افزود (سرنا، ۱۳۶۲، ۲۱۴). به واقع، در سلام بزرگ عام یکی از جلو خانه‌ای کاخ گلستان که مشرف به حیاط بزرگی بود، به‌واسطهٔ پرده‌های بسته می‌شد و در آن صاحب‌منصبان قشون و طبقات نوکر جمع می‌شدند. باکشیده شدن پرده، شاهنشاه مشاهده می‌شد (موزر، ۱۳۵۶: ۲۴۶؛ بروگش، ۱۳۶۷: ۶۲۵). البته، بهره‌گیری از تابش‌بندها در دیگر کاخ‌های سلطنتی، مراکز جمعیتی بزرگ مثل کاروانسراها و حتی منازل تجار و ثروتمندان نیز عمومیت داشت: «در قصر عشرت‌آباد، پرده‌هایی از پارچه‌های کتانی سفید با نقش‌ونگار سیاه، سرخ یا آبی، تمام قسمت‌های بنا را از تابش خورشید محفوظ نگه می‌دارد و از این پرده‌های بسیار قشنگ معمولاً در همهٔ کاخ‌های سلطنتی استفاده می‌شود» (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۹۹). در کاروانسراهای معتبر هم بعضی از اتاق‌های بازرگانان را از داخل و خارج می‌پوشاندند. حتی نوعی پارچهٔ ابریشمی به‌کار می‌بردند که بسیار تماشایی می‌نمود (فریزر، ۱۳۶۴: ۱۹۶)؛ و هدف آن علاوه‌بر بهبود کیفیت بصری، تعدیل دمای محیط بود. در خانه‌های متمولین هم از داخل، پردهٔ قمیص[۲۴] و از خارج، تجیرهای دولایی[۲۵] در پوشش نورگیرها به‌کار می‌آمد (فووریه، ۱۳۶۲: ۲۵۱). با این حساب این نوع از پوشش نورگیرها در سرتاسر ایران مورد استفاده قرار می‌گرفت و به تبعیت از گرانی منسوجات در تکمیل عناصر مرتبط با فضاسازی منازل اقشار ثروتمند و رجال نمود بیش‌تری داشت. دربارهٔ طرح و نقش انواع منسوجات کاربردی در تابش‌بندهای عصر قاجار، معمولاً با چاپ قلمکار یا رودوزی زینت می‌شدند. جلوهٔ قالب

تصویر۱-تابش‌بند با طرح ترنج‌دار در عمارت قاجاری مهمان‌خانه قزوین. سده سیزدهم/نوزدهم، موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، تهران (آرشیو مجموعه).



تصویر۲-تابش‌بند با طرح محرابی در عمارت شاهی. سده سیزدهم/نوزدهم. کاخ‌موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

تصویر۳-تابش‌بند با طرح محرابی در عمارت شاهی. سده سیزدهم/نوزدهم. کاخ‌موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

آن‌ها طرح‌های ترنج‌دار (تصویر۱) و محرابی (تصویرهای ۲ و ۳) بود؛ که بیش‌تر با صور گیاهی محدود بر بستر پارچهٔ سفید تعریف می‌شد؛ هرچند از منظر تکنیک، بافته‌های داری هم‌چون قالی و گلیم و از جهت ویژگی‌های کیفی و صوری،

تصویر۴-تابش‌بند با طرح افشان، روایی و تلفیقی در عمارت قاجاری وزارت جنگ. سده سیزدهم/نوزدهم. موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، تهران (آرشیو مجموعه).

طرح‌های دیگر هم‌چون افشان، روایی و تلفیقی (تصویر۴) کارآمد می‌نمود، اما مستندات تصویری حاکی از آن است که، غلبهٔ مطلق با نقشهٔ محرابی و ترنج‌دار و با نقش‌اندازی به صور گیاهی بود که بر بستر سفیدرنگ پارچهٔ کتانی به شیوهٔ چاپ قلمکار یا رودوزی جان می‌گرفت و آرایه‌بندی می‌شد.

پرده

از آن‌جا که در عصر قاجار، پنجره‌ها با شیشه‌های رنگی و طرح‌های چوبی و گره‌چینی آراسته می‌شدند، سایبان در بیرون قرار می‌گرفت؛ تا این زیبایی از درون خانه دریغ نگردد. پرده‌هایی که در داخل بنا استفاده می‌شده‌اند، معمولاً در درگاه یا هشتی در حد فاصل دو فضا قرار داشتند. در واقع، به‌نوعی برای حفظ حریم‌ها به‌کار برده می‌شدند. اما به‌تدریج از اواسط دورهٔ ناصری، پرده‌ها در داخل به‌عنوان پوشش نورگیرها مورد استفاده قرار گرفتند (موسوی، پورمند و کریمی‌فرد، ۱۳۹۹: ۱۵۲). با این حساب دربارهٔ کاربرد پرده، نمونه‌های متعددی در اسناد قاجاری قابل بازیابی است؛ از جمله آن‌که، در خانه‌های شهر رشت، در فصل تابستان برای جلوگیری از تابش اشعهٔ سوزان خورشید، جلوی پنجره‌ها پرده‌ای می‌آویزند که معمولاً دارای نقش‌ونگار ساده است (بروگش، ۱۳۷۴: ۵۵)؛ یا آن‌که حاکم فسا همهٔ پنجره‌ها را بسته و پرده‌های ضخیم آن هم کشیده بود (ویلز، ۱۳۸۸: ۲۶۹). افزون‌براین در خانه‌های ایرانی، میان دو حیاط مردانه و زنانه، در یا پرده وجود داشت (رایس، ۱۳۸۳: ۱۲۳). چنان‌که افسر فرانسوی ساکن در ایران اوایل عصر قاجار، دربارهٔ اهمیت این نوع پوشش یعنی پردهٔ حاجب می‌نویسد: «در این مدت حتی نتوانستم

یکبار زنان ایرانی را داخل منازلی که دعوت می‌شدم، ببینم اما زنان از پس پرده مرا تماشا می‌کردند» (بنتان، ۱۳۵۴: ۱۰۸). حتی در روز عروسی، روحانی از عروس که پشت پرده در اتاق مجاور نشسته و از نظرها پنهان بود درباره رضایت به ازدواج می‌پرسید (درورویل، ۱۳۶۷: ۱۰۹). در سطوح بالای جامعه نیز این نوع استفاده از پرده برای مجزا ساختن محل استقرار زنان از مردان نمود داشته است: کاخ سلطنتی در شیراز، قسمت سمت چپ حیاط را با کشیدن پرده‌های جهت استقرار زنان مجزا کرده بودند. صف جلوی زنان مخصوص خاتون‌های حرم ظل‌السلطان بود (ویلز، ۱۳۸۸: ۳۱۸). بدین ترتیب، پرده، یکی از انواع پرکاربرد منسوجات در عصر قاجار بود که در سرتاسر این بازهٔ تاریخی هویت خود را حفظ کرد. بر اساس مستندات تصویری این عصر به نظر می‌رسد که، در شکل ملوکانه پرده‌ها در بسیاری موارد از انواع منسوجات گران‌بهای مخمل و ابریشم و بدون نقش (ساده) یا با طرح واگیره‌ای تهیه می‌شدند (تصویر ۵). اما استفاده از نمونه‌های نقشدار محرابی و ترنج‌دار، بیش‌تر از سایر نمونه‌های منقوش هم‌چون افشان و واگیره‌ای در بین قشر متوسط مردم رواج داشت (تصویر ۶). تکنیک تولید در این میان حایز اهمیت بود؛ مثلاً در چاپ قلمکار، نقش گرفت و گیر [۲۶] یا پرندگان آوازه‌خوان به مثابهٔ گونه‌ای از طرح‌های جانوری در هماهنگی با صور گیاهی در قالب طرح‌های محرابی مجال بروز می‌یافت (تصویر ۱ از جدول ۱). همان‌طورکه نمونهٔ کاربرد طرح محرابی با تصویر چاپی روی پارچه در تصویرهای ۲، ۳ و به‌ویژه ۶ قابل ملاحظه

تصویر ۵- پرده با طرح واگیره‌ای در کاخ گلستان. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه بروکلین، نیویورک (URL1).

تصویر ۶- پرده با طرح واگیره‌ای در خانه طبقه متوسط ایرانی. سده سیزدهم/ نوزدهم. موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، تهران (آرشیو مجموعه).

است؛ یا در انواع چشمه‌دوزی [۲۷] نقوش هندسی بر بستر پارچه‌های کتان سفید در قالب طرح‌های محرابی و ترنج‌دار به‌چشم می‌خورد (تصویر ۲ از جدول ۱). البته، براساس

جدول ۱. برخی از انواع طرح و نقش کاربردی در منسوجات آویز عصر قاجار (نگارندگان).

تصویر ۱- پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی به‌شیوه چاپ قلمکار. نظیر انواع کاربردی در پرده. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL4).	تصویر ۲- پارچه با طرح ترنج‌دار با نقش هندسی به شیوه رودوزی (چشمه‌دوزی). نظیر انواع کاربردی در پرده. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه هنری کلیولند، اوهایو (URL3).	تصویر ۳- پارچه با طرح ترنج‌دار با نقش گیاهی به‌شیوه ایکات. نظیر انواع کاربردی در پرده. سده سیزدهم/ نوزدهم. مجموعه حمید توکلی (URL3).

مستندات هم چون تصویر ۳ از جدول ۱، افزون بر عملیات تکمیلی، تکنیک بافت پارچه تحت عنوان ایکات در تهیهٔ برخی از انواع پرده موثر واقع می‌شد؛ که غالب طرح‌های آن نیز ترنج‌دار بود. در مجموع، فارغ از تکنیک و جنسیت، منسوجات با طرح محرابی و ترنج‌دار و صورت رایج مزین به صورگیاهی بر غالب درها و پنجره‌های منازل اقشار متوسط جامعه ظاهر می‌شد، تا تعبیر دوبارهای از امتزاج کاربرد و

تصویر ۷- دیوارکوب با طرح محرابی، سده سیزدهم/نوزدهم. موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، تهران (آرشیو مجموعه).

زینت‌گری در فرهنگ ایرانی را ارایه دهد (جدول ۱).

دیوارکوب

در عصر قاجار، پارچه‌ها هم‌چون تابلوی نقاشی برای پوشش و زینت دیوارها به‌کار می‌آمد؛ که این انواع با تکنیک‌های متفاوتی تهیه می‌شد؛ مثلاً، در ایام عزاداری هم‌چون امروز از پارچه‌های کتیبه‌نگاری‌شده به شیوهٔ رودوزی بر در و دیوار بهره‌گیری می‌کردند. چنان‌که نوشته‌اند: در خانواده‌های مرفه که معمولاً هفته‌ای یک‌روز روضه‌خوانی دایر بود؛ در این مواقع، علم سیاهی بر بالای تیری افراشته شده و در ایام شهادت امام حسین (ع) به در و دیوار مسجد پارچهٔ سیاه می‌کشیدند (اوبن، ۱۳۶۲: ۱۸۴)؛ که آراسته به خوش‌نویسی بود. البته، پارچه‌های گلدوزی، مصارف مختلفی داشتند و به ایام عزاداری محدود نمی‌شدند. با این نگاه، در ایام جشن و شادمانی این پارچه‌ها را به در و دیوار خانه می‌آویختند (دالمانی، ۱۳۷۸: ۶۵۷). در بین انواع مربوط به سور و میهمانی، دیوارکوب‌های تهیه‌شده به شیوهٔ رودوزی به‌ویژه رشتی‌دوزی[۲۸] جایگاه ویژه‌ای داشت: «از ابریشم محلی، دیوارکوب‌های زیبایی می‌ساختند، سورمه‌ای، ارغوانی یا چندرنگ و خواب‌دار با آستر نخی و دارای لبه‌های قیطانی یا منگوله‌های کوتاه. سراسر آن‌ها را با نخ ابریشم گلدوزی می‌کردند و بر آن‌ها طرح‌هایی از پرندگان و گل‌ها، بلبل‌ها و نرگس‌ها، پیچک‌ها و منظره‌ها می‌انداختند و آن‌ها را پولک‌دوزی می‌کردند» (تصویر ۱ از جدول ۲) (رایس، ۱۳۸۳: ۱۶۳). افزون‌برآن، پارچه‌های قلمکار نیز علاوه‌بر پرده، سفره، رولحافی، برای روکش دیوار و در ایام عروسی برای تزیین در و دیوار به‌کار می‌آمدند. در تزیین قلمکار از همان نقش‌هایی استفاده می‌کردند که در قالی به‌کار برده می‌شد. اما نقوشی که در قلمکار دیوارپوش بیش‌تر مورد نظر بود، تصویر طاق‌نما و صحنهٔ شکار در میان انبوهی از درخت، گل و گیاه است (دالمانی، ۱۳۷۸: ۶۵۰). به‌واقع، دیوارکوب‌ها با طرح قالب محرابی و انواع نقوش گیاهی، انسانی، کم‌تر جانوری (در اندازه گرفت وگیر و پرندگان آوازه‌خوان) و به صورت ناچیز، هندسی (در قالب چشمه‌دوزی) زینت‌بخش معماری در اندرون و بیرون بودند. لازم به تذکر آن‌که در بیش‌تر موارد، طرح محرابی با محوریت نقوش گیاهی (با تکنیک‌های مخمل‌بافی (تصویر ۲ از جدول ۲)، ایکات (تصویر ۳ از جدول ۲)، چاپ قلمکار (تصویر ۱ از جدول ۱)، انواع رودوزی (تصویرهای ۴ و ۵ از جدول ۲) استفاده می‌شد و در مرتبهٔ دوم، باز هم طرح محرابی بود که با نقش انسانی (خاصه در رودوزی به‌ویژه رشتی‌دوزی) رواج بسیار داشت (تصویر ۶ از جدول ۲). آن‌طورکه فرستادهٔ دولت فرانسه در ایران عصر فتحعلی‌شاه می‌نویسد: «به محفل شاهانه شاه رفتیم... تعداد بیشماری آینه، نازبالش‌های مرواریددوزی نفیس و تصویر قلاب‌دوزی شدهٔ یک زن داخل چادر را زینت می‌داد» (تانکوانی، ۱۳۸۳: ۲۵۷). البته، برخی از دیوارکوب‌ها نیز طرح ترنج‌دار یا روایی داشتند که در حالت دوم، یعنی روایی، داستانی را به تصویر می‌کشیدند و با نقوش انسانی تعریف و با صور جانوری تکمیل می‌شدند که آن‌ها نیز به تبع بی‌تکرار بودن اینگونه ترکیب‌بندی‌ها معمولاً به شیوهٔ قلمکار بودند. درمجموع، در کارکرد دیوارکوب، آن هم به وقت سور و ضیافت، طرح محرابی و روایی با انواع نقوش گیاهی و انسانی -که با عملیات تکمیلی پارچه هم‌چون چاپ قلمکار و رودوزی جان می‌گرفت- یکه‌تاز میدان بود. منسوجات با نقش انسانی محاط در طرح محرابی بیش‌تر در فضای اندرون به‌کار می‌آمد؛ درمقابل پارچه‌های منقوش به صور گیاهیِ قالب در طرح محرابی در هر دو فضای اندرون و بیرون کاربرد داشت (تصویر ۷).

جدول ۲. برخی از انواع طرح و نقش کاربردی در منسوجات آویز عصر قاجار (نگارندگان).

تصویر ۱ـ پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی به‌شیوه رودوزی (رشتی‌دوزی). کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. مجموعه حمید توکلی (URL3).

تصویر ۲ـ پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی و جانوری به‌شیوه بافت مخمل. کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. مجموعه حمید توکلی (URL3).

تصویر ۳ـ پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی و جانوری به‌شیوه ایکات. کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. مجموعه حمید توکلی (URL3).

تصویر ۴ـ پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی به‌شیوه رودوزی. کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL4).

تصویر ۵ـ پارچه با طرح محرابی با نقش گیاهی به‌شیوه رودوزی. کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ملی، ایران (نگارندگان)

تصویر ۶ـ پارچه با طرح محرابی با نقش انسانی به‌شیوه رودوزی (رشتی‌دوزی). کاربرد دیوارکوب. سده سیزدهم/نوزدهم. مجموعه حمید توکلی (URL3).

رواندازطاقچه و سربخاری

در زمان‌های دورتر، لباس، پارچه و امثالهم را در پارچه‌های مربع‌شکل موسوم به بقچه می‌پیچیدند. از چنین پارچه‌هایی یا مشابه آن‌ها برای پوشش و زینت‌بخشی به طاقچهٔ منازل (سربخاری) نیز بهره‌گیری می‌شد. چراکه ایرانیان همواره، پارچه‌های گلدوزی را در ایام جشن و شادمانی به در و دیوار خانه می‌آویختند و روی طاقچه‌ها می‌انداختند (ویلز، ۱۳۸۸: ۱۱۴). به این ترتیب، این طیف از منسوجات که غالباً چهارگوش و البته، بیش‌تر مربع بود، در مقیاس بسیار مورد توجه قرار داشت. طرح و نقش این اقسام معمولاً ترنج‌دار و منقوش به صور بیش‌تر گیاهی و کم‌تر هندسی بود. چراکه صورت دوم، یعنی هندسی تقریباً فقط در انواع چشمه‌دوزی مجال بروز می‌یافت. افزونبر شیوه‌های معمول بافت منسوجات گران‌بها هم چون شالبافی، زری‌بافی و ایکات، انواع رودوزی هم چون پته‌دوزی (تصویر ۱ از جدول ۳)، گلدوزی با نخ‌های معمول (تصویر ۲ از جدول ۳) یا الیاف زرین و سیمین (تصویر ۳ از جدول ۳)، با این حساب براساس مستندات هم‌چون تصاویر به‌جای مانده، رشتی‌دوزی، چشمه‌دوزی و البته، چاپ قلمکار شیوه‌های رایج تزیین چنین پوشش‌هایی بود که معمولاً با طرح ترنج‌دار تهیه می‌شدند. البته، منسوجات با دیگر طرح‌ها هم چون انواع واگیره‌ای، قابی و محرمات نیز برای تهیهٔ رواندازطاقچه و سربخاری استفاده داشت. اما در این کاربرد، طرح ترنج‌دار (با یا بدون لچک) با آراستگی به نقوش گیاهی غلبه پیدا می‌کرد.

جدول ۳. برخی از انواع طرح و نقش کاربردی در منسوجات آویز عصر قاجار (نگارندگان).

تصویر ۱ـ پارچه با طرح ترنج‌دار با نقش گیاهی به‌شیوه رودوزی (پتهدوزی). با کاربرد نظیر رونداز طاقچه و سربخاری. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL4).

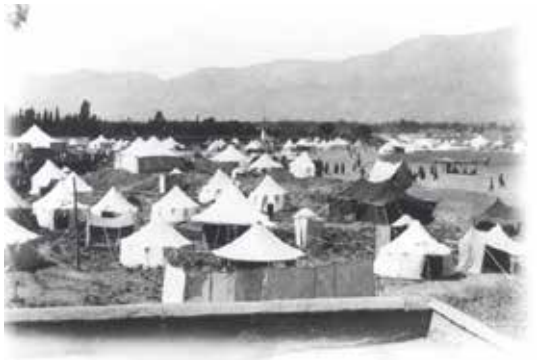
تصویر ۲ـ پارچه با طرح ترنج‌دار با نقش گیاهی به شیوه رودوزی. با کاربرد نظیر روانداز طاقچه و سربخاری. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL4).

تصویر ۳ـ پارچه با طرح ترنج‌دار با نقش گیاهی به‌شیوه رودوزی. با کاربرد نظیر روانداز طاقچه و سربخاری. سده سیزدهم/نوزدهم. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (URL4).

پوش سلطنتی و خیمه‌پوش

منسوجات در عصر قاجار به جهت راه‌اندازی خیمه نیز کاربرد داشت که از نوع عشایری تا مسافرتی، نظامی و پادشاهی تعریف می‌شد. علاوه‌برآن نیز، بانیان عزاداری امام حسین (ع) از سفارش‌دهندگان چادرها بودند. خیمه‌ها در شکل روستایی بیش‌تر از پشم و موی جانوران اهلی تهیه می‌شد که در زاویهٔ مقابل صور ملوکانه قرار می‌گرفت که با استفاده از منسوجات مرغوب می‌دوختند. به‌واقع، جهت تفرج و رفاه حال پادشاهان قاجار در اردوگاه‌های سلطنتی نسبت به نصب چادر اقدام می‌شد. چنان‌چه حتی در وسط باغ مصفای بزرگ سراپردهٔ شاهی را می‌افراشتند (دوگوبینو، ۱۳۴۱: ۲۰). بهترین خیمه‌ها، پوشه‌ای سلطنتی بود؛ که از گران‌بهاترین، خوشرنگ و جلاترین پارچه‌های زمستانی و تابستانی تهیه می‌شد، زیوردوزی‌ها از نوارهای قیطان طلا و مانند آن به عمل می‌آمد. بعد از آن، چادرهای همراهانشاه بود و کم‌کارترینشان جهت خدمه، اصطبل، خیمه‌های مستحفظین، آشپزخانه و از چادرهای کم‌بها خیمه‌هایی برای آتش زدن سالانه تهیه می‌شد (شهری، ۱۳۷۸: ۴۶). در شکل کلی، قسمت خارجی چادرهای شاهی شبیه به سایبان‌های اروپایی و جنس آن از پنبه و به رنگ سفید خیرهکننده بود. در فواصل مختلف دالبرهایی از پارچهٔ اطلس به رنگ‌های تند تعبیه می‌شد که زیبایی آن را افزون مینمود. داخل چادرها با مخمل آبی یا قرمز لاکی که به طور برجسته زردوزی و آسترکشی می‌شد. تجیرهای دورتادور چادرها از پارچهٔ قرمز بود و تنها پادشاهان و شاهزادگان حق تجیر کشیدن دور محوطه را داشتند (تصویر ۸) (دروویل، ۱۳۶۷: ۳۰۱). داخل چادر میهمان نیز از پارچهٔ ابریشمی مستور می‌گشت (دوکوتزبوئه، ۱۳۶۵: ۲۶۲). بنا به روایات عهد ناصری دو چادر همگانی، یکی برای جایگاه خوراک و دیگری برای پذیرایی از مهمان وجود داشت. در پیرامون این دو، چادرهای بزرگان گروه افراشته شده و هرکس چادر ویژه‌ای داشت. یک چادر هم برای آشپزخانه بود و چادرهای بسیار دیگری با اندازهٔ کوچک‌تر برای خدمتکاران و نگهبانان سواره‌نظام بود (تصویر ۹) (موریه، ۱۳۸۶: ۱۱۲). چادری که شاه در آن استقرار داشت، آستری از جنس پارچهٔ زربفت داشت و قاب‌های زرین و آیینه‌ها آن را تزیین می‌کرد. (فریزر، ۱۳۶۴: ۲۰۱). پوش مخصوص سلطنتی را با رنگ قرمز که سراسر عصر قاجار، علامت اقتدار به‌شمار می‌رفت و بزرگی آن ممتاز بود، از سایر چادرها مجزا می‌نمودند (تصویر ۱۰). روی چادر قرمز رنگ، یک قطعه پارچهٔ سفید از بالا به پایین دوخته می‌شد که مدخل چادر را می‌نمایاند. سایر چادرها که بعضی بزرگ‌تر و برخی کوچک‌تر بودند با رنگ سفید نمود می‌یافتند (فووریه، ۱۳۶۲: ۱۱۶). بهترین و محکمترین چادرها

تصویر ۸ـ پوش سلطنتی با طرح محرابی در اردوگاه سلطنتی ناصرالدین شاه. سده سیزدهم/نوزدهم. کاخ موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).



تصویر۹- پوش قرمز در اردوگاه سلطنتی ناصرالدین شاه. سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

تصویر۱۰- پوش سلطنتی محمدشاه قاجار با طرح محرابی به شیوه رشتی‌دوزی. سده سیزدهم/ نوزدهم. موزه هنری کلیولند، اوهایو (URL۲).

تصویر۱۱- پارچه با طرح‌های محرابی و واگیره‌ای در پوشش خیمه‌گاه شاهانه. سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

از عالیترین، ضخیم‌ترین و ریزبافت‌ترین کتان و کرباس و متقال یا حتی ابریشم با بهترین نخ و بافت، دوخته می‌شد. زینت‌کاری‌های پوش‌های دستگاه سلطنت از انواع رودوزی همراه با نقوش زیبا از شیر و خورشید و پرنده‌هایی از کبوتر و طاووس بود (شهری، ۱۳۷۸: ۴۸). با این حساب چادرهای خیمه‌گاه معمولاً به‌صورت بدون نقش، تهیه و با دیگر تزیینات افزوده از جمله بافته‌های داری و دستگاهی از بیرون و درون آرایه‌بندی می‌شد (تصویر۱۱).

همان‌طورکه قید گردید، درون خیمه‌ها افزون بر سازهٔ اصلی با انواع پارچه پوشش پیدا می‌کرد. چنان‌چه پزشک مخصوص ناصرالدین‌شاه گزارش می‌کند: چادر بزرگی به لطف شاه تهیه شد که مربع‌شکل و دو چادری است که روی هم می‌زنند و حکم منزل مرا دارد. چادر اولی، داخل و خارج آن سفید است و چادر دومی، از خارج آبی تیره‌رنگ است و از داخل آن را با قلمکارهایی پوشانده‌اند که روی آن مجالس شکار شیر و گوزن تصویر شده و طاووسی که دم زیبای خود را گسترده و مرغان گوناگونی که بر شاخسار مشغول پرواز هستند. اما باوجود این وسعت و چهار پوش ضخیم پارچه‌ای باز این منزل غیر از چادر، چیز دیگری نیست؛ و اگر من باوجود نقش‌های زیبای قلمکاری‌های آن چادر بودن آن را فراموش کنم، آفتابی که تیغ‌وار بر سقف آن می‌تابد، بی‌اختیار این نکته را به من یادآوری می‌کند (فووریه، ۱۳۶۲: ۲۵۲). بدین قیاس، این نوع پوشش‌های تزیینی در خیمه‌ها افزون بر مقابله با اشعهٔ آفتاب و حفظ دمای محیط درون چادر کارکرد دیگری نیز داشت که بهبود کیفیت بصری، القای قدرت و بهره‌مندی پادشاهی در شکل سلطنتی بود. با این منظر بود که در طراحی و تهیهٔ خیمه‌پوش‌ها، همواره، وجوه ظاهری آن به تناسب کارکرد مورد توجه قرار داشت؛ پس هرچند طرح و نقش انواع پارچه‌های کاربردی در خیمه‌پوش‌ها وضعیت تقریباً مشابهی با تابش‌بندها داشتند، یعنی از نقشهٔ محرابی و ترنج‌دار با نقش گیاهی تبعیت می‌کردند؛ اما در تهیهٔ آن‌ها، جنسیت‌های گوناگون در سطح وسیع مورد استفاده بود؛ و علاوه بر چاپ قلمکار روی پارچه‌های پنبه‌ای و کتانی (آن هم با تزیینات فراتر و نقوش پرکارتر از تابش‌بندها) بر انواع شال، مخمل و رودوزی (به‌ویژه رشتی‌دوزی روی پارچه‌های ضخیم هم‌چون ماهوت) اشتمال می‌یافت. به‌واقع، در مقایسه با تابش‌بندها با رفع محدودیت تابش مستقیم آفتاب، که به نسج پارچه آسیب می‌رساند، رنگ آن را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و با ماندگاری گرما در انواع رنگین، بیش‌تر به بستر سفید رنگ محدود می‌شود؛ این امکان وجود داشت که برای خیمه‌پوش‌ها از منسوجات متنوعی بهره جست که افزون بر زینت بخشی فضا در حفظ و کنترل دمای محیط نیز موثر واقع شود. در این بستر به موازات به‌کارگیری منسوجات با دیگر طرح‌ها، هم‌چون واگیره‌ای و افشان و روایی، طرح‌های قرینهٔ محوری، به‌ویژه، محرابی پیشتاز میدان بود که با صورگیاهی تکمیل می‌یافت (تصویرهای ۱۲ و ۱۳)؛ و در صورت لزوم از نقوش حیوانی در اندازهٔ نمایش

گرفت‌وگیر یا پرندگانی بر شاخ‌سار درختان نیز بهره می جست که در این صورت بیش‌تر مبتنی بر چاپ قلمکار بود. در هرصورت خیمه‌پوش‌ها در تنوع رنگ و کیفیت متفاوت به لحاظ تکنیک تولید در مناسب‌سازی فضای درونی اقامتگاه‌های موقت سلطنتی استفاده داشتند و در این مقیاس معمولاً با طرح محرابی و نقش گیاهی و کم‌تر جانوری و چه‌بسا، صور انسانی (هم‌چون دیوارکوب‌ها) ظاهر شده و اسکان در این منزل عاریتی را تلطیف می کردند.

تصویر ۱۲- خیمه‌پوش اردوگاه سلطنتی قاجار با طرح محرابی. سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ‌موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

تصویر ۱۳. خیمه‌پوش اردوگاه سلطنتی قاجار با طرح محرابی. سده سیزدهم/ نوزدهم. کاخ‌موزه گلستان، تهران (آرشیو مجموعه).

نتیجه‌گیری

در عصر قاجار، نساجی به دگرگونی و تحول بنیادین رو نهاد. زیرا روش‌های صنعتی و واردات خارجی فراگیر شد. با این وجود، تولیدات داخل به سبک سنتی پاسخ‌گوی بسیاری از مصارف عمومی زندگی در سطح دربار تا طبقات اقتصادی ضعیف جامعه بودند. در بررسی پارچه‌های عصر قاجار به‌صورت معمول، نمونه‌های کاربردی در پوشاک به منصهٔ بررسی کشیده می‌شود و چون برخی نمونه‌ها، هم‌چون منسوجات با طرح‌های محرابی و ترنج‌دار به‌دلیل تاسی به سازمان قرینهٔ محوری به ترتیب به صورت نیمه و ربعی، با نیازهای زیبایی‌شناسانه در پوشاک هم‌سویی کامل ندارند، در این ملاحظات نادیده می‌ماند.

از سوی دیگر، این طیف از نقشه‌بندی معمولاً با انواع بافته‌های داری یا مصارفی نظیر زیرانداز در شکل سجاده یا نوعی محمل برای بسته‌بندی‌های کوچک (بقچه) شناخته می‌شود؛ این در حالی است که منسوجات با نقشه‌بندی محوری در شکل گسترده به‌عنوان آویز در فضاهای زیستی و اقامتی عصر قاجار کاربرد داشته‌اند. پژوهش در این موضوع به شیوهٔ تحلیلی- تاریخی و با نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شده در تصاویر به‌جایمانده از پارچه‌های محرابی و ترنج‌دار عصر قاجار، حاکی از آن است: منسوجات با نقشهٔ محرابی در تهیه و دوخت تابش‌بند، پرده، دیوارکوب و خیمه‌پوش از برتری ویژه برخوردار بوده‌اند.

افزون‌برآن، پارچه با طرح ترنج‌دار نیز ضمن کاربرد در این مصادیق به‌ویژه، تابش‌بند- البته، با مقیاس کم‌تر نسبت به طرح محرابی- به‌صورت خاص برای پوشش طاقچه و سربخاری استفاده داشته است. به موازات این نوع طرح‌اندازی بر پارچه‌ها، انواع دیگر هم‌چون در مصارفی چون دیوارکوب (خاصه به وقت عزاداری) شاخص بودند. اما براساس مستندات مکتوب تاریخی و غور در نمونه‌های تصویری، در کلیت بحث دربارهٔ منسوجات آویز، برتری شاخص با طرح‌های محرابی و ترنج‌دار است که در قاطبهٔ موارد با نقش گیاهی زینت می‌شود. البته در طرح محرابی، صور انسانی و جانوری نیز پراکندگی دارد. به‌واقع، پارچه با طرح محرابی در کارکرد خیمه‌پوش و دیوارکوب، زمینهٔ نمایش نقش انسانی را فراهم می‌ساخت که در اینصورت، محصول نهایی نه جهت نمایش در بیرون فضای اقامتی که برای اندرون مناسب‌تر می‌نمود و به محیط داخلی محدود می‌شد؛ در نقطهٔ مقابل پارچه‌های محرابی و ترنج‌دارِ مصور به نقوش گیاهی و جانوری بود که در هر دو ساحت کاربرد داشت. از سویی، گاه، به تناسب تکنیک رودوزی موسوم به چشمه‌دوزی، نقوش هندسی در طرح‌های محرابی و البته، بیش‌تر ترنج‌دار استفاده می‌شد؛ اما به هر روی در کلیت بحث، حاکمیت با صور گیاهی بود، که به تبعیت از شاکلهٔ طرح قرینه‌سازی می‌گردید. دربارهٔ تکنیک‌های تولیدی آن‌که، به دلیل پیروی طرح‌های آینه‌ای به قاعدهٔ قرینهٔ محوری و عدول از اسلوب تکرار سراسری، ایجاد آن‌ها با عملیات حین تولید با دشواری همراه بود و در صورت

بهره‌برداری به هنگام بافت این امر از طریق تکنیک‌های پیچیده هم‌چون مخمل و ایکات امکانپذیر می‌نمود. بنابراین، ایجاد آن‌ها معمولاً به واسطهٔ عملیات تکمیلی هم‌چون چاپ قلمکار و رودوزی مانند چشمه‌دوزی، رشتی‌دوزی، گلابتون‌دوزی میسر می‌گردید. درمجموع، به‌عنوان نتیجهٔ مشخص این پژوهش، باوجود کارآیی دیگر طرح‌ها، نقش‌ها و حتی نمونه‌های ساده و عاری از طرح و نقش در تهیه و دوخت منسوجات آویز قاجاری مبتنی بر تابش‌بند، پرده، دیوارکوب (به‌ویژه در وقت سور و ضیافت)، پوشش طاقچه و سربخاری و خیمه‌پوش، نقشه‌بندی به قاعدهٔ قرینهٔ آینه‌ای، تحت عناوین محرابی و ترنج‌دار با نقش‌پردازی گیاهی یکه‌تاز میدان رقابت بود. البته، نقوش انسانی و جانوری نیز در قالب محرابی نمود می‌یافت و نقش هندسی در هر دو مایهٔ محرابی و ترنج‌دار به تناسب تکنیک (چشمه‌دوزی) کاربرد داشت که این موارد در مراتب بعدی قرار می‌گرفت (جدول ۴).

جدول ۴. انواع طرح و نقش در منسوجات آویز عصر قاجار (نگارندگان).

منسوجات آویز	انواع طرح	انواع نقش	طرح غالب	نقش غالب	تکنیک‌های تکمیلی تولید
تابش‌بند	محرابی/ترنج‌دار/روایی/افشان/تلفیقی	گیاهی/انسانی/جانوری	محرابی و ترنج‌دار	گیاهی	چاپ قلمکار/رودوزی
پرده	بدون طرح/محرابی/ترنج‌دار/واگیره‌ای/افشان	بدون نقش/گیاهی/جانوری/هندسی	محرابی	گیاهی	چاپ قلمکار/رودوزی (به‌ویژه چشمه‌دوزی)
دیوارکوب (در سور و ضیافت)	محرابی/ترنج‌دار/روایی/کتیبه‌دار (نوشتاری)	گیاهی/انسانی/جانوری/هندسی	محرابی	گیاهی و انسانی	چاپ قلمکار/رودوزی (به‌ویژه رشتی‌دوزی و هم‌چنین دیگر انواع)
پوشش طاقچه و سربخاری	محرابی/ترنج‌دار/افشان/واگیره‌ای/محرمات/قابی	گیاهی/هندسی	ترنج‌دار	گیاهی	رودوزی (به‌ویژه رشتی‌دوزی، دوزی)/چاپ قلمکار دوزی، چشمه‌پته
خیمه‌پوش	محرابی/ترنج‌دار/روایی/واگیره‌ای/افشان	گیاهی/انسانی/جانوری	محرابی	گیاهی و انسانی	چاپ قلمکار/رودوزی (به‌ویژه رشتی‌دوزی)

پی‌نوشت

۱. ایکات یادارایی بافی، گونه‌ای از رنگرزی نخ‌های تار براساس الگوی معین و سپس، بافت پارچه است که در ایران، بیش‌تر در شهر یزد رواج دارد.
۲. آگوست بن‌تان (Charles Auguste Bontemps) (؟-۱۷۸۲)، افسر فرانسوی در عصر فتحعلی‌شاه.
۳. موریس دوکوتزبوئه (Kotzebue Maurice de)، نویسندهٔ آلمانی در عصر فتحعلی‌شاه.
۴. جیمز موریه (James Justinian Morier) (۱۷۸۰-۱۸۴۹)، فرستادهٔ دولت انگلستان در عصر فتحعلی‌شاه.
۵. جیمز فریزر (James Baillie Fraser) (۱۷۸۳-۱۸۵۶)، جهانگرد اسکاتلندی در عصر فتحعلی‌شاه.
۶. جیمز تانکوانی (J. M. Tancoigne)، فرستادهٔ دولت فرانسه در عصر فتحعلی‌شاه.
۷. گاسپار درووِیل (Gaspard Drouville) (۱۷۸۳-۱۸۵۶)، سیاستمدار انگلیسی عصر فتحعلی‌شاه.
۸. ژوزف آرتور دوگوبینو (Joseph Arthur Gobineau) (۱۸۱۶-۱۸۸۲)، نویسنده، فیلسوف و سیاستمدار فرانسوی در عصر ناصرالدین‌شاه.
۹. مادام کارلا سرنا (Mme Carla Serena) (۱۸۲۰-۱۸۸۴)، نویسنده و جهانگرد در عصر ناصرالدین‌شاه.
۱۰. هینریش بروگش (Heinrich Karl Brugsch) (۱۸۲۷-۱۸۹۴)، فرستاده دولت آلمان به ایران در عصر ناصرالدین‌شاه.
۱۱. ارنست اورسل (Ernest Orsolle) (؟-۱۸۵۸)، جهانگرد بلژیکی در عصر ناصرالدین‌شاه.
۱۲. هنری موزر (Henri Moser)، جهانگرد سوییسی در عصر ناصرالدین‌شاه.
۱۳. ژوانس فوویه (Joannes Feuvrier) (۱۸۴۲-۱۸۹۵)، پزشک فرانسوی مخصوص ناصرالدین‌شاه.
۱۴. چارلز جیمز ویلز (Charles James Wills) (۱۸۴۲-۱۹۱۲)، پزشک و کارمند تلگراف انگلستان در ایران عصر ناصرالدین‌شاه.
۱۵. اوژن اوبن (Eugene Aubin) (۱۸۶۳-۱۹۳۱)، فرستادهٔ دولت فرانسه به ایران در عصر مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه.
۱۶. کلارا کولیور رایس (Clara Colliver Rice) (۱۸۶۶-۱۹۱۶)، همسر مبلغ مذهبی انگلیسی در عصر احمدشاه و اوایل پهلوی.
۱۷. طرح تکرارشوندهٔ واگیره‌ای، ترکیبی است که ساختار کلی آن از تکرار منظم یک نقش در سرتاسر طرح به‌وجود می‌آید.
۱۸. طرح قابی که انواع آن به قاب قابی، خشتی و بندی شهرت دارد، نوعی قرینه سازی سراسری به حساب می‌آید.
۱۹. در محرمات، کل متن به چند ردیف موازی تقسیم می‌شود و معمولاً درون این ردیف‌ها با نقوشی تزیین می‌گردد.
۲۰. در طرح این‌گونه منسوجات، مناظر طبیعی، وقایع تاریخی و... قابل ملاحظه است. در طرح‌های روایی هیچ‌یک از نقوش قرینه ندارد.
۲۱. در این نوع پارچه، انواع نوشته مبتنی بر آیات قرآن کریم، ادعیه، دعای خیر و نام هنرمند بافنده و تاریخ بافت پارچه به تصویر درمی‌آید.

۲۲. در طرح افشان تمام نقوش در طرح پراکنده هستند و هیچ یک از نقوش قرینه ندارد.
۲۳. اشکال دایره‌ای ترنج به شمسه شهرت دارد.
۲۴. پارچهٔ پنبه‌ای.
۲۵. پردهٔ کلفت از جنس کرباس.
۲۶. صحنهٔ نزاع و درگیری حیوانات.
۲۷. نوعی رودوزی است که در آن از پارچه‌های کتانی استفاده می‌شود. در این نوع رودوزی قسمت‌هایی از پارچه انتخاب و تار و پود آن نخ‌کشی می‌شود. میان آن‌ها را بخیه می‌کنند؛ تا از هم باز نشوند که به آن سُکمه دوزی هم می‌گویند.
۲۸. نوعی از رودوزی‌های سنتی ایرانی است که طی آن زمینه پارچه (معمولاً ماهوت) به وسیله نخ‌های ابریشمین رنگین تزیین می‌شود. رشتی‌دوزی به سه روش ساده، برجسته و معرق انجام می‌شود.

کتاب‌نامه

- اربابی، بیژن (۱۳۹۳). ***کارگاه صنایع دستی (بافت)***، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.
- اوبن، اوژن (۱۳۶۲). ***سفرنامه و بررسی‌های سفیر فرانسه در ایران و بین‌النهرین***، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: زوار.
- اورسل، ارنست (۱۳۸۲). ***سفرنامه قفقاز و ایران، ترجمه علی‌اصغر سیدی***، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بروگش، هینریش (۱۳۶۷). ***سفری به دربار سلطان صاحبقران***، ترجمه محمدحسین کردبچه، جلد ۲، تهران: اطلاعات.
- بروگش، هینریش (۱۳۷۴). ***در سرزمین آفتاب***، ترجمه مجید جلیلوند، تهران: مرکز.
- بنتان، آگوست (۱۳۵۴). ***سفرنامه بنتان***، ترجمه منصوره نظام مافی اتحادیه، تهران: سپهر.
- تامسن، منصور (۱۳۸۹). ***طراحی نقوش سنتی***، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.
- تانکوانی، ژی.ام (۱۳۸۳). ***نامه‌هایی دربارهٔ ایران و ترکیهٔ آسیا***، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: چشمه.
- ترابی فارسانی، سهیلا (۱۳۸۴). ***تجار مشروطیت و دولت مدرن ایران***، تهران: تاریخ ایران.
- جانثاری، فائزه و تقوینژاد، بهاره (۱۳۹۸). «***بررسی الگوهای ساختاری فرم/نقش در منسوجات دوره صفوی***»، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۶، شماره ۱۸، ۱۰۴-۱۱۸.
- حصوری، علی (۱۳۸۵). ***مبانی طراحی سنتی در ایران***، چ. دوم، تهران: چشمه.
- دالمانی، هانری رنه (۱۳۷۸). ***از خراسان تا بختیاری***، ترجمه غلامرضا سمیعی، جلد ۱، تهران: طاووس.
- دروویل، گاسپار (۱۳۶۷). ***سفر در ایران***، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، چ. سوم، تهران: شباویز.
- دوکوتزبوئه، موریس (۱۳۶۵). ***مسافرت به ایران در دوران فتحعلی‌شاه قاجار***، محمود هدایت، تهران: جاویدان.
- دوگوبینو، کنت (۱۳۴۱). ***نامه‌های ایرانی کنت دوگوبینو***، ترجمه عذرا غفاری، تهران: دهخدا.
- دهقانی، رضا (۱۳۹۲). ***تاریخ مردم ایران در دورهٔ قاجار***، تهران: پارسه.
- رایس، کلارا کولیور (۱۳۸۳). ***زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان***، ترجمه اسدالله آزاد، تهران: کتابدار.
- رجائی، عبدالمهدی (۱۳۹۳). «***موانع اجتماعی ـ فرهنگی تشکیل شرکت و تاسیس کارخانه در ایران عصر قاجار***»، تحقیقات تاریخ اجتماعی، دوره ۴، شماره ۲، ۹۹-۱۲۳.
- روحفر، زهره (۱۳۹۱). ***هنر پارچه‌بافی در دوره قاجار***، تهران: آرمانشهر.
- سرنا، کارلا (۱۳۶۲). ***آدم‌ها و آیین‌ها در ایران***، ترجمه علی‌اصغر سیدی، تهران: زوار.
- شریعتپناهی، سیدحسامالدین (۱۳۷۲). ***اروپایی‌ها و لباس ایرانیان***، تهران: قومس.
- شهری، جعفر (۱۳۷۸). ***تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم***، جلد ۳، چ. سوم، تهران: رسا.
- طالبپور، فریده (۱۳۸۶). ***تاریخ پارچه و نساجی در ایران***، تهران: الزهراء و مرکب سپید.
- فربود، فریناز (۱۳۸۸). ***بررسی تاثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوره قاجار***، پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- فربود، فریناز (۱۳۹۵). «***کاربرد و ویژگی‌های تزیینی تابش‌بندهای پارچ‌های بناهای عصر قاجار***»، هنرهای کاربردی، دوره ۴، شماره ۸، ۲۷-۳۶.
- فرشیدنیک، فرزانه؛ افهمی، رضا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۸). «***نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش***»، گلجام، دوره ۴، شماره ۱۴، ۹-۲۷.
- فروغی‌نیا، مریم (۱۳۹۴). «***بررسی تطبیقی نقشه محرابی بر منسوجات سنتی ایران و هند***»، مطالعات شبه‌قاره، دوره ۷، شماره ۲۵، ۶۹-۹۲.
- فریزر، جیمز بیلی (۱۳۶۴). ***سفرنامه فریزر معروف به سفر زمستانی***، منوچهر امیری تهران، تهران: توس.
- فووریه، ژوانس (۱۳۶۲). ***سه سال در دربار ایران***، ترجمه عباس اقبال آشتیانی، چ. دوم، تهران: دنیای کتاب.
- کاتب، فاطمه و مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۸). «***بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران***»، جلوه هنر، دوره ۱۱، شماره ۲، ۶۷-۸۰.

- مافی تبار، آمنه (۱۴۰۱). «***طرح و نقش منسوجات کاربردی (غیرجامگانی) در اوایل عصر ناصری با نظر به نگاره پردازی‌های هزار و یک شب صنیع‌الملک***»، هنرهای زیبا- تجسمی، دوره ۲۷، شماره ۲، ۹۳-۱۰۳.
- موریه، جیمز (۱۳۸۶). ***سفرنامه جیمز موریه (سفر یکم)***، ترجمه ابوالقاسم سری، جلد ۱، تهران: توس.
- موزر، هنری (۱۳۵۶). ***سفرنامه ترکستان و ایران***، ترجمه علی مترجم، به کوشش محمد گلبن، تهران: سحر.
- موسوی، سیده مطهره؛ پورمند، حسنعلی و کریمی‌فرد، لیلا (۱۳۹۹). «***شیوه تعامل مبلمان، معماری و سبک زندگی در خانه‌ها و کاخ‌های سنتی ایران (با تاکید بر دورهٔ قاجار و شهر تهران)***»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره ۲، ۱۴۷- ۱۷۱.
- نصیری، محمدجواد (۱۳۷۴). ***سیری در قالی‌بافی ایران***، تهران: پرنگ.
- وکیلی، ابوالفضل (۱۳۸۲). ***شناخت طرح‌ها و نقشه‌های قالی ایران و جهان، چ. دوم***، تهران: مرکز برنامه‌ریزی و آموزش نیروی انسانی.
- ویلز، چارلز جیمز (۱۳۸۸). ***ایران در یک قرن پیش***، ترجمه غلامحسین قراگوزلو، تهران: اقبال.

URLs:
- URL1. https://www.brooklynmuseum.org (access date: 9/9/2021)
- URL2. https://www.clevelandart.org/(access date: 9/9/2021)
- URL3. http://textileasart.com (access date: 9/9/2021)
- URL4. https://www.vam.ac.uk (access date: 9/9/2021)

Designs, Motifs and Production Methods of Textile Hangings Used in the Living Space during the Qajar Period

Abstract:

The Qajar dynasty ruled over Iran for about 130 years (1796-1925). As the Qajar rule in Iran coincided with the Industrial Revolution in the west, traditional methods of textile production were gradually replaced with industrial manufacturing methods and similar imported textiles. However, handicrafts and conventional textile production and finishing supplied the domestic demands to a large extent for a long time. Textiles with "Mihrabi" (altar) and "Toranj-dar" designs, whose production was dependent on advanced weaving techniques such as Ikat or finishing processes including "Qalamkar" printing and "Ruduzi" (embroidery) because of the application of principle of axial symmetry (mirroring), were used to finish and decorate living spaces and shelters like houses, palaces, and camps in the Qajar period in Iran. This study aimed to examine textiles with mihrabi and Toranj-dar designs in this use. Accordingly, the main question was: What were the usual designs, motifs, uses, and production methods of textile hangings in living spaces in the Qajar period? Most previous studies have focused on frequent instances in clothing, highlighting the significance of studying textiles. Moreover, Mihrabi and Toranj-dar designs (used frequently in Qajar hangings according to the study hypothesis) were neither used in the clothing of the time because of the mirroring principle nor portrayed often in the numerous Qajar paintings - as a crucial area of research. Therefore, this study attempted to explore this neglected topic in depth using primary historical sources such as travelogues, pictures, and available images of tangible instances preserved at museums. In this descriptive-historical study, the data were collected through library research, indexing, and image analysis. Qajar travelogues by Charles Auguste Bontemps, Maurice de Kotzebue, James Justinian Morier, James Baillie Fraser, J. M. Tancoigne, Gaspard Drouville, Joseph Arthur de Gobineau, Mme Carla Serena, Heinrich Karl Brugsch, Ernest Orsolle, Henri Moser, Joannes Feuvrier, Charles James Wills, Henry d'Allemagne, Eugene Aubin, and Clara Colliver Rice were examined. Images and tangible instances at the National Museum of Iran, Golestan Palace, and Institute for Iranian Contemporary Historical Studies, and works preserved at museums abroad including the Victoria and Albert Museum in London, the Brooklyn Museum, the Cleveland Museum of Art, and Hamid Tavakoli's private collection were analyzed. The retrieved instances were categorized and a total of 22 Qajar textile hangings with half (Mihrabi) and quadric (Toranj-dar) axial design were selected. Sixteen hangings had Mihrabi design and six had Toranj-dar design. The results of the qualitative study of texts and images demonstrated that the textile industry was fundamentally changed in the Qajar era by the industrial methods and extensive imported textiles. Nonetheless, domestic productions with conventional methods supplied most of everyday demands for textile from the royal court to the economically disadvantaged classes of the society. It can be concluded that handicraft workshops

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 15 July 2022
Revise Date: 23 October 2022
Accept Date: 31 October 2022

Ameneh Mafitabar
(Corresponding author) Assistant Professor. Faculty Member of Applied Arts, University of Art, Tehran,Iran.
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

Seyyed Abdul Majid Sharifzade
Assistant Professor, Research Center of Traditional Arts, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism organization, (RICHT). Tehran, Iran.
Email:
s_a_majidsharifzade@yahoo.com

DOI:
10.22051/jtpva.2022.41045.1441

*This article was extracted from the first author's research project titled "Analysis and Categorization of the Designs and Motifs on Qajar Textiles (1796–1925 AD)". Approved by the Research Center of Traditional Arts in Research Institute of Cultural Heritage and Tourism organization (RICHT), this in-progress project aims to link University of Art in Tehran with the society and industry.

in cities like Kashan, Yazd, Mashhad, and Isfahan were active in golabatoon-duzi, abrisham-bafi, shawl-bafi, shaar-bafi, chelvar-bafi, cotton weaving, and other crafts in the early years of Qajar period in Iran. In the early decades of the 19th century, Iranian industries survived the insecure conditions after the fall of the Safavid dynasty and was revived when the Qajar rule was firmly established. However, political developments in this period along with Iran's expansion of business relations put domestic crafts in a competition with the imported western goods. As small domestic industries were not able to keep up with them, the workshops shrank in number. According to credible historical documents, in mid-Qajar period and during the rule of Naser al-Din Shah, various textiles with different qualities were produced with traditional methods but sold in competition with imported textiles. As this trend continued and foreigners pushed to dominate the Iranian market, the advancement of domestic production was grievously hindered. Therefore, although handicrafts survived for the first fifty years of Qajar rule, Iranian traditional industries failed to prosper except in carpet weaving and other crafts whose products Europeans favored. Research on Qajar textiles has focused in used instances in clothing; however, some designs like Mihrabi and Toranj-dar that follow the principle of axial symmetry (in half and quadric form, respectively) have been neglected since they were considered unfit for the aesthetics requirements in clothing at the time. Furthermore, such designs are often known by loom weavings or with their use in mats like prayer rugs or "Boghcheh" (a kind of bindle used for packaging small-sized items), while textiles with axially symmetric designs were extensively used as hangings in living spaces in the Qajar period. This study indicated that textiles with Mihrabi design were largely used as louvers, curtains, brackets, wall hangings, and tent coverings. In addition to these uses, especially as louvers - although less than textiles with Mihrabi design - textiles with Toranj-dar design were used particularly as "Taqcheh" (niche) and mantelpiece coverings. Other designs such as "Ravai", "Vagireh" (tangled), "Afshan" (scattered), "Muharramat" (striped), and "Katibeh" were also used for these purposes and some like Ravai and katibeh designs seem to be have been prominent as wall hangings (particularly during public mournings). Nonetheless, the historical written sources and analysis of images of instances showed that Mihrabi and Toranj-dar designs were more frequent in textile hangings, decorated in most cases with floral motifs. In Mihrabi design, human and animal forms were also used. In fact, textiles with Mihrabi design used as tent coverings and wall hangings foregrounded the human role and thus, the final product was more fit for the inner part of the living space rather than outside. on the other hand, Mihrabi and Toranj-dar textiles with floral and animal motifs were used both inside and outside the living space. Sometimes geometric motifs were used in Mihrabi and more frequently in Toranj-dar designs given the embroidery technique known as "Cheshmeh-duzi". However, overall, floral motifs were more dominant and woven symmetrically. As the mirrored designs followed the principle of axial symmetry and avoided repetitive patterns all over the work, creating these designs was very difficult at the time of production, and when created during weaving, complex techniques such as embossing and Ikat were used. Therefore, the designs were often created with finishing processes such as Qalamkar printing and Ruduzi (embroidery) like Cheshmeh-duzi, Rashti-duzi (Rasht embroidery), and Golabatoon-duzi. The results of this study indicated that symmetrical (mirrored) designs as Mihrabi and Toranj-dar with floral motifs were the most frequent ones in the production and weaving of Qajar textile hangings used as louvers, curtains, wall hangings (particularly during ceremonies and feasts), and Taqcheh, mantelpiece, and tent coverings despite the use of other designs and motifs (even plain forms). Nonetheless, human and animal motifs were also used, although less frequently, in Mihrabi design and geometric motifs were used in both Mihrabi and Toranj-dar designs according to the weaving technique (Cheshmeh-duzi). Therefore, although other designs including Vagireh, Katibeh, and Ravai or even plain textiles were also used, Mihrabi and Toranj-dar designs with floral motifs or minor human and animal forms, particularly in Mihrabi design, were the most used textile hangings in living spaces during the Qajar period. They were supplemented by floral forms and sometimes animal motifs following the "Gereft-o-gir" (animal fight) motif or birds on branches of trees, for which Qalamkar printing was often used. In sum, textile hangings in various colors and qualities resulting from different production techniques were used in living spaces during the Qajar period in Iran. The textile hangings were used to refine the living space and the most frequent designs were Mihrabi and Toranj-dar, respectively, with the dominance of the floral motif.

Keywords: Qajar Period, Textile Hangings, Living Space, Mihrabi Design, Toranj-dar Design.

References:

- Arbabi, B. (2014). ***Kargah-e Sannye Dasti (Baft) (Handicraft Workshop (Weaving).*** (10th ed.). Tehran: Sahami-e Khas.
- Aubin, E. (1983). ***La Perse d'aujourd'hui- Iran, Mésopotamie*** (French Edition). (Translated by A.S. Saeedi.). Tehran: Zavar.
- Bontemps, Ch. A. (1975). ***Voyage en Turqiu et en Perse 1807*** (French Edition). (Translated by M. Nezammafi Ettehadie.). Tehran: Sepehr.
- Brugsch, H. K. (1988). ***Reise der K. preussischen Gesandtschaft nach Persien 1860 und 1861***(French Edition). (Translated by M .H .Kordbache) .(Vol .(2 .Tehran :Ettelaat.
- Brugsch ,H .K .(1995) .***Im Lande Der Sonne (French Edition).*** (Translated by M. Jalilvand). Tehran: Nashre Markaz.
- Dallemagne, H. R. (1999). ***Du Khorassan au Pays des Backhtiaris Trois Mois de Voyage en Perse*** (French Edition). (Translat-

ed by Gh. Samei). (Vol. 1). Tehran: Tavous.
- De Gobineau, J. A. (1962). ***Nouvelles Asiatiques*** (French Edition). (Translated by O. Ghaffari). Tehran: Dehkhoda.
- De Kotzebue, M. (1986). ***Narrative of a Journey into Persia, in the Suite of the Imperial Russian Embassy in the Year***. (Translated by M. Hedayat). Tehran: Javidan. Dehghani, R. (2014). ***Iranians People History in Qajar Era***. Tehran: Parsehbooks.
- Drouville, G. (1988). ***Voyage En Perse (Fait En 1812 Et 1813)*** (French Edition). (Translated by M. Etemad Moghaddam). (3rd ed.). Tehran: Shabaviz.
- Farbod, F. (2009). ***The Influence of Industrial Revolution on The Persian Textile Design of Qajar Period (From Pattern Design Aspect).*** Thesis for Ph.D. in Art Studies. School of Art and Architecture. Tarbiat Modarres University. Tehran.
- Farbod, F. (2016). Functional and Decorative Properties of Outdoor Fabric Curtains in the Qajar Buildings (Case Study: Gloestan Palace). ***Honar-ha-ye Karbordi*** (Journal of Applied Arts). July. 8. 27-37.
- Farshidnik, F. Afhami, R. Ayatollahi, H. (2010). Mihrabi Rugs Structure: Representation of Mosque Architecture in Rug Design. ***GOLJAAM (Quarterly Scientific-Research Iran Carpet Scientific Association*** .(Autumn and Winter.28-9 .14 .
- Feuvrier ,J .(1983) .***Trois ans à la cour de Perse*** (French Edition). (Translated by A. E. Ashtiani). (2nd ed.). Tehran: Donya-ye Ketab.
- Foroughinia, M. (2015). Comparative Study of Sanctuary Designs in the Traditional Textiles of Iran and India. ***Journal of Subcontinent Research.*** January. 25. 69-92.
- Fraser, J. B. (1985). ***A Winter's Journey (Tâtar), from Constantinople to Tehran: With Travels through Various Parts of Persia***. (Translated by M. Amiri). Tehran: Toos Book Publisher.
- Hassouri, A. (2004). ***Foundations of Iranian Designs***. (2nd ed.). Tehran: Cheshmeh.
- Jannesari, F., & Taghavinezhad, B. (2020). Investigating the Structural Patterns of Medallion form Motif in Safavid Textiles. ***Negarineh Islamic Art***. March. 18. 104-118.
- Kateb, F. Mafitabar A. (2019). Restudying the Historical Textiles in Iran (Based on Methods of Classifying Designs and Motifs). ***Glory of Art (Jelve-ye Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***. September. 2. 67-80.
- Mafitabar, A. (2022). Patterns and Motifs of Applied (Non-Clothing) Textiles in the Early Nasseri Era in Light of Sani-al-Molk's Illustrations in One Thousand and One Nights. ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***. August. 2. 71-82.
- Morier. J. J. (2007). ***A Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, in the Years 1808 and 1809.*** (Translated by A. Serri). (Vol. 1). Tehran: Toos Book Publisher.
- Moser, H. (1977). ***Travels in Iran and the Caucasus (1647-1654).*** (Translated by A. Motarjem. Effort by M. Golbon). Tehran: Sahar.
- Mousavi, S. M. Pourmand H. Karimifard L. (2021). Style of Interacting Furniture, Architecture and Lifestyle in Iranian Traditional Houses and Palaces (With an Emphasis on Qajar Era and Tehran City). ***Sociological Journal of Art and Literature.*** April. 2. 147-171.
- Nasiri, M. J. (1995). ***Seyri Dar Ghalibafi-e Iran (An Overview of Iranian Carpet Weaving***. Tehran: Parang.
- Orsolle, E. (2003). ***Le Caucase et la Perse*** (French Edition). (Translated by A.S. Saeedi). Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Rajayei ,A .M .(2015) .Obstacles to Company Foundation and Factory Establishment during Qajar Dynasty in Iran .***Tahghighat-e Tarikh-e Ejtemai (Social Histort Studies).*** March.123-99 .2 .
- Rice ,C .C .(2004) .***Persian Women & Their Ways: The Experiences & Impressions of a Long Sojourn among the Women of the Land of the Shah with an Intimate Description of Their Characteristics, Customs & Manner of Living***. (Translated by A. Azad). Tehran: Ketabdar.
- Rouhfar, Z. (2012). ***Honar-e Parchenafi-e Dore-ye Qajar (The Art of Weaving Fabric in Qajar Period.*** Tehran: Armanshahr.
- Serena, C. (1983). ***Hommes et choses en Perse*** (French Edition). (Translated by A. S. Seyysedi). Tehran: Zavar.
- Shahri, J. (1999). ***Tarikh-e Ejtemai-e Tehran dar Gharn-e Sizdahom (Social history of Tehran in the 13th century)***. (Vol. 3). Tehran: Rasa.
- Shariaatpani, S. H. (1993). ***Oroupaieha va Lebas-e Iranian (Europeans and Iranian Clothes)***. Tehran: Ghoomes Publishing Company.
- Talebpour, F. (2007). ***The Story of Iranian Textile***. Tehran: Alzahra & Morakkab-e Sepid.
- Tamson, M. (2010). ***Tarrahi-e Noghoush-e Sonnati (Designing of Traditional Motifs).*** (10th ed.). Tehran: Sahami-e Khas.
- Tancoigne, J. M. (2004). ***A Narrative of a Journey into Persia and Residence at Teheran (French Edition). (Translated by A.S. Saeedi)***. Tehran: Cheshmeh.
- Torabi Fasrsani, S. (2005). ***Tojjar-e Mashroutiat Va Dolat-e Modern dar Iran (The Merchants of Constitutionalism and the Modern State of Iran)***. Tehran: Tarikheiran.
- Vakili, A. (2003). ***Shenakht-e Tarhha va Naghshe-haye Ghali-haye Iran va Jahan (Study on Carpet Designs and Maps of Iran and the Worl).*** Tehran: Markaz-e Barnamerizi va Amouzesh-e Nirouye Ensani.
- Wills, Ch. J. (2009). ***The Land of the Lion and Sun or Modern Persia***. (Translateb by Gh. Gharagozlou). Tehran: Eghbal.

URLs:
- URL1: https://www.brooklynmuseum.org (access date: 9/9/2021)
- URL2: https://www.vam.ac.uk (access date: 9/9/2021)
- URL3: https://www.clevelandart.org/(access date: 9/9/2021)
- URL4: http://textileasart.com (access date: 9/9/2021)