تحلیل مضمونی نقوش انسانی در قالب‌های قلمکار قاجاری محفوظ در کاخ‌موزۀ گلستان

مقاله پژوهشی (صفحه ۴۳-۲۶)

آمنه مافی تبار[۱]

۱- استادیار، عضو هیئت علمی گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2024.8037.1871

چکیده

کاخ‌موزۀ گلستان به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مراجع میراث‌دار هنر قاجار، نزدیک به سی قالب قلمکار را در خود محفوظ دارد. در میان قالب‌های مذکور، تعداد هفت نمونه با نقش انسانی تعریف شده است؛ این در شرایطی است که معمولاً نضج هنر قلمکار با عصر صفوی شناخته می‌شود و مضامین عمدۀ این هنر در شکل چاپی، در تمامی ادوار، به‌ویژه قاجار با صور گیاهی نسبت پیدا می‌کند؛ درحالی‌که پژوهش حاضر می‌کوشد، نسبت به طبقه‌بندی و تحلیل مضمونی انواعی از قالب‌های قلمکار قاجاری اقدام کند که صاحب نقش انسانی هستند؛ بنابراین پرسش آن است که چگونه می‌توان از مسیر ارزیابی مضمونی نقوش انسانی مصور بر قالب‌های قلمکار قاجاری (محفوظ در کاخ‌موزۀ گلستان) نسبت به طبقه‌بندی آن‌ها دست یافت؟ نتیجۀ این مطالعۀ تاریخی به شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی، نشان داد که در این مهرهای قاجاری، نقوش انسانی به‌صورت تقریباً طبیعت‌گرا ظاهر شده‌اند؛ یعنی می‌توان آن‌ها را در قیاس دیگر، با هنرهای تجسمی عصر قاجار به خوانش گرفت. نقوشی که در ساخت‌وساز فرم‌ها و مهم‌تر از آن، نحوۀ بازنمایی، به هنرهای تصویری هم‌دوره در عهد قاجار ادای دین می‌کنند. ظاهراً این قالب‌ها برای تکمیل منسوجات با نقش معراج حضرت رسول (ص)، نمود شاه‌عباس صفوی، نادرشاه، ساقیان، رامشگران و خدمتگزاران به کار می‌آمده‌اند؛ بنابراین می‌توان مدعی بود که در این مهرها، مضامین دینی، خسروانه و بزمی قابل بازیابی است. در این بین، همچون سایر جلوه‌های فرهنگی و هنری آن دوره، مصادیق مؤثر در شکل‌گیری محفل ملوکانه و شاهوار، بیش از سایر موضوعات خودنمایی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: هنر قاجار، قالب قلمکار، تحلیل مضمونی، نقش انسانی، کاخ‌موزۀ گلستان.

1- Email: a.mafitabar@art.ac.ir

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۴ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۲۷)

مقدمه

اوج و نضج هنر قلمکارسازی و چیت‌گری عصر اسلامی ایران با دورهٔ صفوی شناخته می‌شود که غالب آن‌ها با نقوش گیاهی زینت یافته است؛ به‌ویژه انواع منسوجات قلمکار که با روش چاپ مُهر تزیین و تکمیل شده‌اند. در ادامهٔ این سنت، تولید پارچه‌های چاپی قلمکار در دورهٔ قاجار استمرار می‌یابد؛ هرچند در سایهٔ سنگین واردات منسوجات خارجی، رشد و بالندگی آن رو به اضمحلال می‌نهد؛ این در شرایطی است که در کلیت بحثِ چگونگی نقش‌اندازی منسوجات در آن عهد، باید در نظر داشت که غالب منسوجات و حتی نزدیک به تمامی بافته‌های دستگاهی (پارچه) دورهٔ قاجار با صور گیاهی تعریف می‌شوند؛ یعنی برخلاف عصر صفوی، نقوش انسانی بر بستر آن‌ها کمیاب یا حتی نایاب است. به‌واقع نقوش انسانی تقریباً فقط در آن طیف از منسوجات قاجاری قابل بازیابی است که عملیات تکمیلی، همچون نقاشی یا چاپ قلمکار، همین‌طور انواع رودوزی و سوزن‌دوزی در تزیین آن‌ها مؤثر واقع شده باشد. به تعبیر دقیق‌تر از یک‌سو، نقش‌اندازی انسانی بر بستر منسوجات قلمکار از ابتدای پیدایی تا دوران رشد و فراوانی در دورهٔ صفوی و بعد افول قاجاری نسبت به نقوش گیاهی، با فاصلهٔ بسیار در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گرفته که آن هم بیشتر مبتنی بر قلمکار نقاشی (و نه چاپ قلمکار) بوده است؛ از دیگرسو، برخلاف دورهٔ صفوی در زمان حکومت قاجاریان، ظهور نقش انسانی بر بستر منسوجات، از اساس نادر و بیشتر وابسته به روش‌های تکمیلی بوده است. با این نگاه، مهرهای قلمکار قاجاری محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان که متعلق به دورهٔ قاجار یا منسوب به آن زمان هستند، میراث شگرفی به شمار می‌آیند که در این پژوهش، طبقه‌بندی و تحلیل مضمونی آن محل مداقه خواهد بود؛ بنابراین پرسش آن است که چگونه می‌توان از مسیر ارزیابی مضمونی نقوش انسانی مصور بر قالب‌های قلمکار قاجاری (محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان) نسبت به طبقه‌بندی آن‌ها دست یافت؟ در ضرورت انجام این مطالعه باید گفت هنر قلمکارسازی قاجار و ابزار آن همچون مهرهای چوبی و به‌طور خاص، قالب‌های مصور به نقوش انسانی که در مخزن موزهٔ مردم‌شناسی کاخ‌موزهٔ گلستان نگهداری می‌شوند، کمتر محل مطالعهٔ مشخص و متمرکز قرار گرفته‌اند؛ به همین دلیل، پرداختن به چنین مسئله‌ای می‌تواند به ثبت و ماندگاری این هنر اصیل یاری رساند و حلقه‌های مفقودهٔ وجود و ثبوت وجود این طیف از نقوش در منسوجات دورهٔ قاجار را مورد تذکر قرار دهد. بر این اساس پژوهش حاضر پس از اشاره به چگونگی اوضاع تولید منسوجات در دورهٔ قاجار، به هنر قلمکارسازی در آن عصر می‌پردازد و با نظر به چگونگی تقسیم‌بندی صوری قالب‌های قلمکار، داده‌های به‌دست‌آمده را جمع‌بندی می‌کند و در تحلیل مضمونی مهرهای قلمکار مزبور به کار می‌بندد.

روش تحقیق

این پژوهش کیفی که در بستر تاریخی تعریف می‌شود، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از مطالعات اسنادی و میدانی، می‌کوشد از طریق فیش‌برداری، مشاهده و تصویرخوانی، به هدف خود دست یابد. نمونه‌گیری این پژوهش به‌شیوهٔ هدفمند است تا از این مسیر بتوان تمامی قالب‌های قلمکار قاجاری برخوردار از صور انسانی را که در موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان نگهداری می‌شوند، مورد بررسی قرار داد. از میان بیست و هشت مهر مصور به انواع نقوش انسانی، گیاهی، جانوری، جمادی و خط‌نوشته که در این موزه نگهداری می‌شوند، هفت نمونه با نقش انسانی منبت‌کاری شده‌اند که پنج مورد، صور مردانه و دو نمونه، پیکره‌های زنانه را به نمایش درمی‌آورند. متغیر ثابت، نقش و نمود انسانی در مهرهای قلمکار قاجاری محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان است که البته پیکرهٔ آدمی در آن، نقش تعیین‌کننده داشته باشد. متغیر وابسته، موضوع این بازنمایی است که در تطبیق با میراث هنری تجسمی ـ تصویری آن دوره، امکان طرح بحث را فراهم می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ چگونگی بروز و ظهور نقش انسانی در منسوجات دورهٔ قاجار، مریم مونسی سرخه و سارا حسین‌زاده، مطالعات متعددی انجام داده‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به «عوامل فرهنگی مؤثر بر دگرگونی نقش‌مایه‌های انسانی در پارچه‌های دورهٔ صفوی و اول قاجار» (۱۳۹۶) و «تطابق مضامین نقوش تزیینی در

دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی‌خان مشهد و سه پارچه قلمکار دورۀ قاجار» (۱۳۹۸) اشاره کرد. کمی بعد، ایشان با مطالعه‌ای مفصل، کتاب نقش‌مایه‌های انسانی در منسوجات ایرانی (۱۳۹۸) را منتشر کردند. در این طیف بررسی‌ها، انواع منسوجات قاجاری، ازجمله انواع قلمکار (چاپ و به‌طور خاص نقاشی) به جهت چگونگی بهره‌گیری از نقوش انسانی مورد تدقیق قرار می‌گیرد و ذیل انواع صحنه‌های شکار و جنگ، روایت‌های عاشقانه، بزم و سوگوارۀ درباری و تک‌نگارۀ درباری طبقه‌بندی می‌شود؛ اما دربارۀ هنر قلمکار به‌صورت خاص باید به کتاب قلمکار نقاشی (۱۳۹۷) از هادی سیف اشاره کرد که نمونه‌های قلمکار نقاشی ایرانی در دورۀ متأخر قاجار را مورد بحث و فحص قرار داده که در اکثر آن‌ها به دلیل تأکید بر داستان و حکایت، نقش انسانی، نمود و برجستگی دارد؛ به‌طوری‌که روایت‌های ادبی، مذهبی، تغزلی و... در آن‌ها مبنای خلق نقاشی روی پارچه است. در آخر آنکه شاید براساس واژه‌های کلیدی، نزدیک‌ترین نمونه به پژوهش حاضر، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد زینب پاریزی با عنوان «بررسی ویژگی‌های فنی و هنری مهرهای قلمکار عصر قاجار براساس نمونه‌های موجود در موزه‌های تهران» (۱۳۹۶) باشد که آن نیز در محتوا تااندازه‌ای از مطالعۀ حاضر فاصله می‌گیرد؛ زیرا در عمل به‌دلیل تأکید بر فن‌شناسی و پرداختن به امور تکنیکی، اعم از ساخت قالب، رنگ‌های لازم و... در بخش اعظم خود به این طیف از مسائل می‌پردازد و درنهایت از میان مهرهای محفوظ در کاخ‌موزۀ گلستان و موزۀ هنر دوران اسلامی، تعداد محدودی را مطالعه می‌کند که اهم آن‌ها آراسته به صور گیاهی است. بدین سبب، آنچه پژوهش حاضر را از نمونه‌های پیشین متمایز می‌کند آن است که به جای تمرکز بر قطعه‌پارچه‌های قلمکار مزین به نقش انسانی که بیشتر به شیوۀ نقاشی قلمکار و کمتر چاپ خلق شده‌اند، بر قالب‌های قلمکار به‌جامانده از دورۀ قاجار یا منسوب به آن دوره تمرکز می‌کند که در موزۀ مردم‌شناسی کاخ گلستان نگهداری می‌شوند؛ از سوی دیگر به عوض بررسی‌های فن‌شناسانه یا تکنیک‌های ساخت و تولید که با اندکی افزوده و کاسته در طول زمان تکرار شده‌اند، به نقش‌ها و به‌طور خاص نقش‌مایه‌های انسانی قاجاری منبت بر این مهرها می‌پردازد و طبقه‌بندی مضمونی آن‌ها را پی می‌گیرد.

تولید منسوجات در ایران عصر قاجار

در دورۀ نخست حکومت قاجاریان و در بازۀ زمانی قریب به پنجاه سال، ایران در صنعت پیشرفتی نداشت؛ چراکه علوم در ایران رشد نکرده بود. به همین دلیل همواره و از همان اوان حکومت قاجاریان، مستشاران خارجی به ایرانیان پیشنهاد می‌کردند که علوم و صنایع باید در تمام امور، یکدیگر را پشتیبانی و هم‌سو با یکدیگر حرکت کنند تا عقب‌ماندگی یکی، سبب تأخیر دیگری نشود. (اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۷۰)؛ به عبارتی اوضاع به‌صورتی پیش می‌رفت که با رواج محصولات ماشینی دنیای غرب، صنایع ایران نیازمند تحول اساسی بود تا در آینده بتواند ضمن پاسخ به خواست داخلی، ثبات خود را در بازارهای خارجی محفوظ بدارد. البته حتی با همین شرایط رو به افول، حداقل تا اواسط حکومت قاجاریان، نساجی سنتی ایران رونق داشت؛ چنانکه نقل می‌شود: «در کارگاه‌های اصفهان و شهرهای دیگر، منسوجات زردوزی و نقره‌دوزی‌شده و ابریشمی، چیت و پارچه‌های پنبه‌ای و تخته‌های قلمکار و... که هریک به نوبۀ خود زیبا هستند و در کارگاه‌های کاشان، شال و تافته‌های ابریشمی به تقلید از محصولات کشمیر تولید می‌شود» (تانکوانی، ۱۳۸۳: ۲۴۴). در ادامه، یعنی بعد از انقلاب صنعتی و هویداشدن اثرات آن در دیگر ملیت‌ها، تقریباً در اواسط حکومت قاجارها و در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه، اروپای صاحب تکنولوژی برتر، با ارائۀ منسوجات صنعتی که به مدد تکنولوژی به دست آورده بود، به تسخیر بازارهای دیگر ممالک، ازجمله ایران پرداخت و با استعانت از ضعف حکومت بر تمام سطوح بازار به‌صورت مطلق چیره شد. تجار ایران به‌علت هزینۀ تولید بیشتر، توان رقابت با بازرگانان اروپایی را نداشتند. پارچه‌های اروپایی که با ماشین‌های نساجی بافته می‌شدند و از لطافت بیشتری نسبت به پارچه‌های دست‌باف ایرانی برخوردار بودند، گوی سبقت را در بازار رقابت ربودند و این امر باعث شد که صاحبان کارخانه‌ها یکی پس از دیگری کارهای تولیدی را رها کنند و به زراعت بپردازند. حمایت روزافزون از بازرگانان خارجی که با کاهش مالیات و افزایش تسهیلات گمرکی همراه بود، خود موجب گسترش بازار کالاهای خارجی و خروج تجار ایرانی از شغل تجارت و تولید داخلی شد (انصاری و کرمانی، ۱۳۸۰: ۲۶). با این

اوصاف به‌سبب عواملی چون افزایش واردات محصولات ارزان‌قیمت که ناشی از سرعت ماشین بود، درمقابل گرانی تولیدات داخلی که از تکنیک‌های سنتی دستی بهره می‌برد؛ همین‌طور کمبود مواد خام در داخل کشور که به‌علت صادرات آن‌ها به کشورهای صنعتی رخ می‌داد، نساجی سنتی ایران رو به اضمحلال گذاشت. در سوی مقابل هم با بی‌توجهی به پایه‌گذاری صنایع مدرن، پیشرفت نساجی ایران در شکل ماشینی به‌صورت مدون و بابرنامه دنبال نشد و درنتیجه کشور در زمان فرمانروایی قاجاریان به‌تدریج به بازار مصرف کشورهای اروپایی بدل شد.

منسوجات قلمکار در ایران دورهٔ قاجار

اگرچه پیشینهٔ چاپ و نقاشی روی پارچه در ایران به پیش از اسلام می‌رسد؛ اما هیچ مستند دقیقی دربارهٔ زمان آغاز چاپ با قالب‌های چوبی روی منسوجات پنبه‌ای وجود ندارد. این تکنیک در سدهٔ یازدهم هـ‌ق./ هفدهم م. همزمان با مراودات سیاسی و تجاری صفویان و مغولان هند گسترش یافت. قلمکاری و چیت‌سازی، در اصل روش ارزان‌قیمت برای تقلید منسوجات زربفت و گلدوزی بود. در این بین، پارچه‌های چیت به‌دلیل تولید سریع‌تر، از بهای کمتری نسبت به قلمکار برخوردار بودند. تفاوت قلمکار با چیت در این است که قلمکار، ترکیبی از چاپ روی پارچه و نقاشی با قلم است (تصویر ۱)؛ درحالی‌که در روند چیت‌گری، منقوش کردن کرباس‌ها صرفاً با قالب‌های چوبی انجام می‌شود (تصویر ۲) (غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۴). البته گونه‌ای پارچهٔ قلمکار هم وجود دارد که صرفاً به شیوهٔ نقاشی انجام می‌شود (قلمکار نقاشی) و گاهی به غلط تحت عنوان چاپ قلمکار قرار می‌گیرد (تصویر ۳)؛ اما از حیث کاربرد و اهمیت، پارچه‌های پنبه‌ای قلمکار در ایران مصارف متعدد داشته‌اند. آن‌ها را برای پرده، سفره، رولحافی، روکش دیوار و در ایام عروسی برای تزیین در و دیوار و به‌ندرت برای کفن مردگان به‌کار می‌بردند. در تزیین قلمکار از همان نقش‌هایی استفاده می‌شد که معمولاً در قالی کاربرد دارد و از نقوشی که بیشتر مدنظر بود، می‌توان به تصویر طاق‌نما و صحنهٔ شکار در میان انبوهی از درخت، گل و گیاه اشاره کرد (دالمانی، ۱۳۷۸: ۶۵۰). در تکمیل توضیح فنی ویژگی‌های این هنر نیز لازم به ذکر است که به تعداد رنگ‌های مورد استفاده در یک چاپ قلمکار، قالب‌های مجزا از هر نقش (معمولاً چهار عدد) ساخته می‌شد. ابتدا قالب سیاه که خطوط کناره‌های نقوش بود را روی پارچهٔ پنبه‌ای می‌زدند و سپس سایر قالب‌ها را به کار می‌بردند. ضمن آنکه معمولاً قالب‌ها از چوب گلابی یا زالزالک ساخته می‌شد (غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۶).

تصویر ۱. چاپ قلمکار قاجاری، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL1)

تصویر ۲. چیت قاجاری، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL2)

تصویر ۳. نقاشی قلمکار قاجاری. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL3)

این پارچه‌ها در ایران به قسمی چنان ارزان بود که موجبات حیرت خارجی‌ها را فراهم می‌آورد؛ به‌طوری‌که سیاستمدار فرانسوی در عصر آغامحمدخان و فتحعلی‌شاه می‌نویسد: «وقتی که در اصفهان بودیم، قلمکار به نصف قیمتی که گمان داشتیم، خرید و فروش می‌شد» (اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۷۷). دربارهٔ جغرافیای تولید انواع قلمکار، در ایران قاجاری نه‌فقط اصفهان که یزد و همدان نیز از مراکز مهم تولید پارچهٔ قلمکار بودند (دالمانی، ۱۳۷۸: ۷۵۲)؛ اما در این میان، اصفهان نسبت به دیگر مراکز برتری داشت؛ چنان‌که هنوز هم اصفهان یکی از مراکز مهم این صنعت محسوب می‌شود و یکی از راسته‌بازارهای آن به صنعتگران قلمکار اختصاص دارد. با همین نسبت در حدود یکصد سال پیش و در عصر قاجار، پارچه‌های کتان ارزان و چیت قلمکار در بازار اصفهان در مقایسه با سایر اجناس، فروش خوبی داشت؛ به‌طوری‌که باستان‌شناس فرانسوی در ایران عصر ناصرالدین‌شاه متذکر می‌شود: «قلمکار اصفهان از حیث قشنگی شهرتی دارد. مخصوصاً وقتی‌که به سبک عربی با طلا تزیین یافته باشد و معمولاً برای پرده و سفرهٔ غذاخوری به‌کار می‌رود. پارچهٔ قلمکار به قدری مطلوب است که در همه جا بازاری برای فروش دارد و برای اینکه بیشتر در دسترس مشتریان قرار گیرد، چندسالی است که صنعتگران اختراع تازه‌ای کرده‌اند و با سهولت بیشتر آن‌ها را به عمل می‌آورند یعنی قالب‌های چوبی درست کرده‌اند و به توسط آن با الوان گوناگون، نقش‌ونگاری روی پارچه می‌اندازند؛ اما قلمکارهای عالیِ گرانبها، آن‌هایی هستند که با قلم رنگ‌آمیزی شده و هنرمندی زیادی در آن‌ها به کار رفته است» (دیولافوا، ۱۳۳۲: ۳۲۱). در جایی دیگر، عکاس آلمانی مقیم ایران آن عهد می‌آورد: «عدهٔ زیادی از مردم اصفهان به چاپ قلمکار می‌پردازند؛ شبیه آنچه در هندوستان تولید می‌شود. این بزرگ‌ترین و مهم‌ترین رشتهٔ صنعت اصفهان است» (هولتسر، ۱۳۵۵: ۸۶). فرستادهٔ دولت ژاپن به ایران نیز بر این تذکرات صحه می‌گذارد و می‌نویسد: «پارچه‌های قلمکار (که کار اصفهان بهترینش هست) یادکردنی است» (ماساهارو، ۱۳۹۰: ۵۲). قلمکارهای اصفهان غالباً چهار متر طول و یک متر و بیست سانتی‌متر عرض داشتند. درمقابل، قلمکار یزد بود که زمخت‌تر از قلمکار اصفهان بود و عرض آن از هفتاد سانتی‌متر تجاوز نمی‌کرد. قلمکاران این شهر برای آنکه با صنعتگران اصفهان رقابت کنند معمولاً دو قلمکار را از عرض به هم می‌دوختند (دالمانی، ۱۳۷۸: ۶۵۲). به همین دلایل، کارخانجات کتان‌بافی و رنگرزی اصفهان از اهمیت زیادی برخوردار بود. افزون بر آن، کارگاه‌های مخمل‌بافی، چادردوزی، متقال‌بافی و سوزن‌دوزی در گوشه‌وکنار شهر اصفهان به چشم می‌خورد (بیشوپ، ۱۳۷۵: ۳۷)؛ اما چون این اجناس برای کاربردهای روزمرهٔ مردم معمولی بود، نمونه‌های تاریخی بسیار کمی از آن‌ها به جا مانده است (غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۴).

درمقابل و به موازات تجارت پارچه‌های نقشدار یا قلمکار ایرانی به‌تدریج فروش محصولات کارخانه‌های فرانسه در ایران به‌سبب نقش‌های گوناگون بالا گرفت؛ چنان‌که حتی خود ایرانی‌ها و نه سفرا و زعمای خارجی، نسبت به وارداتِ مبالغ قابل توجهی از آن به قسطنطنیه و سپس تبریز اقدام کردند (ژوبر، ۱۳۴۷: ۲۲۲). در تشریح دقیق‌تر این شرایط، آنکه در اوان دورهٔ قاجار، نقش قلمکار را روی پارچه‌های پنبه‌ای محلی می‌زدند که به‌سبب زمخت‌بودن، تشخیص آن‌ها آسان است. درواقع پارچهٔ پنبه‌ای را با مُهر دستکاری می‌کردند و در کناره‌های زاینده‌رود می‌شستند، به آن سنگ می‌زدند و روی شن‌ها پهن می‌کردند تا بخشکد (موریه، ۱۳۸۶: ۱۹۲). این نوع قلمکارها، همان نمونهٔ اولیهٔ پارچه‌های پنبه‌ای است که در زمان قدیم به اروپا می‌رفته و در فرانسه به نام «پِرس» یعنی ایران معروف شده است (دیولافوا، ۱۳۳۲: ۳۲۱)؛ اما مقارن دورهٔ ناصرالدین‌شاه و بعد از آن، بیشتر پارچه‌های کتانی که روی آن چاپ زده می‌شد، منسوجات پنبه‌ای و کتانی سفید وارداتی از انگلستان بود (هولتسر، ۱۳۵۵: ۸۶). آن‌طورکه آمده است: «لباس ایرانی‌ها از زن و مرد از چیت است و این پارچه، خواستار فراوانی دارد و از این‌رو در ایران هم بسیار بافته می‌شود. در بستر شنی زاینده‌رود سازندگان بسیاری را دیدم که پارچهٔ رنگ‌زده (قلمکار) را می‌شستند تا پاک شود؛ اما به‌تازگی پارچه‌های خارجی که از اروپا وارد می‌کنند، مورد استقبال گسترده قرار گرفته و تا بتوانند از این پارچه‌ها لباس می‌دوزند» (فوروکاوا، ۱۳۸۴: ۱۳۳)؛ تاجایی‌که مقارن با دورهٔ متأخر قاجار در عهد مظفرالدین‌شاه قید می‌شود: «امروز برای قلمکار منحصراً از کتان‌های منچستر انگلیس استفاده می‌شود. قلمکاران برای

آنکه محصول کارشان محکم‌تر باشد و بهتر به فروش برسد، آن‌ها را صمغ‌اندود می‌کنند که مخصوصاً وقتی از این پارچه‌ها برای تزیین منازل استفاده می‌شود، بسیار مفید است. پیش‌تر از پارچه‌های ابریشمی نیز استفاده می‌شده که این‌گونه قلمکار بسیار نادر است» (دالمانی، ۱۳۷۸: ۶۵۲)؛ اما ورود محصولات خارجی و جایگزینی آن با تولیدات داخلی بدین‌جا خاتمه نمی‌یابد و منسوجات منقوش صنعتی به‌تدریج جایگزین انواع قلمکار و چیت ایرانی می‌شود؛ تاجایی‌که ارزانی و تنوع بسیار در الگوهای منسوجات وارداتی انگلیسی به ایران، دو مزیتی بود که باعث شد مردم بتوانند لباس‌های گوناگونی داشته باشند و حس تنوع‌طلب خود را ارضا کنند. حتی طبقات ثروتمند، چیت اروپایی را به پارچه‌های ابریشمی گران مملکتشان ترجیح می‌دادند. به همین دلیل تجار تبریز نزد شاه، تظلم بردند و خواهان تحریم واردات کالاهای اروپایی شدند که البته هیچ جوابی در قبال این تظلم از طرف دولت داده نشد (عیسوی، ۱۳۸۸: ۴۰۰). بدین سیاق، صنایع اروپایی کار را تا آنجا پیش بردند که «در اواخر قاجار، پارچه‌های نخی انگلستان برای آنکه سریع به فروش برسند، با سلیقه و نیاز خریداران ایرانی هم‌خوان می‌شد. برای این کار هر مؤسسهٔ بازرگانی انگلیس در ایران دارای یک نقاش از مردم محلی بود که نقش‌ونگارها و رنگ‌هایی برای پارچه‌های گوناگون هم‌سو با ذوق محل تهیه می‌کرد؛ سپس این نمونه‌ها را به انگلستان می‌فرستاد که به همان شکل یا با برخی تغییرات روی پارچه بیاید. هزینهٔ داشتن چنین نقاشی ارزان بود و به هریک از مؤسسات بازرگانی امکان می‌داد که همواره با توجه به تقاضا نقش‌ونگارهای تازه‌ای بر پارچه ایجاد کنند. در مؤسسات بازرگانی، حتی کتاب‌هایی بود که الگوهای نقش‌ونگارها را در آن‌ها می‌چسباندند و نمره‌گذاری می‌کردند» (کوزنتسوا و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۴۲). به این ترتیب معمولاً پارچه‌های چیت تولیدی توسط کارخانه‌های منچستر، مناسب با مذاق ایرانی و فروش در شرق به عمل می‌آمد. این کالاها یا به‌طور مستقیم از انگلستان توسط شرکت یونانی «برادران رالی» یا از طریق واسطه‌هایی در استانبول، طرابوزان و تبریز به‌عنوان تولیدات آلمانی، فرانسوی یا سوئیسی وارد ایران می‌شد. توانایی اروپاییان در تولید سریع طرح‌های جدید از طریق فرایندهای صنعتی بود که به ایشان برتری می‌بخشید. برای دستگاه چهار دقیقه کفایت می‌کرد تا طرحی چاپ کند که به دو نفر نیاز داشت؛ تا روی همان قواره پارچهٔ پنبه‌ای، شش ساعت با دست کار کنند؛ به‌طوری‌که در ۱۲۹۷ هـ‌ق./ ۱۸۸۰ م. (اواخر عهد ناصری) تنها یک نفر از پنج بافنده در پیشهٔ خود باقی مانده بود. مسئله فقط زمان بود. بدین ترتیب دویست و هشتاد و چهار کارگاه پارچه‌بافی و قلمکارسازی با بیش از هفت هزار نفر استادکار در اصفهان تعطیل شدند. ریسندگان، بافندگان، رنگرزان، سفیدکنندگان، قلمکارسازان، قالب‌سازان و کارگران مرتبط، شغل‌های خود را از دست دادند و به غیر از صنعتگران اصفهان، صنعتگران یزد و کاشان نیز دچار مشکل شدند و درنهایت اصناف مربوطه مغازه‌های خود را تعطیل کردند (وردن و بیکر، ۱۳۹۶: ۶۲). این روند چنان ادامه یافت که در اواخر حکومت قاجار پارچه‌های پنبه‌ای انگلیس یکه‌تاز میدان رقابت بود و انواع نقش‌دار و بی‌کیفیت آن عرصهٔ رقابت را بر محصولات باکیفیت ایرانی که به‌دلیل تکیه بر شیوهٔ سنتی گران‌تر می‌نمود، دشوار می‌کرد. درمجموع دور از نظر نبود که به‌دلیل عدم هم‌پایی هنر ـ صنعت قلمکار سنتی ایرانی با شکل صنعتی نساجی اروپایی، به‌تدریج از رونق آن کاسته شود؛ هرچند شاید تکیه بر برخی موارد، همچون مطالعه دربارهٔ ذائقهٔ دیگر دول می‌توانست به حفظ این شیوهٔ هنری به‌عنوان یکی از اشکال صنایع‌دستی در جهان کمک کند که این نیاز نیز مورد توجه قرار نگرفت.

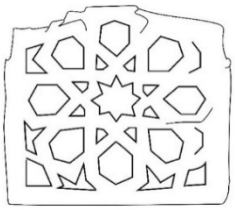
طبقه‌بندی قالب‌های قلمکار دورهٔ قاجار از منظر نقش

در طراحی نقوش سنتی، نوعی تقسیم‌بندی متداول است که طی آن نقوش به انواع انسانی، جانوری، گیاهی، انتزاعی (به‌تعبیر دقیق‌تر: هندسی)، جمادی و تلفیقی تقسیم می‌شود (تامسن، ۱۳۸۹: ۲). با وجود آنکه بیشتر منسوجات به‌جامانده از عصر قاجار، مزین به صور گیاهی است (حتی در میان پارچه‌های قلمکار چاپی، نقوش گیاهی یکه‌تاز میدان رقابت است) و نقوش انسانی و هندسی تقریباً در آن‌ها ناپیداست، اگر این تقسیم‌بندی در قالب‌های قلمکار دورهٔ قاجار واکاوی شود، نقوش انسانی، جانوری، گیاهی (با دو صورت طبیعت‌گرا و انتزاعی)، هندسی و جمادی قابل بازیابی است (جدول ۱)؛ به عبارت دیگر، هرچند نقوش انسانی در منسوجات قاجار، صاحب گستردگی و فراوانی

نیست؛ اما وجود قالب‌های قلمکار مزین به این صورت، گواه آن است که این نوع نقش‌پردازی در منسوجات قاجار حداقل به‌صورت محدود و متکی به عملیات تکمیلی (چاپ قلمکار)؛ یعنی بدون دخیل یا درگیربودن ساختار تار و پودی پارچه، در اندازهٔ مختصری برقرار بوده است؛ به‌طوری‌که در تصویر ۴، نمونه‌ای از مهرهای چوبی قلمکار آن دوره با نقش حضرت علی (ع) ارائه شده است؛ نمودگاری از امیرالمؤمنین که به‌لحاظ فرم و ساختار در تشابه با هنرهای عامیانهٔ عصر قاجار همچون نقاشی پشت شیشه، خیالی‌سازی و حتی چاپ‌های سنگی آن دوره است و به‌واسطهٔ برجسته‌ترین نماد علی بن ابی طالب (ع)، یعنی شمشیر دولبهٔ ذوالفقار، هیمنه، شجاعت و قدرت ایشان را تداعی می‌کند. این مهر به نیکی، وجود نقوش انسانی در مهرهای قلمکار عهد قاجار را به تأیید درمی‌آورد. حضور و وجود نقوش جانوری و جمادی نیز در نقش شیر (جانوری) و خورشید (جمادی) در تصویر ۵ ادعا می‌شود. تکمیل منبت‌کاری این مُهر با ساقهٔ گیاهی و خوشنویسی به خط نستعلیق صورت پذیرفته است. دربارهٔ نقوش گیاهی مصور در قالب‌های قلمکار به‌عنوان رایج‌ترین و پرتکرارترین انواع نقش‌مایهٔ کاربردی در این بستر، تصاویر ۶ و ۷ به‌عنوان نمونه آورده شده است. در تصویر ۶، نقوش گیاهی نسبتاً طبیعت‌گرا رؤیت می‌شود و در تصویر ۷ با برتری‌یافتن نقش بته‌جقه، انتزاع و تجرید بیشتر حکم‌فرمایی می‌کند. دربارهٔ نقوش هندسی باید یادآور شد، نمونه‌های اندکی در منسوجات قاجار وجود دارد که آراسته بدین گونه باشد و طبیعتاً وجود قالب‌های قلمکار در این حوزه قطعاً با کاستی روبه‌رو خواهد بود. با وجود این، نمونه‌ای وجود دارد که ترکیب نقوش هندسی شمسه، ترنج و پنج را به‌صورت گره‌بندی نشان می‌دهد (تصویر ۸).

جدول ۱. نمونه‌هایی از قالب‌های قلمکار عصر قاجار و طرح خطی آن‌ها (نگارنده، ۱۴۰۳)

نقش انسانی	 تصویر ۴. الف: قالب قلمکار قاجاری با نقش امام علی (ع)، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL4)	 تصویر ۴. ب: طرح خطی تصویر ۴ الف (نگارنده)
نقوش جانوری و جمادی با همراهی خط‌نوشته	 تصویر ۵. الف: قالب قلمکار قاجاری با نقش خط، شیروخورشید و گیاه، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	 تصویر ۵. ب: طرح خطی تصویر ۵ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)
نقش گیاهی (نسبتاً طبیعت‌گرا)	 تصویر ۶. الف: قالب قلمکار قاجاری با نقش گل‌وبته، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL5)	 تصویر ۶. ب: طرح خطی تصویر ۶ الف. (نگارنده، ۱۴۰۳)

نقش گیاهی (انتزاعی)	تصویر ۷. الف: قالب قلمکار قاجاری با نقش بته‌جقه، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL6)	تصویر ۷. ب: طرح خطی تصویر ۷ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)
نقش هندسی	تصویر ۸. الف: قالب قلمکار قاجاری با نقش شمسه، پنج و ترنج، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لندن) (URL7)	 تصویر ۸. ب: طرح خطی تصویر ۸ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)

نقوش انسانی در قالب‌های قلمکار محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان

عمدهٔ مضامین هنرهای تصویری ـ تجسمی قاجار، اعم از پیکرنگاری درباری، دیوارنگاری (کاشی‌نگاری و نقاشی روی گچ)، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی لاکی، تصویرسازی کتاب‌های عامه‌پسند، مرقع‌سازی، نقاشی پشت شیشه و... حتی نسخه‌های چاپ سنگی مصور مشتمل بر موضوعات مذهبی، بزمی، رزمی و تزیینی است (آژند، ۱۳۸۹: ۸۲۳ـ۷۹۸). با این نگاه، هنرهای مصور این دوره، اغلب نمودگار شاهان، شاهزادگان و زنان دربار بوده و مجلس‌نگاری‌ها نیز از خصایص عاشقانه ـ تغزلی برخوردار است یا صحن دربار و شکار را نشان می‌دهد. البته در برخی نمونه‌ها نیز مضامین دینی ـ آیینی یا تجسم تزیینی گیاهان راهگشا می‌شود و ترکیب تصویر را شکل می‌دهد یا کامل می‌کند. در بررسی قالب‌های قلمکار قاجاری مزین به نقوش انسانی، به نظر می‌رسد عناوین فوق، یعنی موضوعات مذهبی، بزمی و رزمی (البته به غیر از تزیینی؛ چراکه منسوجات منقوش از هر نوعی که باشند، از اساس نوعی هنر تزیینی ـ کاربردی هستند و از سوی دیگر، تزیین در این معنا و در این دورهٔ خاص، معمولاً به نقاشی‌های مکتب گل‌ومرغ ارجاع می‌یابد) در قالب‌های قلمکار قاجاری به‌مثابهٔ یکی از وجوه هنری آن دوره قابل ادعا باشد که در ادامه بررسی خواهد شد.

نقش انسانی و مضمون مذهبی

معراج پیامبر اکرم (ص): تصویر ۹، قالب قلمکاری است که معراج حضرت پیامبر اکرم (ص) را تداعی می‌کند. غیورمردی با لباس‌های متعلق به صدر اسلام و چهرهٔ پوشیده، بر اسب (بُراق) نشسته و عزم حرکت دارد. حلقهٔ نور دور سر وی، بر مقام والای معنوی این شخص دلالت می‌کند و دایرهٔ مصور بالای سر او، با ایجاد تصوری از خورشید/ ماه، این بزرگ‌نمایی و تکریم را به تأکید درمی‌آورد. افزون‌برآن، مرکب او نیز یک آفریدهٔ معمولی نیست و سر انسانی با چهرهٔ تاجدار قاجاری و دم طاووس‌گون دارد. «این مرکب، در حال حرکت است و ابعاد ظاهری آن با نظر به آنچه در روایات ذکر شده (حیوانی کوچک‌تر از شتر و بزرگ‌تر از الاغ)، هم‌خوانی دارد. گردن کشیدهٔ آن، که تاحدودی در ترسیم گردن اسب، بی‌سابقه و نامتناسب بوده، بر همین امر دلالت می‌کند. یکی از عناصری که از سوی تصویرگران دورهٔ قاجار بر پیکر بُراق افزوده شد، دُمی شبیه به طاووس بود. اگرچه در روایات هیچ اشاره‌ای به چنین دمی نشده است؛ اما شاید آن را در زمرهٔ حس اغراق‌گرایی و زیبانمایی این حیوان دانست؛ چراکه بنابر آنچه نقل شده، براق دارای دمی به‌مانند دم گاو بوده، نه دمی طاووس‌مانند» (وکیلی و لعل شاطری، ۱۳۹۴: ۶۰). نکتهٔ جالب در تجسم براق‌های عصر قاجار آن است که با چهرهٔ مطلوب آن دوره تصویر می‌شود و این شاخصه به شکل

بارزی در شیوهٔ آرایش موی سر و نیز پیوستگی ابروان و گاه خال چهره نمایان می‌شود (بهارلو و فهیمی‌فر، ۱۳۹۶: ۹۷). این نوع شباهت‌پردازی در تجسم فرشتگان و ملائکه نیز نمود پیدا می‌کند؛ چنان‌که این امر در تصویر ۱۰ قابل بازیابی است. درواقع در مقایسه با این مهر قلمکار، نقاشی قاجاری کوچکی از معراج پیامبر (ص) قرار گرفته است تا به‌خوبی صحت مضمونی این قالب مورد درک و دریافت باشد (تصویر ۱۰). تصویری که ایشان را در میان فرشتگان و در جوار جبرئیل و شیر (به نمایندگی حضرت علی (ع) نشان می‌دهد. البته بین این دو نمونه، اندک تفاوت‌هایی نیز وجود دارد؛ چنان‌که در این قالب قلمکار به‌دلیل محدودیت فضا و عدم امکان برهم‌نمایی تصویری، از بال‌های براق صرف‌نظر شده و به عوض نقش فرشتگان، جبرئیل و شیر، آیات و ادعیه جایگزین شده است: چنان‌که در پایین پای براق آیات مبارکهٔ ۵۱ و ۵۲ سورهٔ قلم: «وان یکاد الذین کفروا لیزلقونک بابصارهم لما سمعوا الذکر و یقولون انه لمجنون» منبت‌کاری شده است؛ آیه‌ای که برخی مفسّران، آن را در رفع اثرات منفی چشم‌زخم مؤثر دانسته‌اند. در تداوم این جاسپاری، به عوض نقش شیر، دعای «نادعلی» در حاشیهٔ مهر نقش بسته و عبارت «یا علی ادرکنی» در فضای بین صورت پیامبر (ص) و سر براق خوانایی دارد؛ دعایی که معمولاً برای پاسخ به نیاز مادی، به‌تسخیردرآوردن افراد و برآورده‌شدن حاجات خوانده می‌شود. در بخش فوقانی قالب هم، دو مربع خانه‌بندیِ ۴ در ۴ وجود دارد که اعداد ابجد ۲، ۴، ۶ و ۸ را در ۱۶ خانهٔ خود جای داده است و طلسم «بُدوح» را می‌سازد. «بدوح» نام فرشته‌ای است که اعمال خارق‌الاده‌ای را به او نسبت می‌دهند و در علوم مکنونه، نام او را با حروف یا اعداد می‌نگارند و خواصی برای آن قائل هستند؛ ازجمله اینکه چون نام «بدوح» را بر پشت نامه بنویسند، زود به مقصد می‌رسد؛ یا اگر مسافری این کلمه را همراه داشته باشد، می‌تواند شب و روز بدون خستگی سفر کند و... (معصومی، ۱۳۹۳: ۱۲۱۴). بدین تمثیل، تجسم طلسم بدوح در این مهر که مؤید سفر پیامبر اکرم (ص) به آسمان‌هاست، معنی پیدا می‌کند. با چنین تدبیری، وقتی که این مهر به رنگ بنشیند و بستر پارچه را منقوش کند، جایگاه آن را به‌اندازهٔ پیراهن‌های طلسم و تعویذ ارتقا می‌دهد که معمولاً برای مقابله با انواع بیماری یا در جنگ کاربرد داشته‌اند. «جامه‌هایی که اکثراً به شکل بلوزهای گشاد هستند و براساس نمونه‌های موجود و موزه‌ای، بیشتر با دورهٔ صفویه و قاجار نسبت پیدا می‌کنند. این‌گونه پوشش‌ها که کاربرد تعویذ دارد، مزین به آیات و دعاهایی است که معمولاً به هنگام گرفتاری، بیماری و جنگ کاربرد داشت که سبب حفاظت در مقابل بلایا و غلبهٔ دشمنان می‌شد» (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۳۶). درمجموع نقش انسان در این قالب، نمادی از حضرت پیامبر اکرم (ص) و معراج اوست که بارها در هنرهای تصویری ـ مذهبی ایران تکرار شده و این‌بار در ترکیب قاجاری قابل تطبیق با دیگر مصادیق مشابه آن دوره بروز و ظهور یافته است (جدول ۲).

جدول ۲. قالب قلمکار قاجاری با موضوع مذهبی و طرح خطی آن در تطبیق با نقاشی آن عصر (نگارنده، ۱۴۰۳)

تصویر ۹. الف: قالب قلمکار با نقش حضرت محمد (ص) در شب معراج، با ابعاد ۲۰ * ۱۵ سانتی‌متر از چوب گلابی، کا خموزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۹. ب: طرح خطی تصویر ۹ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۰. نقاشی قاجاری از معراج پیامبر اکرم (ص)، حراج هنری در انگلستان (لندن) (URL8)

نقش انسانی و مضامین سلطنتی

پادشاهان سلسله‌های قدیم: هرچند ممکن است بتوان چهره‌های پادشاهان قدیم پیش از سلسلهٔ قاجار را که در قالب‌های قلمکار این دوره، مجال بروز یافته‌اند، در زمرهٔ مواردی به شمار آورد که در تکمیل کلیت مضمون رزمی یا بزمی حتی تزیینی کاربرد داشته‌اند؛ اما آنچه محرز می‌نماید آن است که فارغ از این امر نیز تجسم ایشان روی یک قالب قلمکار بر درون‌مایهٔ سلطنتی دلالت دارد. چنان‌چه در تصویر ۱۱، قالب قلمکاری رؤیت می‌شود که چهرهٔ شاه‌عباس کبیر صفوی را نشان می‌دهد. صورت‌نگاره‌ای از او که بارها در دورهٔ قاجار، بر بستر هنرهای مختلف همچون نقاشی (تصویر ۱۲)، فرش و کاشی‌نگاره مورد الگوبرداری قرار گرفت و تصویرسازی شد؛ به‌طوری‌که تا به امروز در اشکال هنری مختلف تکرار شده و مانایی یافته است. دربارهٔ چرایی ساخت چنین مُهری پوشیده نیست که پیوند هنر قاجار با میراث صفوی از آن نشأت می‌گیرد که ایشان برای رساندن صفویه به تاج و تخت ایران کوشش‌هایی کرده و جزءِ هفت قبیلهٔ ترک بودند که زمینهٔ پیشرفت و ثبات سلطنت آنان را فرهم آورد؛ یعنی معلوم می‌شود که این قبیله در قدیم، اهمیت و اعتباری داشته است (دالمانی، ۱۳۷۸: ۵۲)؛ بنابراین وقتی در سال‌های بعد، قاجارها به حکومت رسیدند، می‌کوشیدند تا خود را به اعقاب صفوی پیوند دهند. با این رویهٔ اغراق‌آمیز، «بازسازی تاریخچهٔ اولیهٔ سلسلهٔ قاجاریه به دست وقایع‌نگاران دربار، خالی از گزافه نبود. اینان می‌کوشیدند تا قاجاریه را جانشین مشروع صفویه جلوه دهند که حق فرمانروایی آن‌ها را خاندان‌های رقیب غصب کرده بودند. درواقع پیش از آنکه آغامحمدخان بتواند تاج کیانی را بر سر بگذارد، سه نسل از قاجارها در تکاپوی تخت و تاج جان باخته بودند. سران قاجار که شاخهٔ مهمی از قزلباش‌های صفوی را تشکیل می‌دادند، خود را نامزدِ برحقِ سلطنت می‌شمردند. به همین دلیل بود که در دورهٔ فترت ایران، میان سران قاجار و دیگر مدعیان سلطنت ایران همچون نادرشاه و کریم‌خان زند ستیزهای خونین درگرفت» (امانت، ۱۳۸۳: ۳۹). درواقع خاندان‌های افشار و زند از نظر قاجاریه، غاصب و زیانکار بودند که آغامحمدخان با ازمیان‌برداشتن آن‌ها به سلطنت رسیده بود. به همین دلیل تکرار صورت شاه‌عباس کبیر بر بستر منسوجات قجری عجیب به نظر نمی‌رسید؛ زیرا قاجارها به ایشان ادای دین داشت. چنان‌که آغامحمدخان پس از دست‌یابی به قدرت و تاج‌گذاری در تهران، همان‌طورکه شاه عباس عادت داشت، با پای پیاده به مشهد رفت؛ اما بعد از دوازده روز، دگرگونی بر او حادث شد که درنتیجهٔ آن، برای از قبر درآوردن جسد نادرشاه که به همران کریم‌خان در تهران دفن شده بود، فرمانی صادر کرد (آوری و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۹).

لازم به یادآوری است که کینهٔ آغامحمدخان نسبت به افشاریه بسیار قدیمی بود و او در نوجوانی به دست یکی از مدعیان تاج‌وتخت این سلسله مقطوع‌النسل شده بود (امانت، ۱۳۸۳: ۳۹). با این حساب نکتهٔ جالب توجه، قالب دیگری خواهد بود که پرتره فرد بلندپایهٔ درباری را نشان می‌دهد که براساس اطلاعات موزه‌ای، به نادرشاه افشار تعبیر شده است (تصویر ۱۳)؛ همین‌طور مقایسهٔ این مهر با بخشی از نقاشی «تاج‌بخشی نادرشاه به پادشاه گورکانی» که توسط هنرمند معروف آن زمان، «ابوالحسن» واقعهٔ تاریخی پس از جنگ کرنال را به نمایش درآورده (تصویر ۱۴)، یادآور چهرهٔ نادرشاه افشار است. کلاه مضرس و مرصع متعلق به دورهٔ افشار در ترکیب با چهرهٔ استخوانی و کشیده که چشمان درشت و ابروهای قوس‌دار با بینی خمیده و لب‌های غنچه و محاسن آراسته آن را تکمیل می‌کند. لباس تن نیز تا آن اندازه که هویداست، آراسته و درخور می‌نماید و به این ترکیب ملوکانه، جلوه‌ای مضاعف می‌بخشد. به این ترتیب هرچند در آن دوره تصویرکردن چهره‌های پادشاهان پیشین به طرق مختلف مرسوم بوده؛ اما با نظر به نگاه سلبی قاجارها نسبت به افشاریه، می‌توان فرضیه‌ای را در نظر گرفت که شاید این مهر، تصویر نادرشاه را بر بستر پارچه‌ای می‌نشانده که ضعف و بی‌مایگی او را مجسم می‌کرده است. به هر روی به هر تعبیری که باشد می‌توان نقش پادشاهان قدیم در مهرهای قلمکار قاجاری را اسبابی دانست که در منقوش‌کردن منسوجات با موضوعات خسروانه و سلطنتی مؤثر بوده‌اند (جدول ۳)؛ نقوشی که شاید در تکمیل فرایند آرایش پارچه به کمک نقاشی قلمکار یا هر هنر دیگری، صورت رزمی یا بزمی به خود می‌گرفتند و کلیت ترکیب را تمام می‌کردند.

جدول ۳. قالب‌های قلمکار قاجاری با موضوع پادشاهان سلسله‌های قدیم و طرح خطی آن در تطبیق با نقاشی آن عصر (نگارنده، ۱۴۰۳)

تصویر ۱۱. الف: قالب قلمکار با نقش شاه‌عباس اول صفوی، با طول ۱۵سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۱. ب: طرح خطی تصویر ۱۱ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۲. نقاشی قاجاری از شاه‌عباس اول، موزهٔ بریتانیا (لندن) (URL9)
تصویر ۱۳. الف: قالب قلمکار با نقش نادرشاه افشار، با طول ۱۵سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۳. ب: طرح خطی تصویر ۱۳ الف. (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۴. بخشی از نقاشی نادرشاه، کاخ‌موزهٔ سعدآباد (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)

در طیف بررسی موضوعات سلطنتی، مسئلهٔ خدمتگزاری به پادشاهان و درباریان نیز مطرح می‌شود که زنان و مردان چاکر در مناصب و مشاغل مرتبط، مسئول و عهده‌دار انجام آن بودند.

پیشکاران مرد: در تصویر ۱۵، مستخدمی بر بدنهٔ چوب نقش گرفته که بر پشت فیل نشسته و کجک خود را برای کنترل حیوان، بالای سر برده است. در ساخت این مُهر، تمام جزییات مطلوب در هنر تزیینی قاجار، همچون نمایش عاج بزرگ فیل و نقوش ظریف غاشیه (زین‌پوش/ پالان‌پوش) اجرا شده و در گوشهٔ فوقانی آن عبارت «عمل کارخانهٔ یعقوب» به نشانهٔ محل تولید این قالب برجسته‌کاری شده است. در مقایسهٔ این تصویر با دیگر هنرهای آن دوره، تصویر ۱۶ قرار دارد که چنین نمودگاری را با حضور یک شاهزاده‌خانم در کجاوه تکمیل کرده است. نوعی از نمایش ثروت و مکنت که هرچند به‌صورت مستقیم در قالب نمایش صور پادشاهی نیست؛ اما به جهت تجسم نوکران و خادمان در اختیار و حیوان عظیم‌الجثهٔ فیل که بومی ایران نیست (به نشانه‌ای از دارندگی) با این مضمون هم‌سویی دارد؛ خاصه آنکه تصاویر متعددی در قالب عکس وجود دارد که نشان می‌دهد این حیوان در مجالس درباری قاجار جهت به‌رخ‌کشیدن قدرت پادشاه، به کار می‌آمده است. مری شیل، همسر وزیرمختار انگلستان، در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه در سفرنامهٔ خود از ایران، این‌طور روایت می‌کند: «بعدازظهر همان روز (نوروز باستانی) یک فیل که متعلق به شاه بود، همراه فیلبان و یک دسته موزیک برای شادباش سال نو به سفارتخانهٔ ما آمدند» (۱۳۶۸: ۹۹).

کنیزان: تصویر ۱۷، مهر قلمکار قاجاری را نشان می‌دهد که درون‌مایهٔ آن با بسیاری از پیکرنگاری‌های درباری آن عهد با موضوع خدمت‌رسانی زنان به درباریان قابل مقایسه است؛

چنان‌که در تصویر ۱۸ به‌عنوان یکی از مصادیق این ادعا، خدمتگزار درباری در کنار میزی ایستاده که انباشته از کباب، نوشیدنی، میوه و شیرینی است. «در این نقاشی‌ها که غالباً در ابعاد بزرگ هستند، زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده و انگشتان حنابسته و حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهرات تجسم یافته‌اند. افراد بیشتر به‌واسطهٔ اشیا معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نیست» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱)؛ همچون بانوی تصویر ۱۷ که موی پریشان خود را آذین بسته و گردنبند مرواریدی بر گردن و دامنی مرصع بر تن دارد. ظاهراً این زن، سبدی از میوه‌ای همچون انگور را بر دوش می‌کشد و گندمی در پشت سر او، قالب کوچک قلمکار را تکمیل می‌کند. نشانه‌هایی که هرکدام مهر تأییدی بر دارندگی و مکنت است. درست به همان هدفی که عناصر ملوکانه‌ای در نقاشی‌های این عهد، تجسم پیدا می‌کنند تا علاوه بر نمایش مکنتِ مورد انتظار برای زندگی درباری و تنعّم شاهوار- به‌عنوان عامل بنیادی و اساسی چنین نوع زیستی ـ ثروت و بهره‌مندی را محل فخر و مباهات قرار دهند؛ چراکه تأکید بر آن‌ها به نشانهٔ لطف خداوندی، اقتدار فرمانروایی و سیطرهٔ بی‌چون‌وچرای پادشاه بر سرزمین ایران تعبیر می‌شود. به همین دلیل است که در این دوره، نمایش دارندگی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و نه‌فقط در آرایش، پیرایش، پوشاک و جواهرات که در به‌رخ‌کشیدن دیگر مظاهر زندگی مادی، همچون خوراک نیز جلوه‌گر می‌شود (مافی‌تبار، ۱۴۰۰: ۳۹). بدین تقریر می‌توان ادعا کرد که قالب‌های قلمکار قاجاری در هماهنگی با دیگر هنرهای تصویری ـ تجسمی آن دوره، پایبند مضامین مشابهی هستند که در قالب درون‌مایه‌های سلطنتی و نمایش مکنت قابل تعریف است (جدول ۴).

جدول ۴. قالب‌های قلمکار قاجاری با موضوع پیشکاران و کنیزان و طرح خطی آن در تطبیق با نقاشی آن عصر (نگارنده، ۱۴۰۳)

تصویر ۱۵. الف: قالب قلمکار با نقش مرد فیلبان و کتیبهٔ «عمل کارخانهٔ یعقوب»، با ابعاد ۱۶٫۵ * ۱۶ سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۵. ب: طرح خطی تصویر ۱۵ الف، (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۶. نقاشی عامیانهٔ قاجاری از فیلبان و شاهزاده‌خانم، حراج هنری رزبری (لندن) (URL10)
تصویر ۱۷. الف: قالب قلمکار با نقش زن سبد بر دوش، با طول ۱۶ سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۷. ب: طرح خطی تصویر ۱۷ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۸. بخشی از نقاشی زن خدمتکار قاجاری، حراج هنری بونامز (لندن) (URL11)

نقش انسانی و مضمون بزمی

در صدر مضامین مصور در هنرهای قاجاری، موضوعات بزمی قرار می‌گیرد که با صور مردانه یا زنانه تجسم پیدا می‌کند و دست‌افشانی و پایکوبی رقاصگان و خنیاگران و جام‌گرفتن برای پادشاهان را به تصویر درمی‌آورد که مصادیقی از آن‌ها در قالب‌های قلمکار قاجاری قابل بازیابی است:

ساقیان و جام‌گیران: در تصویر ۱۹، جام‌گیر درباری به‌نهایت تزیینات و ظرافت‌کاری رؤیت می‌شود: قبای وی به دکمه‌های مرصع، آراسته و جام و پیمانهٔ دست او به نقوش گیاهی، مزین است. پیکر او از یک‌سو، به‌سبب قرارگیری تاج ملوکانه، با شاهزادگان قجری مقایسه می‌شود؛ همچون شاهزادهٔ قاجار، «عباس‌میرزا» که در تصویر ۲۰ قابل ملاحظه است و از سویی، به‌سبب چابکی در حرکت دست‌ها و پاها که از ایستایی خارج می‌شود، یادآور فرشتگان مصور در نقاشی‌های عامیانهٔ قاجاری که صورت انسانی به خود می‌گرفته‌اند است؛ همچون فرشتهٔ وحی، جبرئیل که در تصویر ۱۰ قابل بازیابی است. به هرروی با تمام این تداعی‌ها، مُهر مدنظر نمودی از یک جام‌گیر درباری است که به‌نهایت ظرافت بر بستر چوبی، منبت شده تا با انتقال رنگ بر پارچه، چنین صورتی را بر آن نقش کند و نمودی از عیش‌ونوش محافل درباری باشد.

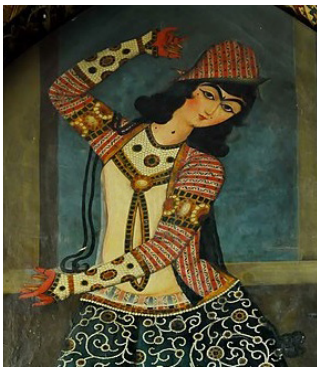
رقصندگان و رامشگران: در جهت نمایش خوشگذرانی‌های امیرانه، در تصویر ۲۱، بانوی رقاص، دستمال‌هایی در دست دارد که پایکوبی او را به هنگام مراسم شادمانی نشان می‌دهد. چشمانش درشت و مخمور و ابروانش به‌هم‌پیوسته است. بازوبندی مرصع، تزیینات بالاپوش او را تکمیل می‌کند و گیسوان بلند و پریشانش یادآور زنان زیباروی آن دوره است؛ چنان‌که در این عهد، زنان به‌عنوان یکی دیگر از سوژه‌های اصلی نقاشان، کمال مطلوب ایرانی از زیبایی زنانه را نشان می‌دهند. هنرهای تصویری این عهد متأثر از نمادهای نهادینه‌شده در ادبیات ایرانی، به خلق جهان خیالی و مثالی پرداخته‌اند و مهم آنکه نقاش و سفارش‌دهنده هردو متوجه یک نکتهٔ بنیادی بوده‌اند و آن تبعیت از فرهنگ زیبایی‌شناسانه‌ای است که طی قرون متمادی در فرهنگ و ادبیات ایرانی به‌عنوان معیار زیبایی‌شناسی پذیرفته شده و در بین عوام و خواص جامعه دارای هویت و کارکرد بودند (علی‌محمدی، ۱۳۹۲: ۱۴۳). امری که در تصویر ۲۲ نیز به‌عنوان نمودی دیگر از پیکرنگاری‌های درباری زنانه در آن دوره رؤیت می‌شود و تأیید می‌کند که چهره و اندام این زنان، ویژگی‌های خاص و ثابتی دارد. آرایش و پیرایش ایشان به غایت است. آن‌ها سراسر پوشیده از جواهرات هستند. آرامش مثالین آن‌ها به گونه‌ای است که گویا در جهان دیگری سیر می‌کنند تا درمجموع با تمام این ویژگی‌ها بتوانند تمثیلی از حظ و خرسندی ضیافت‌های خسروانی باشند (جدول ۵).

جدول ۵. قالب‌های قلمکار قاجاری با موضوع بزمی و طرح خطی آن در تطبیق با نقاشی آن عصر (نگارنده، ۱۴۰۳)

تصویر ۱۹. الف: قالب قلمکار با نقش جام‌گیر، با ابعاد ۱۳ * ۳۹سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخ‌موزهٔ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۱۹. ب: طرح خطی تصویر ۱۹ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)	تصویر ۲۰. نقاشی عباس‌میرزای قاجار، حراج ساتبی (لندن) (URL12)

تصویر ۲۱. الف: قالب قلمکار با نقش زن رامشگر، با ابعاد ۱۶ * ۱۵٫۵سانتی‌متر از چوب گلابی، کاخموزۀ گلستان (تهران) (نگارنده، ۱۴۰۳)

تصویر ۲۱. ب: طرح خطی تصویر ۲۱ الف (نگارنده، ۱۴۰۳)



تصویر ۲۲. بخشی از نقاشی زن رامشگر قاجاری، موزۀ پارس (شیراز) (URL13)

نتیجه‌گیری

در بررسی هنر قلمکارسازی، معمولاً مطالعه دربارۀ محصول نهایی (منسوجات چاپی و منقوش) بر وسایل و ابزار کاربردی، همچون مهر و قالب، پیشی دارد یا در بررسی ابزار، این ادوات بیشتر به‌لحاظ فن‌شناسی و آسیب‌شناسی مورد تدقیق قرار می‌گیرد. این شرایط وقتی نمود پیچیده‌تری به خود می‌گیرد که در قرائت میراث تاریخی قلمکارسازی، دوران نضج این هنر، یعنی صفویه به سایر ادوار تاریخی همچون قاجار سایه می‌اندازد و تمامی نظرها را به خود جلب می‌کند؛ به‌طوری‌که غور در قلمکارسازی سایر ادوار کم‌اهمیت جلوه می‌کند. به جهت رفع این نقصان، پژوهش حاضر کوشید تا برخی از وجوه مغفول این هنر را در عصر قاجار امعان نظر قرار دهد و قالب‌های قلمکار قاجاری منقوش به صور انسانی را بررسی کند؛ چراکه مضاف‌بر موارد مطروحه، قالب‌های قلمکار منقوش به صور انسانی، به‌دلیل تعداد اندک در دسترس، درمقابل خیل نمونه‌های مزین به نقش‌مایه‌های گیاهی، کمتر محل بررسی بوده‌اند؛ آن هم در دوره‌ای (قاجار) که نقش انسانی در منسوجات از اساس دیریاب است. با این نگاه، یکی از اصلی‌ترین میراث‌داران هنر قاجار، یعنی کاخموزۀ گلستان و به‌طور خاص آثار محفوظ در مخزن موزۀ مردم‌شناسی مورد واکاوی قرار گرفت تا ضمن اطمینان از اعتبار قاجاری قالب‌ها جهت حصول نتیجۀ مطلوب، به تحقیق در نمونه‌هایی بپردازد که کمتر دیده شده‌اند. در دورۀ تاریخی مورد بررسی؛ یعنی قاجار، عوامل متعددی، همچون وقوع انقلاب صنعتی و جنگ‌های متعدد خارج از مرزهای ایران، وضعیت نساجی، بافندگی و تکمیل آن را تحت‌الشعاع قرار داد؛ اما چاپ قلمکار همچنان ادامه بافت تا درازنای تاریخ تزیین‌گری پارچه در ایران با تمام فرازونشیب‌ها به امروز پیوند یابد. در این شیوۀ تکمیلی، همچون انواع رودوزی، پارچه پس از بافته‌شدن به دست‌مایه‌ای برای نقش‌انداختن تبدیل می‌شود و از این حیث و به جهت عدول از محدودیت‌های حین بافت، امکان ایجاد انواع نقوش منحنی بر آن فراهم است، چراکه بدین روش، هنرمند از ساختار تاروپودی پارچه به‌عنوان شبکۀ شطرنجی گذر می‌کند و می‌تواند به سهولت انواع نقوش انسانی، جانوری، گیاهی، جمادی، هندسی و خط‌نوشته را اجرایی کند. با وجود این، در میان قلمکارهای چاپی قاجاری، همچون دورۀ صفوی، نقوش گیاهی یکه‌تاز میدان رقابت است و نقش انسانی به‌صورتِ بافاصله در مراتب بعدی قرار می‌گیرد؛ به‌طوری‌که در میان نزدیک به سی مهر قلمکار قاجاری محفوظ در موزۀ مردم‌شناسی کاخموزۀ گلستان، هفت نمونه صور انسانی را به تصویر می‌کشند و بقیۀ موارد در قالب انواع گیاهی و خط نوشته قابل تعریف هستند.

جهت طبقه‌بندی و تحلیل مضمونی هفت قالب قلمکار مصور به نقش انسانی، قیاس تصویر منبت‌شده بر مهر با دیگر هنرهای تصویری قاجاری ملاک عمل قرار گرفت؛ با پذیرش این فرضیه که درون‌مایۀ دیگر هنرهای تجسمی عهد قاجار در قالب انواع دینی، بزمی، رزمی و تزیینی قابل تقسیم است. نتیجۀ مطالعه نشان داد که این فرضیه با اندکی اغماض در

مهرهای قلمکار قاجاری با نقش انسانی قابل ادعاست؛ با این اصلاح که به‌دلیل حضور بن‌مایهٔ انسانی و نسبت مستقیم این نقش با طرح‌های روایی، وجه تزیینی صرف نمی‌تواند در آن‌ها ممیز باشد؛ چنان‌که در بررسی دقیق‌تر این مهرها، نقوش انسانی منبت بر این مهرها در سیطرهٔ مضامین دینی و نمود قدرت پادشاهی از طریق نمایش پادشاهان سلسلهٔ قدیم، پیشکاران و خدمتگزاران، همین‌طور تجسم مضامین بزمی به‌واسطهٔ جام‌گیران و رامشگران قابل ادعاست؛ به‌طوری‌که یک مورد، تجلی معراج حضرت رسول (ص) است (دینی) و دو مورد دیگر چهره‌هایی از پادشاهان پیشین، یعنی شاه‌عباس کبیر و نادرشاه را مجسم می‌سازد و سلسلهٔ قاجاریان را به گذشتهٔ تاریخی قدرتمند ایران پیوند می‌دهد. چهار مورد هم مضامین ملوکانه و بزمی را در دو جنس زنانه و مردانه در قالب پیشکاران، کنیزان، جام‌گیران و رامشگران نشان می‌دهد تا همچنان درون‌مایه‌های سلطنتی، به‌ویژه موضوعات بزمی، پیشگام هنرهای تجسمی قاجاری باشد؛ بنابراین نقوش انسانی این قالب‌ها، روایتگر اعتقادات مذهبی و شکوه و اقتدار و بزم شاهانه هستند که به‌دلیل ظهور بر بستر قالب قلمکار، به تکرار روی پارچه نقش می‌گرفته‌اند. منسوجاتی که همچون سایر هنرهای تصویری آن عهد، باورهای دینی ایشان را از یک‌سو و قدرت و شوکت ایشان را در سوی دیگر به‌صورت اغراق‌آمیز به رخ می‌کشیدند.

در آخر، پیشنهاد می‌شود که پژوهشگران با واکاوی در دیگر میراث تاریخی این سرزمین که سپردهٔ موزه‌ها و مجموعه‌های داخلی و خارجی است، نسبت به ثبت، ضبط و معرفی آن‌ها اقدام و مسیر توسعهٔ فرهنگی را هموار کنند.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*. جلد دوم، تهران: سمت.
- آوری، پیتر؛ هامبلی، گاوین؛ ملویل، چارلز (۱۴۰۱). *تاریخ ایران کمبریج: قاجاریه*. مترجم: تیمور قادری، جلد هفتم، تهران: مهتاب.
- امانت، عباس (۱۳۸۳). *قبلهٔ عالم*. مترجم: حسن کامشاد، تهران: کارنامه و مهرگان.
- انصاری رنانی، قاسم؛ کرمانی، قنبرعلی (۱۳۸۰). *تجارت در دورهٔ قاجاریه*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- اولیویه، گیوم آنتوان (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی ـ اقتصادی در دوران آغازین عصر قاجاریه*. مترجم: محمدطاهرمیرزا، به‌تصحیح غلامرضا ورهرام، تهران: اطلاعات.
- بهارلو، علیرضا؛ فهیمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۹۶). «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر (ص)». *فرهنگ و ادبیات عامه*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۳، صص. ۱۱۰ـ ۷۵.
- بیشوپ، ایزابلا (۱۳۷۵). *از بیستون تا زردکوه بختیاری*. مترجم: مهراب امیری، تهران: سپند.
- پاریزی، زینب (۱۳۹۶). «بررسی ویژگی‌های فنی و هنری مهرهای قلمکار عصر قاجار براساس نمونه‌های موجود در موزه‌های تهران». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*. چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
- تام‌سن، منصور (۱۳۸۹). *طراحی نقوش سنتی*. چاپ دهم، تهران: سهامی خاص.
- تانکوانی، ژی. ام. (۱۳۸۳). *نامه‌هایی دربارهٔ ایران و ترکیهٔ آسیا*. مترجم: علی‌اصغر سعیدی، تهران: چشمه.
- دالمانی، هانری رنه (۱۳۷۸). *از خراسان تا بختیاری*. مترجم: غلامرضا سمیعی، جلد یکم، تهران: طاووس.
- دیولافوا، ژان (۱۳۳۲). *سفرنامهٔ ایران و کلده*. مترجم: همایون فره‌وشی، تهران: خیام.
- روح‌فر، زهره (۱۳۸۰). «پیراهن نادعلی با جامهٔ فتح». *کتاب ماه هنر*، سال چهارم، شمارهٔ ۳۱، صص. ۳۶ـ۳۴.
- ژوبر، پ. امده (۱۳۴۷). *مسافرت در ارمنستان و ایران*. مترجم: علیقلی اعتماد مقدم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- سیف، هادی (۱۳۹۷). *کتاب قلمکار نقاشی*. مترجم: بهرام سیدآقازاده، تهران: سازمان زیباسازی تهران.
- شیل، مری (۱۳۶۸). *خاطرات لیدی شیل*. مترجم: حسن ابوترابیان، چاپ دوم، تهران: نشرنو.
- علی‌محمدی اردکانی. جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.

- عیسوی، چارلز (۱۳۸۸). *تاریخ اقتصادی ایران (قاجاریه (۱۳۲۲- ۱۲۱۵ هـ.ق.)*. مترجم: یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: گستره.
- غیاثیان، محمدرضا (۱۳۹۹). «مقدمه‌ای بر شناخت چیت‌سازی کاشان با تکیه بر یک سند نویافته». *پژوهش هنر*، سال دهم، شمارۀ ۲۰، صص. ۲۸ـ۱۳.
- فوروکاوا، نوبویوشی (۱۳۸۴). *سفرنامۀ فوروکاوا: عضو هیأت اجرایی نخستین سفارت ژاپن به ایران در دورۀ قاجار (۱۲۹۷ هـ ق/ ۱۸۸۰ م.)*. مترجم: هاشم رجب‌زاده و کینیجی‌ئه اورا، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کوزنتسوا، ن. ا. ؛ کولاگینا، ل. م. ؛ تروبتسکوی، و.و. (۱۳۸۶). *پژوهش‌هایی پیرامون تاریخ نوین ایران*. مترجم: سیروس ایزدی و میترادات ایزدی، چاپ دوم، تهران: ورجاوند و زواره.
- ماساهارو، یوشیدا (۱۳۹۰). *سفرنامۀ نخستین فرستادۀ سفیر ژاپن به ایران (۱۲۹۷ هـ.ق/ ۱۸۸۰ م.)*. مترجم: هاشم رجب‌زاده، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مافی‌تبار، آمنه (۱۴۰۰). « نشانه‌های تصویری تنعم در تک‌پیکرنگاری‌های درباری زنانۀ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان». *پیکره*، سال دهم، شمارۀ ۲۵، صص. ۴۹ـ۳۴.
- معصومی، غلامرضا (۱۳۹۳). *دایرةالمعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان*. جلد سوم، تهران: سورۀ مهر.
- موریه، جیمز (۱۳۸۶). *سفرنامۀ جیمز موریه (سفر یکم)*. مترجم: ابوالقاسم سری، جلد دوم، تهران: توس.
- مونسی سرخه، مریم؛ حسین‌زاده، سارا (۱۳۹۶). «عوامل فرهنگی مؤثر بر دگرگونی نقش‌مایه‌های انسانی در پارچه‌های دورۀ صفوی و اول قاجار». *مطالعات هنر اسلامی*، سال سیزدهم، شمارۀ ۲۸، صص. ۴۱ـ۲۱.
ـــــــــ (۱۳۹۸). «تطابق مضامین نقوش تزیینی در دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی‌خان مشهد و سه پارچه قلمکار دورۀ قاجار». *نگارینۀ هنر اسلامی*، سال ششم، شمارۀ ۱۸، صص. ۱۲۷ـ۱۱۹.
ـــــــــ (۱۳۹۸). *نقش‌مایه‌های انسانی در منسوجات ایرانی*. تهران: آبان.
- وردن، جنیفر؛ بیکر، پاتریشیا (۱۳۹۶). *منسوجات ایرانی*. مترجم: مهران محبوبی، تهران: نظر.
- وکیلی، هادی؛ لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۴). «بررسی میزان انطباق تصویر براق در معراج‌نگاری‌های عصر قاجار با روایات اسلامی». *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، سال ششم، شمارۀ ۲۰، صص. ۷۰ـ۴۹.
- هولتسر، ارنست (۱۳۵۵). *ایران در یکصد و سی سال پیش*. مترجم: محمد عاصمی، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- URL1:https://collections.vam.ac.uk/item/O145537/hanging-unknown/ (Access Date: 7/15/2024)
- URL2: https://collections.vam.ac.uk/item/O154562/dress-fabric-unknown/(Access Date: 7/15/2024)
- URL3: https://collections.vam.ac.uk/item/O152251/cover-unknown/(Access Date: 7/15/2024)
- URL4: https://collections.vam.ac.uk/item/O1277065/imam-ali-woodblock/(Access Date: 7/15/2024)
- URL5: https://collections.vam.ac.uk/item/O321779/textile-printing-block/(Access Date: 7/15/2024)
- URL6: https://collections.vam.ac.uk/item/O321778/textile-printing-block/(Access Date: 7/15/2024)
- URL7: https://collections.vam.ac.uk/item/O321789/textile-printing-block/(Access Date: 7/15/2024)
- URL8: https://www.lot-art.com/auction-lots/Two-leaves-from-a-manuscript-of-poetry-with-illustrations-depicting-the-Miraj-and-a-scene-of-pupils-with-a-scholar-Qajar-Pers/ (Access Date: 7/15/2024)
- URL9: https://www.britishmuseum.org/collection/object/AA_Sykes-541/(Access Date: 7/15/2024)

- URL10: https://www.roseberys.co.uk/a0451-lot-487204?el=487204&lo=&pp=96(Access Date: 7/15/2024)
- URL11: https://www.bonhams.com/auctions/15257/lot/239A/(Access Date: 7/15/2024)
- URL12:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Large_Portrait_of_Crown_Prince_'Abbas_Mirza,_attributable_to_Mihr_'Ali,_Persia,_Qajar,_circa_1800.jpg (Access Date: 7/15/2024)
- URL13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nude_painting_-_Muze-ye_P%C4%81rs.jpg (Access Date: 7/15/2024)

Thematic Analysis of Human Figures in Qajar Calico Molds Preserved in Golestan Palace Museum

Ameneh Mafitabar[1]

1- Faculty Member of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran. (Corresponding Author)
DOI: 10.22077/NIA.2024.8037.1871

Abstract

As a major reservoir of Qajar art heritage, Golestan Palace Museum houses nearly thirty calico (Qalamkar) molds, of which seven depict human figures. The peak of calico art is often associated with the Safavid era, with the predominant themes of this print art, across all period, particularly Qajar era, being largely centered around botanical imagery. This study aims to examine the thematic elements of those Qajar calico molds that contain human figures in order to challenge demonstrative themes in these molds in relation to visual arts of the time such as painting, while proving presence of human figures in the calico molds of that period, identifying them conceptually. Therefore, the question of the research is "How can Qajar calico molds (of Golestan Palace Museum) be thematically assessed by examining their human figures?" This historical research was conducted using a descriptive-analytical approach, with its data being gathered through documentary and field method. The findings revealed that the human figures depicted in these Qajar calico molds were demonstrated in a somewhat naturalistic style making it possible to read them in comparison with other visual arts of the period. These figures contribute to construction of forms and, more importantly, to the methods of representation of the contemporary visual arts of the Qajar era. It appears that these calico molds were used for preparation of textiles with sceneries of Mi'raj of the Prophet Mohammad and depictions of Shah Abbas Safavi and Nader Shah, as well as butlers, musician, and servants. Therefore, it can be asserted that they reflect religious, royal and ceremonial themes, with examples of elements contributing to formation of royal circles being more prominent, similar to other cultural and artistic expressions of the era.

Key words: Qajar Art, Calico Molds, Thematic Analysis, Human Figures, Golestan Palace Museum.

1- Email: a.mafitabar@art.ac.ir

(**Date Received:** 2024 /08/14 - **Date Accepted:** 2024/11/17)