بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران[1]

فاطمه کاتب [2]
آمنه مافی تبار [3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۱
تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۷/۲۹

چکیده

در عمده مطالعات پارچه‌های دست‌بافت ایرانی از منظر طرح و نقش، ترکیب ظاهری پارچه‌های ادوار مختلف به‌صورت مضمونی و با گروه‌بندی انسانی، جانوری، گیاهی، هندسی و انواع دیگر نظیر آن، بررسی شده است. بازخورد نهایی این روش، معمولا به جهت عدم قطعیت، در دایره توصیف محدود می‌ماند؛ چرا که با فقدان ثبات لازم برای یک طبقه‌بندی محرز، هر پژوهشگری برای حصول نتیجه مورد نظر، به حد بضاعت و متناسب با اهداف تحقیقی خود، آن را دگرگون می‌کند. برای ترمیم این نقص، نگارندگان به این پرسش می‌پردازند: چگونه می‌توان با نظر به اصول هنرهای سنتی درباره شیوه‌های گسترش نقش در زمینه طرح، نسبت به طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران اقدام نمود؟ این مقاله، به‌شیوه توصیفی تحلیلی، نشان می‌دهد تقسیم موضوعی به جهت ناکارآمدبودن، به‌نوعی پراکندگی به‌ظاهر باقاعده انجامیده است. درصورتی‌که با تاسی به طبقه-بندی رایج در هنرهای سنتی، بر اساس شیوه گسترش نقش در زمینه طرح -که نتایج آن پیش‌تر در هنر هم‌عرض نساجی سنتی، یعنی قالی‌بافی نیز به آزمون درآمده- می‌توان رده‌بندی دقیق‌تر با چهارچوب ساختاری مشخص، ایجاد کرد؛ که پارچه‌های دست‌بافت ادوار مختلف ایران، تا به امروز، در آن قابل تعریف باشد. در این رویکرد، با برقراری تمایز میان اصطلاحات طرح و نقش، هر نقش، می‌تواند در بستر هر طرح قرار گیرد و درعین‌حال، تطور بنیادی در هویت آن، ایجاد نکند.

واژگان کلیدی: ایران، هنر سنتی، پارچه، طرح و نقش

1.DOI: 10.22051/jjh.2018.15856.1257
این مقاله برگرفته از رساله دکتری آمنه مافی‌تبار با عنوان: «بازنمایی تصویری در نقش‌پارچه‌های دوره فتحعلی‌شاه قاجار از منظر ادراک بصری» است.

۲- فاطمه کاتب،استاد گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.f.kateb@alzahra.ac.ir
۳. آمنه مافی تبار، دکتری پژوهش‌هنر دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران، نویسنده مسئول.a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

مقدمه

تاکنون مطالعات بسیاری درباره طرح و نقش پارچه-های دست‌بافت ایران، صورت پذیرفته که بخش عمده آن، قدمی فراتر از دایره توصیف، ننهاده است. شاید علت پیدایی این نقص، در آن است که نخستین نمونه-های این نوع پژوهش‌ها، به قلم محققان غیرایرانی انجام شده که قرابت چندانی با حقیقت هنرهای بومی این سرزمین نداشته‌اند؛ به همین دلیل، به طبقه‌بندی مبتنی بر مضامین ظاهری اکتفا کرده‌اند. از سوی‌دیگر، برخی از پژوهشگران داخلی غیرمتخصص، در قلمرو پارچه‌های سنتی با معیار قرار دادن همان نظرات، چنان استنتاج‌هایی را ترویج داده و از رده‌بندی موضوعی بهره گرفته‌اند. در رویکرد مذکور، نقش‌ها معمولا به گروه‌های هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی تقسیم می‌شود. البته، در بی‌ثباتی ناشی از هم‌پوشانی زیرمجموعه‌های این نوع طبقه‌بندی، اساس آن متناسب با نیاز هر پژوهش، تغییر پیدا می‌کند و چه‌بسا دیگرگون می‌شود. بدین اوضاع، معمولا ادبیات نوشتاری در زمینه نساجی سنتی ایران، به‌گونه‌ای بدون ساختار، توام با کاستی ارائه می‌گردد؛ و هر محققی، مطلبی از ظن خود بر آن می‌افزاید؛ یا از آن می‌کاهد. این نارسایی، به‌جهت تمرکز بیش‌تر فعالان حقیقی پژوهش‌های هنری بر حوزه تجسمی، نادیده گرفته شدن هنرهای کاربردی و تقلیل یافتن اهمیت آن به‌اندازه تشریح مواد اولیه، شیوه‌های تولید و کاربرد، به تشدید درآمده است. به‌منظور ترمیم این کاستی، این مقاله نشان می‌دهد: چگونه می‌توان با نظر به اصول هنرهای سنتی درباره شیوه‌های گسترش نقش در زمینه طرح، نسبت به طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران اقدام نمود. انتظار می‌رود که بتوان با محوریت طراحی سنتی، به عنوان اساس این هنر- صنعت، و به‌کارگیری نوعی رده‌بندی -که پیش‌تر در هنر هم‌عرض نساجی سنتی، یعنی قالی‌بافی به آزمون درآمده- نسبت به تکوین رویکردی اقدام کرد که در عین اختصار، قابل تعمیم باشد. البته، لازم به یادآوری است که حتی در رده‌بندی انواع قالی، به‌عنوان منبع الهام این مقاله، رویکرد جامعی وجود ندارد که به‌صورت عین به عین، به استفاده دربیاید. به‌طوری‌که یک نوع از رایج‌ترین تقسیم‌های آن -به روایت شرکت سهامی فرش ایران- به نوزده گونه اصلی و تعداد بسیاری موارد فرعی دلالت می‌کند که بارها پس از تدوین، به اصلاح سایر صاحب‌نظران درآمده است(صوراسرافیل، ۱۳۸۰: ۹۸). به همین دلیل، نگارندگان این نوشتار، برخلاف صورت ظاهری -که حاکی از ارجاعات متعدد است- می‌بایست نسبت به اصلاح و گزینش مراجع خود اقدام کنند. با این حساب، عمده‌ترین هدف این مقاله، احراز نوعی رده-بندی ساختارمند و عاری از پراکندگی است؛ که بدون نیاز به تغییر غیراصولیِ متناسب با مقاصد موردی، برای طبقه‌بندی انواع پارچه‌های سنتی ایران، کافی باشد. برای این منظور در ابتدا، به شناخت اصطلاحات طرح و نقش و تمایز آن‌ها از یک‌دیگر اقدام می‌شود. آن‌گاه دسته‌بندی مختصری ایجاد می‌گردد که اساس آن از طراحی سنتی به میراث رسیده و برای دست‌بافت‌های سنتی و تاریخی ایران، قابل اعتنا است.

پیشینه پژوهش

با مجزا داشتن مطالعاتی که با رویکردهای میان‌رشته-ای، معمولا نقش منسوجات را به چالش کشیده و خاستگاه آن‌ها را از منظرهای متفاوت همچون نشانه-شناسی به تعمیق درآورده‌اند؛ مواردی که در ظاهر به تحلیل زیبایی‌شناسانه طرح‌ها و نقوش پارچه‌ها بسنده کرده‌اند، به نتیجه‌ای فراتر از توصیف یا رونگاری از چند مرجع خاص دست نیافته‌اند: اولین این مراجع، کتاب «نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی» تالیف زهره روح‌فر(۱۳۸۰)، شرحی از سیر تحول در پارچه‌بافی ایران است که در قالب کتابچه و در اندازه گام‌های اولیه قابل‌ملاحظه است. «تاریخ پارچه و نساجی در ایران» به قلم فریده طالب‌پور(۱۳۸۶)، ماخذ دیگری است که بارها به استناد سایر پژوهشگران درمی‌آید. مورد بعدی، پایان نامه فریناز فربود(۱۳۸۸)، با عنوان «بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوران قاجار(از منظر طراحی نقش)» است؛ شاید بتوان ادعا کرد برخلاف عنوان اصلی این رساله دکتری که به دوره قاجار محدود می‌شود، به‌عنوان کامل‌ترین اثر درباره تاریخ پارچه ایران از دوره باستان تا دوره پهلوی قابل استناد است. از نمونه‌هایی که در سال‌های بعد و به مرجعیت سه اثر مذکور شکل می‌گیرد، می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سارا نیک‌بین(۱۳۸۹)، با عنوان «بررسی تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی در منسوجات مکتب اصفهان عصر صفوی و دوران قاجار» اشاره داشت؛ که نویسنده آن، نسبت به طبقه‌بندی موضوعی نقوش پارچه اقدام کرده است. در همان دوران، برخی دیگر نیز درظاهر نگاه جامع‌تری لحاظ

داشته و به عرصه ساختار و ترکیب منسوجات وارد می‌شوند. «بررسی تطبیقی پارچه‌های صفوی و قاجار از منظر نقش‌مایه، ترکیب‌بندی و مضمون» به قلم سوده هدایتی(۱۳۸۹)، مصداق این سخن است. در این پایان‌نامه -که در مقطع کارشناسی‌ارشد ارائه شده است- انواع پارچه از منظر نوع ترکیب‌بندی، به S شکل، بندی، منتشر و راه‌راه تقسیم می‌شود. نمونه دیگر، «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی» از مریم خلیل‌زاده و ابوالفضل صادق-پور(۱۳۹۱) است که نسبت به طبقه‌بندی ترکیب پارچه به صورت متقارن، شبکه‌بندی هندسی و توالی در تکرار مبادرت ورزیده‌اند. برخی از مکتوبات نیز توسط کارشناسان هنری حوزه‌های تخصصی دیگر به نگارش درآمده‌اند؛ مانند «گرافیک نقوش پارچه‌های ایرانی از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار» به قلم مرجان امیرزاده(۱۳۸۹) است که در قالب پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، نقوش پارچه را به تجریدی، هندسی، گیاهی، حیوانی، نوشتاری، انسانی و سماوی تقسیم می‌کند؛ یا «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی» از بی‌بی‌زهرا موسوی و حبیب‌الله آیت‌اللهی(۱۳۹۰) که برای دسته-بندی نقش پارچه به گروه‌های انسانی، جانوری، پرندگان، گیاهی، مدالیون و سایر نقوش قائل می‌شود. در این میان، نوع دیگری از مطالعه درباره منسوجات سنتی با رهیافت تطبیقی هم وجود دارد که در دهه اخیر، رواج بیش‌تری به خود گرفته است. از این طیف، می‌توان به «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی» به قلم عباس نامجو و سیدمهدی فروزانی(۱۳۹۲) اشاره کرد. مقاله مزبور برای احراز شرایط تطبیق، نقوش پارچه را به‌لحاظ نوع ترکیب به متقارن، آزاد و قاب تزیینی تقسیم می‌کند. در نهایت آن‌که، با همین شمار اندک از مجموع مطالعات این‌چنینی، می‌توان دریافت، عمده اطلاعات موجود درباره پارچه‌های ایران، در ورطه تکرار است؛ به همین دلیل، به‌رغم ظاهر دست‌خورده این موضوع، منسوجات سنتی ایران، در بررسی‌های ساختارمند مورد غفلت واقع شده‌اند. شاید تنها نمونه قابل‌اعتنا در این چهارچوب، «بررسی تطبیقی منسوجات هندی گورکانی با پارچه‌های صفوی» از فریده طالب پور(۱۳۹۰)، باشد که انواع پارچه را از لحاظ ساختاری به ترنج‌دار، محرابی، سراسری، محرمات و شبکه‌ای تقسیم داشته است. نگارندگان بر این باورند تحقیق درباره این رسانه هنری، توسط متخصصان عملی این رشته، بستری فراهم می‌آورد تا از خلال آن، بتوان در ارتقای کیفی شرایط موجود اقدام کرد.

روش تحقیق

آن‌چه به دنبال می‌آید به‌لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد؛ چون شیوه‌ای را که برای طبقه‌بندی هنرهای سنتی ایران از منظر نحوه اجرا و گسترش نقش دلالت دارد با طرح پارچه‌های دست‌بافت ایران انطباق‌پذیر کرده است. از نظر روش‌شناسی، تحلیلی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها، به شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی(کتابخانه‌ای) صورت می-گیرد و ابزار آن، به برگه شناسه(فیش) خلاصه می‌شود. مصادیق تصویری این مقاله، به‌شکل گزینشی(تورش-دار) به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که از میان هجده نمونه مطالعاتی که از جامعه آماری بی‌شمار پارچه‌های دست‌بافت سنتی به عاریت آمده‌اند، هر دو تصویر، نمود یک نوع طرح باشند. البته، به دلیل آسیب‌پذیری منسوجات قدیمی‌تر در طی زمان ازیک‌سو، و پرهیز از پراکندگی سبکی و ذکر مثال‌های متعدد ازسوی‌دیگر، تصاویر این مقاله، فقط از دوره قاجار انتخاب شده‌اند. نگارندگان به تاکید یادآور می‌شوند که این پارچه‌ها، تحلیل نمی‌شوند؛ بلکه فقط مصادیق مدعای نویسندگان هستند؛ و ممکن بود از هر دوره دیگری غیر از قاجار، انتخاب شوند؛ بنابراین، نتیجه این پژوهش، نه‌تنها به دلیل تمرکز بر ساختار طراحی سنتی، ظرفیت آن را دارد که دامنه شمول خود را به اندازه جملگی منسوجات منقوش ایران در تمام اعصار، گسترش بخشد؛ که در اساس با همین هدف، طراحی و انجام شده است.

تمایز نقش و طرح در هنرهای سنتی

کلیه فرآورده‌هایی که با کمک دستگاه‌های ساده سنتی بافندگی-دستگاه ویژه بافت جاجیم، دستگاه دو وردی، دستگاه چهار وردی و ژاکارد دستی- تولید می‌گردند، در اصطلاح صنایع‌دستی، نساجی محسوب می شوند(غزالی، ۱۳۹۵: ۹۷). با غور در هنرهای سنتی، می‌توان دریافت «در طراحی نقوش، سه نوع تقسیم-بندی متداول است؛ اولی، براساس موضوع که طی آن، انواع نقش به انتزاعی، جمادی، گیاهی، جانوری، انسانی و تلفیقی تقسیم می‌شود؛ دومی، مبتنی بر ساختار که مشتمل بر شکسته، گردان و تلفیقی است و سومی، بر

اساس روش اجرا و شیوه گسترش نقش، به‌صورت متقارن، نامتقارن و ترکیبی است. در روش قرینه‌سازی، گاه، بن‌نگاره طرح، به‌صورت انعکاسی، انتقالی، دورانی تکرار می‌شود و گاه، واگیره‌های شعاعی و خطی، میزان کار را تعیین می‌کنند. در بعضی طرح‌ها، نیز نقش به‌صورت نامتقارن و مستقل به اجرا درمی‌آید. در بعضی هم ترکیب روش‌های فوق، ملاک عمل قرار می‌گیرد و بستر نقش‌اندازی را فراهم می‌آورد»(تام‌سن، ۱۳۸۹: ۲). معمولا در سامان‌دهی انواع پارچه، فقط از رده‌بندی موضوعی بهره گرفته می‌شود. این مساله، یکی از مشکلات عمده‌ای است که در بررسی نقوش پارچه‌های تمام ادوار، وجود دارد و معمولا به دلیل تقلید و رونگاری هر پژوهش از نمونه پیش‌تر، اقدامی در جهت اصلاح آن صورت نپذیرفته است. نتیجه این وضع، به آن می‌ماند که با نادیده انگاشتن مکاتب تاریخ هنر در نقاشی، همچون نئوکلاسی‌سیسم، رمانتی‌سیسم، امپرسیونیسم،اکسپرسیونیسم و بسیاری دیگر، آثار به‌جای مانده را تنها بر مقیاس مضمون، در بهترین وجه به چهره‌نگاری، پیکره‌نگاری، منظره‌نگاری و... تقسیم کرد. آنچه بر نابه‌سامانی این وضع می‌افزاید، این است که، همین طبقه‌بندی موضوعی نیز به استفاده درست درنمی‌آید؛ چرا که به‌صورت معمول طرح و نقش، همچون شکل و فرم به‌طور دقیق، از یک‌دیگر تفکیک نمی‌شوند و به عوض یک‌دیگر به‌کار می‌روند؛ درنتیجه، معنای دقیق این دو مفهوم، به ابهام دچار می‌شود. گویی طرح و نقش، اصطلاحاتی هستند که بدون هیچ هدف و محتوایی استفاده می‌شوند؛ چنانچه در بررسی انواع نقوش تزیینی دوران اسلامی، موارد ذیل را قائل شده‌اند: «نقوش انسانی، نقوش جانوری، نقوش و طرح‌های گیاهی، طرح‌های مختلف هندسی، نقوش اساطیری، نقوش و طرح‌های تجریدی و تزیینی، طرح‌های مختلف اسلیمی و ختایی، نمایان ساختن طرح محراب به گونه‌های مختلف، کتیبه‌نگاری»(روح‌فر، ۱۳۸۰: ۵۲). در تقسیم‌بندی مذکور، نه‌تنها، اساس طراحی موضوعی به کناری وانهاده شده که مفاهیم طرح و نقش نیز یکسان در نظر گرفته شده است. وانگهی، این موضوع به فراموشی رفته که برخی نقوش، زیرگروه برخی دیگر قرار دارند و تفکیک آن‌ها، نه‌تنها، راهگشا نیست که باعث آشفتگی است. به عنوان مثال، انواع ختایی زیرمجموعه‌ای از نقوش گیاهی هستند و مجزا نمودن آن‌ها نه به تدقیق بیش‌تر، که به تضعیف جامع‌بودن نحوه رده‌بندی می‌انجامد. در نتیجه این درهم‌ریختگی، ملغمه‌ای حاصل می‌آید که برخلاف ظاهر باقاعده، مبتنی بر اغتشاش است. به همین دلیل، یک پارچه را در یک‌جا براساس طرح، محرمات می‌خوانند و درجای دیگر، همان نوع را با محور قرار دادن نقش، ترمه می‌گویند. به همین دلیل، «به‌کارگیری عناوینی، چون نقوش محرمات، نقوش لچک ترنج و نقوش محرابی در طبقه‌بندی، شبهه‌آمیز و بحث‌برانگیز است و نیازمند یافتن پاسخ‌هایی مناسب‌تر و تعریفی دقیق‌تر برای شناخت مفاهیم طرح، نقش، ریزنقش، نگاره در حوزه هنرهای سنتی است»(اربابی، ۱۳۸۷: ۶۱).

در راستای تفکیک این مفاهیم، طرح، یک مفهوم کلی را دربر می‌گیرد و نقش، جزیی از یک طرح است؛ بنابراین، طرح، یک ساختار است و نقش، به معنی یک جز از آن است. «طرح، استخوان‌بندی و نظامی اساسی است که نقش‌ها بر بنیاد آن، چیده می‌شود. در واقع ضوابط و معیارهای ترتیب نقش‌ها را طرح، تعیین می‌کند»(حصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). یک پارچه از نظر ظاهری و دیداری، دارای یک ساختار است که می‌توان آن را شالوده یا طرح آن دانست؛ مانند محرمات یا افشان که هیچ‌گونه مفهومی از نقش در آن، قابل احراز نیست و فقط یک ترکیب اساسی را بدون اشاره به جزییات نشان می‌دهد؛ «ترکیب کلی اجزای تزیینی یک دست‌بافته، شامل بر خطوط یا فضاها و زمینه‌های رنگی آن به طرح مشهور است. یک طرح، می‌تواند شامل چیدمان نقش‌ها در کنار یک‌دیگر باشد»(استون، ۱۳۹۱: ۲۳۱). بنابراین، نقش در پارچه‌ها عنصر یا عناصر مجزا یا مرتبط به یک‌دیگر است که شاکله‌ای را در قالب طرح، به‌وجود می‌آورد؛ یعنی طرح، ترکیب کلی عناصر تزیینی است که ساده‌ترین جز معنی‌دار آن، به نقش شهرت دارد. «از ارزیابی معانی به‌دست آمده از این مفهوم، مشخص می‌گردد که طرح، مفهوم کلی‌تری را آشکار می‌نماید و نقش، از ترسیم اجزا حکایت می‌کند. البته، نقش، خود به تنهایی دارای ویژگی، شخصیت و مفهوم است؛ پس، می‌تواند باتوجه به نوع جای‌گیری در قالب یک طرح معرفی گردد؛ مانند طرح محرمات بته یا طرح افشان شاه‌عباسی، که حاکی از فراگیری و غلبه نقش در قالب‌هایی است که طرح، نامیده می‌شود»(اربابی، ۱۳۸۷: ۶۳- ۶۵). به همین دلیل، گستره نقوش، بسیار پرشمار بوده درحالی‌که، تعدد طرح‌ها بسیار محدود و قابل طبقه‌بندی است. براساس چنین تمایزی میان طرح و نقش و با نظر به شیوه‌های گسترش نقش در طرح، می‌توان براساس طبقه‌بندی برآمده از طراحی نقوش سنتی،

تقسیم‌بندی ذیل را برای پارچه‌های تاریخی ایران قائل شد(جدول ۱) و ویژگی‌های هریک را به مطالعه گرفت.

جدول۱. طبقه‌بندی انواع پارچه بر اساس اصول هنرهای سنتی ایران(نگارندگان).

طبقه‌بندی انواع پارچه‌های تاریخی ایران بر اساس روش اجرای طرح	مستقل (خاص)	روایی (داستانی)			
		کتیبه‌ای (نوشتاری)			
		افشان			
	قرینه-سازی	محوری	یک دوم (نیمه)	محرابی	
			یک چهارم (ربعی)	ترنج‌دار	
		مکرر (سراسری)	واگیره-سازی	واگیره‌ای	
				انواع شبکه‌ای قابی	قابلقابی
					خشتی
					بندی
				محرمات منقوش	
			محرمات	محرمات ساده (راه‌راه)	
	ترکیبی (تلفیقی) تلفیقی				

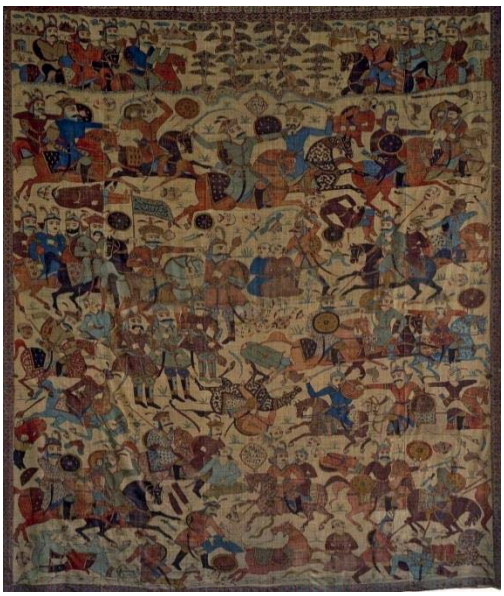
طرح‌های مستقل(خاص)

«در این شیوه که طرح، به‌صورت تمام‌نقش اجرا می‌شود؛ هیچ‌جای متن، مشابه و تکرار ندارد و می‌بایست برای تمام آن، نقشه طراحی کرد»(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۱). به‌دلیل ساز و کار دستگاه‌های بافندگی و استواری آن‌ها بر پایه تکرار منظم نقش، آفرینش این نوع طرح‌ها در هنر بافت منسوجات، ناممکن نیست؛ اما به‌دلیل دشواری بسیار در فنون اجرایی، به غیر از دوران طلایی هنر ایران در عصر صفوی از رواج عمده برخوردار نبوده است. به‌طوری‌که در ادوار بعدی، بیش‌تر نمونه‌های به‌جای مانده از این گونه طرح‌ها در فرآیندهای تکمیلی پارچه، همچون سوزن‌دوزی، نقاشی و چاپ بر سطح آن ایجاد شده است. طرح‌های داستانی، کتیبه‌ای و افشان در این رده قرار می‌گیرند. هریک از زیرطرح‌های این مجموعه، در ادامه، به توضیح درمی‌آید.

۱- روایی(داستانی)

این نوع طرح‌بندی در عرصه قالی‌بافی به «تصویری» شهرت دارد؛ اما این واژه به‌تنهایی بازگوی تمامیت انواع این طرح نیست؛ چرا که پارچه‌ها و قالی‌های دیگر نیز چیزی جز تصویر را بازنمایی نمی‌کنند؛ به‌همین دلیل، اصطلاح «داستانی» برای تعریف مولفه‌های اصلی این نوع، صحیح‌تر به‌نظر می‌رسد. البته، کاربرد این واژه، هرگز بدین معنی نیست که، ترکیب این طرح‌ها به نقوش انسانی محدود می‌شود. چه‌بسا، نقش‌های پیکروار -که به قالب تکرار درآمده- در زمره طرح‌های قرینه محوری دوطرفه، چهارطرفه و حتی واگیره قرار گرفته، و میزان سلسله مراتب عناصر تصویری را به صفر، تقلیل داده‌اند. خاصه آن‌که «تصاویر آدمی -که هنرمندان ایرانی نقش کرده‌اند- به‌ویژه در دوران اولیه اسلامی، دارای صفات خاصی بوده و از آن‌ها، برای بیان ویژگی‌های اسطوره‌ای و قهرمانان تاریخی بهره برده‌اند. به‌همین علت، بیش از آن‌که به شباهت تصاویر بیاندیشند، سعی در رساندن منظور خویش داشتند»(دادور و حدیدی، ۱۳۹۲: ۲۰). درحقیقت، منظور از طرح داستانی، مضمون بی‌تکراری است که کلیت زمینه پارچه را پوشش می‌دهد و همچون تابلوی تصویری، یک یا چند موضوع را روایت می‌کند(تصاویر ۱و۲).

تصویر ۱- طرح داستانی، قاجار، کاخ موزه گلستان(تهران)(نگارندگان).

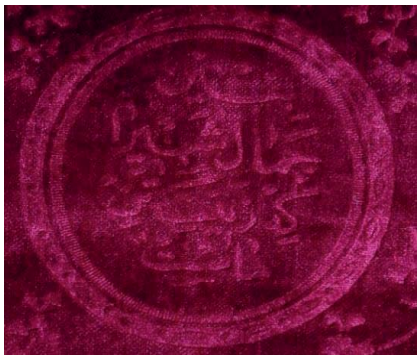


تصویر ۲- طرح داستانی، قاجار، موزه هرمیتاژ(سن‌پترزبورگ)(URL1).

«در طرح این‌گونه تولیدات از مناظر طبیعت، شخصیت‌های برجسته، ابنیه، داستان‌های شاهنامه، وقایع تاریخی و... استفاده می‌شود»(اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۶). در برابر انواع دیگر منسوجات ایرانی که حتی با طرح‌های خاص و مستقل تولید شده‌اند، پارچه‌بافی با طرح داستانی، شیوع گسترده‌ای ندارد؛ چرا که از یک‌سو، به‌طور معمول، عملیات تکمیلی پارچه به‌پیدایی این نوع، منتهی می‌شود و درسوی دیگر، عمده کاربرد این نوع مصنوع، در قالب دیوارکوب، پرده و آویز قابل جستجو بوده و در عرصه پوشاک، کاربرد ندارد.

۲- کتیبه‌ای(نوشتاری)

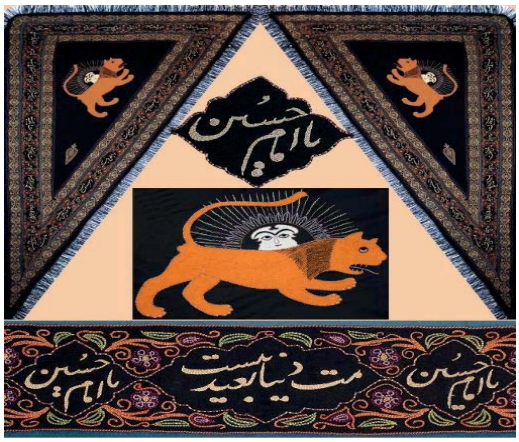
پیشینه این نوع منسوجات، باید در پارچه‌های طراز، قابل جستجو باشد. «در آغاز دوره اسلامی، نوشته‌های غیرتکراری روی پارچه‌ها به‌کار برده می‌شد که این نوشته‌ها، یا در بافت پارچه بود، یا روی آن، سوزن‌دوزی می‌شد. بر این پارچه‌های موسوم به طراز، علایمی از عظمت خلفا نقش می‌شد. همان‌طورکه پادشاهان غیرعرب، پیش از اسلام نیز دستور می‌دادند که صورت و شکل آن‌ها به‌کار برده شود. این مطلب، اثبات می‌کند که این پارچه‌ها، قبل از اسلام نیز تولید می‌شدند و پس از اسلام به دلیل منعیّات شرعی درباره صورت‌پردازی و رواج استفاده از خط، به کتابت و خط‌نوشته اکتفا شده است»(طالب‌پور، ۱۳۹۵: ۵۷).



تصویر ۳- طرح کتیبه‌ای، قاجار، مجموعه حمید توکلی(URL2).

البته در پارچه‌های کتیبه‌دار، اهمیت طرح هم ازحیث نقش و هم از جهت مضمون است؛ زیرا هنرمند در عین زینت‌گرایی، به بیان مفاهیمی پرمحتوا و عمیق اقدام می‌کند. درحقیقت «بعد از اسلام و نزول قرآن، حروف و کلمات جنبه تقدس به‌خود گرفتند و حضور آنان روی پارچه‌ها، حس مقدس‌بودن را به‌همراه داشت؛ پس، حضور کلمات و الفبا روی پارچه‌ها، برای القای فضای مقدس بوده است که در دوران مختلف، باتوجه به رواج هر خط روی پارچه‌ها ظاهر شدند؛ مانند انواع کوفی، نسخ، ثلث، نستعلیق»(فتحی، ۱۳۸۶: ۷۲).

درنهایت آن‌که، موضوع نوشته‌های موجود در پارچه‌های کتیبه‌ای، بیش‌تر شامل آیات قرآن، ادعیه، اذکار دینی، اشعار آموزنده، امثال و حکم و هم‌چنین مطالبی مربوط به پارچه، مانند تاریخ شروع یا پایان بافت است(تصاویر ۳و ۴).



تصویر ۴- طرح کتیبه‌ای، قاجار، مجموعه حمید توکلی(URL3).

۳- افشان

«نقشه‌ای، افشان است که عناصر مشخص و ثابت نداشته باشد و نقش‌های آن در تمام زمینه، پراکنده باشد»(حصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۱). «در این طرح، کلیه بندها و نگاره‌های کار، پیوستگی و ارتباط کاملی دارند. به‌نحوی که، به نظر می‌رسد طراح، از هنگام شروع طرح تا پایان آن، قلم از کاغذ برنداشته و یک ارتباط مداوم، بین قسمت‌های مختلف نقش به‌وجود آورده است»(ژوله،۱۳۸۱: ۲۱)(تصاویر ۵ و ۶). به‌عبارت ساده‌تر «همان‌طورکه از نام نقوش این گروه پیداست، تمام نقوش موجود در طرح، در متن پراکنده و افشان شده‌اند. طرح‌های افشان اصولا، به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که هیچ‌یک از گل‌ها و برگ‌ها قرینه ندارند»(همان). برخی از زیرمجموعه‌های طرح افشان، عبارت است از: افشان شاه‌عباسی، افشان اسلیمی، افشان ختایی. نگارندگان، ناچار به یادآوری هستند: «نقش و نگارهای افشان، در قالب گل‌های گوناگون با رنگ‌های متضاد و با خطوط شکسته یا گردان و گاهی متفاوت تولید می‌شوند. این نقشه‌ها، غالبا بدون لچک و ترنج هستند»(وکیلی، ۱۳۸۲: ۳۵). اما درصورتی‌که از این عناصر، یعنی لچک یا ترنج، استفاده شود، دیگر طرح مذکور، افشان تلقی نمی‌گردد؛ چرا که با غلبه طرح لچک و ترنج، بسیاری از خاصیت‌های طرح افشان، از جمله تکرارناپذیری به‌نقص دچار می‌شود. چنین طرحی که در اصطلاح، به لچک و ترنج افشان شهرت دارد، ویژگی‌های طرح ترنج‌دار را بازتاب می‌-

دهد و افشان بودن در آن، به اندازه نقش، یعنی انواع اسلیمی و ختایی تقلیل می‌یابد؛ زیرا در آن‌صورت، نقوش گیاهی در قالب قرینه یک دوم و یک چهارم به تناوب منظم درمی‌آیند. «در این حالت طراحی به صورت یک چهارم رایج‌تر است»(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۵۲).

تصویر ۵- طرح افشان، قاجار،کاخ موزه گلستان تهران(نگارندگان).

تصویر ۶- طرح افشان، قاجار، موزه ویکتوریا و آلبرت (لندن)(URL4).

طرح‌های قرینه محوری(انعکاسی)

به‌طورکلی اگر طرحی در طول یا عرض، دو مرتبه تکرار داشته باشد، مشمول قانون یک دوم و یک چهارم طرح بوده و قرینه محسوب می‌شود(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۴). طرح‌های محرابی و ترنجدار به‌واسطه تکرار در قالب‌های نیمه و ربعی، مشمول قاعده قرینگی دوطرفه و چهارطرفه هستند. این گونه طرح‌ها، معمولا طی عملیات تکمیلی پارچه و به‌واسطه نقاشی، چاپ و رودزوی ایجاد می‌شوند؛ یعنی بستر ساده پارچه، پذیرای تزیینات بعدی می‌شود که در ذیل به آنها پرداخته شده است.

۱- محرابی(سجاده‌ای)

طرح اصلی این گروه، بر مبنای محراب است. در این طرح‌ها، معمولا محراب را با تزییناتی از قبیل قندیل، گلدان و حتی درختچه‌های کوچک می‌پوشانند و گاه دوطرف محراب را با ستون‌های بزرگی -که سقف محراب روی آن قرار دارد- نشان می‌دهند(ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). نقشه محرابی در ایران، به شکل‌های مختلف بافته شده است؛ اما درهرحال، ساختار کلی این طرح‌ها بسیار مشابه یکدیگر هستند. «این نوع طرح در عرض، قرینه داشته، ولی در طول، بدون قرینه است»(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۳). طرح محرابی را به‌صورت مهرابی نیز می‌نویسند؛ این تفاوت در نگارش، به‌دلیل نظریه‌های متفاوتی است که درباره اصل پیدایش آن وجود دارد. نظریاتی که منشا کهن و پیشااسلامی طرح محرابی را تصدیق می‌کند»(حسن-پور و چیت‌سازیان، ۱۳۸۶: ۵۲۶). این عنصر که اکنون، یکی از عناصر ساختمان‌های مذهبی است، قدمت طولانی در فرهنگ مذهبی ایران دارد؛ بنا به نوشته کتاب‌های تاریخی، احداث محراب در معابد از دوره آریایی‌ها آغاز می‌شود. معابد این دوره، به نام مهرآبه خوانده می‌شد که از دو کلمه مهر و آب ترکیب یافته است»(وکیلی، ۱۳۸۲: ۱۹). واژه محراب، معنی درست و قانع‌کننده‌ای در زبان عربی ندارد. محراب، جای جنگ نیست. جای جنگ با شیطان هم نیست. جای پرستش، نیایش یا دیگر کارهای مذهبی و آیینی است. این‌که واژه را با «حاء» و نه به «ها» نوشته‌اند، هیچ دلیل عربی بودن آن نیست. نخستین محراب‌ها، هم متعلق به آیین مهر است. محراب‌ها به‌شکل گنبد ساخته می‌شدند(حصوری، ۱۳۸۵: ۵۵).

به هر روی، منشا واژه محراب -هرچه که باشد- الهام-بخش گروهی از طراحان پارچه بوده است. البته، همان‌طورکه پیش‌تر ذکر گردید؛ این نوع طرح، به‌دلیل پیروی از ساختار قرینه محوری، معمولا طی عملیات تکمیلی پارچه‌های ساده‌بافت با شیوه‌هایی همچون قلم‌کار ایجاد می‌گردد. درمیان این انواع، «نقشه‌ای که از نقشه‌های گلستان گرفته شده و همچون پنجره‌ای به یک باغ پرگل است، بسیار تحت‌تاثیر نقشه محرابی قرار گرفته و به همین منوال نقشه‌های محرابی را متاثر ساخته است. به‌طوری‌که، مطالعه در میزان ارتباط این دو و تاثیرشان در یکدیگر، می‌تواند موضوع رساله‌ای واقع شود»(حصوری، ۱۳۸۵: ۵۶). معمولا در قالی‌بافی با این طرح، همچون تصویر ۷، از به‌کارگیری نقش حیوانات و موجودات طبیعی پرهیز می‌گردد؛ چون

استفاده از این‌گونه نقش‌ها، روی فرش نمازگزار کراهت دارد. اما در پاره‌ای موارد، بر پارچه‌های مصور به این طرح، نقش گرفت و گیر، یعنی بازنمایی خیال‌پردازانه صحنه درگیری حیوانات نیز ظاهر می‌شود(تصویر ۸). چرا که «پارچه‌ای آراسته به این طرح، نه فقط جهت سجاده و نمازگزاردن که برای بقچه، پرده و دیوارکوب نیز کاربرد داشته است»(روح‌فر، ۱۳۸۰: ۴۶).

تصویر ۷- طرح محرابی، قاجار، موزه هنری کلیولند(اوهایو)(URL5).

تصویر ۸- طرح محرابی، قاجار، مجموعه حمید توکلی(URL6).

۲- ترنج‌دار

در این نوع پارچه‌ها، «نقش ترنج در وسط قرار دارد؛ که شکل آن، ممکن است دایره(مشهور به شمسه)، بیضی، لوزی و یا چندپره باشد. اندازه ترنج در بافته-های نقاط مختلف تغییر می‌کند. در برخی از طرح‌های ترنج‌دار، به‌جای ترنج، واحد میانی دو تا سه ترنج کوچک در امتداد یک خط عمودی، غالبا در اشکال هندسی و گاهی چندین ترنج در متن کار با فواصل منظم، دیده می‌شود»(نصیری، ۱۳۷۴: ۶۹). طرح ترنج‌دار، بدون لچک(تصویر ۹) یا همراه با آن است(تصویر۱۰). در طرح لچک و ترنج، لچک، همان مثلث‌هایی است که در گوشه‌های متن قرار گرفته‌اند. «لچک و ترنج از طرح‌های بسیار قدیمی است که در هنرهای ملی ایران، به‌کثرت، مورد استفاده قرار می-گیرد. کاربرد این طرح برای تزیین جلد کتاب‌ها، متداول بوده است. هم‌چنین این طرح در کاشی‌کاری، فلزکاری، معرق، منبت، خاتم و قالی و گلیم به شیوه-های مختلف اجرا می‌شود»(وکیلی، ۱۳۸۲: ۳۹). در طرح لچک و ترنج یا ترنج‌دار ساده، براساس شیوه قرینه ربعی تنها یک چهارم طرح، کشیده و با چرخش حول محورهای تقارن تکرار می‌شود.

تصویر ۹- طرح ترنج‌دار، قاجار، مجموعه خصوصی(URL7).

تصویر ۱۰- طرح لچک و ترنج، قاجار، مجموعه حمید توکلی(URL8).

طرح‌های قرینه مکرر(سراسری)

طرح‌های واگیره‌ای، قابی و محرمات، زیرمجموعه این گروه محسوب می‌شوند. اهمیت اصلی ترکیب ساختاری این رده، در طراحی پارچه -که آن را به بزرگ‌ترین جمعیت طرح‌های این محصول، بدل می‌سازد- آن است که قرینگی، نظم و تکرار بنیادی این انواع، براساس ساز و کار دستگاه‌های بافندگی ساخته و پرداخته شده است. «ساده‌ترین نظم‌ها -که در طراحی سنتی ایران، فراوان یافت می‌شود- نظم یا توالی خطی است. این توالی، ممکن است در خط راست باشد؛ چنان‌که در نقشه‌های محرمات، خشتی، قابقابی، بندی و انواعی دیگر دیده می‌شود»(حصوری، ۱۳۸۵: ۸۳). به‌واقع، در این گروه طرح‌ها، یک یا چند نقش به‌صورت متوالی یا حتی متناوب، سطح پارچه را پوشش می‌دهد؛ معمولا نقش‌پردازی منسوجات در وجه سنتی و صنعتی، بدین شیوه صورت می‌پذیرد که در ادامه، به آن پرداخته می‌شود.

تصویر ۱۱- طرح واگیره‌ای، قاجار، موزه متروپولیتن(نیویورک)(URL9).

۱- واگیره‌ای

واگیره، کوچک‌ترین جز قابل تکرار هر طرح است که به‌تنهایی، در اجرا کاربرد ندارد؛ بلکه پس از تکرار در جهت‌های خاص، به نمود طرح می‌انجامد(عنبری، ۱۳۹۴: ۴۲). با این حساب، طرح‌های واگیره‌ای، نوعی قرینه‌سازی هستند که به جهت توالی یک الگوی واحد در رده مجزا بررسی می‌شوند. «به‌طورکلی، اگر طرحی در یک ضلع -طول یا عرض- دو مرحله تکرار شد و در ضلع دیگر، بیش از دو مرحله، نوعی از قرینگی را ایجاد می‌کند که عنوان واگیره به‌خود می‌گیرد. رایج‌ترین روش‌های ساخت طرح‌های واگیره‌ای از طریق قرینه‌سازی طولی یا عرضی و یا هر دو است»(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۴). «نیز ممکن است نقش‌های این طرح در یک نمونه، آهنگ و ریتم یکسان داشته باشند(تصویر ۱۱)؛ اما در نمونه‌ای دیگر، تکرار نقش‌های یکسان، همانند، ولی عکس یکدیگر باشند. چنانچه در یک راستا، نقش‌ها به راست و در راستای دیگر به چپ تکرار شوند(تصویر۱۲)» (حصوری، ۱۳۸۵: ۸۳). دامنه به‌کارگیری نقش‌ها در قالب این طرح، از طبیعت‌گرا تا انتزاعی و از انسانی تا هندسی متغیر است.

تصویر ۱۲- طرح واگیره‌ای، قاجار، موزه هنری کلیولند (اوهایو)(URL10).

۲- انواع شبکه‌بندی قابی(قابقابی/خشتی/ بندی)

در شیوه شبکه‌بندی، زمینه پارچه به تمامی، دارای تقسیم‌بندی‌های قاب‌مانندی است که درون هریک از آن‌ها، تزیینات مشابه یا متفاوت به‌چشم می‌خورد. این طرح گاهی، به‌صورت خطی و گاه، از طریق به‌کارگیری شکل‌ها یا خطوط تزیین‌دار ایجاد شده، و به شکل‌های مختلف، مانند شش ضلعی، لوزی، مربعی یا اشکال دیگر دیده می‌شود. سطح پارچه در این اشکال هندسی با تزیینات پر شده و این طرح، در تمام پارچه تکرار می‌گردد»(طالب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶). درحقیقت، طرح شبکه‌بندی شده قابی که انواعی از آن، به خشتی(تصویر ۱۳) یا بندی(تصویر ۱۴) نیز شهرت دارد، نوعی قرینه‌سازی سراسری است که حتی، می‌توان آن را زیرمجموعه طرح واگیره‌ای سامان‌دهی کرد. چنان‌که گفته‌اند: «نوعی طرح واگیره وجود دارد که شیوه طراحی آن، اندکی متفاوت و به صورت قابی است. در طرح قابی، محدوده هر قاب با خطوط اسلیمی، بند خط، فضای خالی کاملا مشخص شده و نقش در قالب بیضی، لوزی به‌صورت طولی و عرضی، تکرار و رنگ‌آمیزی می‌شود»(صمیمی اول، ۱۳۸۳: ۸۸). اما در این مقاله، به دلیل پرهیز از پیچیدگی

ناشی از کلی‌گویی و حفظ ویژگی‌های صوری هر طرح، دسته‌بندی مجزایی برای نمونه‌های قابی تعریف شده است.

تصویر۱۳- طرح قابی، قاجار، موزه متروپولیتن (نیویورک)(URL11).

تصویر۱۴- طرح قابی، قاجار، موزه هنری کلیولند (اوهایو)(URL12).

درحقیقت، «در طرح‌های بندی، یک یا چند نقش در طول و عرض متن کار، تکرار می‌شود؛ درحالی‌که، این نقوش با بندهایی به یک‌دیگر متصل شده‌اند. به بیان دیگر، می‌توان طرح بندی را نقشی دانست که به‌صورت واگیره، تکرار می‌شود و متن پارچه را پوشش می-دهد»(اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۳). در انواعی از این طرح نیز -که بیش‌تر به خشتی مشهور است- «متن کار به قسمت‌ها یا قاب‌های مختلفی -که به‌طور منظم در کنار هم قرار دارند- تقسیم می‌گردد و در داخل هر قاب، با گل‌ها و برگ‌های مختلفی تزیین می-شود»(ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). چنان‌که برخی از طراحان باور دارند «درصورتی‌که متن کار با اشکال هندسی مربع و لوزی شبکه‌بندی شده باشد و در داخل هریک از خانه‌های این شبکه، موتیف‌های گوناگون مجرد، ترسیم شده باشد، به‌گونه‌ای که هرخانه از نظر شکل و محتوا از خانه مجاور، متمایز باشد، در اصطلاح، طرح را قابقابی و یا قالب خشتی می‌نامند»(نصیری، ۱۳۷۴: ۷۷). با این حساب، معمولا شبکه‌بندی گسسته را قابقابی و نوع پیوسته را خشتی می‌گویند. به هر روی در این مقاله، برای پرهیز از جزیی‌نگری ناکارآمد و به دلیل ویژگی‌های اساسی ساختاری هم‌گون بین انواع واگیره‌سازی شبکه‌ای قابی مشتمل بر قابقابی، خشتی و بندی، تمام آن‌ها در یک گروه‌بندی فراگیر، تحت عنوان طرح شبکه‌ای قابی تعریف می‌شوند.

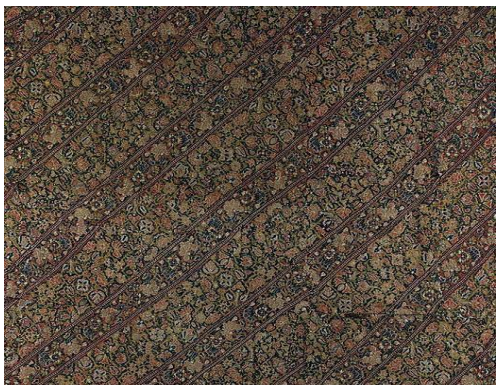
۳- محرمات(راه‌راه)

نقشه‌های تکراری، گونه‌هایی غیر از خشتی و قابقابی نیز دارند که در آن‌ها، یک یا چند نقش در طول یا مورب، تکرار می‌شود. این‌گونه نقشه‌ها -که برای الگوهای کشیده مناسب‌تر هستند- به محرمات شهرت دارند(حصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۸). در تحدیدیافته‌ترین حالت، پارچه محرمات، پارچه راه‌راهی است که یک راه آن، سفید و راه دیگرش، سیاه باشد، یا پارچه راه‌راه الوان(روح‌فر، ۱۳۸۰: ۷۴). به‌هر روی، اگر متن دست-بافت به نوارهایی با رنگ‌های مختلف و مزین به موتیف‌هایی ریزنقش تقسیم گردد، به‌طوری‌که زمینه به صورت راه راه به نظر برسد، در اصطلاح به آن، محرمات می‌گویند(تصاویر ۱۵ و ۱۶). هرچند درباره اندازه یک‌سان یا متفاوت راه‌های پارچه محرمات، اجماع نظری حاصل نشده است، اما اصولا این قاعده را بدین شکل اصلاح کرده‌اند که «نقشه محرمات ممکن است در عرض، سامانه یک‌سانی نداشته باشد؛ مثلاً نوارها یک یا دو ردیف درمیان، یک‌سان باشند یا اجزایشان هم‌اندازه باشد. بدیهی است که این امور از ویژگی‌های تکرار، می‌کاهد و درنتیجه، اثر محرمات را کم می‌کند. به‌همین دلیل، ارجحیت و شیوع با نقشه-هایی است که سامانه منظم‌تر دارند»(حصوری، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

با وجود آن‌که، رواج این شیوه طرح‌اندازی به شکل قابل ملاحظه‌ای در نمونه‌های پارچه‌های به‌جای مانده از دوران متأخر، یعنی زند و قاجار، به چشم می‌خورد، اما درحقیقت، «یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌هایی است که از زمان هخامنشی، روی انواع پارچه‌ها و حتی دست‌بافت‌های گره‌دار منعکس شده است»(نصیری، ۱۳۷۴: ۸۵)؛ یعنی این نام، هیچ ربطی به ماه محرم

ندارد و احتمالا، نوارهای باریک محرمات با مَهر قبل از اسلام، به‌معنی دعا مربوط است؛ چراکه مَهر در زبان پهلوی، به‌معنی دعا بوده است. ظاهرا در ایران، شکل کلمه را عوض کرده و به محرم ارتباط داده‌اند تا مورد ایراد واقع نشود(رضایی، ۱۳۹۰: ۶۹). خلاصه آن‌که در این طرح، منشا هرچه که باشد «کل متن کار از جهت طولی به چند ردیف موازی تقسیم می‌شود و درون این ردیف‌ها با نگاره‌هایی همچون بته‌جقه، انواع اسلیمی یا ختایی و گل و برگ‌های دیگر تزیین می‌گردد»(ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲). حتی ممکن است «محرمات فقط با پشت سرهم قرار گرفتن ردیف‌هایی از نقش‌ها شکل گیرد و بین ردیف‌ها، حاشیه یا مرز مشخصی وجود نداشته باشد»(حصوری، ۱۳۸۵: ۵۱).

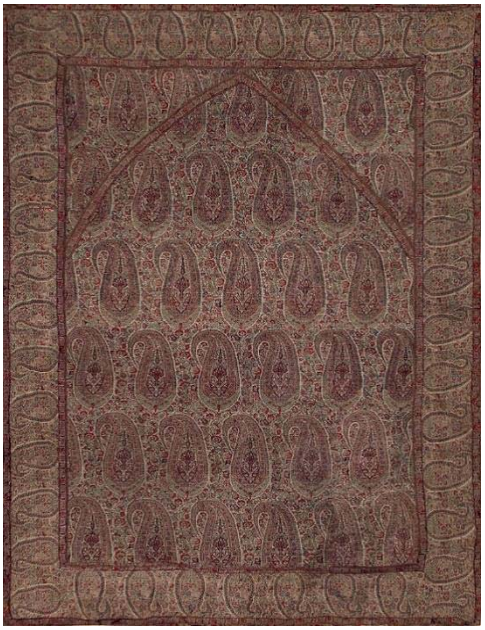
تصویر ۱۵- طرح محرمات، قاجار، مجموعه خصوصی(URL13).



تصویر ۱۶- طرح محرمات، قاجار، موزه متروپولیتن (نیویورک)(URL14).

طرح‌های ترکیبی(تلفیقی)

برخلاف طرح‌های پیشین -که تفکیک آن‌ها با توجه به ساختار صورت می‌پذیرفت و ریزنقش‌های متنوع با قرار گرفتن در ترکیب‌های گوناگون، طرحی را به‌وجود می‌آوردند- در انواعی دیگر، هنرمندان با تلفیق ساختارها با یکدیگر، طرح‌های مبتکرانه و خاص ایجاد می‌کنند(اربابی، ۱۳۹۳: ۱۱۷)؛ در این‌گونه طرح‌ها، ترکیب چند ساختار قابل ملاحظه است، که یکی از انواع، بر سایرین چیرگی دارد. البته، معمولا به جهت محدودیت‌های دستگاه‌های نساجی سنتی، این‌گونه آرایه‌بندی‌ها با تلفیق فنون بافت و عملیات تکمیلی روی پارچه، به‌ویژه دوخته‌دوزی انجام می‌شوند.



تصویر ۱۷- طرح تلفیقی، قاجار، مجموعه حمید توکلی(URL15).

تصویر ۱۸- طرح تلفیقی، قاجار، کاخ موزه گلستان(تهران) (نگارنده).

طرح‌های این گروه، به مرور زمان و با ادغام اقسام مختلف و حتی متناقض به‌وجود آمده‌اند. بدین حیث ممکن است، قسمتی از هریک از این طرح‌ها، در قالب قرینه‌سازی محوری یا تکرار واگیره‌ای قابل تعریف باشد؛ اما بخش دیگری از آن‌ها، به‌صورت مستقل و با خاستگاه مجزا، معنی پیدا کند. به‌طوری‌که، می‌توان در بیش‌تر مواقع برای دسته‌بندی بهتر این اقسام، به دلیل

برتری یک طرح خاص، با اغماض از بقیه موارد چشم-پوشی کرد. همچون نمونه‌های تصویری ۱۷ و ۱۸، که با ترکیب طرح‌های محرابی، واگیره‌ای، کتیبه‌ای و داستانی ساخته و پرداخته شده‌اند؛ اما به نظر نگارندگان، در اولی، طرح واگیره‌ای، و در دومی، طرح محرابی، استیلای بیش‌تری دارند.

نتیجه‌گیری

در یک منظر کلی، طبقه‌بندی منسوجات تاریخی ایران به پراکندگی دچار است. این آشفتگی، آن زمان نمود بیش‌تری پیدا می‌کند که برخی از پژوهشگران، دو اصطلاح طرح و نقش را به جای یکدیگر به‌کار می-گیرند. درصورتی‌که، طرح، به ترکیب کلی معنی می-دهد و نقش، مشتمل بر کوچک‌ترین جز معنی‌دار طرح است. درنتیجه، هریک از این دو مفهوم، کیفیت متفاوتی را تعریف می‌کند؛ به‌طوری‌که کاربرد این دو به‌عوض یک‌دیگر، نه‌تنها شایسته نیست؛ که درک معنی حقیقی را مختل می‌کند. رواج این نارسایی، تا به آن اندازه است که نگارندگان این مقاله، در بسیاری از ارجاعات خود به اجبار، نسبت به اصلاح واژگان طرح و نقش اقدام کردند. چرا که در عمده موارد، پدیدآورندگان همین اندک منابع قابل استنادی -که درباره دست‌بافت‌های ایرانی، وجود دارد- تفاوت این دو اصطلاح را نادیده انگاشته و آن‌ها را متناظر با یکدیگر گرفته‌اند. از سوی‌دیگر، در طبقه‌بندی انواع پارچه‌های سنتی که معمولا در بزنگاه حکومت سلسله‌های تاریخی تعریف می‌شود- توجه به مضمون نقوش، بیش‌ترین میزان تاثیر را از آن خود ساخته است. به همین دلیل، در عمده مطالعات پیشین، نوعی رده‌بندی مضمونی مبتنی بر انواع هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی حاکم است که گه‌گاه، با خواست شخصی هر پژوهشگر، به مقادیر متنابهی مورد تحریف قرار می-گیرد. به نظر می‌رسد، برای رفع این نقص و ایجاد یک سامان‌مندی، بهره‌گیری از شیوه‌ای که در رده‌بندی هنرهای سنتی دیگر همچون انواع قالی مورد استفاده بوده، کارآمد نشان می‌دهد. در چنین رویکردی، اقسام پارچه از منظر متفاوت و براساس شیوه گسترش نقش در زمینه طرح، به تفکیک درمی‌آید. بر این اساس، انواع این منسوجات براساس شیوه اجرای طرح اصلی، به‌صورت مستقل، قرینه محوری(انعکاسی) و قرینه مکرر(سراسری) و به انواع ۱)داستانی، ۲)کتیبه‌ای، ۳)افشان، ۴)محرابی، ۵)ترنج‌دار، ۶)واگیره‌ای، ۷)قابی، ۸)محرمات، ۹)تلفیقی، قابل تقسیم هستند(جدول ۱). طبقه‌بندی نُه‌گانه‌ای که بدون نیاز به تصرف، قابلیت آن را دارد که تمام منسوجات تاریخی را در ذیل خود پوشش دهد و به نابه‌سامانی وضع موجود در پژوهش این عرصه، پایان بخشد. در این روش با ملحوظ داشتن تفاوت‌های طرح و نقش، هر نوع نقش، تحت‌عنوان طرح اصلی، معرفی می‌شود؛ همچون افشان شاه‌عباسی یا واگیره بته‌ای. در نهایت آن‌که، این مقاله، با احراز تمایز میان اصطلاحات کاربردی صاحب‌تاثیر، همچون طرح و نقش و ایجاد یک رده‌بندی قابل اعتماد، بستری فراهم آورد که اگر در مطالعات بعدی درباره منسوجات سنتی، اعم از گزارشی، تطبیقی و یا رویکردمدار مطمح نظر قرار گیرد، خاتمه‌ای بر اعمال سلیقه در پژوهش علمی این حیطه، قلمداد خواهد شد.

منابع

اربابی، بیژن(۱۳۸۷). *ارزیابی شیوه‌های طبقه‌بندی نقش و طرح فرش ایران*، ***گلجام***، دوره ۴، شماره ۱۱، ۵۷-۷۴.

اربابی، بیژن(۱۳۹۳). ***کارگاه صنایع‌دستی(بافت)***، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.

استون، پیتر اف.(۱۳۹۱). ***فرهنگ‌نامه فرش شرق***، ترجمه بیژن اربابی، تهران: جمال هنر.

امیرزاده، مرجان(۱۳۸۹). ***گرافیک نقوش پارچه‌های ایرانی از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار***، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، تهران: دانشگاه هنر.

تام‌سن، منصور(۱۳۸۹). ***طراحی نقوش سنتی***، چ. دهم، تهران: سهامی خاص.

حسن‌پور، محمد و چیت‌سازیان، امیرحسین(۱۳۸۶). نقوش محرابی و نمادها، گردآوری ابراهیم عزیزی و احمد لطفی، جلد ۲، ***مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دست‌بافت***، تهران: مرکز ملی فرش ایران، ۵۲۵-۵۴۴.

حصوری، علی(۱۳۸۵). ***مبانی طراحی سنتی در ایران***، چ. دوم، تهران: چشمه.

خلیل‌زاده مقدم، مریم و صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل(۱۳۹۱). بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی، ***نگره***، دوره ۷، شماره ۲۱، ۲۰-۳۷.

دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز(۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی(از قرن اول ه.ق تا اواخر سلجوقی)، ***جلوه هنر***، دوره ۳، شماره ۶، ۱۵- ۲۲.

رضایی‌آذر، ندا(۱۳۹۰). بررسی طرح محرمات در قالی‌های ایل قشقایی فارس، ***نقش‌مایه***، دوره ۴، شماره ۹، ۶۵-۷۳.

روح‌فر، زهره(۱۳۸۰). ***نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی***، تهران: سمت.

ژوله، تورج(۱۳۸۱). ***پژوهشی در فرش ایران***، تهران: یساولی.

صمیمی اول، محمد(۱۳۸۳). ***اصول و مبانی طراحی فرش ایران***، تهران: عابد.

صوراسرافیل، شیرین(۱۳۸۰). ***طراحان بزرگ فرش ایران***، تهران: پیکان.

طالب‌پور، فریده(۱۳۸۶). ***تاریخ پارچه و نساجی در ایران***، تهران: الزهرا و مرکب سپید.
طالب‌پور، فریده(۱۳۹۰). بررسی تطبیقی منسوجات هندی گورکانی با پارچه‌های صفوی، ***نگره***، دوره ۶، شماره ۱۷، ۱۵-۲۹.
طالب‌پور، فریده(۱۳۹۵). کارکردهای طراز در دوره فاطمیان، ***هنرهای زیبا(هنرهای تجسمی)***، دوره ۲۱، شماره ۲، ۵۵-۶۴.
عنبری یزدی، فایزه(۱۳۹۴). ***هندسه نقوش***، چ. پنجم، تهران: سهامی خاص.
غزالی، ربابه(۱۳۹۵). جایگاه پارچه‌های دست‌بافت در طراحی لباس مشاغل(مطالعه موردی: هنر شعربافی)، ***جلوه هنر***، دوره ۸، شماره ۱۵، ۹۵- ۱۰۷.
فربود، فریناز(۱۳۸۸). ***بررسی تأثیرات و پیامدهای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نساجی ایران در دوره قاجار(از منظر طراحی نقش)***، رساله دکتری پژوهش هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
فتحی، لیدا(۱۳۸۶). خطنوشته‌ها روی پارچه‌های دوره اسلامی، ***مدرس هنر***، دوره ۲، شماره ۲، ۶۳-۷۵.
موسوی، بی‌بی‌زهرا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، ***نگره***، دوره ۶، شماره ۱۷، ۴۷-۵۷.
نامجو، عباس و فروزانی، سیدمهدی(۱۳۹۲). مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی، ***هنر(دانشگاه علم و فرهنگ)***، دوره ۱، شماره ۱، ۲۱-۴۲.
نصیری، محمدجواد(۱۳۷۴). ***سیری در قالی‌بافی ایران***، تهران: پرنگ.
نیک‌بین، سارا(۱۳۸۹). ***بررسی تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی در منسوجات مکتب اصفهان عصر صفوی و دوران قاجار***. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، اصفهان: دانشگاه هنر.
وکیلی، ابوالفضل(۱۳۸۲). ***شناخت طرح‌ها و نقشه‌های قالی ایران و جهان***، چ. دوم، تهران: مرکز برنامه‌ریزی و آموزش نیروی انسانی.
هدایتی، سوده(۱۳۸۹). ***بررسی تطبیقی پارچه‌های صفوی و قاجار از منظر نقش‌مایه ترکیب‌بندی و مضمون***. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

Refrences

Amirzadeh, M. (2010). ***Graphic Designs of Iranian Fabrics from Safavid Period to the End of Qajar***, M.A. Thesis for Visual Communication, Under the Supervision of M. Dadgar, Tehran: Art University (Text in Persian).
Anbari Yazdi, F. (2016). ***Geometrical Patterns***, (5nd ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
Arbabi, B. (2009). Assessment of Classification Methods for Designs and Motifs of Iran's Carpet, ***Goljaam***, 4 (11), 57-74 (Text in Persian).
---------- (2014). ***Handicraft Workshop (Weaving)***, (10nd ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
Dadvar, A. & Hadidi, E. (2010). Studying Early Islamic Textile Designs (Beginning of 1st Century AH to Late Seljuk Era), ***Jelve-Y-Honar***, 3(6), 15-22 (Text in Persian).
Farbod, F. (2008). ***Study on The Effects and Consequences of the European Industrial Revolution on the Textile Industry of Iran During Qajar Era,*** Ph. D. Thesis in Art Research, Under the Supervision of M. Khazaie, Tehran: Tarbiat Modares University (Text in Persian).
Fathi, L. (2006). Scripts on Islamic Period Textiles, ***Modarese Honar***, 2(2), 63-75 (Text in Persian).
Ghazali, R. (2016). Position of Hand Woven Fabrics in Design of Work Wear Clothing (Case Study: Art of Sherbafi/ Weaving Poems), ***Jelve-Y-Honar***, 8(15), 95-107 (Text in Persian).
Hasanpour, M. & Chitsazian, A. (2007). Mehrabi Motifs and Symbols, ***Collection of the 2nd National Conference on Hand Woven Carpets Research***, (Vol. 2), Collected by Ebrahim Azizi & Ahmad Lotfi, Tehran: Department of Commerce of Iran National Carpet Center, 525-544 (Text in Persian).
Hassouri, A. (2006). ***Foundations of Iranian Design***, (2nd ed.), Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Hedayati, S. (2010***). Comparative Study on Safavid and Qajar Fabrics from the Perspective of Motifs Composition and Theme***, M.A. Thesis in Art Research, Under the Supervision of M. Shayestehfar Tehran: Islamic Azad University (Text in Persian).
Khalilzadeh Moghadam, M. & Sadeghpour Firouzabad, A. (2011). A Comparative Study on Designs of Gurkanid and Safavid Textiles, ***Negareh Journal***, 7 (21), 20-37 (Text in Persian).
Mousavi, B. & Ayatollahi. H. (2012). Study on Motifs of Textiles in Achaemenid, Parthian and Sassanid era, ***Negareh Journal***, 6(17), 47-57 (Text in Persian).
Namjou, A. & Forouzani M. (2014). Symbolic and Comparative Study of the Elements of the Sassanid and Safavid Textile Images, ***Journal of Art***, 1(1), 21-42 (Text in Persian).
Nassiri, M. J. (1995). ***Persian Carpets***, Tehran: Parang (Text in Persian).
Nikbin, S. (2010). ***Comparative Study of Herbal Motifs in Textiles from School of Isfahan During Safavid and Qajar Era***, M.A. Thesis in Art Research, Under the Supervision of F. Farbod, Isfahan: Art University (Text in Persian).
Rezaie Azar, N. (2011). Study on Moharramat Design in Qashqaie Carpets in Fars Providence, ***Naghshmayeh***, 4 (9), 65- 73 (Text in Persian).
Rouhfar, Z. (2001). ***Taking a Look at Islamic Textile Production***, Tehran: Samt (Text in Persian).
Samimi Aval, M. (2004). ***Fundamentals of Iranian Carpet Design***, Tehran: Abed (Text in Persian).
Soursrafil, Sh. (2002). ***Great Designers of Iran Carpet***, Tehran: Peykan (Text in Persian).
Stone, Peter F. (2012). ***Oriental Rug Lexicon***, Translated by Bijan Arbabi, Tehran: Jamal-e-Honar (Text in Persian).
Talebpour, F. (2007). ***The History of Iranian Textiles***, Tehran: Alzahra & Morakabe Sepid (Text in Persian).
---------- (2012). A Comparative Study on Gurkanid and Safavid Textiles, ***Negareh Journal***, 6(17), 15-29 (Text in Persian).
---------- (2016). The Application of Tiraz in Fatimid Era, ***Journal of Fine Arts***, 21(2), 55-64 (Text in Persian).
Tamson, M. (2010). ***Traditional Design***, (10nd ed.), Tehran: Iran Printing Bookstore (Text in Persian).
Vakili, A. (2003). ***Recognition of Iran and the World's Carpet Designs***, (2nd ed.), Tehran: Ministry of Education (Text in Persian).
Zhuleh, T. (2002). ***Reaserch in Iranian Carpet***, Tehran: Yasavoli (Text in Persian).

منابع تصاویر

URL1:https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/11.+textiles%2c+tapestry/281016 (access date: 06/01/2017, 1:30 p.m.)

URL2:http://www.textileasart.com/persian-textile-1291.htm (access date: 06/02/2017, 9:40 p.m.)

URL3:http://www.textileasart.com/persian.htm (access date: 06/04/2017, 7:25 p.m.)

URL4: https://collections.vam.ac.uk/item/O157318/dress-fabric-unknown/ (access date: 06/03/2017, 2:30 p.m.)

URL5:http://www.clevelandart.org/art/1916.1313?collection_search_query=qajar+textile&op=search&form_build_id=formQL66IVyRNCNJ6KnbDX7yp5pSXB7s6SkzHkm9UIwc7W0&form_id=clevelandart_collection_search_form (access date: 06/01/2017, 2:20 p.m.)

URL6:http://www.textileasart.com/persian-textile-2360.htm (access date: 06/04/2017, 7:40 p.m.)

URL7: http://www.textileasart.com/persian-textile-2126.htm (access date: 06/02/2017, 1:30 p.m.)

URL8:http://www.textileasart.com/persian-textile-2992.htm (access date: 06/03/2017, 3:10 p.m.)

URL9:http://www.metmuseum.org/art/collection/search/85531?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=0&rpp=20&pos=3 (access date: 06/04/2017, 8:30 p.m.)

URL10:http://www.clevelandart.org/art/1915.656?collection_search_views_fulltext=iran%20textile&collection_search_views_artist_full_name=&field_images_field_large_image_url=All&field_highlight_museum=All&collection_search_query=iran%20textile&op=search&form_build_id=formMFPwBjQ70FCrqPP9M58NeEtvBDXkDIFeFFBjz_fjdbk&form_id=clevelandart_collection_search_form (access date: 06/01/2017, 12:45 p.m.)

URL11:http://www.metmuseum.org/art/collection/search/698651?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=100&rpp=20&pos=114 (access date: 06/04/2017, 6:15 p.m.)

URL12:http://www.clevelandart.org/art/1916.1483?collection_search_query=qajar+textile&op=search&form_build_id=form1_NPM5WMd7OcC1lsfCtra4g8WIHfl0ouk366YRGM0E&form_id=clevelandart_collection_search_form (access date: 06/02/2017, 10:15 p.m.)

URL13: http://www.textileasart.com/persian-textile-2354.htm (access date: 06/03/2017, 3:40 p.m.)

URL14:http://www.metmuseum.org/art/collection/search/443008?sortBy=Relevance&ft=iran+textile&offset=340&rpp=20&pos=351 (access date: 06/01/2017, 12:00 p.m.)

URL15: http://www.textileasart.com/persian-textile-2884.htm (access date: 06/04/2017, 7:40 p.m.)

Restudying the Historical Textiles in Iran
(Based on Methods of Classifying Designs and Motifs)[1]

F. Kateb [2]
A. Mafitabar [3]

Received: 2017-06-11
Accepted: 2018-10-21

Abstract

In a general perspective, the classification of Iranian historical textiles is subject to dispersal. This turmoil becomes more highlighted when some researchers use two terms of design and motif interchangeably. This is while, design signifies a general combination and motif is the smallest significant component of the design. Hence, each of these two concepts defines a different quality, so that their interchangeable use is not only inappropriate but also disrupts understanding of the actual meaning. The prevalence of this inadequacy is to the extent that the authors of this article, in many of their references, were compelled to modify the terms of design and motif, because in most cases, the creators of the handful of reliable sources available on Iranian hand-woven products, have ignored the difference between these two terms and have considered them equivalent. On the other hand, the classification of the types of traditional fabrics, which are usually defined differently in the ruling periods of the historical dynasties, paying attention to the gist of motifs has earned the greatest effectiveness. Therefore in most studies of Iranian hand-woven textiles in terms of designs and motifs, the composition of the textiles of different eras have been analyzed in terms of the theme and categorized as human, animal, plant, geometric and other types of designs. Due to the lack of reliable theoretical foundation in the aforementioned method, the ultimate feedback is limited to description only. On the other hand, because of the shortcomings resulting from the certainty of this method, there is a tendency for each research to add a few imaginative categories to the type of historical textile which it is related to. In fact, due to lack of stability required for a clear categorization, each researcher make adjustments to their study according to its goals in order to achieve the desired results. To mend this flaw which originates from the concern of most researchers in areas other than applied arts, the authors of this article attempted to find the answer to the following question: How can various types of textiles be classified with regard to the principles of traditional arts on the methods of adding motif to the design? This analysis by utilizing library studies proves analytical descriptive that thematic classification, due to its inefficiency, has led to a seemingly organized but fake dispersion. However, following the common classification in traditional arts by the method of adding motifs to the design which results have already been tested in carpet weaving which is an art parallel to traditional textile art, a more precise classification can be achieved with a structural framework in which handmade textiles of different historical eras can be defined. In this approach, by making a distinction between the terms design and motif, each base image can be in the context of each design and yet avoid making fundamental changes in its identity. In order to overcome this defect and organize things, using the same method of classification of other traditional arts such as different types of carpets seems efficient. In this approach, the types of fabrics are categorized from a different perspective and according to the manner in which the motifs are spread in the design. Accordingly, the types of these textiles can be categorized to (1) story (2) inscription, (3) scattered, (4) altar, (5) medallion, (6) Vagireh or tangled, (7) framed, (8) Muharramat or striped and (9) combined, based on the ways the main design is executed, including independent, axial symmetry (reflexive) and repetitive symmetry (thorough). This is a nine-part classification, capable of covering all historical textiles and ending the disorganized status in the field, with no manipulation needed. In this method, considering the differences between design and motif, any motif is introduced under the name of the main design, such as Shah Abbasi scattered or shrub tangled. Ultimately, this paper distinguished between the applied and effective terms of design and motif and created a reliable categorization, which put an end to subjectivity in scientific researches on future studies (report, comparative or approach-oriented studies) about traditional textiles.

Keywords: Iran, Traditional Art, Textile, Design and Motif.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2018.15856.1257
The present paper is extracted from the Ph.D. Thesis of A. Mafitabar under the supervision of F. Kateb, entitled: "A visual representation of the Textiles' Designs in Fath-Ali Shah Qajar Period from the perspective of visual perception".
[2] Full Professor, Faculty Member of Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran, f.kateb@alzahra.ac.ir.
[3] Ph.D. Candidate of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir