

# بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران

طیبه صباغ‌پور

کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مهناز شایسته‌فر

عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس



فصلنامه  
علمی پژوهشی  
انجمن علمی  
فرش ایران  
شماره ۱۴  
پاییز ۱۳۸۸

## چکیده

هنر که به سلطنت قاجاریان باز می‌گردد، بررسی شده و ویژگی‌های خاص طرح و نقش در قالی‌های موزه فرش ایران معرفی گردد. تحقیق حاضر به روش توصیفی انجام گرفته و مطالب و تصاویر به روش کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده است. ظهور و رواج طرح‌های تصویری، گسترش طرح‌های بندی گل‌فرنگ و بندی بته‌ای، رواج نقوش گل رز، بته و ماهی درهم، طبیعت‌پردازی در ترسیم نقوش و سبک ساده و بی‌تکلف، برخی از خصوصیات و ویژگی‌های قالی‌های قاجار را تشکیل می‌دهند.

**واژه‌های کلیدی:** قالی، طرح، نقش، قاجار، موزه فرش ایران.

اغراق نخواهد بود اگر بگوییم هویت فرهنگی، هنری و حتی ملی ایران به نوعی با قالی ایران عجین و مرتبط است. تاریخ قالی‌بافی، تاریخی پر افتخار و درخشان بوده است. اکنون نیز هنرمندان این رشته موفق نخواهند بود، مگر با اتکا به گذشته غنی و پر بار این هنر و البته دمیدن روح خلاقانه در آثار. از این رو، شناخت دقیق گذشته و مسیری که طرح‌ها و نقوش قالی‌ها تاکنون پیموده‌اند، بخشی از وظایف پژوهشگران و محققان این رشته است تا با معرفی آن به جامعه فرش، هویت عظیمی را که گاه به بهانه نوآوری‌ها به فراموشی سپرده می‌شود، فرایاد آورند. در این مقاله تلاش می‌شود بخش مهمی از تاریخ این

۱۷۹۵/۱۲۱۰، آغاز و با سقوط حکومت احمد شاه در سال ۱۹۲۵/۱۳۴۴ به پایان رسید. در این دوره نسبتاً طولانی، هنرهای ایران از جمله قالی بافی پس از یک دوره رکود و انفعال، جانی تازه و عرصه‌ای مهیا یافتند. هنرمندان با تکیه بر میراث گرانبهایی که از تاریخ هنر ایران به خصوص دوره صفویه به همراه داشتند و به مدد ذوق لطیف و همت بلندشان، چونان گذشته به خلق آثاری نوین نایل آمدند. این آثار در بستر تحولات و متأثر از شرایط خاص جامعه قاجار، ویژگی‌ها و هویتی مستقل و متفاوت با دوره‌های پیش از خود یافتند.

در نیمه اول سده سیزدهم/ نوزدهم، فرش، همراه با ابریشم، پنبه و شال از کالاهای عمده تجارت داخلی ایران بوده است. در اواسط سده، قالی ایران در بازارهای صادراتی شناخته شده و با رقابت حاصل از گسترش قابل توجه صنعت قالی دستباف ترکیه و هندوستان مواجه می‌شود. از طرف دیگر در همان زمان، تقاضای اروپاییان و آمریکایی‌ها برای فرش فزونی می‌گیرد. دهه ۱۸۷۳/۱۲۹۰ نقطه عطفی در تاریخ قالی بافی ایران به‌شمار می‌رود، چرا که از این زمان به بعد، افزایش تعداد دستگاه‌های قالی بافی و حجم صادرات و به‌طور کلی، گسترش همه جانبه در صنعت فرش به‌وجود می‌آید (اتیک، ۱۳۸۴: ۹۷-۹۵).

با رونق گرفتن بازار قالی ایران در دهه ۱۸۷۳/۱۲۹۰، تولید قالی برای کشورهای غربی گسترش یافت (اتیک، ۱۳۸۴: ۹۷-۹۶) و بعد از سال ۱۹۰۰/۱۳۱۸،

دوره قاجار بخش بزرگ و مهمی از تاریخ قالی بافی ایران را شامل می‌شود. در این برهه نسبتاً طولانی، طرح‌ها و نقوش قالی‌ها، هم وفادار به الگوهای پیشین و سنت‌های محکم خود بوده‌اند و هم بنا به شرایط و مقتضیات زمان، دچار تحولات و تغییراتی شده‌اند. جیان روبرتو اسکارچیا، سه رویکرد عمده را برای آثار هنری قاجار برشمرده که عبارتند از: گرایش به موضوعات عامه‌پسند و مردمی، تأثیرپذیری از غرب و مذهب تشیع (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۱۳۵). این ویژگی‌ها در یک نگاه کلان، تا حدودی برای قالی‌ها نیز مصداق پیدا می‌کنند، اما روشن‌گر نکات خاص هنر قالی بافی نیستند. پرسش این است که ساختار طرح در قالی‌های قاجار بر چه شکلی استوار است؟ همچنین، نقوش غالب و مکرر در این قالی‌ها کدامند؟ در این نوشتار بر آنیم تا از طریق واکاوی و طبقه‌بندی طرح‌ها و نقوش قالی‌های موزه فرش ایران به‌عنوان یک گنجینه بزرگ و غنی، ویژگی‌ها و خصوصیات برجسته حاکم بر طرح و نقش قالی‌های این دوره را شناسایی نماییم. از این رو ابتدا به بررسی موقعیت قالی بافی در دوره قاجار پرداخته و آنگاه طرح‌ها و نقوش قالی‌ها را بررسی خواهیم نمود. ارقام تاریخی بر مبنای هجری قمری و معادل آن به میلادی ذکر شده است.

### قالی بافی در دوره قاجار

سلسله قاجاریه با پادشاهی آقا محمد خان در سال



قالی بافی، شایع‌ترین صنعت در ایران گردید. بنا به یک برآورد، در سال ۱۳۲۸/۱۹۱۰ تعداد شصت و پنج هزار کارگر در صنایع قالی بافی فعالیت داشته‌اند، به طوری که هیچ‌یک از تولیدات صنعتی یا پیشه‌وری، از این لحاظ به پای صنعت قالی بافی نمی‌رسیده است. در سال ۱۳۳۳/۱۹۱۴ نیز، نیمی از جمعیت کل کارگران ایران به قالی بافی اشتغال داشته است (فوران، ۱۳۸۳: ۱۹۹ - ۱۹۷). اداره این صنعت پا گرفته در ابتدا به عهده افراد محلی ایران بوده است. کارفرمایان ایرانی از همان مدل‌های تولید داخلی موجود پیروی نموده و ضمن حفظ سلسله مراتب سنتی با استادکاران محلی قرارداد می‌بستند. [۱] آنها به تدریج این صنعت منطقه‌ای و محلی را در مناطق و بازارهای جدید نیز ایجاد نموده و گسترش دادند. اما چیزی نگذشت که سرمایه‌گذاران خارجی در قالب شرکت‌های چند ملیتی، زمام امور را در دست گرفته و با ایجاد کارگاه‌های بزرگ، قالی‌هایی مطابق با سلیقه غربی‌ها تولید نمودند (اتیک، ۱۳۸۴: ۹۹). این شرکت‌ها، در ظاهر برای تشویق صادرات قالی ولی در واقع برای به‌دست آوردن سود بیشتر، قالی بافان را به بافت قالی‌های ارزان‌قیمت و مناسب تقاضای بازارهای باب اروپا و آمریکا تشویق می‌کردند که اکثراً با کیفیت نازل بافت و رنگ‌های شیمیایی فرّار (معروف به جوهری [۲]) همراه بودند. مهمترین این شرکت‌ها عبارتند از: شرکت زیگلر [۳]، برادران کاستلی [۴]، تجارت قالی مشرق زمین نیویورک [۵] و فرش شرق لندن [۶]. از این میان، شرکت زیگلر

فعالیت گسترده‌تری داشته است. این شرکت که مرکز آن در منچستر قرار داشت، علاوه بر تولید فرش، به کار خرید و فروش فرش‌های کهنه و نو نیز می‌پرداخت (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲۴۳ - ۲۴۱).

گریستی ویلسون، نویسنده کتاب تاریخ صنایع ایران، بزرگ‌ترین مرکز قالی بافی ایران در زمان قاجار را اراک (سلطان آباد) [۷] و نواحی اطراف آن دانسته است [۸] (ویلسون، ۹: ۲۱۲). از دیگر مراکز مهم قالی بافی این دوره، می‌توان به تبریز، مشهد، کرمان، کاشان (ورزی، ۱۳۵۰: ۷۱)، قاین، درگز، بیرجند و مود، واقع در خراسان شرقی [۹] (فریه، ۱۳۷۴: ۱۳۶)، کردستان، فارس و یزد (جمالزاده، ۱۳۶۲: ۲۰) اشاره نمود.

گسترش مراکز تولید و خارج شدن قالی بافی از انحصار دربار منجر به ایجاد تغییراتی در عرصه ابعاد، الیاف، کیفیت بافت و طرح و نقش قالی‌ها نسبت به دوره صفویه گردید. بافت قالیچه به دلیل حجم و وزن پایین رواج یافته و الیاف پشم و پنبه، ساختار بسیاری از قالی‌ها را تشکیل داد. در دوره قاجار، فرش در زندگی و فرهنگ اجتماعی عامه مردم حضور یافته و چنان رواج یافت که بازتاب آن را در عکس‌ها و نقاشی‌های این دوره می‌توان مشاهده نمود (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۸). محمدعلی جمالزاده، نویسنده کتاب گنج شایگان، ضمن برشمردن قالی و قالیچه به‌عنوان مشهورترین و مهم‌ترین مصنوعات ایران در این دوره، به گسترش و نفوذ این هنر صناعی در خارج از مرزهای ایران نیز



اشاره نموده و اظهار داشته است: «اغلب خانه‌داران طبقه‌های عالی خارجی و مخصوصاً در انگلستان و آمریکا وجود چند فرش ایران را در منازل خود لازم و ضروری می‌شمارند» (جمالزاده، ۱۳۶۲: ۷۷).

### طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار

همان‌طور که گفته شد، موزه فرش ایران تعداد قابل توجهی از قالی‌های قاجار را نگهداری می‌کند، اما با توجه به کامل نبودن تصاویر موجود در آلبوم‌های موزه، متأسفانه آمار دقیقی از قالی‌های این دوره در دست نیست. نگارنده از طریق عکسبرداری از تصاویر قالی‌های موجود در آلبوم‌های موزه و عکسبرداری از چند قالی، موفق به گردآوری حدود ۲۷۵ تصویر قالی شده است. [۱۰]

گرچه طبقه‌بندی و دسته‌بندی طرح قالی‌ها کار چندان ساده‌ای نیست و گاه بسته به شیوه نگاه محققان، ساز و کار متفاوتی می‌یابد، [۱۱] لیکن در این تحقیق تلاش شده تا این دسته‌بندی در سه مرحله صورت گیرد. همان‌طور که در جدول شماره ۱ آمده است، در مرحله اول، قالی‌ها بر مبنای ساختار اصلی طرح که شالوده طرح بر آن استوار است، به گروه‌های یک‌چهارم، یک‌دوم، واگیره [۱۲] و سراسری تقسیم شده‌اند. عناوین این گروه‌ها نشان‌دهنده نحوه انتشار عناصر و نقوش در زمینه اثر بوده و اساس آنها بر تکرار یک‌چهارم (تقارن چهارطرفه) و یا یک‌دوم طرح (تقارن دوطرفه)، تکرار یک واگیره در سراسر

طرح و یا عدم تکرار، شکل گرفته است. در برخی از طرح‌ها دو یا چند ساختار هم‌زمان به کار رفته است که آنها را در گروه تلفیقی قرار داده‌ایم. در مرحله دوم طبقه‌بندی، عناصر ساختاری طرح همچون لچک و ترنج، قاب، بند و محراب اساس دسته‌بندی قرار گرفته و نهایتاً در مرحله سوم، گروه‌ها بر اساس نقوش غالب و مکرر در طرح سامان داده شده‌اند. از میان این گروه‌ها تعداد شانزده تصویر به روش طبقه‌بندی نمونه‌گیری شده است. [۱۳] در انتخاب نمونه‌ها با وجود محدودیت‌هایی چون عدم دسترسی به تصاویر با کیفیت و از سوی دیگر، تنوع طرح‌ها و نقوش، تلاش شده تا نمونه‌های انتخابی تا حد امکان نماینده گروه و طبقه خود باشند.

تعداد نمونه* (تصویر ۱۶)	درصد حجم تصاویر نسبت به جامعه آماری	جامعه آماری (۲۷۵ تصویر)		عنوان طرح بر اساس نقش مایه یا موضوع غالب	عنوان طرح بر اساس ساختار	عنوان طرح بر اساس ساختار اصلی	
		تعداد کل تصاویر	تعداد تصاویر				
۴	۲۷/۲ درصد	۷۵	۴۴	ختایی	لچک ترنج	تزیین معماری	
			۱۰	ماهی درهم			
			۹	کف ساده			
			۴	دسته گلی			
			۳	اسلیمی			
			۲	گلدانی			
			۲	بته‌ای			
۱	۷/۲ درصد	۲۰	۱۵	ختایی	ترنجی		
			۲	اسلیمی			
			۲	ماهی درهم			
			۱	کف ساده			
۱	۱/۸ درصد	۵	۵	ختایی	افشان		
۳	۲۲/۱ درصد	۶۱	۳۱	بته‌ای	بندی		واگرنه
			۱۵	گلفرنگ			
			۶	گلدانی شاه‌عباسی			
			۴	ماهی درهم			
			۴	اسلیمی			
			۱	مرغی			
۱	۵/۸ درصد	۱۶	۷	هندسی	قابی		
			۷	ترنج ترنج			
			۴	درختی			
۱	۱/۸ درصد	۵	۵	بته‌ای	محرمات		
۲	۱۴/۵ درصد	۴۰	۲۰	گلدانی	محرابی		
			۱۱	قندیل دار			
			۹	درختی			
۱	۲/۱ درصد	۶	۳	گلدانی	افشان		
			۲	درختی			
			۱	حیوانی			
۱	۱۰/۹ درصد	۳۰	۸	مشاهیر و پادشاهان	تصویری	سراسری	
			۵	اروپایی			
			۴	مذهبی			
			۴	ادبی			
			۴	خاص			
			۳	ابنیه باستانی			
			۲	منظره			
۱	۱/۸ درصد	۵	۵	درختی	درختی		
۰	۴ درصد	۱۱	۳	درختی	محرابی و درختی		تلفیقی
			۳	بته‌ای، گلدانی	بندی و ترنجی و تصویری		
			۳	بته‌ای، ماهی درهم	بندی و لچکدار		
			۱	اسلیمی، ختایی	بندی و ترنجی		
			۱	مرغی	ترنجی و تصویری		

\* نمونه‌ها از طرح‌هایی که سایه‌دار شده‌اند، انتخاب شده است.

جدول شماره ۱: تقسیم‌بندی قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران، بر اساس طرح و نقش (مأخذ: نگارنده)



فصلنامه  
علمی پژوهشی  
انجمن علمی  
فرش ایران  
شماره ۱۴  
پاییز ۱۳۸۸

۹۳



تصویر ۲: قالیچه طرح یک چهارم، لچک ترنج (ختایی)، ۱۳۱۸/۱۹۰۰، ساروق، ۲۱۰ × ۱۴۴ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱: قالیچه طرح یک چهارم، لچک ترنج (ختایی)، ۱۳۱۸/۱۹۰۰، راور کرمان، ۱۹۸ × ۱۲۲ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳-۱: واگیره ماهی درهم، بخشی از تصویر ۳ (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳: قالیچه طرح یک چهارم، لچک ترنج (ماهی درهم)، اوایل سده چهاردهم / نوزدهم، قشقایی، ۲۷۲ × ۱۴۵ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)

۱. ساختار یک چهارم (لچک ترنج، ترنجی، افشان):  
طرح لچک ترنج [۱۴] از طرح‌هایی است که از دوره صفویه تا کنون پیوسته و مکرر، ساختار بسیاری از قالی‌ها را تشکیل داده است. در دوره قاجار، همچنانکه این طرح از الگوهای صفوی پیروی نموده و گاه به تکرار آنها پرداخته، تحولاتی نیز یافته است. در بسیاری از نمونه‌ها با طرح‌ها و نقوش ساده‌ای روبه‌رو می‌شویم که در آنها از تکلف، ظرافت و پیچیدگی‌های طرح‌های صفوی خبری نیست. تصویر ۱ متعلق به قالیچه‌ای است که در سال ۱۳۱۸/۱۹۰۰ در راور از توابع کرمان بافته شده است. عبارت «نوظهور، اعلاء، ممتاز» در مرکز ترنج، به دلیل تکرار آن در چند نمونه قالی دیگر [۱۵] احتمالاً مشخصه و مارکی خاص مربوط به یک کارگاه تولیدی است. در این قالیچه گل‌ها و پیچش‌های ختایی نسبتاً ساده اجرا شده‌اند. ترنج ساختار یک‌هشتم دارد، به این معنا که یک‌هشتم کل ترنج، قرینه‌وار تکرار شده است. لچک‌ها با پیچش‌های اسلیمی و بر اساس تقارن یک‌دوم شکل گرفته‌اند. در نمونه دیگری از طرح لچک ترنج که در همان سال بافته شده (تصویر ۲) باز هم آنچه در نگاه اول به چشم می‌خورد، سادگی نقوش ختایی است که به صورت نیمه‌شکسته و در قالب گل‌های چندپیر ساده با رنگ گرم قرمز روناسی بر زمینه روشن قالیچه خودنمایی می‌کنند. ترنج ساختار یک‌چهارم دارد، اما لچک‌ها تقارن یک‌دوم ندارند. کتیبه بافته شده در حاشیه بالای قالیچه با مضمون «تقدیم خاک پای

مبارک فرمایش سیف‌الدوله ۱۳۱۸»، نشان می‌دهد که این قالیچه، علی‌رغم سادگی‌اش، یک قالیچه سفارشی است که احتمالاً برای دربار بافته شده است. [۱۶]  
نقش «ماهی درهم» یکی از پرکاربردترین نقوش به‌کار رفته در قالی‌های قاجار است که در آن چهار جفت ماهی در حالی که گلی را در میان گرفته‌اند، حول حوض لوزی شکل مرکزی می‌چرخند (تصویر ۳-۱). ماهی‌ها که به شکل برگ تجرید یافته‌اند، اغلب نیمه هندسی‌اند. [۱۷] طی بررسی‌های نگارنده بر روی نمونه قالی‌های موزه فرش ایران، این نقش بیشتر در قالب دو ساختار لچک ترنج و واگیره‌ای مشاهده گردید. در طرح‌های لچک ترنج، زمینه و گاه لچک‌ها و ترنج مزین به این نقش هستند. قالی تصویر ۳ نمونه‌ای از این طرح را نشان می‌دهد. طرح از سه ترنج لوزی شکل تشکیل شده و هنرمند، نقوش نیمه شکسته ماهی درهم را در زمینه، ترنج‌ها و لچک‌ها از طریق ایجاد تنوع در شیوه رنگ‌آمیزی تکرار نموده است.

لچک ترنج کف‌ساده گروه دیگری از طرح‌های قالی‌های قاجار را تشکیل می‌دهند. در این قالی‌ها، زمینه یا متن قالی بدون هیچ نقش و نگاری و به صورت تکرنگ بافته می‌شود. نمونه این طرح را می‌توان در تصویر ۴ به نظاره نشست. این قالیچه علاوه بر بی‌نقشی زمینه‌اش، ویژگی دیگری نیز دارد که خاص قالی‌های دوره قاجار بوده و تا پیش از آن کاربرد نداشته است و آن، منظره‌پردازی و طبیعت‌گرایی در ترسیم نقوش است. ترنج و حاشیه با نقوشی از درخت، کوه، خانه و



حیوان، تداعی بخش یک منظره کاملاً طبیعی و واقعی است. بدین گونه هنرمند قاجار، آرمان‌هایش را نه همچون قبل در دنیای مثالی و متعالی نهفته در میان پیچش‌های اسلیمی و گل‌های مجرد، بلکه در دنیای ملموس و طبیعت اطرافش جستجو می‌کند. نگاهی که تا حدود زیادی ارمغان غرب و هنر رئالیستی آن است. تأثیر هنر طبیعت‌گرایی غربی بر طرح و نقش قالی‌های قاجار به همین جا ختم نمی‌شود و ابعاد وسیع‌تری را در بر می‌گیرد که در ادامه این نوشتار به آن خواهیم پرداخت.

در میان طرح‌هایی که از ساختار یک‌چهارم برخوردارند، گاه تنها یک ترنج در مرکز طرح، بدون حضور لچک‌ها ترسیم شده است. نمونه این طرح در تصویر ۵ دیده می‌شود. شالوده ترنج بر اساس تکرار هشت‌گانه ساقه‌های پیچان اسلیمی شکل گرفته و نکته بارز آن، همسانی رنگ ترنج و زمینه است که موجب شده از اهمیت ترنج در طرح کاسته شده و کل طرح به شیوه طرح‌های افشان یکپارچه به نظر برسد. نقوش به‌کار رفته در این قالیچه نفیس و زیبا شامل گل‌های شاه‌عباسی ظریف و متنوع، نقش‌مایه بته و برگ‌های فربه و توپر در حاشیه است که با الیاف ابریشمی به ظرافت بافته شده‌اند.

طرح افشان از دیگر طرح‌های قالی‌های قاجار به‌شمار می‌رود که بر مبنای ساختار یک‌چهارم و گاه یک‌دوم شکل گرفته است. «در این طرح، گل‌های ریز و درشت شاه‌عباسی، دسته‌گل، شکوفه، برگ،

شاخه و گاه اسلیمی و ختایی‌ها و یا نگاره‌های دیگر بدون پیوستگی با هم، به‌طور پراکنده و در فاصله‌های مساوی از هم و قرینه هم، بر متن افشانه شده است» (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۹۷-۹۶). تصویر ۶، قالی بسیار نفیس و ظریفی را با طرح یک‌چهارم و افشان نشان می‌دهد که از تولیدات کارگاه عمو اوغلی، تولیدکننده مشهور و بنام قالی‌های قاجار در مشهد است. انواع گل‌های شاه‌عباسی و نقوش بته به زیبایی و ظرافت در طرح پیچیده و پرکار این قالی به‌کار رفته و حول یک گل کوچک در مرکز طرح سامان یافته‌اند.

## ۲. ساختار واگیرهای (بندی، قابی، محرمان)

همان‌طور که در جدول ۱ دیده می‌شود، قالی‌های بسیاری از دوره قاجار بر اساس ساختار واگیرهای طراحی شده‌اند. در این گروه، یک واگیره در سراسر طرح تکرار می‌شود. گاه نقوش این واگیره توسط بندهایی به هم متصل می‌شوند که آنها را «بندی» می‌خوانند (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۰۱). نقش‌مایه بته در فرم‌های متنوعی چون بته جقه، بته میری، بته ترمه، بته خرقه‌ای و بته قبادخانی، [۱۸] بسیاری از قالی‌های این دوره را آراسته است. علاوه بر حضور پراکنده این نقش‌مایه در طرح‌های مختلف، تکرار بته در طرح‌های واگیره‌ای به خلق یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین طرح‌های قالی‌های قاجار انجامیده است که اصطلاحاً به آن «بندی بته‌ای» گفته





تصویر ۴: فالپچه طرح یک چهارم، لچک ترنج (کف ساده)، اوایل سده چهاردهم/نوزدهم، کاشان، ۱۹۵ × ۱۳۵ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



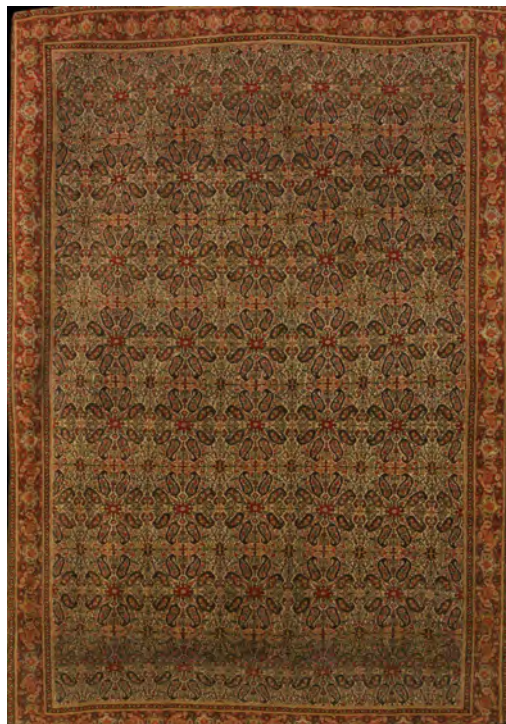
تصویر ۶: قالی طرح یک چهارم، افشان، اوایل سده چهاردهم/ بیستم، مشهد،  
 ۳۶۹ × ۲۶۶ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۵: قالیچه طرح یک چهارم، ترنجی، سده سیزدهم/ نوزدهم، کاشان، ۲۰۰  
 × ۱۲۹ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۷-۱: واگیره طرح (تصویر ۷)، هشت به (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۷: قالیچه طرح واگیره، به‌ای (هشت گل کردستان)، سده سیزدهم/  
 نوزدهم، سنه (سنندج)، ۱۸۵ × ۱۲۶ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)





تصویر ۸-۱: واگیره طرح (تصویر ۸) حاوی نقش مایه گلفرنگ (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۸: قالیچه طرح واگیره، گلفرنگ، ۱۸۹۲/۱۳۱۰، سنه (سندج)، ۲۲۴ × ۱۶۵ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۰: قالیچه طرح واگیره، گلدانی شاه عباسی، اواخر سده سیزدهم / نوزدهم، تبریز، ۱۷۴ × ۱۳۶ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۹: قالیچه طرح واگیره، قابی، اوایل سده چهاردهم / بیستم، قشقای، ۲۷۲ × ۱۴۵ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)



می‌شود. طرح قالی تصویر ۷ از یک ساختار واگیره‌ای با تکرار نقش هشت بته (تصویر ۷-۱) تشکیل شده است. بافت این نقش به بافندگان کردستان اختصاص دارد. در باب معنا و مفهوم نقش مایه بته و ریشه‌یابی آن نظریات متعددی ارائه شده است. دکتر سیروس پرهام در مقاله «از سرو تا بته» [۱۹]، مراحل تطور نقش مایه سرو را به بته توضیح داده‌اند. به گفته ایشان: «بته یکی از رایج‌ترین نگاره‌های ایرانی است که از روزگار قدیم تقریباً در همه انواع دستبافت‌ها به‌خصوص ترمه و قالی و قلمکار، متداول بوده است. به سبب همین پراکندگی کاربرد و رونق و اعتبار دراز مدت، شکل و حالت بته دستخوش تحول و دگرگونی پر دامنه شده و این نگاره به بیش از شصت صورت متفاوت درآمده است، که متداول‌ترین صورت آن به بته‌جقه‌ای معروف است» (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۰۷).

از دیگر طرح‌های بندی می‌توان به «بندی گل‌فرنگ» اشاره نمود. نقش مایه گل‌فرنگ [۲۰] که تا حد زیادی به گل رز طبیعی نزدیک و شبیه است، از عناصر پر کاربرد اصلی در قالی‌های قاجار به‌شمار می‌رود. اوج کاربرد طرح‌های گل‌فرنگ در آثار [هنری] ایران را می‌توان به اوایل دوره ناصرالدین شاه نسبت داد. از این زمان بود که با مسافرت‌های مکرر درباریان و پادشاهان به‌ویژه به کشورهای فرانسه و انگلیس، نمونه‌های مختلفی از عناصر تزئینی گل‌فرنگ‌مآب (به همراه عناصر تزئینی غیر ایرانی) به ایران راه یافت.

در فاصله سال‌های ۱۹۰۲-۱۸۸۲ / ۱۳۲۰-۱۳۰۰،

سفارش‌های فراوان کشورهای اروپایی به‌ویژه فرانسه و انگلیس برای قالی‌های با طرح گل‌های غیر ایرانی و شبیه به گل‌فرنگ که در آن زمان به طرح‌های گوبلنی نیز شهرت یافته بود، باعث شد تا تعداد زیادی از طراحان ایران به‌ویژه در کرمان به طراحی قالی‌هایی با این نقوش بپردازند. دامنه نفوذ طرح‌های به اصطلاح گل‌فرنگ در قالی‌های قاجار به‌گونه‌ای بود که در اندک زمانی، علاوه بر بافته‌های شهری ایران همچون کرمان، در بافته‌های گره‌دار روستایی و عشایری نیز حضوری مضاعف یافت (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۵-۳۴). نمونه این حضور را می‌توان در تصویر ۸ مشاهده نمود. طرح این قالیچه که به گل‌فرنگ چلچله‌ای مشهور است، از تکرار یک واگیره شامل یک دسته گل رز به‌همراه دو پرند در بالای آنها شکل گرفته است (تصویر ۸-۱). کتیبه بالای قالیچه گویای آن است که فخرالعلمای کردستان، قالیچه را در سال ۱۸۹۲/۱۳۱۰ به دستور امیر نظام [۲۱] برای دربار ناصرالدین شاه بافته است. از دیگر طرح‌های واگیره‌ای می‌توان به «قابی» اشاره نمود. تکرار قاب‌ها در اشکال مختلف هندسی و یا گردان منجر به طرح‌های قابی یا خشتی می‌گردد. قالیچه تصویر ۹ طرحی قابی متشکل از لوزی‌های رنگارنگ دارد که توسط ایل قشقایی بافته شده است. جالب اینکه از نقش ماهی درهم نیز برای تزئین فضای بیرون قاب‌ها استفاده شده است.

همان‌طور که پیش از این نیز بیان شد، هنرمندان قاجار در بسیاری از موارد بر میراث گرانقدر صفوی

تکیه کرده و بسیاری از اصول، ساختارها و نقوش را نیز از اسلاف صفویشان آموخته‌اند. در این میان گاه حتی به تکرار برخی از طرح‌های نفیس و نامی همچون طرح لچک‌ترنج شیخ صفی و یا شکارگاه وین [۲۲] پرداخته‌اند. طرح‌های مشهور به گلدانی و یا شاه‌عباسی که گروه خاصی از قالی‌های صفویه را تشکیل می‌دهند نیز الهام‌بخش طراحان قاجار قرار گرفته که چند نمونه از آنها در میان قالی‌های موزه به چشم می‌خورد (تصویر ۱۰). نقش‌مایه اصلی این قالی‌ها گلدان‌هایی است که گل‌های فراوان بزرگ یا کوچک دارند. گاه انبوه گل‌هایی که سراسر قالی را می‌پوشانند از یک گلدان سر بر آورده و گاه چند گلدان کوچک دیده می‌شود که قرینه هم یا به دنبال هم ردیف شده و گل‌های خود را در سراسر متن گسترده‌اند (حشمتی رضوی، ۱۹۷: ۱۳۸۷، البته در بسیاری از نمونه‌های این گروه، نقش‌مایه گلدان حذف شده اما آنچه وابستگی آنها را به این گروه نشان می‌دهد، گل‌های بزرگ شاه‌عباسی است که توسط بندها یا ساقه‌های باریکی به هم می‌پیوندند و در کل طرح تکرار می‌شوند.

طرح محرمات [۲۳] گروه دیگری از قالی‌های قاجار را تشکیل می‌دهد. طرحی راه راه که بر اساس آن، متن فرش در عرض، به چند بخش موازی هم تقسیم می‌شود. هر یک از این خطوط به صورت نوار کم‌و بیش پهن و دارای رنگ‌های گوناگون است. نوارها گاه همچون خطی یکدست است و گاه از مجموعه‌ای

از شکل‌های هندسی تشکیل می‌شود. هر بخش نیز رنگ و نقشی ویژه خود دارد (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۲۰). البته گاه این نقش، در تمامی بخش‌ها یکسان و مشابه است. مانند نمونه‌ای که در موزه فرش ایران وجود داشته و متعلق به دُرخش (از توابع خراسان) است (تصویر ۱۱). در این قالیچه، هر یک از بخش‌های محصور میان خطوط عمودی و موازی، با ساقه‌ای مواج و نقش‌مایه بته در لابلای پیچ و خم آن تزئین شده است. طرح‌های ساده‌تری نیز وجود دارند که تنها از نوارهای یکسان و بسیار ساده و باریک تشکیل می‌شوند.

### ۳. ساختار یک‌دوم (محرابی و افشان):

ساختار یک‌دوم، اساس طرح‌های محرابی و برخی از طرح‌های افشان را در قالی‌های قاجار تشکیل داده است. در این ساختار همچنانکه از نامش پیداست، یک‌دوم متن طرح حول یک محور عمودی در مرکز تقارن یافته است. طرح‌های محرابی که عمدتاً در ابعاد قالیچه بافته شده‌اند، به چند دسته قابل تقسیم هستند. یک گروه که اساس و منشأ شکل‌گیری طرح‌های محرابی در قالی‌ها بوده و به طرح‌های سجاده‌ای نیز مشهورند، نقوشی چون طاق محراب، قندیل و ستون را که تداعی‌گر محراب مساجد هستند، انعکاس داده‌اند (تصویر ۱۲). قالیچه‌های سجاده‌ای دوره قاجار موجود در موزه فرش ایران، گرچه عناصر اصلی طرح در هم‌تایان صفویشان را حفظ نموده‌اند، لیکن بسیار





تصویر ۱۲: قالیچه طرح یکدوم، محرابی قندیل‌دار (سجاده‌ای)، اواسط سده سیزدهم/ نوزدهم، درخش، ۲۳۲ × ۱۵۲ سانتی‌متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۱: قالیچه طرح واگیره، محرمات، اواسط سده سیزدهم/ نوزدهم، درخش، ۲۳۲ × ۱۵۲ سانتی‌متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۴: قالیچه طرح یکدوم، افشان گلدانی، اوایل سده چهاردهم/ بیستم، کاشان، ۲۰۷ × ۱۳۲ سانتی‌متر (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۳: قالیچه طرح یکدوم، محرابی گلدانی، اواخر سده سیزدهم/ نوزدهم، هرکه تبریز، ۱۷۰ × ۱۳۰ سانتی‌متر (مأخذ: نگارنده)



کتابخانه

فصلنامه  
علمی پژوهشی  
انجمن علمی  
فرش ایران  
شماره ۱۴  
پاییز ۱۳۸۸

۱۰۳

تصویر ۱۵: قالی طرح سراسری، تصویری مشاهیر، اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم، کرمان، ۳۶۲ × ۲۷۰ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)

ساده‌تر و خلاصه‌تر از نمونه‌های صفوی اجرا شده‌اند. زمینه طرح در نمونه‌های قاجار اغلب ساده و بدون نقش است. در حالی که قالیچه‌های سجاده‌ای صفوی مملو از نقوش و ساقه‌های ختایی و اسلیمی بوده و عمدتاً ادعیه و آیات مذهبی را در خود دارند. این در حالی است که آیات و ادعیه در تعداد قابل توجهی از قالیچه‌های قاجار جای خود را به درختان و گل‌ها بخشیده است، چرا که احتمالاً هنرمند قاجار به منظور احترام و حفظ حرمت کلمات الهی از بافتن آیات احتراز نموده و ترجیح داده است فضایی آکنده از گل‌ها و درختان، به رسم اوصافی که از بهشت رضوان در خاطر داشته، بیافریند. از این رو تعداد زیادی از قالیچه‌های محرابی قاجار را یک یا دو درخت، چونان درخت طوبی، آراسته است. [۲۴] گاه رویش درخت از یک گلدان منشأ گرفته است. همان‌طور که در تصویر ۱۳ می‌بینیم، شاخه‌های درختی که از گلدان روئیده، تمام فضا را پر کرده و دو نیم‌سرو در طرفین گلدان قرار گرفته است. [۲۵]

برخی از طرح‌های افشان نیز همچون طرحی که در قالیچه تصویر ۱۴ دیده می‌شود، ساختار یک‌دوم دارند. در نمونه‌های متعلق به این گروه، اغلب گل‌ها و شکوفه‌های درخت یا گلدان در سراسر متن افشانه شده‌اند. قالیچه مذکور نیز یک گلدان در پایین زمینه‌اش دارد که ساقه‌های نازک روئیده از آن غرق در گل‌های رز و زنبق و چندپر و برگ‌های کوچک است. گل شاه‌عباسی تنها دو بار در ساقه اصلی گلدان

به‌کار رفته است. گفتنی است تمامی گل‌ها و نقوش به‌صورت برجسته و با نخ ابریشم بافته شده‌اند. حاشیه از قاب‌های کتیبه‌ای شکل و ترنج‌گون حاوی نقوش پرندگانی چون طاووس و لک‌لک و حیواناتی چون خرگوش و گوزن تشکیل شده است که از این نظر به حاشیه قالیچه تصویر ۴ شبیه است.

#### ۴. ساختار سراسری (تصویری و درختی):

طرح‌هایی که در زمینه آنها تکرار وجود ندارد و کل طرح توسط طراح ترسیم می‌شود را سراسری می‌نامیم. بخش مهمی از این ساختار را قالی‌های تصویری به خود اختصاص داده‌اند. شاید بتوان گفت مهم‌ترین تحول در عرصه طرح و نقش قالی در دوره قاجار، ظهور و رواج طرح‌های تصویری است؛ طرح‌هایی که در آنها به ترسیم وقایع و رویدادهای ادبی، مذهبی، باستانی و یا تصاویر پادشاهان، بزرگان و مشاهیر ایران و مناظر اروپایی پرداخته شده است. توجه به طبیعت و واقع‌گرایی، سرمنشأ چنین رویکردی در قالی‌هاست که نه تنها در قالی، بلکه در تمام رشته‌های هنری این دوره به وقوع پیوست. جریانی که با گسترش ارتباطات خارجی ایران و نفوذ فرهنگ و هنر غربی به داخل کشور، سال‌ها پیش از روی کار آمدن قاجاریان شکل گرفته بود، اما در این دوره بروز و ظهوری به مراتب شدیدتر و بارزتر یافت.

«پادشاهان قاجار که بیش از سلسله‌های دیگر ایرانی تلاش می‌کردند تا در داخل و خارج از ایران



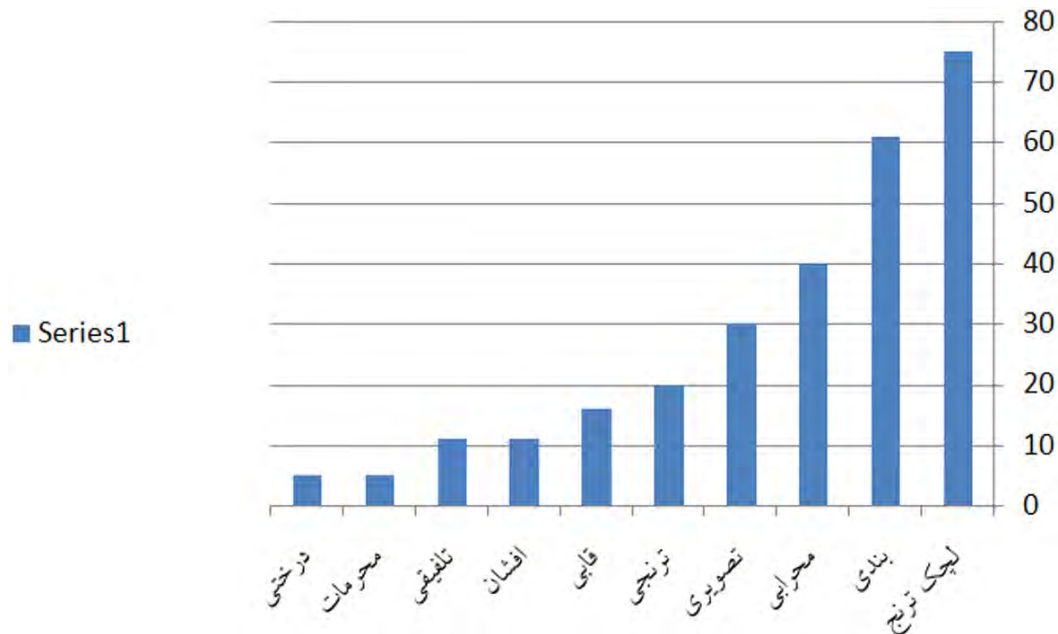


تصویر ۱۶: قالی طرح سراسری، درختی (ملیت)، اوایل سده چهاردهم/ بیستم، کرمان، ۲۸۸ × ۱۷۶ سانتی متر (مأخذ: نگارنده)

قدرت و اهمیت خود را به وسیله هنر به رخ مردم بکشند» (فلور، ۱۳۸۱: ۳۰)، از تصاویر پرتره خود، آنچنانکه در نقاشی‌ها و تابلوها بهره می‌جستند، در قالی‌ها نیز استفاده نمودند. از این رو قالی‌های متعددی در این دوره با نقش شاهان قاجار و حتی شاهان تاریخ ایران بافته شده است. تصاویری از نقوش باستانی ایران همچون تخت جمشید و دیگر اماکن تاریخی، موضوع تعدادی دیگر از قالی‌های این دوره را به خود اختصاص داده است. در واقع «شاهان قاجار با کشیدن این تصاویر می‌خواستند اعتبار سیاسی و فرهنگی خود را به جهان باستانی ایران گره بزنند و به تقویت مشروعیت حکومتی خود پردازند» (آژند، ۱۳۸۵: ۳۸) تا بدین وسیله حکومت خود را همپایه و در ردیف حکومت‌های مقتدر تاریخ ایران قرار دهند. ظهور دو پدیده چاپ و عکس نیز در دوره قاجار تأثیر بسزایی

در خلق و گسترش قالی‌های تصویری داشته است. بسیاری از قالی‌های تصویری، طرح‌هایی برگرفته از تصاویر کتب چاپی یا عکس‌ها و کارت‌پستال‌های اروپایی آن روزگار را در تار و پود خود نشانده‌اند (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴-۱۲).

تصویر ۱۵، نمونه‌ای از گروه قالی‌های تصویری را نشان می‌دهد که در آن هفتاد و دو تن از پادشاهان باستانی ایران با الهام از شاهنامه به تصویر کشیده شده‌اند. هنرمند طراح این قالی، از طریق کدگذاری بر روی پرتره‌ها اسامی و مدت سلطنت هر یک از پادشاهان را در قاب‌های ترنج‌گون حاشیه ذکر نموده است. نمونه‌های متعددی به همین سبک در موزه فرش ایران وجود دارند که به قالی‌های مشاهیر معروفند و در آنها شخصیت‌های برجسته تاریخی، مذهبی، سیاسی و علمی به تصویر درآمده است. در



شکل شماره ۱: نمودار فراوانی ساختار طرح در قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران (مأخذ: یافته‌های تحقیق)

## نتیجه‌گیری

به‌طور کلی، طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار در مقایسه با طرح‌های پرتکلف، فاخر و درباری صفوی، اغلب ساده، بدون پیچیدگی و محلی است. چنین امری، نتیجه فراگیر شدن و گسترش قالی‌بافی در اقصی نقاط کشور به‌خصوص روستاها و شهرهای کوچک است. همان‌طور که شکل شماره ۱ در زیر نشان می‌دهد، طرح‌های غالب در قالی‌های این دوره به‌ترتیب فراوانی عبارتند از: لچک‌ترنج، بندی، محرابی، تصویری، ترنجی، قابی، افشان، تلفیقی، محرمات و درختی. شاید بتوان ظهور و گسترش طرح‌های تصویری را مهمترین پدیده در طرح و نقش قالی‌های این دوره به‌شمار آورد. همین‌طور گسترش و رواج طرح‌های واگیره‌ای چون بندی، قابی و محرمات به قالی‌های این دوره اختصاص دارد.

نقوش به‌کار رفته در قالی‌های قاجار به استثنای طرح‌های تصویری، بیشتر گیاهی است و نقوش حیوانی، به‌ویژه حیوانات غیرواقعی، به‌ندرت حضور یافته است. البته نقوش پرندگان از این قضایه مستثنی هستند. در کنار انواع نقوش گل، نقش‌مایه بته در انواع مختلف آن، گل رز (گل‌فرنگ) و واگیره ماهی‌درهم از جایگاه خاصی در قالی‌های این دوره برخوردارند. گرایش به واقع‌گرایی و طبیعت‌پردازی در ترسیم نقوش از دیگر ویژگی‌های قالی‌های قاجار به‌شمار می‌رود.

آنچه در این جستار ارائه شد، حاصل بررسی‌هایی

این طرح، پرتره نیم‌رخ جمشید در میانه بالای تصویر و در لابلای پرتره‌های فشرده و تقریباً نامنظم دیگر سلاطین، مرکز ثقل و کانون توجه واقع شده است. در کتیبه مثلثی‌شکل بالای تصویر، عبارت «سلاطین قدیم ایران» و این بیت به چشم می‌خورد:

نخست آن خدیوی که کشور گشود

سر پادشاهان کیومرث بود

همان‌طور که در جدول آمده است، قالی‌های تصویری درصد قابل توجهی از قالی‌های قاجار را شامل می‌شوند و از نظر موضوعی خود به گروه‌های کوچک‌تری قابل تقسیم‌اند. پرداختن به این مضامین و ارائه نمونه‌های تصویری از هر کدام، مجالی بیش از این می‌طلبد و به‌ناچار به‌همین یک نمونه اکتفا می‌گردد.

گروه دیگری از قالی‌ها که از ساختار سراسری در طرح خود برخوردارند، طرح‌های درختی هستند که شاخه‌ها و گل‌هاشان بی‌هیچ تکرار یا تقارنی در سراسر متن قالی گسترده شده‌اند. یکی از نمونه‌های زیبای این طرح متعلق به قالیچه‌ای است که به نام «ملیت» شهرت یافته و به‌دست توانای فرصت‌الدوله شیرازی [۲۶] ترسیم شده است (تصویر ۱۶). در حاشیه این قالی قاب‌هایی مدور مزین به تصاویری از ده ملیت متفاوت با لباس‌های بومی‌شان دیده می‌شود. حیوانات مختلف و پرندگان به‌طرز واقع‌گرایانه‌ای انعکاس یافته‌اند که شاهد دیگری است از گرایش هنرمندان قاجار به طبیعت‌پردازی و نمایش واقعی پدیده‌های جهان آفرینش.





### پی‌نوشت‌ها

- است که بر روی نمونه قالی‌های موزه فرش ایران انجام گرفته و بالطبع، با واکاوی طرح‌ها و نقوش قالی‌هایی که در موزه‌ها و مجموعه‌های دیگر دنیا قرار گرفته و از دوره قاجار به یادگار مانده است، می‌توان به نتایج قطعی‌تر و کامل‌تری دست یافت. از طرفی تهیه تصاویر با کیفیت از تمام قالی‌های موزه فرش ایران، امکان تحقیق و پژوهش‌هایی وسیع‌تر و دقیق‌تر را برای محققان فراهم می‌آورد. موضوعاتی چون بررسی دقیق نقوش، ساختار حاشیه‌ها، فرم ترنج، لچک‌ها و حتی ترکیب‌بندی رنگی و جزئیات دیگر طرح همچون کتیبه‌ها از جمله مواردی هستند که پرداختن به آنها با استفاده از تصاویر مطلوب و کافی از قالی‌های موزه امکان‌پذیر خواهد بود.
۱. تجار تبریزی، نقش مهمی در تجارت و صادرات قالی به ترکیه داشتند. آنها در مراکز بزرگ قالی‌بافی عمالی داشتند که قالی‌های کهنه را از منازل و بازارها می‌خریدند و پس از بسته‌بندی به استانبول می‌فرستادند. در آنجا نیز این قالی‌ها توسط اروپاییان و آمریکاییان خریداری می‌گردید (ورزی، ۱۳۵۰: ۷۰-۷۱).
  ۲. از اواسط سده سیزدهم/نوزدهم، پیشرفت علم شیمی موجب پیدایش رنگ‌های مصنوعی بسیار شد. برخی از این رنگ‌ها به نام آنیلین (aniline) که در عرف قالی‌بافی به آن «جوهری» می‌گویند، در این صنعت رسوخ کرده است. البته طبق دستور ناصرالدین شاه، مقرر شد رنگ‌های آنیلینی را از بین ببرند و قالی‌های رنگ شده با آنیلین را توقیف کنند که بخش اول دستور مدتی اجرا شد و بخش دوم، معوق ماند. بیست و چند سال بعد، قرار شد به جای توقیف قالی‌های رنگ شده با آنیلین، از هر تخته آن به هنگام صدور، سه درصد مالیات گرفته شود و پول مالیات، صرف پژوهش در رنگریزی شود. بعدها میزان مالیات به نه، دوازده، هجده و بیست درصد رسید، ولی برای پژوهش اقدام عملی صورت نگرفت (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲۵۴-۲۵۳).
  ۳. شرکت انگلیسی-سوئیسی، که در سال ۱۸۷۸/۱۲۹۵ در تبریز و سپس در اراک (سلطان‌آباد) تأسیس شد (Ziegler Co) (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲۴۲).
  ۴. شرکت ایتالیایی-انگلیسی (Near Co. Casteli Brothers) (همان).
  ۵. شرکت انگلیسی-یونانی (Oriental Carpet Manufacturing of London) که با علامت اختصاری "O.C.M" در کرمان آغاز به کار کرد (همان).
  ۶. در اواخر سده سیزدهم/نوزدهم و اوایل سده چهاردهم/بیستم، بسیاری از شرکت‌های خارجی چون زیگلر و شرکت فرش شرق لندن (۱۸۸۴/۱۳۰۲) در سلطان‌آباد، شعبه‌ای برای خود ایجاد نمودند. به طوری که در اواخر سده سیزدهم/نوزدهم، از میان ۵۰۰۰ دستگاه فعال فرش‌بافی در تمام منطقه، نزدیک به نیمی از آنها برای شرکت زیگلر کار می‌کردند (فونتن، ۱۳۷۵: ۴۴-۴۳).
  ۷. سیسیل ادواردز، محقق فرش و نویسنده کتاب *قالی ایران*، اراک را یکی از چهار مرکز مهم قالی‌بافی ایران شمرده و اذعان داشته طی سده سیزدهم/نوزدهم، مردم اراک به تهیه قالی‌های مرغوب و بادوام و ارزان اشتغال داشته‌اند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۵۳).
  ۸. برای اطلاعات بیشتر در زمینه مراکز قالی‌بافی قاجار

ر.ک: (ویلسون، ۹: ۲۱۴-۲۱۲) و (جمالزاده، ۱۳۶۲: ۷۸).

متأسفانه این تصاویر کیفیت بسیار پایینی دارند. به نحوی که جزئیات نقوش را نشان نمی‌دهند و بیشتر از حیث طبقه‌بندی ساختاری طرح در قالی‌ها مورد استفاده نگارنده قرار گرفتند. لیکن، نمونه‌هایی که در این مقاله استفاده شده در زمره تعداد محدودی از تصاویر با کیفیت مطلوب هستند که بخش اداری موزه در اختیار نگارنده قرار داده است. خوشبختانه در میان این تصاویر، گروه‌های مختلفی که در تحقیق حاضر مشمول نمونه‌گیری شده‌اند، وجود داشتند.

دسته‌بندی‌های انجام شده بسیار متنوع است. به‌عنوان مثال اشیپوهر، قالی‌های صفویه را به گروه‌های ترنجی شمال غرب ایران، هرات و اصفهان، سنگشکو، گلدانی، باغی، پرتقالی، ابریشمی سده دهم/ شانزدهم و قالی‌های پرده‌نما و پولونزی تقسیم نموده است (اشپوهر، ۱۳۸۰: ۳۹۶-۳۷۳).

در این دسته‌بندی و نمونه‌های مشابه آن، مبنای مشترک در همه طبقات و گروه‌ها مشخص نیست. گاه، محل بافت، گاه، ساختار طرح و حتی در مواردی، ساختار فیزیکی و مواد اولیه مبنای نام‌گذاری گروه‌ها گردیده است. در حالی که یک طبقه‌بندی صحیح و اصولی باید بر مبنای یک عنصر مشترک در تمامی گروه‌ها شکل بگیرد. دسته‌بندی رایج دیگر که توسط مؤسسه استاندارد و تحقیقات صنعتی ایران ارائه شده، بر نوزده گروه استوار است که هر گروه نیز به انواع مختلفی تقسیم شده است. گروه‌های اصلی عبارت است از: آثار باستانی و ابنیه اسلامی، شاه‌عباسی، اسلیمی، افشان، اقباسی، بندی، بوته‌ای، درختی، ترکمن، شکارگاه، قابی، گل‌فرنگ، گلدانی، ماهی‌درهم، محرابی، محرمات، هندسی، ایلپاتی و تلفیقی (سایت مؤسسه استاندارد و تحقیقات صنعتی ایران). در این طبقه‌بندی نیز نقش مایه غالب در طرح (مانند اسلیمی، شاه‌عباسی)، ساختار طرح (مانند افشان، بندی) و گاه سبک یا شیوه طرح (هندسی یا گردان) توأمان در نظر گرفته شده است.

۱۱. کوچک‌ترین جزء یک طرح که در کل طرح تکرار می‌شود واگیره نام دارد.

۱۲. از گروه تلفیقی نمونه‌ای انتخاب نشده به این دلیل که طرح و نقش قالی‌های این گروه در دسته‌های دیگر حضور داشته و چندان ویژگی خاص و جدیدی نسبت به دیگر گروه‌ها ندارد. در نمونه‌گیری دیگر گروه‌ها به نسبت حجم تصاویر هر گروه سعی شده از طرح‌هایی که بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند، نمونه‌ها انتخاب گردد. به این ترتیب، از طرح‌هایی که حجم کمتری

از تصاویر را دارا بوده و در طبقات پایینی جدول نسبت به هم‌گروه‌های خود قرار گرفته‌اند، نمونه‌ای انتخاب نشده است.

۱۳. «نقشه‌ای بسیار آشنا و رایج که در آن نگاره مرکزی ترنجی است که یک‌چهارم آن به نام لچک در چهار گوشه فرش به‌کار رفته است... برای اندازه لچک و ترنج در این طرح قاعده سه‌گانه‌ای وجود دارد: نخست آنکه درازای ترنج یعنی بخش بیضی شکل آن (غیر از دو سر و گردن آن) باید یک‌سوم درازای قالی باشد، دوم اینکه پهنای حاشیه، مساوی یک‌ششم پهنای قالی باشد، و سوم اینکه مجموع پهنای حاشیه‌های باریک با پهنای حاشیه اصلی مساوی در نظر گرفته شود» (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۱۶). البته این قواعد همیشه رعایت نمی‌شود. به خصوص در مورد لچک‌ها که در بسیاری از موارد تکرار یک‌چهارم ترنج نبوده و نقش و نگاری متفاوت دارند.

۱۴. یک نمونه که عبارت «نوظهور» را در خود دارد، قالیچه‌ای با طرح لچک ترنج است که در حاشیه آن دو بیت شعر با مضمون تمجید و تقدیم و در ترنج مرکزی عبارت «جهان را مبارک باد» بافته شده که نشان می‌دهد قالیچه به مناسبتی خاص و برای شخصی بزرگ بافته شده است. عبارت «نوظهور» یکی در میان در فواصل مصرع‌های حاشیه آمده است. نمونه دیگر قالیچه تصویری نورعلی‌شاه در حالت نشسته است که آنجا نیز در قاب‌های حاشیه عبارت نوظهور، اعلاء، ممتاز در فواصل معین بافته شده است.

۱۵. در میان قالی‌های قاجار طرح‌های ساده و نیمه شکسته که عمدتاً در روستاها و ایلات بافته می‌شوند بسیار است. و جالب اینکه برخی از این قالی‌ها همچون نمونه تصویر ۲ حتی برای دربار و اشراف به‌عنوان پیشکش و سفارش بافته شده‌اند. همچنانکه در عکس‌های به‌جا مانده از دوره قاجار که پادشاهان یا اشراف آن دوره را نشان می‌دهند، می‌توان فرش‌هایی را مشاهده نمود که سبکی ساده و نقوشی نیمه‌شکسته دارند (ژوله، ۱۳۸۴: ۴۹).

۱۶. بافت این نقش بیشتر در مناطق ساروق، فراهان، اراک، سنه (سندج)، بیجار، همدان، زنجان، تبریز، خوی، تبریز، مشهد، بیرجند، درخش و ایل قشقایی رایج است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۸۶).

۱۷. نقشی تجریدی که مانند سروی سر خم کرده است. خط‌های نگاره بته جقه بیشتر کمانی است و گاهی نیز با خط‌های راست و خط پیرامون آن با دو خط رسم می‌شود. دم بته بیشتر به بته‌ای کوچک‌تر یا نگاره‌ای اسلیمی و برگی متناسب با طرح اصلی می‌پیوندد. درون بته جقه و حواشی آن را به‌طور





معمول با نگاره‌های گوناگون مانند گل، اسلیمی، ختایی یا بته‌جقه کوچک می‌آرایند. این نقش در هنرهای چون مینیاتور، قلمکار، ترمه‌دوزی، زری‌دوزی (زری‌بافی)، و گاه در تزئین لباس (و در تذهیب و کاشی‌کاری کمتر) نیز دیده می‌شود. در تصویرهای بازمانده از زمان صفوی، تاج پادشاهان و نیم‌تاج بانوان با نقش‌های بته‌جقه جواهر نشان آرایش شده است. در دوره صفویه با توجه به تأثیر هنر ایران بر هنر هندی، نگاره بته‌جقه همراه شال ایرانی به هند رفته و بافندگان شال در کشمیر از این نگاره برای آرایش بافته خود بهره گرفتند. سپس شال کشمیر با نقش بته‌جقه به ایران آمد و بته‌جقه ایرانی به بته کشمیری و بته ترمه معروف شد. نوعی بته نیز به دلیل کاربرد آن در قالی‌های سرریند، مشهور به قالی میر، بته میری نام گرفته است. این بته با بته ترمه و بته خرقره‌ای هم‌شکل است و تفاوت آنها در اندازه‌شان است به طوری که بته ترمه در ابعاد متوسط و بته خرقره بزرگ‌تر از همه است. بته قبادخانی بر خلاف بته‌های دیگر شکلی تقریباً گرد دارد و بیشتر در قالی‌های کرمان معمول است (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۳۰-۱۲۹).

۱۸. پرهام، سیروس، (۱۳۷۸) «از سرو تا بته»، نشر دانش، شماره ۹۴.

۱۹. در فرش‌نامه ایران ذیل عنوان گل‌فرنگ آمده است: «نقش مایه گل‌فرنگ به گل گوبلن گفته می‌شود و همچنین به نگاره گل‌هایی که از راه بافته‌های اروپا به ایران رسیده است. به گل سرخی که به جای تهیه طرح انتزاعی از آن، آن را هر چه نزدیکتر به طبیعت نقش کرده باشند نیز گل فرنگ می‌گویند» (آذریاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۲۸). چنین تعریف دوگانه‌ای حکایت از تناقض دو دیدگاه در منشأ این نقش مایه دارد، به طوری که بسیاری را عقیده بر آن است که این طرح و نقش برگرفته از هنر اروپایی و به‌ویژه فرانسوی است. به‌عنوان مثال علی‌حضور معتقد است گل‌فرنگ‌های قدیمی مثل گل پتوی بختیاری از نقوش روی جعبه‌های شکلات فرانسوی اقتباس شده است و گل‌فرنگ‌های دیگر، اقتباس بسیار خام از تابلوها و برخی نقش‌مایه‌هایی است که به گل سرخ آراسته شده‌اند. اما سیروس پرهام در کتاب *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس* بر این نکته تأکید می‌ورزد که نقش مایه گل‌فرنگ «در اصل، بوته گل سرخ محمدی یا گل سوری است که بومی ایران است (نه آنکه از انواع گل‌های رز پیوندی و پرورش یافته فرنگی باشد) و گل‌بوته‌های آن از روزگار صفویه در هنرهای ایرانی کاربرد

مکرر داشته، گاه به تنهایی و گاه همراه با بلبل» (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۷۸). این طرح، برای اولین بار در کرمان (راور) تولید شده و سپس به جاهای دیگر راه یافته است. در این طرح، گل‌های سرخ، با گلبرگ‌های منظم پنج تا هشت پر به صورت دسته گل در سراسر زمینه تکرار می‌شوند. گل‌فرنگ گاهی درون گلدان و گاهی بدون آن طراحی می‌شود (وکیلی، ۱۳۸۲: ۸۰).

۲۰. حسنعلی‌خان امیر نظام گروسی از مردان نیکنام عهد ناصری و جزء رجال کارآمد و لایق ایران در دوره قاجاریه به‌شمار می‌رود. او مردی کاردان، با کفایت و علاقه‌مند به ترقی و اصلاح جامعه بود و در طول ۶۴ سال داشتن مصدر خدمات مهم کشوری از هیچ کوششی جهت اعتلای ایران فروگذار نکرد. حسنعلی‌خان امیر نظام گروسی از کردهای طایفه کبودوند گروس در سال ۱۸۲۱ یا ۱۲۳۶/۱۸۲۰ یا ۱۲۳۷ در بیجار مرکز ولایت گروس به دنیا آمد. وی در سال بافت قالی مذکور، حاکم کردستان بوده است (کشمند، سایت مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران).

۲۱. قالی لچک‌ترنج شیخ صفی (اردبیل) و قالی شکارگاه وین متعلق به اوایل دوره صفویه (نیمه اول سده دهم/ شانزدهم) بوده و به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران جزء نفیس‌ترین و ظریف‌ترین قالی‌های صفویه هستند. قالی شیخ صفی در سال ۱۳۰۶/۱۸۸۸، توسط کمپانی زیگلر از ایران خارج شده و در سال ۱۳۱۱/۱۸۹۳ از اختیار موزه ویکتوریا و آلبرت لندن قرار گرفته است. البته لنگه این قالی که فرسوده‌تر بوده در ید برادران «دوین» قرار گرفته است (دانشگر، ۱۳۷۶: ۵۰۶) و اکنون در موزه لس‌آنجلس نگهداری می‌شود. در طرح این قالی، ترنج شانزده پر با شانزده کلاله بیضی شکل، چون شعاع‌هایی در اطرافش و دو قندیل آویزان از ترنج، فضای معنوی خاصی را القا می‌کند. در مرکز طرح قالی شکارگاهی وین که در موزه هنرهای صناعی وین نگهداری می‌شود، یک ترنج سبز رنگ دیده می‌شود که در آن چهار اژدهای طلایی به صورت جفت، در هم پیچیده‌اند و سیم‌ها نیز دو به دو در حال پروازند. لچک‌ها نیز یک چهارم ترنج را در گوشه‌ها تکرار می‌کنند. در متن عنابی روشن و پوشیده از گل و بوته، شکارچیان سوار بر اسب در حال شکار حیوانات مختلف با شمشیر، نیزه، تیر و کمان هستند. حاشیه این قالی، یکی از جنبه‌های زیبا و چشمگیر آن محسوب می‌شود. ردیفی از فرشتگان در زمینه ارغوانی رنگ، در حال تعارف میوه به یکدیگر هستند.

۲۲. «تاریخچه و اصل اشتقاق لفظ محرّمات و سبب

## فهرست منابع

۱. آذرباد، حسن و حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۷۲) *فرشنامه ایران*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).
  ۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۵) «دیوان‌نگاری در دوره قاجار»، *فصلنامه هنرهای تجسمی*، سال دهم، شماره ۲۵، صص ۴۲-۳۴.
  ۳. اتیک، آنت (۱۳۸۴) *فرش‌های دوره قاجاریه*، ترجمه ر. لعلی خمسه، زیر نظر احسان یارشاطر، تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (بر اساس داتره‌المعارف ایرانیکا)، تهران: نیلوفر.
  ۴. ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸) *قالی ایران*، مهین دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
  ۵. اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند، قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
  ۶. اشپوهلر (۱۳۸۰) *قالی‌بافی و نساجی*، ترجمه یعقوب آژند، تاریخ ایران دوره صفویان، تهران، پژوهش دانشگاه کمبریج، جامی.
  ۷. پرهام، سیروس (۱۳۶۴) *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
  ۸. پرهام، سیروس (۱۳۷۱) *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
  ۹. تناولی، پرویز (۱۳۶۸) *قالیچه‌های تصویری ایران*، تهران: سروش.
  ۱۰. جمالزاده، سید محمد علی (۱۳۶۲) *گنج‌شنایان (اوضاع اقتصادی ایران)*، تهران: کتاب تهران.
  ۱۱. حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۷) *تاریخ فرش، سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران*، تهران: سمت.
  ۱۲. حصوری، علی (۱۳۸۵) *مبانی طراحی سنتی در ایران*، دفتر نخست، تهران: نشر چشمه.
  ۱۳. دانشگر، احمد (۱۳۷۶) *فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران)*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی.
  ۱۴. ژوله، تورج (۱۳۸۱) *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساوولی.
  ۱۵. ژوله، تورج (۱۳۸۴) *شناخت نمونه‌هایی از فرش ایران*، تهران: شرکت سهامی فرش ایران.
  ۱۶. فرهنگ فرش دست‌باف، کد ۱۴۶۰، قابل دسترسی در سایت مؤسسه استاندارد و تحقیقات صنعتی ایران ([www.isiri.org](http://www.isiri.org)).
  ۱۷. فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴) *درباره هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزانه روز.
  ۱۸. فلور، ویلم (۱۳۸۱) *نقاشی و نقاشان عصر قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
  ۱۹. فوران، جان (۱۳۸۳) *مقاومت شکننده، تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی*، ترجمه احمد تدین، تهران: مؤسسه
- اطلاق آن به نقش قالی راه راه معلوم نیست. پس از اسلام، پارچه‌های راه راه را محرمات خوانده‌اند و در کشمیر، که از دیرباز زیر نفوذ فرهنگی ایران زمین بوده است، به پارچه و شمال و ترمه راه راه، مهرمت می‌گویند و چنین هم می‌نویسند. اگر املاء و تلفظ این واژه، محرمات باشد می‌تواند از پارچه‌های راه راه سبز و سیاه که در مراسم عزاداری ماه محرم به‌کار می‌رفته، گرفته شده باشد و اگر مهرمت درست باشد، کند و کاو بیشتری باید کرد» (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۹۱). از طرفی، علی حصوری معتقد است که نام محرمات هیچ ربطی به ماه محرم ندارد و به استناد تلفظ آن در پاکستان به شکل مهرمت، این احتمال را مطرح می‌کند که نوارهای باریک محرمات با مهر قبل از اسلام به معنی دعا مربوط است. در زبان ساسانی، مهر به معنی دعاست و هنوز در مازندران به‌کار می‌رود. بدین ترتیب، وی نقشه محرمات را تکرار نوارهای دعا در کنار هم تعریف می‌کند، چرا که ویژگی دعا تکرار است. این نوارهای مکرر پس از ظهور اسلام که نوشتن دعا بر روی جامه‌ها از بین رفت، با نقش‌هایی از جمله انواع گل و انواع بته تزئین گشتند (حصوری، ۱۳۸۵: ۵۱).
۲۳. برای اطلاعات بیشتر در این باره، رک: شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه (۹) «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۶، صص ۵۱-۴۰.
۲۴. به گفته دکتر سیروس پرهام، طرح‌هایی از این دست (ناظم و شبه‌ناظم) نمایانگر محراب نیستند، بلکه چشم‌انداز باغی را می‌نمایانند که از ورای یک پنجره به‌تصویر درآمده است. به نظر ایشان، قوس هلالی شکل در این طرح‌ها نه طاق محراب، که پرده‌ای فراگشوده است (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۳۲-۳۱۷).
۲۵. فرصت‌الدوله شیرازی، متولد ۱۲۷۱/۱۸۵۴، از سن یازده سالگی نزد پدرش که در نقاشی، تذهیب و صحافی استاد بود، تعلیم می‌گرفت. او در طراحی نقشه فرش، نقاشی روغنی و زیرلاکی مهارت داشت. مشهورترین نقشه فرش وی، قالیچه مشهور به ملیت است که نمونه‌های متعددی از آن تاکنون بافته شده است. به جز نمونه‌ای که در موزه فرش ایران نگهداری می‌شود، نسخه دیگری به سفارش بهجه‌الملک و توسط ابوالقاسم کرمانی بافته شده و نسخه دیگری نیز که در یکی از حراجی‌های لندن به فروش رفت توسط مهندس غلامعلی ملول خریداری و اکنون در تهران است (ژوله، ۱۳۸۴: ۶۳).



- خدمات فرهنگی رسا.
۲۰. فونتن، پاتریس (۱۳۷۵) *قالی ایران یا باغ همیشه بهار*، ترجمه اصغر کریمی، تهران: معین.
۲۱. کشتمند، ناهید، (۱۳۸۸) «نگاهی گذرا به زندگی و زمانه امیرنظام گروسی»، مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، قابل دسترسی در سایت: [www.iichs.org](http://www.iichs.org)، ۸۸/۱۰/۱۰.
۲۲. ورزی، منصور (۱۳۵۰) *هنر و صنعت قالی در ایران*، تهران: رز.
۲۳. وکیلی، ابوالفضل (۱۳۸۲) *شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان*، تهران: خانه فریختگان هنرهای سنتی.
۲۴. ویلسون، ج. کریستی (؟) *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: فرهنگسرا.

