* Ameneh Mafitabar

Identifying the Visual Style in Kalamkar (Calico) Painted Fabrics with Royal and Festive Themes from the Late Qajar Era

Received: 2025/04/24
Accepted: 2025/08/02

* Faculty member of the Textile Design and Printing Department, Iran University of Art, Tehran, Iran
a.mafitabar@art.ac.ir

Abstract
Kalamkar (Calico) painted fabrics are among the rare examples of Iranian textiles from the Qajar era. These works not only served as a canvas for floral and animal motifs but also, through specific finishing techniques, offered a functional medium for the pronounced depiction of human figures. This form of fabric decoration—despite the general decline of traditional textile production— has endured into the present day, with a considerable number of examples surviving from the late Qajar period. While Calico painting predates Calico printing, the surviving examples of this art have remained underexplored in academic studies. Thus, this study focuses on Calico painted fabrics, narrowing the scope of research to the royal and festive themes—the most popular subjects in Qajar visual arts— in order to yield more targeted results. Accordingly, this study aims to identify the visual style of late Qajar Calico painted fabrics, with particular emphasis on the prevailing royal and festive themes characteristic of the period's artistic production. The main research question is: How can the late Qajar Calico painted fabrics, featuring royal and festive themes, be analyzed visually and stylistically? This is a qualitative research with a historical approach, conducted through descriptive-analytical methods using archival sources. The data were collected through note-taking from written sources, direct and indirect observation of the artworks, and visual analysis (image reading). The sampling was conducted purposefully to examine nine Calico fabrics from the 14th century AH, attributed or belonging to the late Qajar era. The results revealed that, although the studied samples date to the late Qajar period—contemporaneous with the reign of Ahmad Shah and possibly created even later— they predominantly focus on royal figures, court women, and festive gatherings as their primary pictorial themes. In terms of structure and form, which is the primary focus of this study, these works maintain the royal figural tradition of early Qajar painting. They depict legendary kings such as Kay Khosrow and Manuchehr, historical monarchs like Ahmad Shah, contemporary political figures including military commanders and constitutionalists, as well as scenes of both symbolic and actual royal banquets. Within this framework, the portrayal of kings, harem women, or royal banquets serves as a medium for expressing social order and hierarchy. Qajar festivities project an idealized vision of the courtly world—where the monarch sits at the center of power, surrounded by servants, attendants, musicians, and courtiers. These gatherings are not merely moments of leisure but symbolic representations of royal order, compelling the viewer to admire the court's grandeur and elegance. In other words, although courtly painting took a different path in the the latter half of the Qajar era, the royal figurative painting style persisted in popular arts, particularly in Calico painted fabrics. As such, the royal and festive Calico fabrics of the late Qajar era are not only bearers of aesthetic and cultural messages but also valuable documents that trace the transmission of visual patterns from the center of political power (the court) to its cultural periphery (folk art). By reiterating and reinterpreting the visual traditions dominant in early Qajar courtly painting, these works establish a form of cultural continuity, wherein the concepts of power, beauty, and social prestige are conveyed in a language accessible to the masses.

Keywords: Kalamkar Textile, Kalamkar Painting, Calico, Royal Figurative Painting, Late Qajar Festive Theme

آمنه مافی تبار*

بازیابی سبک تصویریِ پرده‌های نقاشی قلمکار با مضمون شاهوار و بزمی متعلق به اواخر عصر قاجار

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱

* عضو هیئت علمی گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران
a.mafitabar@art.ac.ir

10.22034/10.1.80

چکیده
پرده‌های نقاشی قلمکار، یکی از اصیل‌ترین اشکال هنرهای سنتی ایران است که با دورهٔ صفوی شناخته می‌شود، اما در ادوار بعد نیز با وجود کم توجهی به هنرهای صناعی، همچنان تداوم یافت و باقی ماند. مسئلهٔ قابل توجه آنکه، با رواج قلمکار چاپی و غلبهٔ نقوش گیاهی در قالب طرح‌های ترنج‌دار و افشان، قلمکارهای نقاشی به‌تدریج به فراموشی سپرده شد و کمتر مورد نقد و بررسی قرار گرفت؛ درحالی‌که پرده‌های قلمکار نقاشی از معدود نمونه‌های باقی‌مانده از پارچه‌های تصویری در تاریخ نساجی دورهٔ قاجار هستند که نه‌تنها با هجوم محصولات صنایع ماشینی، به شیوهٔ سنتی ادامهٔ حیات دادند که به‌سبب به‌کارگیری عملیات تکمیلی، با نمایش پیکره‌های انسانی، ویژگی‌های تصویری متمایزی را به نمایش درآوردند. هدف این پژوهش، بازشناسی سبک تصویری در پرده‌های قلمکار نقاشی اواخر عصر قاجار است که با تمرکز بر مضمون غالبِ هنر این دوره، به موضوعات شاهانه و بزمی، محدود شده است. پرسش اصلی پژوهش این است: چگونه می‌توان نسبت به تحلیل تصویری و سبک‌شناسی پرده‌های قلمکار نقاشی اواخر عصر قاجار با مضامین شاهوار و بزمی اقدام نمود؟ جهت مطالعه، نُه پردهٔ قلمکار به‌صورت هدفمند انتخاب شد و این پژوهش تاریخی به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفت. نتیجه نشان داد: با وجود اینکه، نمونه‌های مورد مطالعه متعلق به اواخر دوران قاجار هستند، یعنی مقارن با سلطنت احمدشاه و حتی شاید پس از آن (اوایل پهلوی) شکل گرفته‌اند، همچنان یکی از اصلی‌ترین محورهای نقش‌اندازی آنها شاهان، شاهزادگان، زنان درباری و مجالس بزم قاجاری است. از نظر ساختار و صورت به‌عنوان موضوع اصلی این مطالعه، این آثار ادامه‌دهندهٔ سبک پیکرنگاری درباریِ دورهٔ نخست قاجار به شمار می‌آیند. به عبارتی، هرچند در دورهٔ دوم قاجار، نقاشی درباری مسیر دیگری پیمود، سبک پیکرنگاری درباری در هنرهای مردمی و به صورت خاص، پرده‌های نقاشی قلمکار ادامهٔ حیات داد.

واژه‌های کلیدی: پردهٔ قلمکار، نقاشی قلمکار، پیکرنگاری درباری، اواخر قاجار، مضمون بزمی

ارجاع به مقاله: مافی‌تبار، آ. (۱۴۰۴). بازیابی سبک تصویریِ پرده‌های نقاشی قلمکار با مضمون شاهوار و بزمی متعلق به اواخر عصر قاجار. گلستان هنر، ۱۰(۱)، ۷۳-۸۶.
How to Cite This Article: Mafitabar, A. (2025). Identifying the Visual Style in Kalamkar (Calico) Painted Fabrics with Royal and Festive Themes from the Late Qajar Era. *Golestan – e Honar.* 10(1), 73-86.

۱. مقدمه

پرده‌های نقاشی قلمکار معمولاً برای تزیین و آراستگی بیشتر محیط پیرامون زندگی به‌کار می‌آمدند و همچون تابلوی نقاشی، در قالب دیوارآویز جلوه می‌کردند. این پرده‌ها به تناسب فرهنگ و سلیقهٔ زمانه، موضوعات مذهبی، حماسی، رزمی و بزمی را به تصویر می‌کشیدند یا به تأثیر از هنر قالی‌بافی، بازنمودی از باغ بهشت موعود بودند؛ نوعی نقاشی که بر بستر پارچه نمود پیدا می‌کند. هرچند سابقهٔ چنین بروزی به اعصار پیش‌تر بازمی‌گردد، تمایل به آن در دورهٔ صفوی به شکوفایی می‌رسد و به دلیل فزونی رغبت مصرف‌کنندگان، سبب می‌شود تا در مرور ایام چاپ قلمکار و چیت‌گری شکل بگیرد. هنری که به‌رغم اضمحلال برخی از شاخه‌های صنایع دستی در عهد قاجار و پهلوی، همچنان دوام آورد و به تاریخ امروز پیوند خورد. یکی از نکات حائز دربارهٔ قلمکارهای نقاشی، ظهور نقوش انسانی بر بستر پارچه است؛ نقشمایه‌ای که در منسوجات متأخر سنتی (از دورهٔ قاجار به بعد) بسیار کمیاب و نادر است. هدف این پژوهش، شناسایی بن‌مایه‌های تصویری در تعدادی از پرده‌های نقاشی قلمکار در سدهٔ چهاردهم قمری است که متعلق به اواخر دورهٔ قاجار هستند. جهت تدقیق بیشتر، دامنهٔ بحث به مضامین بزمی و شاهوار تحدید می‌شود. بنابراین پرسش آنکه چگونه می‌توان نسبت به تحلیل تصویری و سبک‌شناسی پرده‌های قلمکار نقاشی اواخر عصر قاجار با مضامین شاهوار و بزمی اقدام نمود؟ در اهمیت انجام این پژوهش باید اشاره داشت: پیش‌تر چاپ‌های قلمکار یا چیت‌گری با نقوش گیاهی و جانوری محل توجه پژوهشگران قرار گرفته، اما نقاشی قلمکار با محوریت نقش انسان، کمتر موضوع بحث و فحص بوده است. از سویی هنر اواخر دورهٔ قاجار نیز در سایهٔ بی‌مهری بیشتری واقع شده و بر این مغفول بودن می‌افزاید؛ از این حیث پژوهش حاضر با نظر به هنر اواخر قاجار و قلمکارهای نقاشی با غلبهٔ نقش انسانی و تجسم موضوعات شاهوار و بزمی به مواردی می‌پردازد که کمتر دیده شده‌اند. با این نگاه، آنچه در ادامه می‌آید پس از اشاره به سابقهٔ مضامین شاهانه در هنر ایران، به ماهیت موضوعات بزمی و شاهوار در نقاشی عصر قاجار می‌پردازد. آنگاه با رجوع به فن قلمکارسازی، نسبت به تحلیل تصویری تعدادی از پرده‌های قلمکار سدهٔ چهاردهم قمری اقدام می‌کند.

۱-۱. روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی با رویکرد تاریخی است که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع اسنادی انجام شده است. داده‌ها با فیش‌برداری از منابع مکتوب، مشاهدهٔ مستقیم و غیرمستقیم آثار و تحلیل بصری (تصویرخوانی) گردآوری شده‌اند. نمونه‌گیری به شیوهٔ هدفمند است تا از این مسیر بتوان تعداد نُه پردهٔ قلمکار سدهٔ چهاردهم قمری، متعلق یا منسوب به اواخر دورهٔ قاجار را بررسی نمود؛ نمونه‌هایی که نمودگار مضامین شاهوار و بزمی هستند. به این ترتیب، متغیر ثابت، تجسم موضوع بزم و آسایش ملوکانه در پرده‌های قلمکار، و متغیر وابسته، چگونگی این بازنمایی و اسلوب تصویری مؤثر در آن است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ چگونگی تظاهر مضامین محفل و انس در هنرهای تصویری دورهٔ قاجار، شاید نتوان به مورد مشخصی اشاره کرد که عنوان پژوهش، به بررسی چنین مضمونی دلالت ورزد، اما تدقیق در فحوای برخی مطالعات نشان می‌دهد نمونه‌هایی وجود دارند که به این موضوع اشاره کرده‌اند: ازجملهٔ این موارد، مقالهٔ مریم مونسی سرخه و سارا حسین‌زاده است که با عنوان «تطابق مضامین نقوش تزیینی در دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی‌خان مشهد و سه پارچه قلمکار دورهٔ قاجار» در فصلنامه نگارینه هنر اسلامی (۱۳۹۸) به چاپ رسیده است. کمی‌بعد، ایشان در نگاهی مفصل‌تر، کتاب نقشمایه‌های انسانی در منسوجات ایرانی (۱۳۹۸) را منتشر کردند. در مطالعهٔ مذکور، انواع منسوجات قاجاری، ازجمله انواع قلمکار به جهت چگونگی بهره‌گیری از نقوش انسانی مورد واکاوی قرار می‌گیرد و ذیل انواع صحنه‌های شکار و جنگ، روایت‌های عاشقانه، بزم و سوگوارهٔ درباری و تک‌نگارهٔ درباری طبقه‌بندی می‌شود. اما دربارهٔ هنر قلمکار به صورت خاص باید به کتاب قلمکار نقاشی (۱۳۹۷) از هادی سیف اشاره کرد که نمونه‌های قلمکار نقاشی ایرانی در دورهٔ متأخر قاجار را جمع‌آوری کرده است. پرده‌هایی که به دلیل تأکید بر روایت و حکایت، نقش انسانی در آنها نمود ویژه‌ای دارد، چراکه از اساس، روایت‌های ادبی، مذهبی، تغزلی و... مبنای خلق نقاشی روی این پارچه‌هاست. دربارهٔ موارد ظاهراً مرتبط دیگر، اولین مصداق، «هنر نقش‌زنی روی پارچه: قلم‌کاری یا چیت‌گری» در فصلنامه فرهنگ مردم ایران (۱۳۹۸) است. این مقاله از هرمز شهدادی و شاهرخ صفایی در حوزهٔ قلمکارسازی است

که به پرده‌های قلمکار نقاشی نیز اشارهٔ جزیی دارد. مورد دوم، «تحلیل لایه‌های بصری و مضمونی بزم‌نگاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (مطالعه موردی: نقاشی بارگاه کیخسرو و شب چله)» از مینا حسینی در رهپویهٔ هنرهای صناعی (۱۴۰۲) است که مفهوم بزم‌نگاری را در بستر هنر عامهٔ ایرانی، یعنی خیالی‌نگاری به چالش می‌گیرد. در پایان و صرفاً براساس جست‌وجوی کلیدواژه‌ها، شاید نزدیک‌ترین نمونه به پژوهش حاضر، «قلمکار نقاشی، هنری به وسعت اعتقادات جامعه» از ایمان زکریایی رازی و ندا موسوی باشد که در نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی ــ اسلامی با تأکید بر هنرهای رو به فراموشی ارائه شده است (۱۳۹۵)؛ مقاله‌ای که ارتباط نقاشی قلمکار و پرده‌های قهوه‌خانه‌ای را مسئلهٔ پژوهش قرار داده و این موضوع را در بستر خواست عامهٔ مردم جامعه به نتیجه رسانده است. بنابراین، آنچه پژوهش حاضر را از نمونه‌های پیشین متمایز می‌گرداند آن است که به جای تمرکز بر پارچه‌های قلمکار که به شیوهٔ چاپ و چیت‌گری خلق شده‌اند، بر پرده‌های قلمکار نقاشی تمرکز می‌کند که کاربرد آویز داشته‌اند. از سوی دیگر، به عوض مقایسهٔ این پرده‌ها با هنرهای مردمی همچون پرده‌های درویشی و قهوه‌خانه‌ای، وجوه ساختاری و صوری آنها را محل پژوهش قرار داده و آن را در تطبیق با والاترین سطح هنر رسمی ــ حکومتی قاجار، یعنی نقاشی بررسی می‌کند. به این ترتیب، تمایز پژوهش حاضر نسبت به مطالعات پیشین در دو محور است: نخست، تمرکز بر پرده‌های قلمکار نقاشی به عوض نمونه‌های چاپی؛ دوم، تحلیل ساختاری و صوری به جهت بازشناسی سبک تصویری.

۲. سابقهٔ مضامین شاهانه در هنر ایران

هنر ایران از دیرباز مورد حمایت پادشاهان وقت بوده است، به‌گونه‌ای که بسیاری از فاخرترین آثار هنری، آنهایی هستند که از سوی دربارها پشتیبانی شده‌اند. این هواداری‌ها نه‌تنها به ارتقای سطح هنری کشور کمک کرده‌اند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای نمایش قدرت و مشروعیت سیاسی نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند، چراکه همواره «رژیم سلطنتی از هر وسیله‌ای حتی سنن و شعائر، حماسه‌آفرینی و افسانه‌سازی استفاده می‌کند تا پایه‌های قدرت مطلقه و خودکامه خود را در ضمیر فرهنگی جامعه مستحکم و پایدار سازد» (رفیع‌پور، ۱۳۹۲، ص. ۲۴۴). از این‌رو، در تاریخ کهن فرهنگی ایران همواره می‌توان به شاهانی برخورد که فارغ از ویژگی‌های مثبت یا منفی روزگار زمامداری، نقش مهمی در حمایت از هنر داشته‌اند. هنر، همواره در گفتمان سیاسی و اجتماعی ایران دارای اهمیت است، به گونه‌ای که در لابه‌لای دواوین بسیاری از ادیبان، حمایت از هنر توصیه شده و شاهانِ حامی هنر ستوده شده‌اند. کارکرد دیگری که پشتیبانی از هنر برای دربار داشت، دستیابی به نوعی تمایز طبقاتی بود. این نوع استفاده از مصداق‌های فرهنگی باعث می‌شد تا هنر به ابزاری برای مرزبندی اجتماعی تبدیل شود؛ چراکه دربار می‌توانست با استفاده از هنر، نوعی زیست اجتماعی برتر را پیش روی دیگر طبقات جامعه به نمایش بگذارد (معین الدینی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۸). بنابراین به‌طور سنتی از منظر فرهنگ ایرانی، هنر دوستی، مقام اجتماعی شاه و اقتدار سیاسی او را تحکیم می‌بخشد و اینجاست که مضمون شاهوار نه صرفاً با اشاره به شاه، بلکه با تمام نمادهای بصری و مفهومی قدرت و جلال در قالب‌های هنری تناسب دارد؛ به‌ویژه در دوره‌هایی که هنر به‌عنوان زبان رسمی قدرت و ابزار مشروعیت‌بخشی به سلطنت مورد استفاده قرار می‌گرفت. پس گاه پیش می‌آید در طول تاریخ یك پادشاه به‌منظور حفظ حریم خود از یك گرایش هنری حمایت نماید، حتی اگر نسبت به آن داوری معناشناختی نداشته باشد. به همین دلیل از دوران باستان در نظام پادشاهی ایران، هنر در راستای نمایش قدرت و حفظ هویت سیاسی به خدمت درمی‌آمده است. یادمان پاسارگاد، مجموعهٔ پارسه، سنگ‌نگاره‌های بیستون، نقش رستم و طاق بستان از مصادیق این سخن هستند. پس از اسلام این پویش دنبال می‌شود اما کمتر عمومی می‌گردد. از دوران صفوی با تثبیت مجدد ایران بزرگ، یك‌بار دیگر استفاده از بُعد تبلیغاتی هنر رونق می‌گیرد. پس از آن نیز با وجود کاهش ثبات سیاسی، این رویه در عصر افشار و زندیه دنبال می‌شود تا اینکه مجال به زمامداری قاجار می‌رسد: در بازهٔ زمانی یکصد و سی سالهٔ فرمانروایی قاجاریان، توجه به مضامین شاهوار به اوج بصری خود رسید؛ یکی از اهداف عمده آنها از ترویج هنرهای تجسمی، به رخ کشیدن شوکت فرمانروایی بود، چراکه پادشاهان قاجار، به‌ویژه فتحعلی‌شاه، تلاش داشتند تا با خلق تصویر ابدی، باشکوه و بی‌همتا از خویش، در حافظهٔ تاریخ و ملت باقی بمانند و اهمیت خود را به‌وسیله هنر احراز نمایند. این رویکرد در اصلی‌ترین شکل از هنر رسمی دربار، یعنی نقاشی (پیکرنگاری درباری) نمود یافت.

۳. موضوعات شاهوار و بزمی در نقاشی عصر قاجار

پادشاهان سلسلهٔ قاجار نیز باوجود بی‌تدبیری بسیار در اداره کشور، از هنردوستی بهرهٔ فراوان داشتند. «شواهد تاریخی عصر قاجار، نشانگر گونه‌های مختلف پیوند هنر و سیاست است. مناسبات اصلی هنر در این دوره در شکل حمایت از سیاست بروز کرده است. در این دوره گاه هنر برای تخلید نام سلاطین، خاندان حکومتی و نمایش اقتدار شاهانه و گاه برای ارضای علایق هنری شاه به خدمت گرفته شده است» (علیزاده و ناصری، ۱۳۹۰، ص. ۹۹). در این میان، دو پادشاه قاجار، یعنی فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه که بیش از دیگر فرمانروایان قاجار حکومت کردند، از مروجان عمدهٔ انواع هنر بودند تا جایی که پسند ایشان در سیر تحول هنر ایران تأثیر بسیار گذاشت. رویکرد فتحعلی‌شاه به هنر جایگاه ویژه‌ای در مطالعهٔ تاریخی به خود اختصاص داده، چراکه به واقع سرآغاز هنری حکومت قاجار، مقارن با فرمانروایی او رواج گرفته است: «فتحعلی‌شاه که پس از سال‌ها عدم ثبات سیاسی توانسته بود بر اورنگ پادشاهی ایران بنشیند با شناخت نسبی از تاریخ ایران به‌خوبی توانست وجه کاربردی هنر را در راستای سیاست بقا و سلطهٔ خود به کار گیرد و از هنر همچون رسانه‌ای قدرتمند در جهت سلطه اجتماعی بهره ببرد» (معین الدینی، ۱۳۹۴، ص. ۱۲۱). در این میان، یکی از موضوعات مورد علاقهٔ وی که فرّ و حشمت دربار او را به رخ می‌کشید، مجالس بزم و ضیافت بود؛ چراکه پادشاهان قاجار نیز در ادامهٔ راه پیشینیان خود بزم و موسیقی را به صورت عنصری از زندگی درباری درآورده و جایگاه ویژه‌ای برای آن قائل بودند؛ چنان‌که برپایی مجالس بزم در دربار پادشاهان قاجار اهمیت بسیار داشته و نوازندگان و رامشگران تحت حمایت پادشاهان قرار داشتند (حسینی، ۱۴۰۲، ص. ۹).

بر این اساس، بازنمایی این موضوع در نقاشی دورهٔ قاجار مشتمل بر پیکرنگاری، مرقع‌سازی، دیوارنگاری و همین‌طور انواعی چون کاشی‌نگاری و نگاره‌سازی روی گچ جایگاه ویژه‌ای دارد (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۸۱۰). این مجالس نه‌تنها کارکرد تفریحی داشتند، بلکه در قالب بازنمایی‌های تصویری به ابزاری برای اِعمال «قدرت نرم» شاهانه تبدیل شدند، زیرا شاه از طریق برگزاری ضیافت‌هایی باشکوه، تصویر حکمرانی فرهیخته، صاحب ذوق و در عین حال مقتدر را القا می‌کرد؛ تصویری که مخاطب را مجذوب نظم و جلال سلطنتی می‌ساخت و از طریق زبان هنر، سلطنت را مشروع و دلپذیر جلوه می‌داد. بزم‌های سلطنتی نه فقط نمایشگر شکوه بودند، بلکه فرصتی برای تثبیت موقعیت هژمونیک شاه به‌شمار می‌رفتند. هنر بزم‌نگاری قاجاری در بسیاری موارد به‌گونه‌ای طراحی شده که شاه هم‌زمان مرکز زیبایی، قدرت، نظم و سخاوت باشد. در واقع بزم، صحنه‌ای نمادین برای نمایش نظم سلطنتی است؛ نظمی که در آن شاه در رأس هرم قرار دارد و باقی افراد بر اساس میزان نزدیکی‌شان به او در تصویر جانمایی شده‌اند. به این ترتیب سنت بازنمایی شاهان و ضیافت‌های شکوهمند ایشان که در سرتاسر تاریخ پادشاهی ایران دوام آورده بود، در این دوره با ویژگی‌های خاص تجسمی خود به‌عنوان سبک «پیکرنگاری درباری» شهرت یافت.

دربارهٔ سبک پیکرنگاری درباری که با دورهٔ فتحعلی‌شاه شناخته می‌شود، معیارهای ثابتی قابل ملاحظه است؛ «در این شیوه، اندام انسان اهمیت اساسی دارد، ولی به‌رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، شبیه‌سازی همواره فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱). از سویی، تزیینات زیاده از اندازه، مورد توجه قرار می‌گیرد که در تناسب با فضاهای معماری آن زمان به‌ویژه جلال و شکوه زندگی شاهانه و ظاهر غرق در جواهرات پادشاه بسیار هماهنگ نشان می‌دهد (نوایی، ۱۳۹۲، ص. ۲۷) البته اشتیاق فتحعلی‌شاه به استفاده از تصویرگری نه از سر هوس بود و نه ناشی از تکبر و خودخواهی شخصی، بلکه بُعد هنری یك برنامهٔ منسجم فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابر کردن عصر فرمانروایی قاجار با دوران شکوهمند تاریخ ایران باستان نداشت (دیبا، ۱۳۷۸، ص. ۴۲۷). به همین دلیل، انگاره‌های شهریاری این دوره، در درجهٔ اول بر جنبه‌های معناشناسی مبتنی هستند، یعنی تمامی عناصر صحنه در هماهنگی با پیکره پادشاه، عظمت و اقتدار نمادین او را بازتاب می‌دهند (رابی، ۱۳۸۴، ص. ۵۰). در این چهارچوب، بازنمایی مراسم، به‌خصوص ضیافت‌های شاهانه، بستری برای بیان نظم و سلسله‌مراتب اجتماعی بود. بزم‌های قاجاری تصویری از جهان مطلوب دربار را ترسیم می‌کردند؛ این مجالس تنها لحظاتی برای لذت و آسایش نبودند، بلکه صحنه‌هایی نمادین بودند که بیننده را به تحسین نظم و شکوه دربار وادار می‌کردند. درواقع، خود هنر به‌عنوان عنصری فعال در خلق روایت شهریارانه حضور داشت، نه صرفاً بازتابی منفعل از واقعیت. در چنین نقاشی‌هایی که به‌طور معمول

در قطع بزرگ هستند، «طبق اصول و قواعد سنتی ایرانی، پرتره‌ای خیال‌انگیز را بر پرده می‌آورد که در آن چهرهٔ شاه، بسیار پر ابهت و شریف به نظر می‌رسید. سینهٔ فراخ و کمر باریک نشان‌دهندهٔ قدرت و زیبایی است» (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۳۸۸). شاهزادگان به تبع از شخص اول مملکت، یعنی پادشاه، در عالی‌ترین و آرام‌ترین صورت خود هستند و به موازات، موضوعات زنانه نیز به نوعی در خدمت دنیای مردانه است؛ خاصه آنکه زنان در این آثار معمولاً در حال انجام حرکات موزون و چیزی مانند آن یا نواختن ساز هستند و صراحی، جام و نظیر اینها در دست دارند. البته پوشیده نیست که در این دوره هم زنان بلندپایه و هم آنان که اسباب تفریح و سرگرمی را فراهم می‌آوردند، تصویرگری می‌شدند (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۱). اما بازهم در هر دو وجه، این تجسم، رنگ ایجاد آسایش برای عالم مردانه را در خود داشت، به طوری که می‌توان مدعی بود در سبک ویژهٔ نقاشی برآمده از نگاه فتحعلی‌شاه، موضوعات شاهوار و بزمی به‌گونه‌ای در هم تنیده‌اند که مرز میان قدرت و لذت، اقتدار و زیبایی، کاملاً محو شده است. هنر عصر او، نه‌تنها بازتابی از قدرت و سلطنت که آیینه‌ای از ذوق زیبایی‌شناسانه، لذت‌جویی فرهنگی و نمایشی از هویت سلطنتی بود و در آن شاه مرکز تمام روایت‌ها به شمار می‌آمد. این نگاه هرچند در ادوار پادشاهی متأخر قاجار ادامه یافت، اما رنگ طبیعت‌گرایانه به خود گرفت و از آن جهان آرمانی دوری گزید؛ چرا که ناصرالدین‌شاه به موازات تمایل به هنرهای سنتی ایرانی، مجذوب دستاوردهای هنری غرب نیز شد. ورود دوربین عکاسی به ایران موجب گشت که چهرهٔ شاه و مراسم بزم سلطنتی از طریق عکاسی نیز بازتولید شوند. درواقع عکاسی سلطنتی با حفظ همان آرایش درباری، نقش جدیدی در نمایش قدرت قاجاری ایفا کرد. این بار به جای نقاش، دوربین بود که اقتدار شاه را ثبت می‌نمود. بنابراین در عصر ناصری، هنر با حفظ عناصر سنتی، به سوی مدرن شدن پیش رفت؛ همین ویژگی سبب شد تا جلوه‌ای واقع‌نمایانه‌تر پیدا کند. با این تفاسیر، «بعد از فتحعلی‌شاه، نظام زیبایی‌شناسی او از شکوه خود فرود آمد، تغییر شکل داد و به تبع، سنت هنری او آنچنان که باید مورد پذیرش قرار نگرفت و مورد انتقاد و بی‌مهری واقع شد» (معین‌الدینی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۷)، اما ظاهراً در دیگر اشکال هنری غیررسمی همچون قلمکارسازی ادامهٔ حیات داد.

۴. فن قلمکار نقاشی و قلمکارسازی

شروع قلمکارسازی با قلمکار نقاشی است که قدمت آن حداقل به دورهٔ تیموری می‌رسد و در عصر صفوی به اوج دست یافت (کاظمی، ۱۳۹۸، ص. ۲۱). بعدها چاپ قلمکار جهت تسریع در نقاشی پارچه شکل گرفت[1] و در دورهٔ قاجار به دلیل سرعت در تکثیر و طرح‌اندازی رونق پیدا کرد به‌طوری که در این باره نوشته‌اند: «پارچهٔ قلمکار به قدری مطلوب است که در همه‌جا بازاری برای فروش دارد و برای اینکه بیشتر در دسترس قرار گیرد چندسالی است که صنعتگران اختراع تازه‌ای کرده‌اند و با سهولت بیشتر آنها را به عمل می‌آورند، یعنی قالب‌های چوبی درست کرده‌اند و توسط آن با الوان گوناگون نقش و نگاری روی پارچه می‌اندازند، اما قلمکارهای گرانبها آنهایی هستند که با قلم رنگ‌آمیزی شده و هنرمندی زیادی در آنها به کار رفته است» (دیولافوا، ۱۳۳۲، ص. ۳۲۱). به این ترتیب، پارچه‌های قلمکار را در سه شکل نقاشی، چاپ (ترکیب استفاده از مهر و اندکی نقاشی) و چیت (کاملاً بر پایهٔ مهرزنی) برای پرده، سفره، رولحافی، روکش دیوار و در ایام عروسی برای تزیین در و دیوار و به‌ندرت برای کفن مردگان به‌کار می‌بردند (دالمانی، ۱۳۷۸، ص. ۶۵۰) قلمکارهای نقاشی بیشتر برای پوشش در و دیوار، ورودی محیط زندگی، تزیین چادرهای سلطنتی و امثالهم کاربرد داشت. باید توجه داشت که کاربرد این پارچه‌ها صرفاً به حوزهٔ زیبایی‌شناسی محدود نبود، بلکه جنبه‌ای از بازنمایی منزلت اجتماعی و فرهنگی افراد نیز در آن مستتر بود. استفاده از قلمکار نقاشی در چادرهای سلطنتی یا درهای ورودی خانه‌ها، علاوه بر تزیین، نوعی بیانیهٔ تصویری از جایگاه اجتماعی صاحب‌خانه نیز به شمار می‌رفت؛ چنان‌که پزشک مخصوص ناصرالدین‌شاه نقل می‌کند: «چادر و دستگاه به لطف شاه تهیه شد؛ چادر بزرگی که دو چادری است که روی هم می‌زنند. چادر اولی، سفید و به وسعت شش متر مربع است و چادر دومی که وسعتش از چهار متر مربع بیش نیست از خارج آبی تیره‌رنگ است و از داخل آن را قلمکارهایی پوشانده‌اند که روی آن مجالس شکار تصویر شده مثل شیرها و گوزن‌هایی که از دست شکارچی می‌گریزند و طاووسی که دم خود را گسترده و مرغان گوناگونی که بر شاخسارها مشغول پرواز هستند. اما با این وسعت و دو طبقه بودن باز این منزل غیر از چادر، چیز دیگری نبود و اگر من می‌خواستم با وجود نقش‌های زیبای قلمکاری‌های آن، چادر بودن آن را فراموش کنم آفتابی که تیغ‌وار بر سقف آن می‌تابید بی‌اختیار این نکته

را به من یادآوری می‌کرد» (فوریه، ۱۳۶۲، ص. ۲۵۲). این نقل‌قول گویای آن است که قلمکار نه‌تنها در لباس و تزیینات شهری کاربرد داشت، بلکه جزیی از فضای سلطنتی و ابزاری برای خلق فضاهای روایی و حماسی نیز بود. نقوش شکار، مرغان بهشتی و درختان با شاخ و برگ پر پیچ و خم، حامل دلالت‌هایی فراتر از زینت بودند و به نوعی «روایت مصور قدرت» در دل ساختار سلطنتی تلقی می‌شدند.

بنا بر روایات معتبر قاجاری، پارچه‌های قلمکار چاپی را غالباً با قالب‌هایی به‌طول ۲۰ و عرض ۱۵ سانتی‌متر و با دست نقش می‌زدند. سه مرکز مهم تولید پارچه‌های قلمکار عبارت بودند از: اصفهان، یزد و همدان. اصفهان مرکز مهم این صنعت محسوب می‌شد و یکی از راسته بازارهای آن به صنعتگران قلمکار اختصاص داشت. قلمکارهای اصفهان غالباً ۴ متر طول و ۱/۲۰ متر عرض داشتند. ابتدا نقش قلمکار را روی پارچه‌های پنبه‌ای محلی می‌زدند که به سبب زمخت بودن تشخیص آن آسان است، اما از اواسط دورهٔ قاجار و بعد از آن، برای قلمکار منحصراً از کتان‌های منچستر انگلیس استفاده شد (دالمانی، ۱۳۷۸، ص. ۶۵۲). درواقع ورود پارچه‌های کتان خارجی (به‌ویژه پارچه‌های سفید منچستر) یکی از نمودهای گسترش مناسبات تجاری ایران با غرب در دورهٔ قاجار بود. هنرمندان قلمکار، با بهره‌گیری از این پارچه‌ها که سطح صاف‌تر و قابلیت جذب رنگ بالاتری داشتند، توانستند کیفیت بصری محصولات خود را ارتقا دهند. این امر نشان می‌دهد که فن قلمکارسازی در عین وفاداری به سنت، با تحولات جهانی همگام بود و از امکانات فنی مدرن بهره می‌برد. قلمکاران برای آنکه محصول کارشان محکم‌تر باشد و بهتر به فروش برسد آنها را صمغ‌اندود می‌کردند که مخصوصاً وقتی از این پارچه‌ها برای تزیین منازل استفاده می‌شد بسیار مفید بود. با نگاه دقیق‌تر، می‌توان دریافت که هنر قلمکار در دورهٔ قاجار، مرز میان هنر و صنعت را به نرمی درنوردیده است. در عین‌حال که زیبایی‌شناسی آن متأثر از الگوهای سنتی ایرانی است، منطق تولیدی آن به‌سوی بهره‌وری و تولید انبوه متمایل است. این تلفیق، قلمکار را به یکی از مصادیق ممتاز هنر ـ صنعت در ایران تبدیل می‌کند که به دلیل تناسب بیشتر با ویژگی‌های دوران مدرن و امکان تکثیر مورد توجه قرار گرفت و حتی با روی کار آمدن رضاخان رونقی دوباره پیدا کرد. به همین دلیل بیشترین نمونه‌های به جا مانده از پارچه‌های قلمکار مربوط به اواخر قاجار و اوایل پهلوی است (کاظمی، ۱۳۹۸، ص. ۲۱) بنابراین قلمکار در این دوره صرفاً یک کالا نبود، بلکه حامل ارزش تاریخی و فرهنگی بود که دولت وقت، آگاهانه یا ناآگاهانه، از آن برای بازسازی حافظهٔ تاریخی ملت بهره می‌برد. چنین کاربردی از هنر، نشان‌دهندهٔ نقش دوگانه آن در عصر مدرن است: از یک‌سو زاییدهٔ سنت و از سوی دیگر ابزاری برای سامان‌دهی نظم نوین اجتماعی و فرهنگی.

۵. تحلیل تصویری تعدادی از پرده‌های نقاشی قلمکار در اواخر عصر قاجار

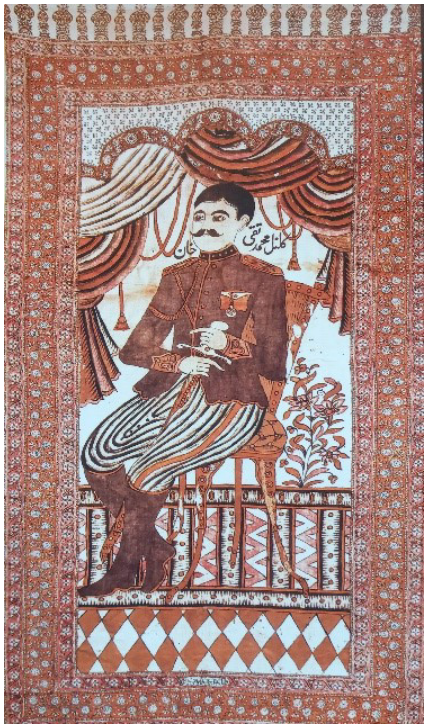
۵- ۱. تصاویر پادشاهان، شاهزادگان و رجال سیاسی

هنرمندان قلمکارِ اواخر دورهٔ قاجار، با تعلق خاطر به سبک پیکرنگاری درباری در دورهٔ نخست، علاقهٔ بسیاری به تاریخ باستانی، اساطیری و تاریخی نشان دادند که نمونهٔ آن در تصویر ۱ با پیکره‌ای منتسب به «منوچهر» قابل ملاحظه است. تصویر منوچهر، اگرچه بر بستر سنتی همچون قلمکار شکل گرفته، اما با نگاهی کاملاً سیاسی ـ فرهنگی از سوی هنرمند خلق شده است؛ گویی هنرمند صرفاً به بازنمایی قهرمان شاهنامه‌ای اکتفا نکرده، بلکه از منظر تاریخی در پی احیای نوعی قدرت نمادین از گذشته‌ای باشکوه بوده است. این ترکیب از بازنمایی بصری در قالب آشنا برای مردم و انتخاب سوژه‌ای که جایگاه اسطوره‌ای دارد، نوعی میانجی‌گری بین فرهنگ عامه و مشروعیت نخبگان سیاسی را شکل می‌دهد. در این بازنمایی، چهره‌نگاری ایستا، جامه‌ای فاخر و ساختار صحنه‌پردازی یادآور سنت پیکرنگاری درباری است که از دربار فتحعلی‌شاه و جانشینانش به دست هنرمندان محلی رسیده است. این بازنمایی از شاهی چون منوچهر در قالب هنر سنتی قلمکار، فقط یک بازگشت صرف به گذشته نیست، بلکه نوعی بازآفرینی آگاهانهٔ تصویری است که حاکمان قاجار از طریق آن سعی داشتند مشروعیت سنتی پادشاهی را به خود نسبت دهند. انتخاب چنین شخصیتی از شاهنامه و تاریخ اساطیری ایران، در بستر یک رسانهٔ مردمی، به این دلیل اهمیت دارد که مرز میان اسطوره و واقعیت تاریخی، همین‌طور گذشته و حال یا حتی سبک‌های هنری دورهٔ قاجار را مبهم می‌کند. درحقیقت، خلق این تصاویر بر زمینه‌ای چون قلمکار، نوعی زیبایی‌شناسی مردمی را با ایدئولوژی درباری پیوند می‌زند. در این شرایط، هنر به ابزار انتقال هویت ملی و حفظ مشروعیت سلطنت بدل شده است. هنرمندِ این

پرده در اواخر قاجاریه به شیوهٔ قدما و با نظر به اسلوب پیکرنگاری درباری در دورهٔ نخست، موضوعی باستانی را باز تعریف می‌کند، زیرا بنا بر سیاست کلی آن عهد، یکی از راه‌هایی که می‌توانست پایه‌های مشروعیت حکومت در برابر مردم را محکم کند الگوبرداری از شاهان مقتدر پیشین به‌ویژه در ایران باستان بود؛ بنابراین فرمانروایان قاجار، انگیزهٔ بسیاری برای همانندسازی با شاهان مقتدر ماقبل از خود نشان می‌دادند. در این‌گونه آثار، شکوه‌نمایی دربار و تحقق قدرت قاجار هدف اصلی بود. با این رویکرد بود که در این زمان، بازگشت به عظمت باستانی ایران در هنرهای تجسمی راه یافت و بخشی از بازآفرینی فرهنگ شد. «در این دوره، شمار آیین‌ها، نمایش‌های پر زرق و برق که بیشتر برای نمایاندن وفاداری شرکت‌کنندگان به دودمان قاجار برگزار می‌شد، فزونی گرفت. در این میان تشریفات بار یافتن سفرای خارجی، ضیافت‌ها، رژه‌های نظامی، مراسم آتش‌بازی به مناسبت‌های گوناگون، جشن‌ها و آیین‌های نوروزی همگی معنا و جای خاص خود را یافت و هر جنبه‌ای از زندگی درباری معطوف به آفرینش تصویری متناسب با دربار شاهنشاهی شد» (دیبا، ۱۳۷۸، ص. ۴۳۴). در این میان، قلمکار به‌عنوان یک رسانهٔ نیمه‌مردمی، می‌توانست نقش مؤثری در انتقال این مفاهیم داشته باشد، به‌ویژه آنکه در ابعاد گسترده در دسترس بود.

این پیوند میان آیین‌های درباری و خلق اسطوره‌های معاصر، در تصویر ۲ نیز به وضوح دیده می‌شود. نمایش «کلنل محمدتقی‌خان پسیان» در پردهٔ قلمکار و در قامت قهرمانی ملی و نظامی، نوعی استمرار روایت قهرمانی شاهنامه‌ای در بستر تاریخ معاصر است. لباس نظامی، حالت نشسته و معماری صحنه با پرده‌های سنگین، همگی این تصویر را در ردیف نقاشی‌های رسمی و فاخر درباری قرار می‌دهند؛ اما این بار قهرمان نه از گذشتهٔ دور، که از میان رجال زندهٔ قاجار برخاسته است. این تصویر نه‌تنها نشانگر کیفیت و دقت فوق‌العادهٔ قلمکار نقاشی است، بلکه بیانگر نوعی بازنمایی قهرمانانه از شخصیت‌های معاصر در بستر یک مدیوم سنتی است. چیدمان صحنه و فیگور نشستهٔ کلنل، یادآور فضای رسمی و اشرافی نقاشی‌های درباری است که در قالب سنت‌های بومی قلمکار بازآفرینی شده‌اند. تلاقی سنت و مدرنیته در این اثر، نه فقط در سطح ظاهری بلکه در معنا نیز رخ می‌دهد؛ جایی‌که سنت تصویری قاجاری در حال انتقال به حافظهٔ جمعی جدیدی است که در آن رجال سیاسی و نظامی معاصر جای اسطوره‌ها را می‌گیرند. این شیوهٔ نمایش که از نقاشی‌های بزرگ‌اندازهٔ پیکرنگاری درباری در دورهٔ نخست قاجار به میراث رسیده، در تابلویی با نقش فتحعلی‌شاه در تصویر ۳ امکان مقایسه دارد. در واقع تصویر فتحعلی‌شاه، سرمشقی آشکار برای ترکیب‌بندی، نشانه‌گذاری‌های سلطنتی و ساختار قرارگیری شخصیت مرکزی را فراهم می‌آورد. زبان تصویری که در دو تصویر پیشین، یعنی منوچهر و کلنل پسیان، نیز آشکارا حضور دارد؛ چنان‌که ایشان نیز در مرکز قاب، با ترکیب مشابهی از پس‌زمینهٔ پرده‌دار، صندلی یا محل نشستن مجلل، فضای متقارن و مرکزیت پیکره و پوشش فاخر دیده می‌شوند. این شباهت‌ها تصادفی نبوده، بلکه هدفمند هستند و نشان از الگوبرداری آگاهانه از نوع تصویرسازی سلطنتی هستند که فتحعلی‌شاه مبدأ آن بوده است. حتی در انتخاب شخصیتی چون منوچهر و تجسم او، ارجاع به پادشاه آرمانی وجود دارد. بنابراین چه در پیکرهٔ اساطیری منوچهر و چه در قهرمان تاریخی پسیان، الگوی بصری فتحعلی‌شاهی همچون «مبنای بصری مشروعیت» در بطن اثر بازآفرینی می‌شود. از این رو می‌توان ادعا کرد که سبک پیکرنگاری درباری، مانند یک «متن مرجع» عمل می‌کند که هنرمندان قلمکار اواخر قاجار بارها به آن بازمی‌گردند؛ گاه برای انتقال شأن پادشاهی اسطوره‌ای (مانند منوچهر) و گاه برای بالا بردن جایگاه سیاسی یک قهرمان معاصر (مانند پسیان). از این جهت، تصویر فتحعلی‌شاه نه‌فقط بازتاب یک فرد، بلکه بنیان‌گذار الگویی است که مشروعیت، قدرت و شأن ملی را از طریق بازنمایی بصری گسترش می‌دهد.

چنان‌که اشاره شد، قاجاریان برای نفوذ قدرت خود در اذهان مردم و بزرگ‌نمایی سلطنت خویش، تصاویر تک‌چهره، دسته‌جمعی خانوادگی یا مراسم دیدار با سفیران خارجی را به نمایش می‌گذاشتند. در چنین شرایطی، تصویر پادشاهان، تنها نقش تزیینی نداشت، بلکه خود یک ابزار تبلیغاتی بود. این تصاویر گاه چنان طراحی می‌شد که مخاطب، عظمت، وقار و قدرت درباری را از نخستین نگاه احساس کند. طراحی لباس‌ها، جایگاه نشستن، فرم بدنی و حتی نوع نگاه افراد در تصویر، همه در جهت القای نوعی شاه‌وارگی به کار گرفته شد. این علاقه‌مندی در سرتاسر دوران قاجار دوام آورد، به‌طوری‌که نه‌تنها تصاویر منسوب به شاهان اساطیری به‌عنوان موضوع اصلی در بستر پارچه‌های قلمکار تصویر شد که در تزیین و تکمیل آنها به کار آمد؛ چنان‌که دورتادور حاشیهٔ پردهٔ قلمکار در تصویر ۴، پادشاهان موصوف در شاهنامهٔ فردوسی مشخص شده‌اند و در میانهٔ قاب احمدشاه



تصویر ۱ (راست): قلمکار نقاشی منوچهر. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان. (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۵۹).

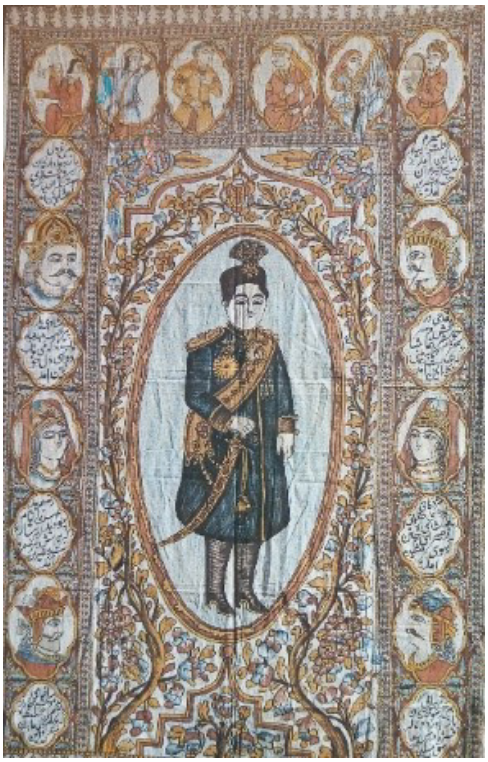
تصویر ۲ (وسط): قلمکار نقاشی کلنل محمدتقی خان پسیان. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۶۲).

تصویر ۳ (چپ): پیکرنگاری درباری از فتحعلی‌شاه قاجار. موزه هنر گرجستان. تفلیس (URL۱)

قاجار آمده است. این ترکیب خلاقانه میان پادشاهان واقعی و اسطوره‌ای، فراتر از یک نقاشی تزیینی صرف بود. درحقیقت، این تصاویر نوعی هم‌ذات‌پنداری تاریخی و فرهنگی میان سلسلهٔ قاجار و تاریخ کهن ایران را برقرار می‌کند. احمدشاه قاجار با قرارگیری در مرکز این ترکیب، نمادی از استمرار شاهنشاهی ایرانی تلقی می‌شد. این شیوهٔ قاب‌بندی و نمایش پادشاهان قاجاری از بسیاری پیش‌تر از دورهٔ نخست و زمان فتحعلی‌شاه قابل پیگیری است که نمود آن در تصویر ۵ بازیابی می‌شود. ترکیب و تجسمی که سابقهٔ آن در کارتوش‌های اروپایی و تأثیر آن بر هنر ایرانی قابل بازیابی است.[۲] نکته آنکه این شیوهٔ قاب‌بندی، در دورهٔ ناصرالدین‌شاه با رواج هنر عکاسی مقبولیت بیشتر یافت و در نمایش سایر رجال نیز به‌کار آمد که نمود آن در تجسم بزرگان مشروطه در تصویر ۶ قابل ملاحظه است و در قیاس با نقاشی‌های آن عصر همچون تصویر ۷، با نمایش پرتره‌هایی از ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه اثبات می‌شود. در این میان، صرفاً موضوعی سلطنتی (نمایش پادشاهان) به مضمونی مردمی (رجال مشروطه) تغییر موضع داده است.

اما در سوی مقابل و به جهت سبک‌شناسی تصویری، خلق چنین آثاری از یک میراث عظیم دیداری نشئت می‌گرفت که هویت خود را از فتحعلی‌شاه اخذ می‌کرد؛ خاصه آنکه فتحعلی‌شاه پیش از مقام سلطنت، حاکم فارس بود. دورانی که زمینه‌های آشنایی وی با میراث باستانی ایران، به‌ویژه هخامنشی و ساسانی را فراهم آورد که عامل مهمی در تمایل وی به گذشتهٔ با عظمت ایران است. بر این اساس، او، خود را وارث برحق شاهنشاهی بزرگ ایران می‌دانست و در ایجاد دستگاه مجلل خویش، آنان را سرمشق قرار داد. «ریشهٔ گرایش‌های هنری و فرهنگی فتحعلی‌شاه را باید پیش از رسیدن به تاج و تخت در دوران جوانی و ولایت‌عهدی او در ایالت فارس جست‌وجو کرد» (دیبا، ۱۳۷۸، ص. ۴۳۳). در راستای همین جریان بود که فتحعلی‌شاه به شاعران حکومتی فرمان داد تا به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی، حماسه‌ای در مدح سلسلهٔ قاجار بسرایند که حداقل پنج نسخهٔ مصور از آن را به مقامات عالی‌رتبهٔ اروپایی اهدا کرد. از سوی دیگر فتحعلی‌شاه قصد داشت تا شوکت شاهانه و دربار پر تجمل خود را در تقابل با تصویر بی‌تکلف کریم‌خان‌زند به رخ بکشد. مهم‌تر از همه این‌که تلاش شاه در به‌وجود آوردن تصویری بشکوه از حماسه‌های شاهنامه یا نقش‌برجسته‌های به یادگار مانده از دوران ساسانی، در حقیقت کوششی بود برای همانندسازی حکومت خود با گذشتهٔ شاهنشاهی ایران (رابی، ۱۳۸۴، ص. ۵۱). به واقع شاه امید داشت، شکوه عاریتی‌اش به مایهٔ فخر و

مباهات وی در مقام پادشاه بدل شود. این موضوع، به‌طور مشابه در نقاشی‌های شاهزادگان پایین‌مرتبه به‌منظور یافتن جایی روی دیوار یک اتاق رایزنی یا یک سرسرای رسمی، اهمیت داشت (فالک، ۱۳۹۳، ص. ۱۸). به همین سبب، بسیاری از درباریان، شاهزادگان و نخبگان آن دوران نیز به تقلید از همین سبک‌های تصویری روی آوردند. آنها می‌دانستند که ورود به فضای بصری دربار، راهی برای تثبیت موقعیت اجتماعی و تاریخی‌شان است. در نهایت، این تصویرسازی‌ها صرفاً بازتابی از گذشته نبود، بلکه آگاهانه برای شکل‌دهی به آینده طراحی می‌شد؛ بازنمایی



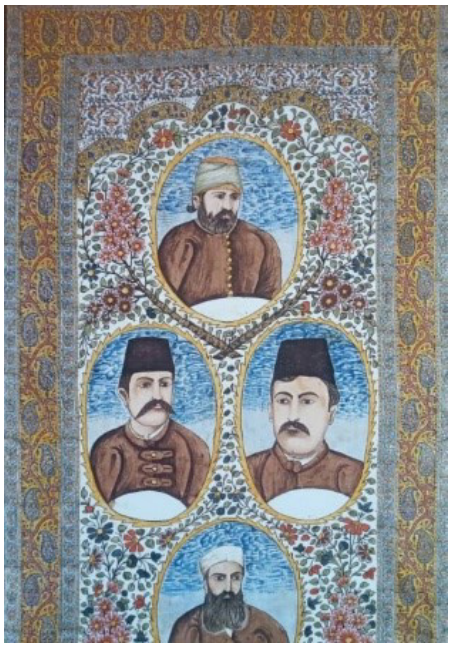
تصویر ۴ (راست): قلمکار نقاشی احمدشاه. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان. (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۶۵).

تصویر ۵ (چپ): تصویرسازی کتاب به سبک پیکرنگاری درباری. فتحعلی شاه قاجار. موزه ویکتوریا آلبرت لندن .(URL۲)

اقتدار، شکوه و مشروعیت سلطنتی که نسبت میان هنر، سیاست و حافظهٔ تاریخی را شکل می‌داد.

۵-۲. شاهزاده‌خانم‌ها و خدمتکاران

در تصاویر ۸ و ۹، نمودگاری از شاهزاده‌خانم‌های درباری قابل رؤیت است که در همراهی با خدمتکارانشان در پرده‌های نقاشی قلمکار به نمایش درآمده‌اند. در تصویر ۸، همچنان به سنت موصوف در پردهٔ قلمکار احمدشاه قاجار (تصویر ۴)، چهرهٔ پادشاهان اساطیری ایران همچون جمشید، فریدون و کی‌خسرو، در دورتادور قاب نمود یافته و منظره‌ای از شکوه اسطوره‌ای را احضار می‌کند. این چیدمان نمادین، علاوه بر آنکه بیننده را با تاریخ و ریشه‌های تمدنی پیوند می‌زند، بر جایگاه اجتماعی و خاندانی شاهزاده‌خانم نیز تأکید می‌کند؛ او نه‌تنها دختر دربار است، بلکه خَلَف یک میراث کهن سلطنتی است. درعین حال بانوی خدمتکاری، جام را به نشانهٔ تنعم و بهره‌مندی مضاعف به شاهزاده‌خانم می‌سپارد. در تصویر ۹، گرچه کنیز جای خود را به غلام می‌دهد، اما ترکیب تصویر با شرح مقام شاهزاده‌خانم، قرارگیری او در میانهٔ قاب‌بندی، پرده‌های آویز، پنجرهٔ پشت سر و قرارگیری بر نشیمن‌گاه فاخر همان است که در تصویر ۸ دنبال شده است و نکته آنکه هر دوی این پرده‌ها، آشکارا تحت‌تأثیر شیوهٔ تصویری پیکرنگاری درباری دورهٔ نخست قاجار هستند؛ چنان‌که در تصویر ۱۰ نیز به‌عنوان نمودگار این سبک، بانویی بزرگ‌جثه با صورت گرد و ابروان به هم‌پیوسته، لباس حریر زربفت و مرواریدنشان بر سکوی قدرت تکیه زده و پیشخدمتی قلیان به دست در برابرش ایستاده است. در این نوع نقاشی‌ها، زنان به عنوان سوژهٔ اصلی نقاشان، کمال مطلوب ایرانی از زیبایی زنانه را نشان می‌دهند. آرایش و پیرایش ایشان به غایت است. آنها سراسر پوشیده از جواهرات هستند. رخسارشان گیرایی و آرامش ویژه‌ای دارد که بیانگر پایگاه اجتماعی و تشخّص



تصویر ۶ (راست): هشت پرتره از ناصر الدین‌شاه و مظفر الدین‌شاه در سنین مختلف. اثر کمال‌الملک. کاخ موزه گلستان. تهران (نگارنده).

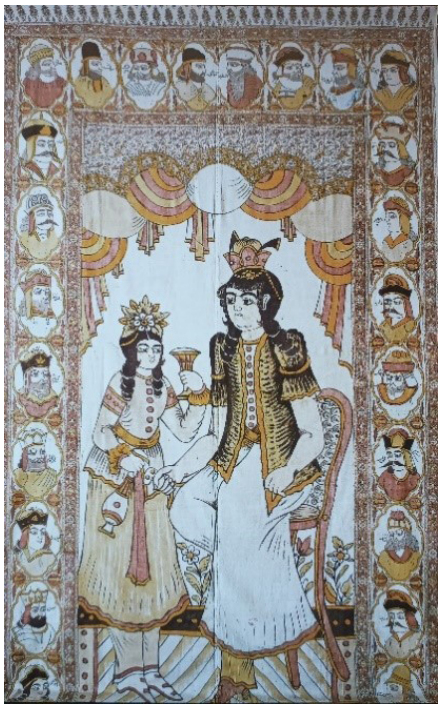
تصویر ۷ (چپ): قلمکار نقاشی رجال مشروطه. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۶۳).

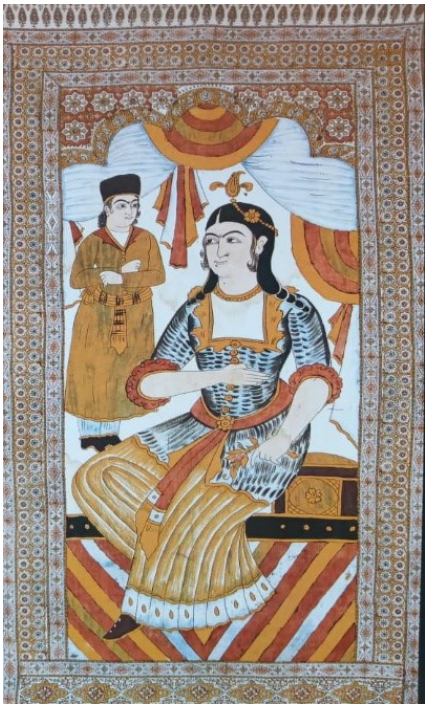
فردی آنهاست (رابینسون، ۱۳۷۹، ص. ۳۵۰). زنان غالباً در برابر پنجره‌ای که پرده‌اش به کنار جمع شده، قرار گرفته‌اند. ایشان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده، حالت مخمور با دست‌ها و پاهای حناگرفته، تصویر می‌شوند. همگی در جامگان زربفت و غرق در جواهرات و زینت‌ها هستند. افراد بیشتر به‌واسطهٔ اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱). به این ترتیب، در دو پردهٔ قلمکار زنانهٔ متعلق به ادوار متأخر قاجاری نیز وحدت سبکی و محتوایی با سبک پیکرنگاری دورهٔ نخست به چشم می‌خورد. این شباهت‌ها نه‌تنها در ترکیب‌بندی بصری، بلکه در نوع چهره‌پردازی، آرایش فضا و عناصر نمادین مشترک مشهود است: زنان اشرافی در مرکز قاب نشسته بر تخت یا سکویی مرتفع، پرده‌های پرنقش در پشت سر، جام یا قلیان در دست و حضور خدمتکارانی وفادار.

درمجموع، این پیوندهای متعدد و دقیق نشان می‌دهد که پرده‌های قلمکار تصاویر ۸ و ۹ تنها بازنمایی ساده‌ای از زنان حرمسرا نیستند، بلکه در پی آن بوده‌اند که الگوی تثبیت‌شدهٔ پیکرنگاری درباری را در قالب کاربردی‌تر و تزیینی‌تر بازسازی کنند. این تأثیرپذیری نه‌تنها در فرم و محتوا، بلکه در رویکرد زیبایی‌شناسانه و بازتولید مفاهیم قدرت، منزلت و زیبایی زنانه کاملاً قابل ارزیابی است. در واقع، به نظر می‌رسد تصویر ۱۰ یا مصادیق مشابه آن که البته فراوان هستند، به‌عنوان مرجع و مدل تصویری، در خلق پرده‌های قلمکار نقش «الگو» را ایفا کرده‌اند. این انتقال از نقاشی سلطنتی به هنر مردمی، نشان‌دهندهٔ انتقال گفتمان بصری قدرت به لایه‌های عامهٔ جامعهٔ قاجاری است. بدین‌ترتیب، در سطح معناشناسی نیز، مضمونِ زنان در اوج شکوه و تنعم، هم در قالب رسمی نقاشی‌های درباری و هم در هنر عامیانهٔ قلمکار، جایگاهی همسان یافته است. بازتولید این تصویر از زن، بازتابی از گفتمان غالب دورهٔ قاجار دربارهٔ جنسیت، قدرت و زیبایی است که ظاهراً در سرتاسر بازهٔ وسیع حکمرانی ایشان در افزون بر یکصد و بیست سال تداوم یافته است؛ جایی که زن اشرافی، نه فقط موضوع تماشا، بلکه تجسمی از نظم نمادین جامعه به شمار می‌آید.

۵-۳. مجالس بزم و ضیافت

فرهنگ بزم و ضیافت از ارکان مهم زندگی اجتماعی و آیینی ایرانیان در طول تاریخ بوده است. این مضمون، نه‌تنها در ادبیات و موسیقی، بلکه در هنرهای تصویری به صورت گسترده بازتاب یافته است. در این میان، دو جریان اصلی هنر ایران، هنر درباری و هنر مردمی، هر دو به بازنمایی صحنه‌های بزم پرداخته‌اند، چراکه بزم در فرهنگ ایرانی، مفهومی فراتر از جشن و شادمانی صرف است؛ یعنی صحنه‌ای برای نمایش پیوندهای اجتماعی، آیین‌های عبادی، تعاملات طبقاتی و حتی بازتاب ساختارهای قدرت به‌شمار می‌آید. این اهمیت چندلایه سبب شده که صحنه‌های بزم، در آثار تصویری قرون مختلف، جایگاهی





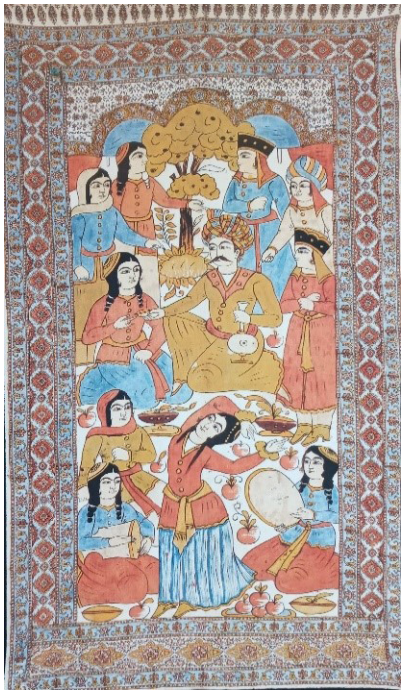
خاص پیدا کنند، به‌طوری‌که نمود آن در پرده‌های قلمکار نقاشی اواخر عصر قاجار نیز قابل ملاحظه است. این آثار، گواهی از پیوند هنر کاربردی با مضامین فرهنگی هستند که زندگی روزمره را با خاطرات تاریخی و دینی درهم می‌آمیزند. با این منظر، نمونه‌های قلمکار در تصاویر ۱۱ و ۱۲ به ضیافت ملوکانه و عام اشاره دارد؛ درمقابل در تصویر ۱۳، «عروسی آمنه»، مادر پیامبر اکرم (ص) به‌عنوان موضوعی خاص مدنظر است؛ با وجود این، در این پرده نیز همچون دو نمونهٔ پیشین، نه‌تنها چینش عناصر تصویری، مشابه و در قالب ترکیب‌بندی دایره است؛ بلکه رقاصگانی در میانهٔ مجلس به نمایش درآمده‌اند که حضورشان با محوریت شخصیت مذهبی آمنه در تعارض است. این تضاد میان مضمون مقدس و فرم دنیوی، پرسش‌برانگیز است، چراکه ترکیب چهره‌ای مذهبی با نمادهای رقص و موسیقی، بازتابی از نحوهٔ درک هنرمند مردمی از روایت‌های دینی است؛ روایتی که گاه عناصر فرهنگی معاصر خویش را بر روایت تحمیل می‌کند. نکتهٔ مهم در این میان، تلفیق عناصر زمانی و فرهنگی است؛ یعنی درحالی‌که داستان به صدر اسلام و شخصیت‌های مقدس مربوط است، لباس‌ها، آرایش مو و حتی حالات چهره‌ها، کاملاً متأثر از دورهٔ قاجار هستند. این ناسازگاری زمانی، شاید در نگاه اول صرفاً یک خطای تاریخی تلقی شود، اما درواقع، بیانگر روش تصویرسازی است که روایت تاریخی را از فیلتر معاصر خود بازمی‌نمایاند، به‌ویژه آنکه همسر آمنه یا پدر حضرت محمد (ص) کلاه قجری بر سر گذاشته است. این پدیده را می‌توان تاریخ‌نگاری بصری مردمی نامید؛ جایی که هنرمند، وقایع تاریخی را نه از زاویهٔ دید مورخان، بلکه با درک زیبایی‌شناختی و اجتماعی خود بازتولید می‌کند. از این‌رو، می‌توان آن را سندی فرهنگی تلقی کرد که بیش از آنکه بازگوکنندهٔ واقعیت تاریخی باشد، آیینهٔ فرهنگ زمانهٔ تولید اثر است. این نوع تصویرسازی به وضوح الگوبرداری از پیکرنگاری درباری دورهٔ نخست قاجار است که در آن ترکیب‌بندی‌ها، الگوهای بصری مشابهی دارند و نمود مثالین آن در مجلس بزم تصویر ۱۴ با حضور پرتکرار رقاصگان حرمسرا دیده می‌شود. تصویر ۱۵ نیز به نوعی بزرگ‌نمایی از رامشگران تصاویر پیشین است که دست‌افشانی و حرکات اندامی ویژهٔ بانوان خنیاگر قاجاری را به صورت دقیق‌تر نشان می‌دهد.

تطبیق این آثار با یکدیگر، از چند منظر قابل توجه است: نخست، تداوم ترکیب‌بندی بزم از نقاشی درباری به هنر قلمکار مردمی؛ دوم، حفظ برخی عناصر تصویری (مانند جام نوشیدنی، میوه‌ها، سازها، خمیدگی و حرکات بدن، دست و پا در رقص) و سوم، انعطاف‌پذیری مضمون بزم در تطبیق با موضوعات دینی و اجتماعی گوناگون، از جمله ازدواج و حتی مراسم مذهبی. درنهایت، مقایسهٔ این تصاویر نشان می‌دهد که فرهنگ بزم در هنر قاجاری، همواره

تصویر ۸ (راست): قلمکارنقاشی شاهزاده‌خانم و خدمتکار. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۵۰).

تصویر ۹ (وسط): پیکرنگاری درباری از بانوی حرم و خدمتکار. کاخ موزه نیاوران. تهران (نگارنده).

تصویر ۱۰ (چپ): قلمکارنقاشی شاهزاده‌خانم و خدمتکار. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۵۸).



تصویر ۱۱ (راست): قلمکارنقاشی مجلس بزم. بدون رقم. سده چهاردهم ق. موزه هنرهای تزیینی اصفهان (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۵۷).

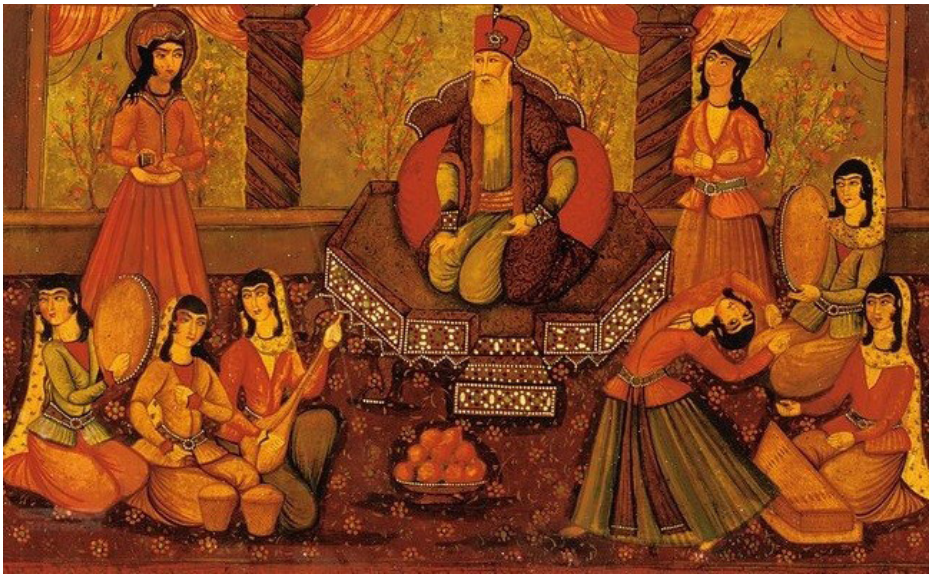
تصویر ۱۲ (وسط): قلمکارنقاشی مجلس بزم. بدون رقم. سده چهاردهم ق. مجموعه خصوصی (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۴۸).

تصویر ۱۳ (چپ): قلمکارنقاشی عروسی آمنه. بدون رقم. سده چهاردهم ق. مجموعه خصوصی (سیف ۱۳۹۷، ص. ۱۳۷).

موضوعی پویا و چندوجهی بوده و از دربار تا خانه‌های مردم، در قالب فرم‌ها و روایت‌های گوناگون، تداوم یافته است. تأثیر هنر درباری بر هنر مردمی، نه‌تنها در ظاهر بلکه در زبان تصویر نیز دیده می‌شود، اما این اقتباس، همواره با نوعی بازآفرینی، بومی‌سازی و بازتعریف همراه بوده است.

۶. نتیجه

پرده‌های نقاشی قلمکار، از معدود نمونه‌های پارچه‌های ایرانی در دورهٔ قاجار هستند که نه‌تنها بستر نقش‌اندازی برای نقوش گیاهی و جانوری را فراهم آوردند که زمینه‌ای عملی را برای حضور پررنگ نقوش انسانی به‌واسطهٔ عملیات تکمیلی ایجاد کردند. شکل و شیوه‌ای از تزیین پارچه که به‌رغم روبه افول گذاشتن نساجی سنتی همچنان تا به امروز دوام آورده و نمونه‌های متعددی از آن متعلق به اواخر دورهٔ قاجار و حتی اوایل دورهٔ پهلوی برجای مانده است که همچنان تأثیر سبک نقاشی دورهٔ نخست قاجار را بازتاب می‌دهد. هرچند نقاشی قلمکار، سبقهٔ کهن‌تری نسبت به چاپ قلمکار دارد، همواره نمونه‌های مضبوط از این هنر کمتر محل طرح و بررسی پژوهشگران بوده است. لذا مقالهٔ حاضر پرده‌های نقاشی قلمکار را به بحث گرفت و برای تحدید چارچوب تحقیق و دستیابی به نتیجهٔ مشخص، به مضامین شاهوار و بزمی اکتفا نمود که یکی از محبوب‌ترین موضوعات در هنر دورهٔ قاجار بوده است. با این هدف نُه پردهٔ قلمکار از اواخر دورهٔ قاجار و حتی به تعبیری در اوایل دورهٔ پهلوی بررسی شد و نتیجه نشان داد: این پرده‌ها وام‌دار سبک پیکرنگاری درباری در دورهٔ نخست قاجار هستند، چراکه این پرده‌ها نیز همچون نمونه‌های متعدد پیکرنگاری درباری، در بیشتر موارد شاهان، شاهزادگان، شاه‌بانوها و مجالس بزم و میهمانی را به تصویر در می‌آورند یا از همان سبک و سیاق برای تجسم موضوعات سیاسی، مذهبی و آیینی بهره می‌جویند، به‌طوری‌که حتی تفاوت در مواد و متریال یا اختلاف در شیوهٔ آموزش و پروش هنرمندان، اختلالی در این تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ایجاد نکرده است. به این ترتیب، می‌توان مدعی بود پرده‌های قلمکار شاهوار و بزمی اواخر دورهٔ قاجار، سنت‌های تصویری پیکرنگاری درباری را تکرار می‌کنند. به‌واقع این پرده‌ها نه‌تنها حامل پیام‌های زیبایی‌شناختی و فرهنگی هستند، بلکه اسناد ارزشمندی از جریان انتقال الگوهای تصویری از مرکز قدرت (دربار) به حاشیهٔ آن (هنر مردمی) به شمار می‌آیند. آنها با تکرار و بازآفرینی سنت‌های تصویری رایج در نقاشی درباری دورهٔ نخست، نوعی استمرار فرهنگی را رقم می‌زنند که در آن، مفهوم قدرت، زیبایی، و تشخّص اجتماعی، به زبان عامه ترجمه شده است. امید است در گام‌های بعدی، پژوهشگران نسبت به بازجست در دیگر صور هنری مغفول و از یاد رفتهٔ پرده‌های نقاشی قلمکار اقدام نمایند.



تصویر ۱۴ (راست): پیکرنگاری درباری. بانوی دربار قاجار. موزه ویکتوریاآلبرت لندن (URL۴).

تصویر ۱۵ (چپ): نقاشی لاکی با موضوع بزم شاهانه. حراج کریستی. لندن .(URL۳)

جدول ۱: سبک‌شناسی تصویری پرده‌های نقاشی قلمکار اواخر عصر قاجار در مقایسه با پیکرنگاری درباری (نگارنده).

جدول ۱: سبک‌شناسی تصویری پرده‌های نقاشی قلمکار اواخر عصر قاجار در مقایسه با پیکرنگاری درباری (نگارنده).		
مؤلفه‌های بصری و محتوایی	پرده‌های نقاشی قلمکار اواخر دورهٔ قاجار	نقاشی‌های دورهٔ نخست قاجار (پیکرنگاری درباری)
موضوعات رایج بزمی	شاهان، شاهزادگان، مجالس شاهوار، زنان حرمسرا و البته گاه میهمانی‌های مذهبی (عروسی آمنه)	شاهان، شاهزادگان، مجالس شاهوار، زنان حرمسرا
شخصیت‌ها	چهره‌های تاریخ اسطوره‌ای و واقعی، گاهی در نقش‌های سیاسی. با لباس‌های رسمی به فرم قاجاری	چهره‌های درباری و اشرافی. با لباس‌های رسمی و تشریفاتی
عناصر تصویری تکمیلی	جام، میوه، ساز، پرده و مبلمان سلطنتی	جام، میوه، ساز، پرده و مبلمان سلطنتی
ترکیب‌بندی	دایره‌وار یا مرکزی؛ با گرایش به تعدد عناصر بصری	دایره‌وار یا مرکزی؛ شخصیت مرکزی در میانهٔ قاب
زبان تصویر و سبک	نیمه‌روایی، عامیانه، همراه با بازآفرینی داستانی	رسمی، پرابهت، نمادین
مخاطب هدف	مردم عادی، کاربرد تزیینی و آیینی	دربار، اشراف، اقشار بالادست جامعه
کارکرد اجتماعی	مشروعیت قدرت و سلطنت، زیبایی‌شناسی درباری، گاه تاریخ‌نگاری بصری و گاه فضاسازی مذهبی ـ آیینی	مشروعیت قدرت و سلطنت، زیبایی‌شناسی درباری
مکان تولید	در بستر کارگاه‌های مردمی چاپ قلمکار	کارگاه‌های سلطنتی و حرفه‌ای

پی‌نوشت‌ها

۱. هرچند شواهد مربوط به پیدایی قلمکار چاپی در سده‌های پیشین وجود دارد، اما در این مصداق، منظور فن چاپ قلمکار در رقابت با قلمکار نقاشی است.

۲. کارتوش (Cartouche) در هنر اروپایی، یک عنصر تزیینی است که معمولاً به صورت قاب بیضوی، مستطیلی یا طوماری ظاهر می‌شود و برای محصور کردن کتیبه‌ها، نشان‌ها، نام‌ها یا عناصر تزیینی دیگر به کار می‌رود. کارتوش، در دوران رنسانس و باروک، به‌ویژه در قرون شانزدهم تا هجدهم میلادی، به اوج شکوفایی خود رسید. فرم‌های کارتوش از سادگی هندسی دورهٔ کلاسیک تا پیچیدگی باروک متغیر بود. در قرن نوزدهم با احیای سبک‌هایی مانند نئوکلاسیک و نئوباروک، کارتوش دوباره در طراحی جلد کتاب‌ها، سرلوحهٔ روزنامه‌ها و اسناد رسمی بازآفرینی شدند. در دورهٔ صفویه و سپس قاجار، با گسترش روابط تجاری و فرهنگی ایران با اروپا، هنرمندان ایرانی با مفاهیم و فرم‌های جدید تزیینی آشنا شدند. یکی از این عناصر، کارتوش بود که به صورت قاب‌های طومارمانند و نقش‌دار، وارد فضای هنرهای تجسمی ایران شد. از منظر زیبایی‌شناسی، کارتوش با هدایت نگاه مخاطب به سوی نوشتار یا نماد مرکزی، به ایجاد تمرکز و سلسله‌مراتب بصری کمک می‌کند. از این‌رو، می‌توان کارتوش را بخشی از زبان بصری هنری دانست که معنا را با فرم ادغام می‌نماید.

کتابنامه

آژند، ی. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (ج ۲). سمت.

ابوضیاء، م.؛ سوبرزخان، ن. (۱۴۰۱). تصویر زن در هنر قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو). دانیار.

پ پاکباز، ر. (۱۳۸۵). نقاشی ایران. زرین و سیمین.

حسینی، م. (۱۴۰۲). تحلیل لایه‌های بصری و مضمونی بزم‌نگاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (مطالعه موردی: نقاشی بارگاه کیخسرو و شب چله). رهپویه هنرهای صناعی، ۳(۸)، ۷-۲۰.

دالمانی، ه. (۱۳۷۸). از خراسان تا بختیاری (ج ۱، ترجمهٔ غ. سمیعی). طاووس.

دیبا، ل. (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر. ایران‌نامه. (۶۷)، ۴۲۳-۴۵۲.

دیولافوا، ژ. (۱۳۳۲). سفرنامه مادام دیولافوا (ترجمهٔ ه. فره‌وشی). خیام.

زکریایی رازی، ا.؛ موسوی، ن. (۱۳۹۵). قلمکار نقاشی، هنری به وسعت اعتقادات جامعه، در نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی ــ اسلامی با تأکید بر هنرهای رو به فراموشی، دانشگاه اصفهان، ۲۲ و ۲۳ اردیبهشت.

رابی، ج. (۱۳۸۴). چهره‌های قاجاری (ترجمهٔ م. خلیلی). هنرهای تجسمی. (۲۳)، ۴۸-۵۵.

رابینسون، ب. (۱۳۷۹). نقاشی ایران در دورهٔ قاجار، در اوج‌های درخشان هنر ایران (گردآوری ر. اتینگهاوزن و ا. یارشاطر؛ ترجمهٔ ه. عبداللهی و ر. پاکباز). آگه، ۳۴۱-۳۷۱.

رفیع‌پور، ف. (۱۳۹۲). کندوکاوها و پنداشته‌ها. شرکت سهامی انتشار.

سودآور، ا. (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران (ترجمهٔ م. شمیرانی). کارنگ.

سیف، ه. (۱۳۹۷). قلمکار نقاشی (ترجمهٔ ب. سیدآقازاده). سازمان زیباسازی.

شهدادی، ه.؛ صفایی، ش. (۱۳۹۸). هنر نقش‌زنی روی پارچه: قلم‌کاری یا چیت‌گری. فرهنگ مردم ایران. (۵۸)، ۱۴۹-۱۶۷.

علیزاده بیرجندی، ز.؛ ناصری، ا. (۱۳۹۰). پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن. پژوهش‌های تاریخی دانشگاه سیستان و بلوچستان. ۵ (۸)، ۸۵-۱۰۲.

فالک، اس. جی. (۱۳۹۳). شمایل‌نگاران قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو). پیکره.

فوریه، ژ. (۱۳۶۲). سه سال در دربار ایران (ترجمهٔ ع. اقبال آشتیانی). دنیای کتاب.

کاظمی، س. (۱۳۹۸). چاپ قلمکار اصفهان. آینور.

معین‌الدینی، م. (۱۳۹۴). بررسی رابطهٔ بین حمایت فتحعلی‌شاه قاجار از هنر و استفادهٔ سیاسی از آن. علوم سیاسی. ۱۱(۳۰)، ۱۱۷-۱۴۰.

مونسی سرخه، م.؛ حسین‌زاده، س. (۱۳۹۸). تطابق مضامین نقوش تزیینی در دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی‌خان مشهد و سه پارچه قلمکار دورهٔ قاجار. نگارینه هنر اسلامی. ۶(۱۸)، ۱۱۹-۱۲۷.

مونسی سرخه، م.؛ حسین‌زاده، س. (۱۳۹۸). نقشمایه‌های انسانی در منسوجات ایرانی. آبان.

نوایی لواسانی، ز. (۱۳۹۲). نگاهی به نقاشی دورهٔ قاجار. نیک‌خرد.

URL1:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fath_Ali_Shah_(Art_Museum_of_Georgia).jpg (Accesseed Date: 7. 24. 2025)

URL2:https://collections.vam.ac.uk/item/O405531/fath-ali-shah-qajar-painting-unknown (Accesseed Date: 7. 24. 2025)

URL3:https://www.christies.com/lot/a-pair-of-polychrome-lacquer-papier-mache-4685088/?intObjectID=4685088&lid=1 (Accesseed Date: 7. 24. 2025)

URL4:https://collections.vam.ac.uk/item/O133584/ (Accesseed Date: 7. 24. 2025)