

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۲/۲۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۱

گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار*

الهه ایمانی

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

محمود طاووسی (نویسنده مسئول)

استاد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

E-mail: tavoosi.mahmoud@modares.ac.ir

امیرحسین چیت‌سازیان

دانشیار، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان

علی شیخ‌مهدی

استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

فرش دست‌باف ایران در تاریخ، فرهنگ، سنت و تمدن کهن ایران ریشه دارد. درگستره زمان، با توجه به تغییرات جامعه نقوش فرش دگرگونی یافته است، برای نمونه، تحولات جدید اجتماعی در دوره قاجار موجب گردید تا نقوش تازه‌ای در فرش‌ها ابداع گردد که برخلاف نقوش انتزاعی پیشین دارای تصویری شبیه‌سازی شده یا تخیلی از پادشاهان بودند. این مقاله با رویکردی جامعه‌شناسانه و با مفاهیم چهارچوب نظری لاکلاو و موفه در تحلیل گفتمان و ساختار معنایی محورهای هم‌نشینی و جان‌نشینی فردیناند دو سوسور، قالی‌های تصویری با موضوع پادشاهان در دوره قاجار را بررسی کرده و در پی یافتن پاسخ به این پرسش‌های اصلی بوده است که این قالی‌ها تحت تاثیر چه دال‌های گفتمانی در آن دوره بودند؟ و چرا در قالی‌های این دوره تصاویر پادشاهان اسطوره‌ای و ایران باستان رواج یافتند؟ مقاله حاضر با روش توصیفی - تحلیلی به تجزیه و تحلیل اطلاعات گردآوری شده

از منابع کتابخانه‌ای پرداخته است و با مطالعه تعداد ۱۰ نمونه از فرش‌های تصویری بافته شده با موضوع پادشاهان ایران به بررسی تاثیرات نظام گفتمانی دوره قاجار توجه کرده است. یافته‌های پژوهش در این مقاله نشان دهنده آن است که در دوره قاجار به دلیل نفوذ اندیشه هویت‌یابی، گفتمان ایرانی‌ت رشد یافت. از این رو، پادشاهان اسطوره‌ای و تاریخی دوران پیش از اسلام، به عنوان پادشاهان آرمانی در قالی‌های این دوره بازنمایی شدند. در این قالی‌ها ساختار هم‌نشینی نقوش، بر اساس دال مرکزی باستان‌گرایی بر مفهوم هژمونی مشروعیت معنوی شاه از جانب خداوند و قدرت سیاسی او در دنیا تاکید می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: قالی‌های تصویری، باستان‌گرایی، تحلیل گفتمان، دوره قاجار.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری خانم الهه ایمانی با عنوان تبیین مفهوم پایداری فرهنگی در قالی‌های تصویری دوره قاجار است که به راهنمایی آقای دکتر محمود طاووسی و آقای دکتر امیرحسین چیت‌سازیان در دانشگاه تربیت مدرس به انجام رسیده است.



دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۲۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۴

۲۳

■ مقدمه

گرچه رواج قالی‌های تصویری در ایران به دو سده اخیر مربوط است، ریشه‌های آن به دوره صفوی، یعنی زمانی که فرش‌هایی با طرح شکارگاه فراوان شده بود، امتداد می‌یابد. با وجود این، قالی‌های تصویری در دوره قاجاری گسترش یافت؛ زیرا در این دوره شرکت‌های خارجی بسیاری تأسیس گردید و بافندگان ایرانی بر اساس طرح و رنگ دلخواه آن‌ها فرش‌هایی با نقش مایه‌های جدیدی می‌بافتند. اما در کنار این تولیدات باید از قالی‌های تصویری نیز نام برد که در این دوران رونق یافت. این قالی‌ها به دست‌باف‌های شهری، روستایی و عشایری تقسیم‌بندی می‌شوند؛ با این تفاوت که «قالیچه‌های تصویری که به دست عشایر تهیه شده، معمولاً سفارش خوانین بوده که آن‌ها را در خانه‌هایشان می‌آویخته‌اند» (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۹)؛ بر این اساس، تعدادی قالی‌های شهری‌باف با محوریت موضوع پادشاهان بوده است که به عنوان پیشکش، تولید و هدیه داده می‌شده است. این قالی‌ها همانند هر اثری در هر دوره تاریخی، بازتاب شرایط اجتماعی آن روزگار هستند. غالباً در این قالی‌ها، تصویر شاهان تاریخی و قصه‌های اسطوره‌ای و روایات مذهبی و گاهی هم تصویر زنان اروپایی، جانشین فرش‌هایی با نقش‌های پیشین شکارگاه شده‌اند. تصویر پادشاهان، بخش عمده این قالی‌ها را شامل می‌شد. از این رو، این مقاله در جست‌وجوی یافتن پاسخ به این پرسش است که چه دگرگونی گفتمانی، پدیدارشدن چنین نقش‌هایی را بر روی قالی‌ها باعث شده و هدف سفارش‌دهندگان و بافندگان دوره قاجاری از به تصویر درآوردن شاهان اسطوره‌ای، تاریخی و مشاهیر سرنوشت‌ساز ایرانی چه بوده است؟

پیشینه پژوهش

در زمینه قالی‌های تصویری، کتابی توسط پرویز تناولی نوشته شده است. او از جمله دلایل به وجود آمدن چنین نقشه‌هایی را بر روی قالی، اشاعه هنر تصویرسازی طبق زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی، گسترش روابط ایران و اروپا، ورود کارت‌پستال‌های اروپایی به ایران و تأثیر دو پدیده نوظهور چاپ و عکاسی بر ذوق و سلیقه ایرانیان می‌داند (تناولی، ۱۳۶۱، ۱۱-۱۲). مرتبط با این موضوع، مقاله‌ای در مجله گلجام منتشر شده است (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۰، ۶۳-۷۴) که به پیروی از تناولی تقریباً همین ارزیابی را درباره رواج قالی‌های تصویری اذعان داشته‌اند. پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان *بررسی قالیچه‌های تصویری قرن ۱۳ و ۱۴ هجری با موضوع تصویر انسان، موجود در موزه فرش ایران* توسط مهدی کشاورز افشار در دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۸۷ به نگارش درآمده است. همچنین پایان‌نامه دیگری با عنوان *سیر تحول تصویربافی در فرش ایران از دیرباز تا امروز توسط حجت‌الله رشادی* در دانشگاه شاهد در سال ۱۳۹۰ به تحریر درآمده است. نویسندگان این آثار پژوهشی معتقدند یکی دیگر از عوامل رواج قالی‌های تصویری، به خصوص تصویر مربوط به شاهان و مکان‌های تاریخی که بخش عمده‌ای از این قالی‌ها را شامل می‌شوند، تأثیرات گفتمان باستان‌گرایی در سطح جامعه روزگار قاجاری بوده است؛ روزگاری که هنگامه شکل‌گیری هویت ایرانی در برابر سایر کشورها بود. بیشتر آثار پژوهشی به تحولات تکنولوژیکی و تأثیرات فنی و رسانه‌ای که حاصل مراوده زیاد با اروپاییان بوده است، تأکید کرده‌اند. اما مقاله حاضر در ادامه پایان‌نامه حجت‌الله رشادی به شکل‌گیری گفتمان و موضوع هویت و ایرانی‌ت توجه کرده است. در این دوران، علاوه بر شبیه‌سازی و تصویرسازی از چهره شاهان قاجار بر روی دیوارها، تابلوهای نقاشی، پرده‌های قلمکار،

قلمدان‌ها و قالی‌ها، چهره‌ شاهان اسطوره‌ای، از جمله هوشنگ و جمشید و شاهان تاریخی هخامنشی و ساسانی به کرات تکرار می‌شدند. به نظر می‌رسد که رواج باستان‌گرایی در سطح جامعه، به‌ویژه نزد نخبگان این دوره، متأثر از مفهوم ایرانی‌بودن در میان اندیشمندان، محصلان و مأموران سیاسی ایرانی بوده است که در آن زمان به اروپا رفته بودند.

نویسندگان این مقاله برای دستیابی به نتایج موردتوجه، از چارچوب نظری تحلیل گفتمان ارنست لاکلاو^۱ و شاننال موفه^۲ استفاده کرده و به بررسی تأثیرات گفتمان و دال مرکزی^۳ و دال‌های شناور^۴ حاکم بر جامعه در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار پرداخته‌اند.

چارچوب نظری بر اساس مفاهیم دو سوسور، لاکلاو و موفه

امروزه انسان‌ها در دنیایی مملو از نشانه‌ها زندگی می‌کنند و همه اشکال ارتباطی بر مبنای تولید و مصرف نشانه‌ها استوارند؛ به همین دلیل، سوسور^۵ بنیان‌گذار نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌نویسد: «می‌توان علمی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد. این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود که ما آن را نشانه‌شناسی^۶ می‌نامیم» (سوسور، ۱۳۷۸، ۲۳-۲۴). همچنین او معتقد است که معنای هیچ نشانه‌ای بر خود قائم نمی‌باشد، بلکه معنای آن از رابطه‌اش با نشانه‌های دیگر ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، «نشانه از این‌رو همچون ساختاری مشتمل بر دو جزء دال^۷ (صوتی یا تصویری) و مدلول^۸ (تصور مفهومی نزد ما) است که بر معنا دلالت^۹ می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۸). در واقع، معنا ناشی از تفاوت ساختارها و تفاوت‌ها ناشی از همنشینی و جانشینی نشانه‌هاست.

دو سوسور برای نشانه هیچ‌گونه ماهیت ذاتی قائل نبود و باور داشت که معنای نشانه‌ها را از روی تفاوت با سایر نشانه‌ها می‌فهمیم. در این ساختار زبانی، نشانه‌ها در محور جانشینی و همنشینی علاوه بر معنای صریح باعث ایجاد دلالت ضمنی نیز می‌شوند؛ بنابراین، در بررسی نقوش فرش‌های تصویری، نشانه‌ها به‌تنهایی معنا ندارند، بلکه در جانشینی و همنشینی عناصر دیگر معنا می‌یابند. به عبارتی دیگر، باید به سایر نشانه‌های موجود در فرش نیز توجه شود؛ چراکه این نشانه‌ها در تأثیر متقابل با یکدیگر قرار دارند و هر نقش با قرارگرفتن نشانه‌های متفاوت، معنایی متفاوت می‌یابد. لاکلاو و موفه درک معنای نشانه‌ها و نظام دلالت‌های صریح و ضمنی را در گستره وسیع‌تری به نام گفتمان قرار دادند که در دوره‌های مختلف تاریخی و اجتماعی بر تولید و مصرف نشانه‌ها بر اساس ساختار هژمونی قدرت تأثیر می‌گذارند.

از دیدگاه لاکلاو و موفه، گفتمان مجموعه‌ای معنادار از علائم و نشانه‌های زبان‌شناختی و فرازبان‌شناختی است که فراتر از گفتار یا نوشتار قرار دارد. آن‌ها آموزه‌های دو سوسور را در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در قلمرو گفتمان قرار داده و معتقدند که همه امور، ماهیتی گفتمانی دارند و نوعی سازه گفتمانی‌اند و در رابطه با دیگر اشیا معنا می‌یابند. درحقیقت، معنای اجتماعی گفتارها، کنش‌ها و نهادها همگی در ارتباط با بستر و زمینه کلی که بخشی از آن هستند، درک می‌شوند.

این نظریه بر نقش زبان در بازنمایی و نیز رژیم حقیقت به شیوه فوکویی به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی تأکید می‌کند؛ بنابراین، دسترسی به واقعیت، تنها از طریق زبان ممکن می‌گردد. ولی بازنمایی حقیقت از راه زبان، هرگز بازتاب واقعیت از پیش موجود و عینی نیست، بلکه در این بازنمایی، زبان در ایجاد واقعیت، نقش ایفا می‌کند؛ از این‌رو، حقیقت محصول گفتمان‌ها



می‌شود (صدرا، ۱۳۸۶، ۵۶). درکل، هر گفتمان بخش‌هایی از حوزه اجتماع را در سیطره خود گرفته و با دراختیار گرفتن ذهن افراد، به گفتارهای رفتارهای شخصی و اجتماعی آن‌ها معنا می‌دهد. لاکلاو و موفه بر نقش قدرت^{۱۱} در شکل‌گیری صورت‌بندی‌های گفتمانی توجه کرده‌اند. آن‌ها در بحث‌های خود، گفتمان را با زبان‌شناسی سوسور و مفهوم قدرت از نظر فوکو^{۱۲} ترکیب کرده، مفاهیم دال‌های مرکزی و شناور را مطرح ساخته‌اند که تحت یک نظام ارتباطی به نام مفصل‌بندی^{۱۳} و در جهت هژمونی^{۱۴} ساختار اجتماعی قرار می‌گیرند؛ به این ترتیب که دال مرکزی در هر گفتمان، نشانه‌ای است که دیگر نشانه‌ها به‌عنوان دال‌های شناور، در اطراف آن نظم و انسجام (مفصل‌بندی) پیدا می‌کنند و هسته مرکزی نظام گفتمانی را تشکیل می‌دهند.

هژمونی (استیلای) یک گفتمان بر انسجام معنایی دال‌های دیگر، حول دال مرکزی استوار است. در صورتی که یک گفتمان، موفق شود با اتکا بر دال مرکزی خود، مدلول‌های موردنظر خود را به فضای گفتمانی‌اش نزدیک کند، آن گفتمان غلبه یافته و حاکم می‌شود؛ یعنی هرآنچه در جامعه اتفاق می‌افتد، بر اساس قدرت هژمونیک نظام معناشناختی نشانه‌ها و بر اساس گفتمان مسلط اجرا می‌شود. لاکلاو و موفه تصمیم‌گیری و تلاش پروژه‌های سیاسی برای تثبیت گفتمان‌های محدود و معین را اعمال هژمونیک می‌نامند که در واقع، موفقیت گروه‌های سیاسی به توانایی‌شان برای تولید معنا بستگی پیدا می‌کند (Howarth & Others, 2000, 110).

در این میان، دال‌های شناوری موجودند که شامل کلمات، اصطلاحات، تصاویر و نقوش و موضوعاتی می‌شوند که هریک بر مدلولی دلالت می‌کنند. این دال‌های شناور با دال مرکزی در ارتباط هستند که به این‌ها مفصل‌بندی گفته می‌شود. «مفصل‌بندی هر

عملی است که میان عناصر پراکنده ارتباط برقرار کند، به‌گونه‌ای که هویت و معنای این عناصر در نتیجه این عمل، اصلاح و تعدیل می‌شود» (Laclau and Mouffe, 2001, 105). مجموع این دال‌ها متغیرند و بر اثر یک گفتمان در جامعه رواج می‌یابند و با تغییر گفتمان، همان دال‌ها کنار می‌روند و دال‌های جدید جایگزین آن‌ها می‌شوند.

گفتمان حاکم بر جامعه دوره قاجاری

در نیمه اول قرن نوزدهم مفهوم ملیت و وطن‌دوستی سراسر اروپا را فراگرفته بود؛ به همین دلیل، ایرانیان با این مفاهیم در اروپا آشنا شده و برای انتقال آن به جامعه ایرانی تحقیرشده از دو شکست نظامی گسترده در برابر روسیه تزاری، سعی بسیار به خرج دادند. همچنین علاوه بر کشف محوطه‌های باستان‌شناسی قبل از اسلام توسط باستان‌شناسان غربی، یکی دیگر از دلایل توجه به باستان‌گرایی، آشنایی ایرانیان با تمدن غرب بوده است. به عبارت دیگر، نقطه شروع و پیش‌رونده باستان‌گرایی به نخستین برخوردهای جامعه سنتی ایران با تمدن صاحب تکنولوژی و توسعه‌طلب غربی مربوط می‌شود (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۳۳). گرچه گاهی تفاخر به داشتن نسب از پادشاهان باستانی نزد برخی زمامداران سلسله‌های حاکم بر ایران در تاریخ ثبت شده است،^{۱۵} باستان‌گرایی به‌صورت یک دال مرکزی، در نتیجه پیدایی گفتمان چستی هویت ایرانی در برابر سایر نمایندگان سیاسی و تجاری دولت‌های اروپایی که به دربار قاجار و سرزمین ایران مسافرت می‌کردند، شکل گرفت؛ زیرا که در آن زمان روشنفکران ایرانی به تقلید از اندیشمندان دوره روشنگری اروپا به‌منظور جست‌وجوی علت عقب‌ماندگی کشورشان متوجه تاریخ گذشته ملت خویش شدند. این روشنفکران اکثراً اشراف‌زادگان یا از خانواده‌های ثروتمند بودند که برای تحصیل

و فراگیری دانش جدید به اروپا سفر کرده بودند. مهم‌ترین این اشخاص، میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۹-۱۲۹۵ق) و میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۳۲-۱۲۷۵ق) و جلال‌الدین میرزای قاجار، پنجاه و هشتمین فرزند فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۴۶-۱۲۸۷ق) بودند. آن‌ها تحت تأثیر دین‌گزینی روشنفکران اروپایی، آغاز عقب‌ماندن و فلاکت ایران را در حملهٔ اعراب به ایران و تداوم آن را ناشی از حاکمیت تعالیم دینی تصور می‌کردند و راه نجات و رسیدن به پیشرفت را در احیای آداب و رسوم و فرهنگ ایران قبل از اسلام می‌دانستند (همان، ۱۳۸۰، ۳۹). از جمله آخوندزاده در این زمینه می‌گوید: «عرب‌های برهنه و گرسنه تمدن ایران را ویران ساختند و سعادت اهل ایران را این راهزنان بر باد دادند و مشتی خیالات و عقاید پوچ به ارمغان آوردند» (آدمیت، ۱۳۲۷، ۱۲۳). آخوندزاده به پیروی از اروپاییان، در پی کنارزدن دین و مذهب از جامعه و جایگزینی ملی‌گرایی (ناسیونالیسم) به جای آن بود. جلال‌الدین میرزا نیز به طرز اغراق‌آمیزی به توصیف پادشاهان قدیم ایران پرداخته و حتی آنان را در ردیف پیامبران قرار داده است؛ برای مثال، در مورد کیخسرو، پادشاه اسطوره‌ای می‌نویسد: «کیخسرو، پسر پور آذرکیوان، مردمان را گروه‌گروه کرده و به دانشوری و کشت‌کاری و پیشه‌وری و کشورداری و پهلوانی بگماشت و بر او نامه‌ای به زبان آسمانی فرود آمد که آن را دساتیر^{۱۵} گویند و...» (جلال‌الدین میرزای قاجار، بی‌تا، ۱۰). ملی‌گرایی در واقع نوعی جریان فکری و عقیدتی بود که به تعالی بخشیدن به ملت، گذشته‌هایش، کیفیات و خواسته‌هایش گرایش داشت (بیرو، ۱۳۶۶، ۱۳۹). ملی‌گرایی در ایران از دورهٔ قاجاریه^{۱۶} آغاز شد؛ اما از ابتدا با آنچه در اروپا اتفاق افتاد، تفاوت داشت؛ زیرا که ملی‌گرایی در اروپا رودرروی دین ایستاد و قوانین عرفی خود را جایگزین احکام شرعی کلیسا کرد. اما در ایران،

دین و سیاست در کنار یکدیگر بودند و مثال بارز آن نهضت تنباکو و به‌ویژه انقلاب مشروطه است که ملیت‌گرایی و روحانیت در کنار هم، برابر استبداد ایستادند. درحقیقت در آن زمان مفهوم ایرانیّت (آنچه مردم این سرزمین را از دیگران متمایز می‌کند) اهمیت پیدا کرد و نوعی بازگشت به گذشته در بسیاری از امور و هنرهای دورهٔ قاجار دیده شد.

پس از شکست‌های نظامی سختی که سپاهیان ایران در روزگار فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲-۱۲۵۰ق) از نظامیان پرقدرت روس خوردند و منجر به پذیرش دو معاهدهٔ شکست‌آمیز ترکمنچای (۱۲۴۶ق) و گلستان (۱۲۲۸ق) و واگذاری بخش‌های بزرگی از ایران به روسیه شد، به تدریج در بین نخبگان اشراف، اندیشهٔ علل عقب‌ماندگی ایران از سایر ممالک اروپایی اهمیت یافت و تأثیرات تجدد (مدرنیته) باعث افتخارکردن به تاریخ اسطوره‌ای و باستانی ایران در پیش از دورهٔ اسلامی شد.

علاوه بر ایرانیان به‌اروپارفته، شرق‌شناسان، جهان‌گردان و مأموران سیاسی کشورهای اروپایی که به ایران سفر می‌کردند نیز نقش بسیار مهم برای شکل‌گیری گفتمان هویت (ایرانیّت) در دورهٔ قاجاری بر عهده داشتند؛ از جمله سر جان ملکم^{۱۷} (۱۷۶۹-۱۸۳۳م)، مأمور عالی‌رتبهٔ کمپانی هند شرقی که با نوشتن کتابی با عنوان تاریخ ایران، در اوایل قرن نوزده میلادی ایرانیان را با اسم و فرهنگ پادشاهان مادی و هخامنشی، بعد از دوهزار سال فراموشی، دوباره آشنا کرد (محیط طباطبایی، ۱۳۶۶، ۷۸). وی در این کتاب به توصیف اغراق‌آمیز و غیرانتقادی پادشاهان ایران باستان می‌پردازد؛ برای نمونه، دربارهٔ انوشیروان چنین می‌نویسد: «انوشیروان در اصلاح حال ممالک، دقیقه‌ای فروگذار نکرده. گویند در جمیع مملکت او یک ده، ویران نماند. مدارس به‌جهت تحصیل علوم بنیان نهاد. چنان در احترام علما می‌نمود که فلاسفهٔ یونان بار سفر



بسته به دربار وی میل کردند» (ملکم، ۱۳۶۲، ۷۹).
«عصر قاجار به عنوان یک دوره بینایی میان حفظ ارزش های کهن (سنت) و جاذبه های دوران نو (تجدد) محسوب می شود. این دوره مرحله اصلی گذار از جامعه و فرهنگ ایرانی پیش از مدرن به توسعه نوین ایران نیز به شمار می رود» (کدی، ۱۳۸۱، ۹).
به عقیده اسکارچیا^{۱۸} «هنر ایران از دوران فتحعلی شاه باستان گرا شد و تأثیری از غرب پذیرفت» (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۴۳).
گفتنی است در دوره قاجار با وجود اینکه باستان گرایی هنوز به طور کامل گفتمان غالب (هژمونیک) نشده بود، تأثیرات آن بر سایر دال های شناور دیده می شد. گفتمان سیاسی دوره قاجار بر زبان هنری آن زمان تأثیر گذاشت. تأکید و توجه به آثار باستانی ایران و پذیرش نخستین افراد برای کاوش در مناطق خوزستان در گرداگرد دال مرکزی باستان گرایی، به منزله ایجاد هویت ملی در برابر هویت های بیگانه بود که از طریق خلق آثار هنری، ابزاری تازه می آفرید.

بررسی نقوش قالی های تصویری

طرح های قالی ایرانی، هریک به شکلی بخشی از جهان را تصویر می کنند. این طرح ها ره آورد اسطوره ها، آیین ها، دین و باورهای مردمی است (حصوری، ۱۳۸۵، ۲۱).
گرچه فرش های تصویری ایران در دوره قاجار فراوان شدند، ریشه در دوره صفوی داشتند. گسترش روابط ایران و اروپا در حکمرانی شاه عباس بزرگ و ورود نقاشی های تک چهره نگاری به شیوه واقع گرایانه توسط سفیران و تاجران اروپایی، آشنایی ایرانیان را با فرهنگ و تمدن جدید باعث گردید. در دوره قاجاری روند تأثیرپذیری از فنون و روش های هنر اروپایی شدت گرفت و این، نشانه دگرگونی ذوق و سلیقه آن دوره محسوب می شود؛ از این رو، تصویرسازی از چهره شاهان در بسیاری از صنایع، از جمله فرش رواج یافت.

نفیس نبودن بیشتر قالی های تصویری به ناگزیر این نتیجه گیری را ایجاد می کند که ظاهراً تنها بازار داخلی داشتند و خارجیان چندان رغبتی به آنها نشان نمی دادند؛ با وجود این، به کرات بافت قالی هایی با تصویر تک چهره نگارانه پادشاهان به بافندگان سفارش داده می شد تا مأموران حکومت در ملاقات های خود با میهمانان یا هنگام دیدار از کشورهای خارجی به سفیران و مقامات بلندمرتبه اهدا کنند (Ziai, 1996, 189).
برای نمونه، در قالی تصویری ناصرالدین شاه (تصویر ۱)، با تکرار تصویر وی، ترکیب بندی متفاوتی ایجاد شده است که به هیچ وجه در طرح و نقش های سنتی قالی ایرانی دیده نمی شود. چنین به نظر می رسد که تولیدکنندگان این قالی، تحت تأثیر امکان تکثیر متعدد تصویر در رسانه عکاسی قرار گرفته بودند و گویی قصدشان تأکید بیشتری بر وجود شاه و قدرت وی بوده است؛ زیرا به جای یک تصویر از ناصرالدین شاه، ۹۶ مرتبه تصویر او را تکرار کرده اند. به سخنی دیگر می توان گفت از طریق بازتولید مکرر تصویر شاه، قدرت و حفظ هژمونی سیاسی - اجتماعی او برای تداوم و ترویج حاکمیت مطلق شاه تکثیر شده است. اگر دقت شود، تصاویر، کاملاً مشابه یکدیگر نیستند، بلکه بافنده از طریق تکرار یک عکس به صورت چپ و راست، هم از خسته کنندگی تکرار جلوگیری کرده است و هم کیفیتی زنده به آن داده است، به طوری که بیننده حرکت تصاویر را هنگام تماشای قالی احساس می کند.

پادشاهان قاجار از هنر به عنوان ابزاری برای تکثیر قدرت خویش و حفظ هژمونی سیاسی - اجتماعی و تداوم حاکمیت استبدادی خود استفاده می کردند. آن ها با در مرکز توجه قراردادن تصویر خویش، سلطنت ناصرالدین شاه را به عنوان دال شناور روزگار امنیت ایران وانمود و قدرت معنوی و دنیوی شاهان ایران را در طول تاریخ بازتولید می کردند.



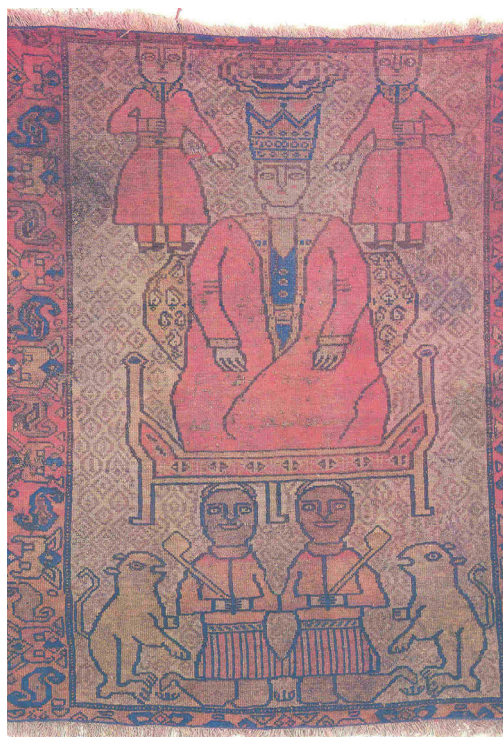
تصویر ۱. ناصرالدین شاه، اواخر قرن سیزده هجری
(منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸۷)



تصویر ۲. هوشنگ شاه، سال ۱۳۰۱ ق
(منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۳۹)

در سراسر دوره‌های تاریخی و فرهنگی، رابطه‌ای قوی بین هنر و سیاست، به‌ویژه در انواع هنرهای دیداری (نقاشی، معماری، عکاسی، سینما و...) رخ داده است؛ به‌طوری‌که این هنرها به رخدادهای هم‌عصر خود واکنش نشان داده‌اند (Bradly, 2002, 10)؛ از این رو می‌توان اظهار کرد که همواره هنرهای دیداری، بازتاب‌دهنده یا تولیدکننده تصویر ساختار قدرت بوده‌اند (صحاف‌زاده، ۱۳۸۸، ۸۸). در تمدن‌ها همیشه هنر با مذهب و سیاست همراه بوده و هر تمدنی با ویژگی‌های فرهنگی و موقعیت‌های مختلف جغرافیایی برای بازنمایی قدرت سیاسی و گفتمان حاکم، آثاری را خلق کرده است؛ از این رو، هنرهایی که در تاریخ ماندگار شده‌اند، همواره با حمایت و در راستای اهداف حکومتی شکل گرفته‌اند (ایمانی و افهمی، ۱۳۸۸، ۷۰)؛ بنابراین، بررسی دیدگاه سیاسی هر حکومت، برای تولید و حمایت آثار هنری الزامی به نظر می‌رسد.

آثار هنری وابسته به هر حکومت در درون یک ساختار بصری و به‌منظور ایجاد تغییر جهت در ارزش‌ها، باورها، تمایلات و خلق مفاهیم بصری تازه شکل می‌گیرند. آن‌ها در صدد هستند نگاه عمومی را دگرگون سازند و ارزش‌ها و صادراتش‌های نوینی را بنیان نهند (Wood, 1994, 2)؛ به همین دلیل، می‌توان گفت نظام نشانه‌شناسی و دلالت‌های حاکم در هر دوره‌ای با دوره‌های دیگر تفاوت اساسی دارند. قالی‌های تصویری، نشانه‌های فرهنگ ایرانی، با ذهنیت بافته تلفیق شده و در کنار هم باعث ایجاد ساختار تازه‌ای شده است. هنر قالی‌بافی با وجود اینکه به طور کامل در دست حکومت نبوده است، قالی‌های تصویری که موضوع این مقاله است، به دلیل گران تمام شدن^{۱۹} این گونه دست‌بافته‌ها، بیشتر به سفارش افراد ویژه و ثروتمندان تولید می‌شده‌اند؛ بنابراین، طبیعی می‌نماید که در جهت بیان نیازها و خواست گفتمان حاکم بافته شده باشند.



تصویر ۳. هوشنگ‌شاه، اواسط سده سیزده هجری
(منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۳۵)



تصویر ۴. هوشنگ‌شاه با دیپلمات‌های فرنگی،
سال ۱۳۳۰ ق (منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۳۱)

قالی‌های تصویری در دوره قاجاری که بیش از هر موضوع دیگری پیکره شاهان را با خود دارند، از لحاظ تعداد، بالاترین رقم را دارند (تناولی، ۱۳۶۸، ۲۱)؛ زیرا که بر اساس گفتمان آن دوره، از طریق نمایش شاهان باستانی ایران بر اقتدار شاه وقت تأکید می‌کردند. جالب است که اکثر تصاویر شاهان اسطوره‌ای ایران با لباس‌های قاجاری است. (رشادی، ۱۳۹۰، ۸۵).

یکی از پادشاهانی که به تعداد زیاد نمایش داده شده، هوشنگ‌شاه است و دلیل آن شاید این مسئله باشد که وی نخستین کسی بود که برای اداره جامعه قانون را حاکم کرد. «هوشنگ را فرمانروای هفت‌کشور نیز دانسته‌اند که دیوان و جادوگران از مقابل او می‌گریختند» (آموزگار، ۱۳۸۱، ۵۱). شاهان قاجار از

این تصویرسازی، برای تثبیت حاکمیت و گسترش قدرت در طول زمامداری خویش استفاده و بر آن تأکید می‌کرده‌اند. در تصویر ۲، هوشنگ‌شاه به‌سان پهلوانان، تصویر شده است. طرح این قالی دارای ساختاری متقارن است و در آن، حالتی پهلوان‌گونه از هوشنگ‌شاه با سبیل‌های تاب‌داده و لباس سرخ قجری بازنمایی شده است. در این تصویر به قدرت زمینی شاهان ایرانی و شوکت و جلال دربار آن‌ها به شکلی نمادین اشاره شده است. در قسمت پایین تصویر نقشی از شیر و خورشید به‌عنوان دال شانور، نشان رسمی دولت ایران دیده می‌شود. نقش شیر و خورشید در دوره قاجاری رواج بسیاری یافت. وندشعاری در این باره می‌نویسد: «حضور شیر و خورشید به‌نوعی تثبیت‌بخش و نشان‌دهنده جایگاه رفیع دینی و معنوی

هوشنگ‌شاه می‌باشد» (وندشعاری، ۱۳۸۷، ۹۷).

در قالی دیگری، هوشنگ‌شاه بسیار ساده ترسیم شده است (تصویر ۳). در این تصویر، دیگر از کاخ مجلل وی خبری نیست، اما همچنان ساختار متقارن آن حفظ شده است و با استفاده از پرسپکتیو مقامی، تصویر شاه، بزرگ‌تر از وزیران وی ترسیم شده است؛ با وجود این، همچنان بر مرکزیت و قدرت کیهانی شاه باستانی اشاره شده است. تحت وی بر شانه دیوها احتمالاً تحت تأثیر روایات تاریخی از تخت سلیمان نبی(ع) است که در مواقع خاصی بر شانه دیوان و پریان به پرواز درمی‌آمده است. سلطنت شاه بر جن و انس یا کیهانی‌بودن شاه به‌عنوان دال شناور مطرح است. جالب است که این شخصیت اسطوره‌ای حتی در روایت‌های دوره اسلامی نیز همچنان جایگاه الهی خود را حفظ کرده است؛ به‌طوری‌که در تاریخ بلعمی (سده چهارم هجری قمری) چنین آمده است: «هوشنگ که آفریدگان را به خداشناسی خواند، به دین مسلمانی بوده است و دادگر. مسجدها بنا کرد و نمازخواندن را رواج داد» (بلعمی، ۱۳۴۱، ۱۲۸-۱۲۹). قالی شماره ۴ یکی دیگر از قالی‌هایی است که دارای تصویری با مفاهیم گوناگون است. تخیل بافنده یا به احتمال بیشتر سفارش‌دهنده باعث شده با چنین صحنه جانشینی غیرمنتظره‌ای مواجه شویم.

ارتباط دادن دو زمان مختلف به یکدیگر؛ یعنی ازطرفی، هوشنگ‌شاه مربوط به اسطوره‌های دوران باستان دیده می‌شود و ازطرف دیگر، آدم‌هایی با لباس سفیران فرنگی که در دوران قاجار به ایران سفر کرده بودند. این نوع تداخل زمانی بی‌گمان تحت تأثیر دال مرکزی باستان‌گرایی دوره قاجار بوده است.

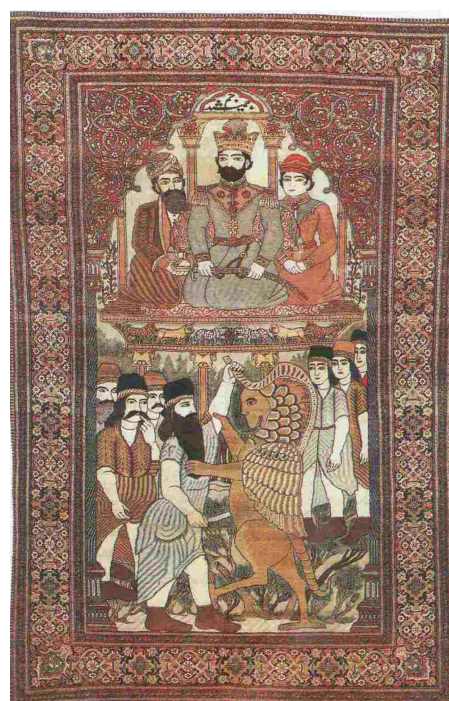
علاوه بر تصویر پادشاهان، بازنمایی صحنه‌هایی از مکان‌های تاریخی و باستانی ایران نیز در این قالی‌ها مشاهده می‌شود؛ از جمله در تصویر ۵، آثار بازمانده از تخت جمشید اشاره به گذشته با عظمت ایران باستان دارد. در این نمونه، بر بازنمایی جلال و جبروت پادشاه هخامنشی تأکید شده است. طرح این قالی از چهار قسمت تشکیل شده است: سمت راست، تخت پادشاهی به همراه فروهر به نشانه حمایت الهی؛ قسمت دوم اشاره به معماری باشکوه بازمانده از آن دوران؛ قسمت سوم حمل‌کنندگان تخت پادشاهی است که نمایندگان سرزمین‌های تحت استیلا را نمایش می‌دهد؛ بالاخره در بخش چهارم به سلامت جسمانی و روحانی پادشاه باستانی توجه شده است. البته در این تصاویر، بازهم بر سیل‌های پادشاه به شیوه رایج نزد اشراف قجری، با تفاوت رنگی تأکید شده و لباس اشخاص با پوشاک دوره قاجاری تا حدی مطابقت دارد.



تصویر ۵. صحنه‌هایی از تخت جمشید، ۱۳۲۵ ق (منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۵۷)



تصویر ۷. شاپور اول، سال ۱۳۳۱ ق
(منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۶۴)



تصویر ۶. قالیچه تصویری جمشید جم، کاشان،
(منبع: Sakhai, 2008, 96)

قرار است تصویر شاه پور را ببافد و بعد متوجه شده است، یا آرزومند بافتن تصویر شاه عباس بوده، اما به تصویر وی دسترسی نداشته است» (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۵۹). در این تصویر، پادشاه در طرح فرش محرابی و در میان باغی از گل که یادآوری کننده بهشت است، در ساختاری متقارن جای داده شده است. در تصویر شماره ۸، تصویر شاه عباس بر قالیچه، از یک نقاشی زمان صفویه (تصویر ۹) گرفته شده است. چاپ گراور این نقاشی توسط "C. Heath" از روی نقاشی رنگ و روغنی منتسب به محمد زمان، در دوره قاجار از طریق کتاب‌ها و کارت پستال‌ها در ایران شهرت و عمومیت یافته است. بافنده سعی کرده است که جزئیات صورت شاه عباس را حتی الامکان دقیق نشان دهد. این تصویر نشان دهنده رواج کارت پستال‌ها

برخی نقوش قالی‌های باقی مانده، تلفیق بین اسطوره و نقش برجسته‌های باستانی است (تصویر ۶). آنچه در تصاویر این قالی‌ها مشترک است، تداخل زمان و مکان‌های گوناگون در یک تصویر است. در این قالی، بخش پایینی، نقش برجسته‌ای از تالار صدستون تخت جمشید و مردمی با ظاهر دوره قاجاری است؛ اما بخش بالایی، دوران حکومت جمشید، پادشاه ایرانی را نشان می‌دهد (Sakhai, 2008, 96).

شاپور اول نیز از جمله پادشاهانی بود که تصویر او مورد توجه بافندگان قالی قرار داشت. تصویر ۷ به شاپور مربوط است که به اشتباه در قسمت پایین تصویر نام شاه عباس نوشته شده است؛ در صورتی که مابین دو بازوی آن، نام «شاه پور» نوشته شده است. تناولی معتقد است که «بافنده یا در ابتدا نمی دانسته که

به دوره قاجاریه مرتبط می‌کند و به این ترتیب، این همنشینی دوباره تداخل زمانی دو دوره متفاوت را در یک تصویر نشان می‌دهد. با این روش، پادشاهان قاجار هم‌ردیف نادرشاه نمایش داده شده‌اند.

اما بیشترین تصاویر از احمدشاه قاجار بر قالی‌ها بافته شده است (تصویر ۱۱)؛ شاید به این دلیل که در زمان وی، حکومت قاجار بسیار ضعیف شده و اغلب اختیارات از وی سلب شده بود و حال برای جلب توجه بیشتر و نمایش قدرت شاه، به تکثیر تصویر او بیشتر اقدام می‌شده است. احمدشاه در اکثر تصاویر، مانند بیشتر شاهان قاجاری با لباس‌های نظامی به تصویر درآمده است. از دوران قاجاری به بعد اکثر پادشاهان با لباس نظامی در مجالس رسمی ظاهر می‌شدند که احتمالاً به معنای همیشه آماده‌بودن آن‌ها برای جنگ با دشمن بوده است. در این قالی، ترکیب‌بندی متقارن و از روبه‌رو که عمدتاً در شمایل‌نگاری مذهبی به چشم می‌خورد (وندشعاری، ۱۳۸۷، ۹۴)، دیده می‌شود و همنشینی نشانه‌های قالی به شکلی جدید با تصویر احمدشاه نمایش داده شده است.

در جدول شماره ۱، بر اساس تئوری لاکلاو و موفه، گفتمان حاکم، دال مرکزی و دال‌های شناور در ده قالی تصویری مورد مطالعه در این مقاله، نمایش داده شده است.



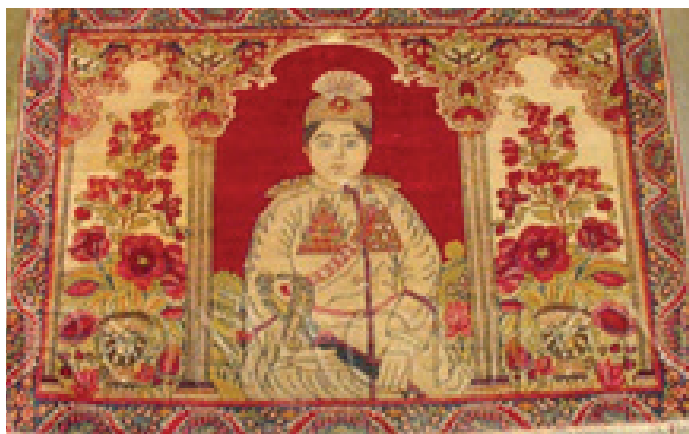
تصویر ۹. شاه‌عباس کبیر، (منبع: Malcolm, 1976, 524)

و صنعت چاپ آن دوره است که بافته با تقلید از آن آثار، بافت را شروع کرده است. اما با وجود اینکه این تصویر کپی‌برداری است، در ترکیب‌بندی به صورت متقارن جای گرفته است. این ترکیب‌بندی غالباً برای افراد دارای جایگاه مذهبی و بالای اجتماعی به کار می‌رفته (وندشعاری، ۱۳۸۷، ۹۴) و از نمادهای ایرانی، از جمله درخت سرو، در آن استفاده شده است.

در تصویر ۱۰، نادرشاه که یکی از پادشاهان قدرتمند و محبوب ایرانیان است، در طرح محرابی فرش تصویر شده است. علاوه بر آن، وجود صندلی در این تصویر که نشان‌دهنده اشرافیت در زمان قاجار بوده است^۲، قابل توجه است؛ در صورتی که تا قبل از این برای نشان دادن شوکت، پادشاهان با تخت شاهی یا تخت مرمر نمایش داده می‌شدند. در این قالی، سعی شد نادرشاه با همان مشخصاتی که درباره او ذکر کرده‌اند، تصویر شود؛ از جمله کلاه چهارشاخ، قبا و بازوان قوی، شمشیر مرصع و چکمه‌های بلند. سیما و هیكل مردانه او، همگی تأکیدی بر قدرت شاهان ایران زمین در طول تاریخ است. از طرف دیگر، تصویر وی در میان باغی از گل و بته که تداعی‌کننده بهشت است، قرار گرفته است. این ساختار همنشینی می‌تواند به مشروعیت حکومت نادرشاه اشاره داشته باشد. از طرف دیگر، تصویر صندلی، زمان نادرشاه را



تصویر ۸. شاه‌عباس اول، سال ۱۳۴۰ ق (منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۷۷)



تصویر ۱۱. احمدشاه قاجار (منبع: موزه فرش)



تصویر ۱۰. نادرشاه افشار، اوایل قرن چهارده هجری قمری (منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸۱)

جدول ۱. دال و مدلول‌های به کارگرفته شده در قالی‌ها

دال‌های شناور		دال مرکزی	گفتمان حاکم	دال‌های شناور
مشروعیت	نمایش قدرت	باستان‌گرایی	هویت ایرانی	قالی‌های تصویری
قراردادن هرکدام از تصویرها داخل طرح محرابی	تکرار تصویر	-	تصویر پادشاه قاجار	
طرز نشستن	نمایش شکوه کاخ و ملازمان	پادشاه اسطوره‌ای و شیر و خورشید	تصویر پادشاه اسطوره‌ای ایران، شیر و خورشید، ساختار متقارن تصویر	
پرسپکتیو مقامی و حمل تخت به کمک دیوان	دراختیارداشتن نیروهای غیرزمینی	پادشاه اسطوره‌ای ایران	تصویر پادشاه اسطوره‌ای ایران، ساختار متقارن تصویر	
-	نمایش شکوه کاخ و ملازمان	پادشاه اسطوره‌ای	تصویر پادشاه اسطوره‌ای ایران، ساختار متقارن تصویر	
تصویر فروهر	نمایش نیروی زمینی و معنوی شاه	پادشاه تاریخی و نقش برجسته‌های باستانی	تصویر پادشاه و مکان تاریخی ایران	

ادامه جدول ۱. دال و مدلول‌های به‌کارگرفته‌شده در قالی‌ها

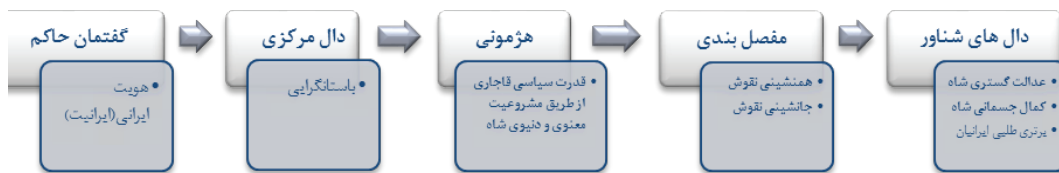
دال‌های شناور		دال مرکزی	گفتمان حاکم	دال‌های شناور
مشروعیت	نمایش قدرت	باستان‌گرایی	هویت ایرانی	قالی‌های تصویری
نمایش پادشاه در طرح محرابی	داشتن نیروی فرازمینی و نمایش شکوه کاخ	پادشاه اسطوره‌ای	تصویر پادشاه اسطوره‌ای و تاریخی ایران و نقش‌برجسته مکان تاریخی	
نمایش پادشاه در مرکز طرح محرابی در میان گل‌وبته	-	پادشاه تاریخی پیش از اسلام	تصویر پادشاه تاریخی ایران، ساختار متقارن تصویر	
-	شکوه تاج وی	پادشاه تاریخی که مذهب تشیع در این سلسله رواج داده شد.	تصویر پادشاه تاریخی ایران، تصویر سرو، ساختار متقارن تصویر	
قراردادن تصویر پادشاه در طرح محرابی	نمایش پادشاه قدرتمند ایران	پادشاه تاریخی که خود را حاکم ایران و توران می‌داند.	تصویر پادشاه تاریخی ایران	
طرز نشستن	تصویر پادشاه با لباس نظامی	-	تصویر پادشاه قاجار، ساختار متقارن تصویر	

(منبع: نگارندگان)

■ نتیجه‌گیری

کند. به همین دلیل آثار هنری در جامعه محل بروز نشانه‌هایی گردیدند تا به کمک این دال‌های شناور به هژمونی جامعه دوران قاجار جامه عمل بپوشانند. جانشینی تصویر پادشاهان در قالی‌های مختلف و همنشینی عناصر و نشانه‌های گوناگون در قالی‌های تصویری دوران قاجار حکم مفصل‌بندی‌هایی را داشتند که هژمونی سیاسی قاجار را از طریق مشروعیت پادشاهان و شاه‌محوری به نمایش می‌گذاشتند؛ به این ترتیب، این قالی‌ها بازتاب‌دهنده گفتمان دوران حکومت قاجار شدند. نمودار شماره ۱ نشان‌دهنده نظام گفتمانی دوره قاجار است.

از اواسط دوره قاجار، به دلیل آنکه جامعه دچار ضعف گردید، گفتمان جامعه به سمت و سوی هویت ایرانی پیش رفت و برای اینکه آن گفتمان موفق شود، باستان‌گرایی و بازگشت به گذشته ایران، به عنوان تمایز با اعراب، به عنوان دال مرکزی، در جامعه رواج یافت. این مسئله از عوامل مختلفی، از جمله ورود تحصیل‌کردگان به غرب‌رفته و تفکرات مستشرقین و کشفیات باستان‌شناسی ناشی می‌شد؛ به این ترتیب، حکومت سعی داشت که تمامی مدلول‌های جامعه را به سمت دال مرکزی و سپس گفتمان جامعه نزدیک



نمودار ۱. نظام گفتمانی دوره قاجار (منبع: نویسندگان)

۹. Signification

۱۰. لاکلاو و موفه از فوکو متأثر هستند و بین شناخت (دانش) یا همان معنادادن به دال‌ها و ساختار قدرت طبقات بالای جامعه ارتباط مستقیم قائل هستند.

۱۱. Paul Michel Foucault

۱۲. Articulation

۱۳. Hegemony

۱۴. برای نمونه، در دوران پیش از ورود اسلام به ایران، پادشاهان اشکانی و ساسانی، خود را به شخصیت‌های اسطوره‌ای منتسب می‌کردند. در دوره اسلامی نیز این روند وجود داشت؛ مانند یعقوب لیث صفاری که خود را از دودمان خسروانشیروان ساسانی معرفی می‌کرد. سامانیان و آل بویه نیز خود را از اصل ساسانی می‌دانستند. حتی سلسله‌های ترک‌نژاد، مانند غزنویان و سلجوقیان نیز چنین تفاخری داشتند و با تدبیر وزرای ایرانی، برای حفظ یا احیای سنن پیش از اسلام ایرانیان و زبان فارسی، بسیار کوشا بودند (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۲۵-۳۰).

۱۵. دساتیر در هندوستان به دست برخی متصوفه برهمنی آیین ایرانی ساخته شد. زبان و تعلیمات دساتیر آمیخته‌ای از هندی، اوستایی و... است و جعلی بودن آن بعد از مدت‌ها بر همگان آشکار گردید. پوردادود درباره این اثر می‌نویسد: «این نامه سراسر ساختگی است، نه مطلبش با دین زرتشتی سازش دارد و نه زبانش با زبان‌های باستان پیوستگی...» (پوردادود، ۲۵۳۵ شاهنشاهی، ۱۹).

۱۶. ذکر این نکته لازم است که برخی از محققان، آغاز باستان‌گرایی را به دوره‌ای حتی قبل از قاجاریه مربوط می‌دانند؛ از جمله والتر هیتس دوره صفویه را به‌نوعی آغاز باستان‌گرایی و تجدید دولت ملی در ایران می‌داند (ر. ک: هیتس، ۱۳۶۱، ۵۷-۴۹). بعد از صفوی، زنده هم در چنین بستری، بر طیل باستان‌گرایی می‌کوبیدند. گواه آن را در کاشی‌کاری‌های ارگ وکیل و عمارت کلافرنکی شیراز و نیز آثار لاکی آن عصر می‌توان یافت.

۱۷. Sir John Malcolm

۱۸. Juanito Roberto Skarcha

۱۹. به دلیل نیاز به بافندگان ماهر و نقشه‌کشانی که عموماً از

همان‌گونه که در نمودار ۱ مشاهده می‌شود، گفتمان حاکم بر دوران قاجار، بحث هویت ایرانی بوده است. ساختار همنشینی نقوش قالی‌ها، هژمونی سیاسی آن دوران را نشان می‌دهد. در این قالی‌ها، پادشاهان پر قدرت، پرنفوذ، محبوب و به‌خصوص پادشاهان پیش از اسلام و اسطوره‌ای ایران با لباس‌های نظامی یا طرز نشستن مذهبی با سبیل‌های قجری، به شکلی نمادین با مفاهیم باستانی ظهور یافته‌اند و از آنجایی که این قالی‌ها اکثراً روستایی و عشایری بوده‌اند، نشان‌دهنده این است که بافندگان علاوه بر تأثیرات عکاسی و نقاشی در آن دوران، تحت تأثیر گفتمان حاکم، به بازنمایی پادشاهان پر قدرت دوران گذشته پرداخته‌اند. این قالی‌ها پادشاهان گذشته ایران را با لباس و فضای زمان قاجار پیوند داده‌اند. به عبارتی، تمام مکان‌ها و زمان‌های گوناگون را به یکدیگر آمیخته‌اند؛ به این ترتیب، حکومت قاجار موفق گردیده بود با پراکنده کردن تصویر خود و پادشاهان دیگر ایرانی، بر هویت ایرانی و حاکمیت مطلق شاه به عنوان گفتمان غالب تأکید کند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Laclau, E.
۲. Mouffe, C.
۳. Nodal Point
۴. Floating Signifiers
۵. Ferdinand de Saussure
۶. Semiology
۷. Signifier
۸. Signified

نقاشان حرفه‌ای انتخاب می‌شدند و نیاز به رنگ‌هایی که متناسب با رنگ صورت باشند، رنگرزی پرهزینه‌ای را به همراه داشت (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۶).
۲۰. این حالت از روی عکس و عکاسی در دوره قاجار الهام گرفته شده است. عکس‌های متعددی از اشراف و شاهزادگان با این حالت باقی مانده است. (برای کسب اطلاعات بیشتر، ر. ک: Diba, ۲۰۱۳, ۸۵-۹۵ سایت <http://dx.doi.org/10.1080/03087298.2012.716227>)

■ فهرست منابع

- آدمیت، فریدون (۱۳۲۷)، *ایدئولوژی نهضت مشروطیت*، ج اول، ج اول، انتشارات پیام، تهران.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۱)، *تاریخ اساطیری ایران*، ج پنجم، نشر سمت، تهران.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمه یعقوب آژند*، نشر مولی، تهران.
- ایمانی، الهه و افهمی، رضا (زمستان ۱۳۸۸)، *تصویر شهریار در نقش برجسته‌های تالار صدستون*، فصلنامه علمی - پژوهشی نگره، سال چهارم، شماره ۱۳، ص ۶۹-۸۰.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد (۱۳۴۱)، *تاریخ بلعمی (تکلمه و ترجمه تاریخ طبری)*، به تصحیح محمدتقی بهار، به-کوشش محمد پروین گنابادی، ج اول، انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، تهران.
- پورداوود، ابراهیم (۲۵۳۵) *شاهنشاهی، فرهنگ ایران باستان*، ج اول، ج دوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- بیرو، آلن (۱۳۶۶)، *فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمه دکتر باقر ساروخانی، انتشارات کیهان، تهران.
- بیگلرلو، رضا (۱۳۸۰)، *باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*، نشر مرکز، تهران.
- تناولی، پرویز (۱۳۶۸)، *قالیچه‌های تصویری ایران*، ج اول، نشر سروش، تهران.
- حصوری، علی (۱۳۸۵)، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، ج دوم، نشر چشمه، تهران.
- رشادی، حجت‌الله (۱۳۹۰)، *سیر تحول تصویربافی در فرش ایران از دیرباز تا امروز*، پایان‌نامه ارشد رشته پژوهش هنر، استاد راهنما: محسن مرائی، دانشگاه شاهد.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، ج اول، نشر علم، تهران.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، ج اول، هرمس، تهران.
- شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه (پاییز ۱۳۹۰)، *بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)*، فصلنامه باغ نظر، سال هشتم، شماره ۱۸، ص ۶۳-۷۴.
- صدرا، محمد (۱۳۸۶)، *نظریه‌های گفتمان (از زبان‌شناسی تا علوم سیاسی)*، فصلنامه علمی - پژوهشی مطالعات انقلاب اسلامی، سال سوم، شماره ۹ و ۱۰.
- صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۸)، *هنر هویت و سیاست بازنمایی*، نشر بیدگل، تهران.
- کدی، نیکی آر (۱۳۸۱)، *ایران دوره قاجار و برآمدن رضاخان*، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، ققنوس، تهران.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۶۶)، *تاریخ تحلیلی مطبوعات*، ج اول، انتشارات بعثت.
- ملکم، جان (۱۳۶۲)، *تاریخ ایران*، ترجمه میرزا اسماعیل حیرت، ج اول، نشر یساولی، تهران.
- میرزا، جلال‌الدین (بی تا)، *نامه خسروان: نخستین نامه*، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.
- وندشعاری، علی (۱۳۸۷)، *اسطوره هوشنگ‌شاه در قالی‌های تصویری دوره قاجار*، شماره ۱۰، ص ۸۷-۹۹.
- هیتس، والتر (۱۳۶۱)، *تشکیل دولت ملی در ایران*، ترجمه کیکاووس جهانداری، ج دوم، نشر خوارزمی، تهران.
- Bradly, Will (2002), *Art and Social Change*, www.en.wikipedia.org/wiki/art-and-politics.
- Diba, Layla. S, (2013), *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment*, History of Photography, 37:1, 85-98.
- Howarth, David, (& A. Norval & G. Stavrakakis) (2000), *Discourse Theory and Political Analysis*, (Manchester University Press).
- Laclau, E and Mouffe, C (2001), *Hegemony and Socialist Strategy*, Second edition, Verso, London.
- Malcolm, John (1976), *The History of Persia from the most early period to the present time*, Volum 1, Lon-



don.

- Wood, Chris (1994) *Politics and Art Historical Method in the 1930s*, www.Richardwoodfield.org.
- Sakhai, Essie (2008), *Persian Rugs and Carpets (The Fabric of Life)*, Edited by Ian Bennett.
- Ziai, A (1996), *Poetry and Carpets, the Calligraphic art in the Carpets of Iran*, Great carpets of the World, Edited by Susan Day. London: Thames and Hudson.



دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۲۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۴

۳۸

