Vol. 7, No.2. Fall-Winter 2023: 133-143

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.52547/jic.7.2.316 URL: jih-tabriziau.ir

Original Paper

Critical Semiotic Analysis of the Pictorial Carpet of Hooshang Shah Based on Edmund Burke Feldman's Model

Akhtarsadat Mousavi*
Phd student, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, IRAN
Sara Javanmard
Phd student, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, IRAN
Elaheh Shahrad
Instructor, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Yazd, IRAN

Abstract
Pictorial carpets represent a significant accomplishment in carpet design and weaving during the Qajar era, with the collection of Hooshang Shahi carpets standing out as a platform for depicting Shah Zamaneh as Hooshang Shah. Despite numerous studies in this area, the emergence of motifs with historical narratives has been seldom discussed. This research aims to uncover critical semantic layers in the artwork that have been overlooked. By applying Edmund Burke Feldman's model, this study seeks to analyze the visual carpet of Hooshang Shah in a critical manner, examining its symbols and exaggerated elements to reveal new interpretations. The research methodology is descriptive-interpretive, and information is gathered through library research. Through steps of description, formal analysis, interpretation, and evaluation, this study critically analyzes the pictorial rug of Hooshang Shah. The findings suggest that the use of exaggeration in the artwork undermines the symbolic significance of the main element, potentially representing the king of the era. This semiotic analysis reveals a potential for critical interpretation of meanings within the artwork.

Keywords: Critical analysis, Edmund Burke Feldman's criticism model, Pictorial Carpet, Hooshang Shah.

* Corresponding Author: mousavi@aui.ac.ir

1. Introduction

The intricate art of hand-woven Iranian carpets holds significant value, and in the realm of art criticism, it is essential to view these works as cultural texts. Art criticism methods can be categorized as objective or subjective, with approaches like those developed by Edmund Burke Feldman aiming to provide informed, objective judgments by deferring subjective evaluations until the end of the critique process (Seabolt, 1995, p. 43).

The purpose of this research is to provide a model for the indicators and methods of carpet art criticism to achieve the implied meanings of the work. It is a model in order to achieve the multiplicity and plurality of the meaning and why of the presence of the image of Hoshang Shah in the pictorial carpets of the Qajar period.

2. Materials and Methods

Edmund Burke Feldman considers art criticism in general "an organized conversation about art rather than our discoveries" (Feldman, 1973). In this method, which is the basis of many methods of teaching art criticism, the viewer gives logical order to the information obtained from observation and explains a framework for looking at works of art. Such questions usually start with raw materials, construction method, and subject, and reach more inferential questions such as the meaning of the work and the reason for the choices made by the artist, and will continue with propositions about the aesthetics of the work, value judgment, and emotional response resulting from viewing the work found (Hosseini & Darabi, 2016). According to Edmund Burke Feldman, the performance process of criticizing an artwork is classified into four stages: description, formal analysis, interpretation, and evaluation (Feldman, 1973).

3. Results

Implementation of Edmund Burke Feldman's criticism model in the analysis and criticism of Hoshang Shah's visual carpet:

3.1. First step: description

According to Edmund Burke Feldman's model, at this stage we will describe the most obvious and familiar elements (Fig. 1).

Fig. 1: Pictorial carpet of Hoshang Shahi, around Malayer, 1301 AH (Tanavoli, 1990)

3.2. Second stage - Formal analysis

At this stage, we explore the relationships between elements and objects such as the shape of the frame and its relationship with the main and sub-components, background and foreground, and examine the relationship of other elements with each other from a formalistic point of view.

3.3. The third step: interpretation

The meaning of interpretation is an approach about the visual matter that deals with thinking about the cultural implications, social practices, and power relations that are embedded in the visual matter and are expressed and articulated through it; This can be challenged by ways of seeing and revising the interpretation.

3.4. Fourth step: evaluation

In this carpet, the structure of coexistence of motifs, based on the central sign of archaism, emphasizes the concept of hegemony and dominion, the king's spiritual legitimacy from God and his political power in the world (Tab. 1).

Tab. 1: Examples of the same period as Hoshang Shahi carpet (Tanavoli, 1990)

Hoshang Shahi carpet, around Hamedan, early 14th century AH	Hoshang Shahi picture carpet, around Hamadan, smart, 1312 AH.	Pictorial carpet of Hoshang Shahi, Hamadan, Darghzin, late 13th century.

4. Discussion

Comparing the work in question in this research with similar works with the same elements, we noticed an exaggerated enlargement and reduction of the parts, as if the artist has deliberately placed them together to insist on this exaggeration, instead of a symbolic position. The main element of the page, Hoshang Shah, who probably represents the king of the era, is shown to be shaky. Likewise, by reviewing the available examples of pictorial carpets of this period, it is possible to understand the symptoms of this carpet- it has a different approach in terms of the position and size of the elements in the work, which makes it possible to interpret in other layers of meaning.

5. Conclusion

In light of the significant role of hand-woven carpets in contemporary society and the importance of exploring traditional crafts and arts to uncover their underlying meanings, it is essential to examine carpets as social phenomena within the context of evolving discourses. This approach values carpets beyond mere commercial considerations, allowing for a deeper understanding of consumer behavior and preferences. The findings demonstrate that Edmund Burke Feldman's critique model is effective in analyzing artworks, including handwoven carpets, and can serve as a valuable reference for comparing, analyzing, and evaluating similar works from the same era.

Acknowledgments

We extend our gratitude to our colleagues for their invaluable guidance and support throughout this research.

Author Contributions

The first author contributed to the literature review, research conceptualization, methodology, data analysis, and interpretation.

The second author assisted with data analysis, literature review, and manuscript editing.

The third author provided supervision, review, and editing of the manuscript.

References

Feldman, E. B. (1973). The Teacher as a Model Critic. Journal of Aesthetic Education, 7(1), 50-57.

Hosseini, M., & Darabi, H. (2016). Introducing Models of Teaching for Visual Art Criticism Courses, Scientific Journal of *Motaleate-e Tatbiqi-e Honar,* 5 (10):35-50. [In Persian]

Seabolt, B. (1995). The effect of selected methods of art criticism on college art appreciation student's attitudes toward art. (Doctoral dissertation, university of Georgia).

Tanavoli, P. (1990). Picture carpets of Iran. Tehran: Soroush. [In Persian]

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صفحات: ۱۳۳-۱۴۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۴

تحلیل نشانه‌شناختی انتقادی قالیچه تصویری هوشنگ شاه بر پایه الگوی ادموند بورکه فلدمن

اخترالسادات موسوی*
دانشجوی دکتری، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
سارا جوانمرد
دانشجوی دکتری، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
الهه شهراد
مربی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، یزد، ایران

چکیده
قالی‌های تصویری از جمله مهم‌ترین دستاوردهای هنر طراحی و بافت قالی در دوره قاجار محسوب می‌شوند و یک مجموعه نسبتاً پرتعداد از این قالی‌ها، مجموعه قالی‌های هوشنگ شاهی است؛ که در آن دوره به بستری برای تصویرسازی شاه زمانه در قالب هوشنگ شاه بدل شده بود. با وجود تحقیقات بی‌شمار در این زمینه، چرایی پیدایش نقوش با روایت‌های تاریخی موضوعی است که کمتر بدان پرداخته شده است. هدف از این پژوهش امکان دستیابی به لایه‌های معنایی انتقادی در اثر مورد نظر است؛ که از نظرها مغفول مانده است. نگارندگان در این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات هستند که بر اساس الگوی ادموند بورکه فلدمن می‌توان با بازنگری در نشانگان و اجزاءِ اغراق‌آمیزِ قالیچه تصویری هوشنگ شاه، امکان دستیابی به تفسیر انتقادی در لایه‌های جدید را ممکن گرداند و شاخصه‌های متفاوتِ این نشانگان در مقایسه با آثار مشابه را برشمارد.
پژوهش حاضر به لحاظ روش‌شناختی توصیفی- تفسیری است و شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. نگارندگان در این پژوهش ابتدا به مرور تحقیقات صورت گرفته در موضوع پژوهش پرداخته‌اند و می کوشند بر اساس الگوی ادموند بورکه فلدمن طی چهار گام (توصیف، تحلیل فرمی، تفسیر و ارزیابی) به بررسی و تحلیل انتقادی قالیچه تصویری هوشنگ شاه بپردازند.
یافته‌های تحقیق نشان داد اثر مورد نظر در این پژوهش با استفاده از عنصر اغراق در بزرگ‌نمایی و کوچک‌نماییِ اجزاء، جایگاه نمادین اصلی‌ترین عنصر صفحه یعنی هوشنگ شاه که احتمالاً نماینده پادشاه عصر است را متزلزل نمایش داده است. در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی این آثار نوعی گسل معنایی وجود دارد که امکان تفسیر معانی در صورت انتقادی را ممکن می‌گرداند. با مرور نمونه‌های در دسترس از قالیچه‌های تصویری این دوره می‌توان دریافت نشانگانِ این قالیچه رویکرد متفاوتی را نسبت به جایگاه و اندازه‌ی عناصر در اثر داشته است که امکان تفسیر در لایه‌های دیگرِ معنا را ممکن می‌گرداند.

واژگان کلیدی:
تحلیل انتقادی، الگوی نقد ادموند بورکه فلدمن، قالیچه تصویری، هوشنگ شاه

* مسئول مکاتبات: mousavi@aui.ac.ir

مقدمه

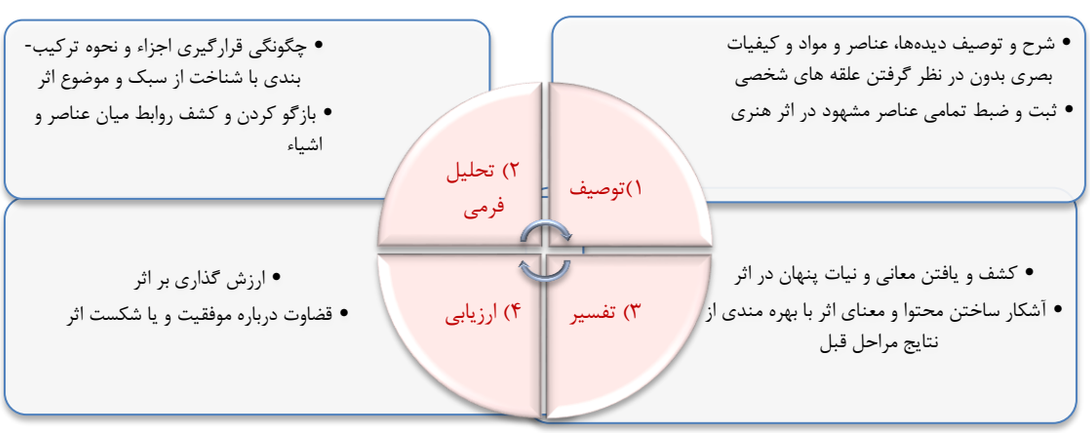
فرش دستباف ایرانی یکی از برجسته‌ترین آثار و دستاوردهای تمدن ایرانی است و جلوه‌گاهی بی‌بدیل از ذوق، ادراک زیباشناختی، مهارت و توانمندی انسان ایرانی در طول تاریخ است. اولین زمزمه‌های تصویرسازی و تصویربافی یا به قول پرویز تناولی؛ بافت «قالیچه‌های صورتی» در پی نفوذ شیوه‌های نقاشی غرب به ایران صورت گرفت (Johle, 2012). علاوه بر این، عکاسی و صنعت چاپ نیز دو عامل دیگری است که در این دوران و به واسطه تعامل با غرب، به سنت تصویرگری ایران راه یافته و تأثیرات بسیاری در طراحی قالیچه‌های تصویری گذاشته‌اند (Shoghi & Keshavarz Afshar, 2021).

نظر به ارزش و اهمیت هنر فاخر فرش دستباف ایران و همین‌طور جایگاه نقد در دوره متأخر در حوزه زمینه‌های آفرینش‌گری هنر، لازم است تحلیل آثار به مثابه متون فرهنگی انسانی بیشتر مورد تدقیق قرار گیرد. در بررسی روش‌های نقد هنری، می‌توان به این نکته پی برد که روش‌های نقد هنری اساساً به صورت عینی یا ذهنی است. روش‌های توسعه یافته توسط ادموند بورکه فلدمن[1] و برخی دیگر از صاحب نظران، همگی به نوعی مقابله با برداشت های ذهنی فرد پس از بررسی اولیه اثر هنری و در تلاش برای رسیدن به یک قضاوت عینی آگاهانه‌تر، با خودداری از ارزیابی ذهنی تا پایان روند نقد است (Seabolt, 1995, p. 43). مدافعان روش عینی نقد هنر بر این باورند که ارزیابی، تنها زمانی که بر اساس قضاوت آگاهانه باشد دارای ارزش است (Seabolt, 1997, p. 146).

ادموند بورکه فلدمن، تاریخ‌شناس و آموزگار هنر، نقد هنر را «گفت‌وگوی آگاهانه درباره هنر با هدف درک و شناخت» و هدف از نقد هنر را درک معنای اثر و هدف ثانوی را لذت و شعف حاصل از هنر می‌داند (Feldman, 1973, p. 53). هدف اصلی از نقد هنری ادراک بهتر اثر هنری، دوره هنری، سبک هنری و خاستگاه‌ها و بیان معانی و پیام‌های هنرمند است. نقد هنری محل تلاقی فلسفه و هنر است که در آن به چرایی ماهیت هنر و عوامل خلق اثر پرداخته می‌شود (Shad Qazvini, 2010, p. 48). هدف از این پژوهش ارائه مدلی برای شاخص‌ها و روش‌های نقد هنر فرش برای دستیابی به دلالت‌های ضمنی معنا در اثر و الگویی به منظور دستیابی به چندگانگی و تکثر معنا و چراییِ حضور تصویر هوشنگ شاه در فرش‌های تصویری دوره قاجار است. به صورت کلی نقدها بر اساس نظریه‌ها بوده و نظریه‌ها نهاده از سه عامل خالق، مخاطب و اثر هنری است که در این میان، هر نظریه متکی بر عاملی خاص است. به‌طورکلی با توجه به اینکه شالوده‌ی نقدِ متن هنری بر پایه محک و ارزیابی است، توصیف، تفسیر و ارزیابی آثار بر پایه‌ی عدم قطعیت و احتمال امکان‌پذیر است. در این پژوهش سعی شده است با تکیه بر نظریه و الگوی نقد ادموند بورکه فلدمن ابتدا عناصر و اجزای قالیچه تصویری هوشنگ شاه شرح داده شود و مصداق‌های عناصر بر روی نمونه با نمونه‌های مشابه هم‌عصر خود مقایسه و از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

۱. مبانی نظری

ادموند بورکه فلدمن نقد هنر را به‌طورکلی «گفتگوی سازمان یافته درباره هنر می‌داند تا کشفیات ما» (Feldman, 1973). در روش مورد نظر که اساس بسیاری از روش‌های آموزش نقد هنر قرار گرفته، بیننده به اطلاعات حاصل از مشاهده نظم منطقی می‌بخشد و چارچوبی را برای نگریستن به آثار هنری تبیین می‌کند. این قبیل پرسش‌ها معمولاً با مواد اولیه، روش ساخت و موضوع شروع شده و به پرسش‌های استنتاجی‌تر همچون معنای اثر و علت انتخاب هایی که هنرمند انجام داده، رسیده و با گزاره‌هایی درباره زیبایی‌شناسی اثر، قضاوت ارزشی و پاسخ احساسی ناشی از مشاهده اثر ادامه خواهد یافت (Hosseini & Darabi, 2016). از نگاه ادموند بورکه فلدمن فرآیند اجرایی نقد یک اثر هنری به چهار مرحله رده‌بندی شده است: توصیف، تحلیل فرمی، تفسیر و ارزیابی (Feldman, 1973). الگوی فوق در (شکل ۱) تشریح شده است.



شکل ۱: طراحی مراحل نقد هنری به شیوه ادموند بورکه فلدمن

توصیف: این مرحله مشتمل است بر «شرح و توصیف دیده‌ها و عناصر و مواد و شرح کیفیات بصری» در این مرحله ناقد می‌بایست از هر گونه

برداشت، داوری، یا بیان احساسات شخصی پرهیز نماید. چرا که ادموند بورکه فلدمن به نگاه بیننده حین مواجهه با اثر و این‌که چقدر اثر را بر اساس کیفیات آشنای خود ارزیابی کند کاری ندارد. هدف در این مرحله رسیدن به یک توصیف کامل بر پایه شهودات صورت گرفته جهت تفسیر اثر در مرحله بعد است (Hosseini & Darabi, 2016).

تحلیل فرمی: در این مرحله نگاه به سمت چگونگی قرارگیری اجزاء و نحوه ترکیب‌بندی با شناخت از سبک و موضوع اثر است. تلاش ناظر بر این است تا ارتباط عناصر اثر را بر یکدیگر تشخیص دهد (Hosseini & Darabi, 2016). در تحلیل فرمی، نگرش یا جستجوی نگرنده اهمیت شایانی دارد. تجزیه‌گریی با آغاز تشریح عینی شکل و نحوه ادراک از آن پایان می‌یابد. به‌طورکلی مراحل تحلیل فرمی و تفسیر نزد افراد عامی در مرحله توصیف باقی می‌ماند و نگاه آشنا و آگاهی بیشتر در زمینه هنر ما را در این مسیر به سمت تحلیل نقادانه سوق می‌دهد (Moridi, 2017).

تفسیر: تفسیر، خود شامل انکشاف و یافتن معانی و نیات مستور در اثر است. این‌که هنرمند در رابطه با اثر سعی در بیان چه چیزی دارد (Hosseini & Darabi, 2016). در این مرحله سعی بر آن است محتوا و معنای کلی اثر را با استفاده از دو مرحله قبل آشکار ساخته و آن را بدون در نظر گرفتن احساسات و علقه‌های شخصی تأویل و تفسیر نماییم (Rashvand, 2005).

ارزیابی: به‌طورکلی در این مرحله ارزیابی با ارزش در ارتباط است. این‌که جایگاه اثر را با آثار مشابه مورد سنجش قرار داده و به این سؤالات پاسخ داده شود که هنرمند تا چه میزان در برانگیختن احساسات بیننده موفق بوده است و آیا در انتخاب صحیح و آنچه مدنظر داشته موفق بوده است؟ چگونه می‌تواند هنرمند، اثر را از بعد کیفیت و به طرق مختلف ارتقا بخشد؟ به‌طورکلی قضاوت درباره موفقیت و یا شکست اثر است؛ یعنی بیان نظر بر پایه نتایج سه مرحله قبل (Hosseini & Darabi, 2016). این چهار مرحله ممکن است که تا اندازه‌ای در یکدیگر آمیخته باشند؛ اما در اساس هر کدام کاربستی جداگانه دارند. با این ویژگی که توالی مراحل اجرائی همواره از ساده به دشوار و از اخص به اعم صورت می‌پذیرد (Feldman, 1973). در حقیقت روش اجرایی نقد هنری ادموند بورکه فلدمن چارچوبی مناسب جهت توسعه مهارت‌های تفکر انتقادی در تقدیر هنر را فراهم می‌آورد (Seabolt, 1997). امتیاز مطرح شده در این الگو، شروع آن با پرسش‌های ساده است که در مداقه با اثر شناخت کامل‌تر خواهد شد.

۲. پیشینه پژوهش

در راستای مطالعات صورت گرفته در حوزه نقد هنری و قالیچه‌های تصویری دوره قاجار، رشادی و همکاران در مقاله «بررسی و تحلیل میزان بازتاب شاخصه‌ها در قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار» به ابعاد هویت ملی و همگونی عناصر بصری به جهت کمی و کیفی در راستای نمود سنت و فرهنگ ایرانی پرداخته‌اند (Reshadi et al., 2023). زکریایی‌کرمانی و جعفری‌گوجانی در مقاله «آرمان‌گرایی اسطوره‌ای در معناکاوی قالی‌های گونهٔ هوشنگ شاهی عصرقاجار با جستجوی معناکاوی متون و مؤلفه‌های اجتماعی پنهان»، به این مهم دست یافتند که قالی‌های هوشنگ شاهی به عنوان بستری گفتمانی و مردم محور برساخته از رویدادهای اجتماعی- سیاسی در عصر قاجار بوده است (Zakariaee Kermani & Jafari Gojani, 2022). متفکرآزاد و محمدزاده از قالی‌های تصویری به عنوان هنری مردمی و قابل فهم در جهت اشاعه مفاهیم دینی به عنوان گفتمانی غالب با تأسی از مؤلفه‌های تصویری در دوره قاجار پرداخته‌اند (Motafakker Azad & Mohammadzadeh, 2023). آهنی و همکاران در مقاله «تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دوره قاجار» با اشاره به رابطه بین هنر و سیاست در دوره قاجار از قالی یه عنوان بستری تصویری جهت بیانگری و حفظ قدرت نام برده‌اند (Ahani et al., 2021). میرزایی و باقری‌زاده در مقاله «بازتاب تصاویر زنان در قالی‌های تصویری دوره قاجار» با بیان این‌که آغاز تصویرگرایی در دوره قاجار با ورود مدرنیته و رواج عکاسی و چاپ سنگی صورت گرفت، حضور زنان را به عنوان بازتابی از تحولات اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار در مواصلت با دو هویت زنان فرنگی و زنان ایرانی طبقه‌بندی کرد (Mirzaei & Bagherizadeh, 2023). طبسی و زکریایی‌کرمانی با هدف بازخوانی و رسیدن به شناخت مؤلفه‌های تصویری قالی هوشنگ شاه با دیپلمات‌های فرنگی به کشف سویه‌های کنشگران و تفسیر اجتماعی به جهت فهم روابط کنشگران و شناسایی پیش‌متن‌ها در قالی پرداخته‌اند (Tabasi & Zakariaee Kermani, 2021). سعادتی و حسامی در مقاله «تحلیل داده بنیاد قالی‌های هوشنگ شاهی عصر قاجار از منظر مکتب تارتو» به باز تعریف هویت و فرهنگ و سنت‌های فرهنگی در قالی با بهره‌گیری از نظام نشانه‌ای موجود جهت استنباط هویت ایرانی و دینی در زمان قاجار پرداخت (Saadati & Hesami, 2019). معروف و توماجنیا در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و نقد نشان دانشگاه هنر تهران بر پایهٔ الگوی ادموند بورکه فلدمن» به رمزگشایی نشان دانشگاه هنر تهران به منظور شناخت معنایی نشانه‌های فرهنگی ایرانی در آن پرداختند (Maroof & Tomajnia, 2021). روزبهانی در مقاله ای با عنوان «نقد هنری بر اساس الگوی فلدمن و تعمیم آن در هنر گرافیک به‌ویژه طراحی نشانه» به نقد آثار گرافیک معاصر پرداخت و این الگو را قابل استناد جهت نقد هنری در رشته گرافیک خواند (Rozbahani, 2017). حسینی و دارابی در مقاله‌ای با عنوان «معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی» به معرفی چهار روش علمی برای نقد آثار تجسمی پرداختند که نخستین الگوی مطرح شده روش ادموند بورکه فلدمن است (Hosseini & Darabi, 2016). میرزاامینی در مقاله‌ای به ارزشیابی هنری فرش دستباف ایران پرداخته و ضرورت نقد و ارزشیابی هنری فرش دستباف را مورد توجه قرار داده است (Mirzaamini, 2012). مسراسمیت[۲] در رساله دکتری خود به بررسی تأثیر مدل نقد هنری ادموند بورکه فلدمن بر پیچیدگی نوشتار در هنرهای تجسمی پرداخت (Messersmith, 2018). سوبرامانیام[۳] و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «آموزش برای نقد هنر تلفیق مدل یادگیری تحلیل انتقادی ادموند بورکه فلدمن در تمرین استودیوی دانشجویان» با استفاده از مدل انتقاد هنری فلدمن به مطالعه بر روی دانشجویان سال اول طراحی گرافیک پرداختند. نتایج این مطالعه نشان داد که بین توانایی انتقادی هنر دانشجویان و تمرینات استودیویی، ارتباط معنادار وجود دارد (Subramaniam et al., 2016). باتوجه به تحقیقات صورت‌گرفته خلاء بزرگی که در مطالعات فرش‌شناسی قابل ملاحظه است، به نقد، تفسیر و بازشناسی معنایی از بازنمایی تصاویر، نقوش و روایت‌های استفاده شده در فرش‌های قدیمی و معاصر پرداخته شده است؛ به شکلی که کمتر نمونه مطالعاتی در این زمینه مشاهده می‌شود و پژوهش‌های موجود فاقد نظرگاه تحلیل زمینه‌ای در چرایی پیدایش وافر برخی نمونه‌ها از جمله نمونه مورد بحث در پژوهش پیش‌رو هستند.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ روش‌شناختی توصیفی- تفسیری است و شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. نگارندگان در این پژوهش ابتدا به مرور تحقیقات صورت‌گرفته در موضوع پژوهش پرداخته‌اند و می‌کوشند بر اساس الگوی ادموند بورکه فلدمن طی چهار گام (توصیف، تحلیل فرمی، تفسیر و ارزیابی) به بررسی و تحلیل انتقادی قالیچه تصویری هوشنگ شاه بپردازند.

٤. بدنه پژوهش

٤-١. پیاده‌سازی الگوی نقد ادموند بورکه فلدمن در تحلیل و نقد قالیچه تصویری هوشنگ شاه

٤-١-١. مرحله اول: توصیف

با توجه به الگوی ادموند بورکه فلدمن، در این مرحله آشکارترین و مأنوس‌ترین عناصر را توصیف خواهیم کرد (شکل ۲) و (جدول ۱).

شکل ۲: فرش تصویری هوشنگ شاهی، اطراف ملایر، سال ۱۳۰۱ ق (Tanavoli, 1990)

هوشنگ شاه به‌سان پهلوانان، با سبیل‌های تاب داده در شمایل لباس سرخ قجری که رنگ مسلط در این دوره است با تأکید بر برجستگی دیداری به تصویر درآمده است. رنگ سرخ قجری نشان از کشف آتش توسط هوشنگ شاه است به نحوی که در شاهنامه فردوسی به این موضوع اشاره شده است. به این صورت که هوشنگ سنگی را به ماری سیاه پرتاب می‌کند و در اثر برخورد سنگ به سنگی دیگر آتشی شکل گرفته و مار ناپدید می‌شود .(Ferdowsi, 2005) با نگاه ویژه به این داستان می‌توان به درخشش روشنی بر تاریکی اشاره کرد. همین‌طور به‌کار بردن رنگ آبی در برابر قرمز یا به نوعی هارمونی رنگ سرد در برابر گرم نشان از کنترل امور توسط هوشنگ شاه است (Hinels, 1992). حالت بصری هوشنگ شاه و عناصر همنشین با وی نشان از مسندداری حکومت است و همین‌طور حس تعلق به تخت پادشاهی را می‌توان در معنای ضمنی آن برداشت کرد (Ghani et al., 2009). دال هوشنگ شاه استعاره‌ای است از پادشاهان قاجار که با تأثیر پیرابندهای عکاسی و نقاشی غربی در حالت رسمی تمام رخ با نگاه خیره به روبرو به تصویر کشیده شده است. در این تصویر با توجه به میمیک صورت پادشاه و همچنین تاریخ بافت قالیچه پی به این مسئله برده که هنرمند سعی در بازنمایی تصویر ناصرالدین‌شاه داشته است. در قسمت پایین تصویر نقشی از شیر و خورشید به عنوان دال شناور، نشان رسمی دولت ایران و نمادی که در دست‌بافته‌ها به فراوانی تجلی یافته دیده می‌شود. شیر با نماد خورشید در ایران اشاره به ساکن شدن قدرت خورشید در این حیوان دارد. در آیین مهرپرستی جلوه اساطیری خورشید را می‌توان در نگاره‌های جانوری، گیاهی و تجریدی- هندسی مانند شیر، گل لوتوس و چلیپا دسته‌بندی کرد. نگاره شیر و خورشید در قالیچه‌های تصویری همراه با شمایلی از بزرگان شیعی و تاریخی نمود پیدا کرده است. در باورهای اساطیری، سر شیر به نشانه حفاظت و بصیرت و اندام پسین او جلوه‌گاه قدرت است (Mousavilar & Rasooli, 2010). از نگاهی دیگر در اساطیر شیر، مَرکَب یا اورنگ الهه زمین به شمار می‌رفت. در اساطیر ایرانی خدای «زُروان» دارای سرِشیر و بدنِ انسان است. در آیین مهرپرستی ایران، مقام چهارم میترا منسوب به شیر است. به همین دلیل در پرده‌های نقاشی و سنگ برجسته‌های ایران نقش شیر به وفور دیده می‌شود. خورشید در این قالیچه، به صورت نقش لوزی در پشت شیر قرار گرفته و دست‌آویزی است. برای اشاره به قدرت شاهنشاهی که بافنده اثر با اشارات ضمنی به مفاهیم اسطوره‌ای و نماد سنت کهن ایرانی، سعی در احیای سازمان سیاسی قدیم و بازنمایی اندیشه ایرانشهری داشته است. همچنین خورشید به مانند لباس هوشنگ شاه به رنگ قرمز آتشین به تصویر درآمده است. این ویژگی دلالت بر اهمیت کشف آتش توسط هوشنگ شاه و حضور خورشید به عنوان تمثیلی از

آتش به‌کار گرفته شده است؛ بنابراین آتش (خورشید) یک اسطوره است و به عنوان نمادی از اریکه پادشاهی ادراک‌پذیر است (Zakariaee kermani & Jafari Gojani, 2022). پرنده نیز در اعتقادات باستانی در قالب تجلی خدایان و برتری روح بر جسم با اولویت قدرت، عظمت و شکوه قرابت با مقام پادشاه دارد. همچنین تاج به عنوان پیرایشگر مهم‌ترین اندام انسانی (سر) نمادی از آرایه آسمانی است که در قالب نماد فر نشان‌دهنده قدرت است (Handi & Ghazizadeh, 2011). تخت و بارگاه هوشنگ شاه در این تصویر ساده و به صورت نواری رنگین بر شانه دیوها قرار گرفته است، حضور موجود افسانه‌ای دیو در هنر ایران باستان و دوره‌های پس از آن موجب شد که این نماد اسطوره‌ای در تصویرسازی دست‌بافت‌های ایران نقشی حیاتی بازی کند و بخش قابل توجهی از تصویرگری و روایت‌گری نقوش روی دست‌بافت‌های آدمی در طول دوران‌های متمادی به این نماد اختصاص یابد. فرم دست دیوها و طرز قرار گرفتن آن‌ها در پایین تخت نشان‌دهنده این است که آن‌ها از خدمتگزاران هوشنگ شاه هستند. همین‌طور طرز قرار گرفتن تخت بر شانه دیو احتمالاً با تأسی از روایات تاریخی همچون تخت سلیمان نبی (ع) است که در مواقعی خاص بر شانه دیوان و پریان، به پرواز درمی‌آمد. هوشنگ را دیوبند نیز می‌گفتند (Tanavoli, 1990). در دوره اسلامی نیز به علت قرابتی که با حضرت سلیمان داشت، هوشنگ را همان سلیمان می‌دانستند تا بتوانند به حفظ این پادشاه اساطیری کمک کنند. چرا که در این دوره بین هنر و سیاست رابطه‌ای نزدیک وجود دارد. از طرفی دیگر شباهت این تخت‌ها، به تخت فتحعلی شاه قاجار نیز می‌تواند مدنظر قرار گیرد؛ که معروف به تخت مرمر است و این تخت نیز بر شانه دیوان و پریان قرار گرفته و احتمالاً تولیدکنندگان این قالی‌ها، با تأسی از این الگو دست به خلق اثر با چنین مضمونی برده‌اند. دیوها در قالی‌های هوشنگ شاهی، به همراه شاخ و دم و در لباس ببر به نمایش درآمده‌اند که به اعتقاد رسولی، خالدار بودن بدن دیوان، دلالت ضمنی از برآیند هوشنگ شاه یعنی دوختن لباس از پوست حیوانات و تمایز بین خیر و شر در معناکاوی در نگاره دیو دارد (Rasouli, 2014). در اغلب موارد دیوها به نشانه فرمان‌برداری از شاهان دست به سینه به تصویر کشیده شده‌اند. یکی از دلایل تسلیم بودن دیوها را می‌توان فروزان بودن روشنی بر تاریکی دانست. نمادها، نشانه‌ها و جزئیات تخت هوشنگ شاه در قالیچه‌های هوشنگ شاهی، از سه تخت سلطنتی مشهور دوره فتحعلی شاه اقتباس شده‌اند. تخت طاووس، تخت نادری و تخت مرمر که در تخت نادری شیر خالدار در قالیچه‌های هوشنگ شاهی در پایین پای هوشنگ شاه دیده می‌شود و گاه نیز با خورشید تخت طاووس تلفیق شده و خورشید در پشت شیر قرار گرفته است (Tanavoli, 1990).

در طراحی این قالی، مقیاس‌ها و تناسبات به صورتی است که هر کسی به فراخور اهمیت و نقش خود در اندازه‌ای طراحی شده است. تصویر هوشنگ شاه از نظر اندازه و جثه از بقیه تصاویر بزرگ‌تر و دال بر قدرت کیهانی شاه و پرسپکتیو مقامی است. هرچه سوژه مهم‌تر باشد بزرگ‌تر و تنومندتر ترسیم شده و شخصیت‌های کم‌اهمیت، کوچک‌تر و دورتر نشان داده می‌شوند (Saadati & Hesami, 2019). محوری بودن شخصیت هوشنگ شاه را افزون بر آن‌که به واسطه‌ی رنگ متفاوت روناسی لباس به جهت تابناکی و پرشوری و جثه او می‌توان تشخیص داد، از کادری که مزین به ستون‌های مورب رنگی است و او را از بقیه تصویر جدا کرده نیز قابل تشخیص است. حضور فیگور انسان‌هایی در مقیاس بسیار کوچک دقیقاً در کنار فیگور بزرگ پادشاه قابل تأمل است. همچنین لوتوس‌هایی که در دو شانه او قرار دارد تأکید بیشتری از اغراق در نمایش شخصیت اصلی اثر است. در ایران باستان لوتوس یا همان نیلوفر که ابتدا در آیین مهری ظهور پیدا کرد، سمبلی از زندگی و آفرینش است. در زمان هخامنشی این گل در مراسم رسمی و درباری متجلّی شده است (Mobini & Shafei, 2016). ترسیم گل لوتوس بر شانه‌های شاه در برخی قالی‌ها ریشه در اعتقادات و باورهای مذهبی آن دوره دارد. نمادهایی که بیانگر رشد معنوی، کمال، نیک‌خواهی، برومندی، جاودانگی ابدی و مانایی و همچنین بقاء و پایداری سلطنت و قدرت بوده‌اند. تکرار گل‌های لوتوس در پشت دیوها و فاصله خالی بین افراد را می‌توان نشان از پراکندگی بینش معنوی و جایگاه قدرت پادشاه بر دیوان و افراد حاکم در زمره زیردستان و مطیعان پادشاه دانست و همین‌طور نقش چلیپا در این قالیچه اشارتی رمزگونه به مرکزیت خورشید در ایران باستان است. در این دوره باستان‌گرایی و اهمیت به گفتمان چیستی هویت ایرانی در عناصری مثل چلیپا، لوتوس و همین‌طور نحوه ایستادن افراد به مانند سربازان هخامنشی نمود پیدا کرد. نحوه‌ی ایستادن و نمای نیم‌رخ، آرایش موها و لباس تحت تأثیر آن نقش برجسته‌ها است (Vandshoari, 2008). که به نوعی جایگاه گفتمان باستان‌گرایی در این دوران را نشان می‌دهد. همین‌طور نحوه ایستادن خطی افراد در پایینِ قالیچه به مانند صف نظامی گروه‌های مختلف اجتماعی را نمایندگی می‌کند که توسط فرد وسط که سلاحی در دست دارد و دقیقاً به لحاظ ارزش بصری و ساختار هندسی منطبق بر یک خط عمودی زیر پادشاه است کنترل و نظارت شهر را از جانب پادشاه در دست دارد. محور عمود در نظام نشانه‌ای فرش جهت تأکید بر اجزاء مهم به‌کار گرفته می‌شود که در این نمونه بالاترین ارزش بصری بر اساس محور عمودی در سه عنصر کتیبه، پادشاه و فرد سلاح به دست خلاصه می‌شود. از منظر بصری این فرد جایگاهی ویژه در نزد پادشاه دارند؛ چرا که رنگ لباس و ردای نگاره شباهت بسیاری با لباس پادشاه دارد. همین‌طور رنگ طلایی مو را می‌توان دلالتی بر حضور اروپاییان در امور حکومتی پادشاهان قاجار دانست (Zakariaee kermani & Jafari Gojani, 2022).

دو محافظ یا سربازی که در دو سمت هوشنگ شاه ایستاده‌اند، چهره، ژست و لباس متفاوتی دارند. هر دو لباس بلند و بر روی آن بالاپوشی راه راه بر تن دارند. این مسئله افزون بر تأثیرپذیری از لباس‌های هخامنشی نشانه‌ای از الهام‌پذیری از لباس‌های محلی که در دوران قاجار مردان بر تن داشتند نیز است که خود نمایان‌گر تأثیر بینافرهنگیِ بومی و قومی در چنین آثاری‌ست. ایجاد فضای محرابی شکل در بالای سر هوشنگ شاه که توسط دو ستون عمودی با تزئینات نواری مارپیچ ایجاد شده است، دلالت بر جایگاه معنوی او دارد. در کنار این عناصر باستانی و تاریخی افرادی نیز با لباس سایر اقشار جامعه من‌جمله صنعتگران و کشاورزان عصر قاجار در این قالی دیده می‌شود (Tanavoli, 1990). بر این اساس لباس قشر کشاورز با نقوشی از گیاه مزین شده و رنگ لباس بر اساس آتش (خورشید) نشان از روشنی، زایش و برکت است. حاشیه در این اثر نیز مانند حصار مانعی برای ورود اهریمن است. حواشی پهن و باریک در قالی انطباق با درجات تشرف و رسیدن به مقام وصل دارد (Mousavilar & Rasooli, 2010). در این قالی حاشیه مانع از انحراف بیننده و تقویت توجه به مرکزیت اثر است که با نقوش دیگر تلفیقی از نظم و توازن را در متن اثر نهادینه کرده است. کتیبه‌ای که در متن اصلی فرش قرارگرفته است عمدتاً اشاره به موضوع داستان دارد. در این‌جا کتیبه بالای سر هوشنگ شاه به‌صورت وارونه، نشان از بافتن دو

فرش در کنار هم است که دیگری را قرینه آن می‌بافتند (Tanavoli, 1990). در این قالیچه، علی‌رغم طرح متن نو و سراسر جدیدی که دارد، دارای حاشیه‌ای کاملاً سنتی و متداول با نقوش اسلیمی و ختایی است که در واقع در حکم شناسنامهٔ فرش عمل کرده و با دقت در طرح و نقش حاشیه می‌توان از محل بافت فرش مطلع گردید.

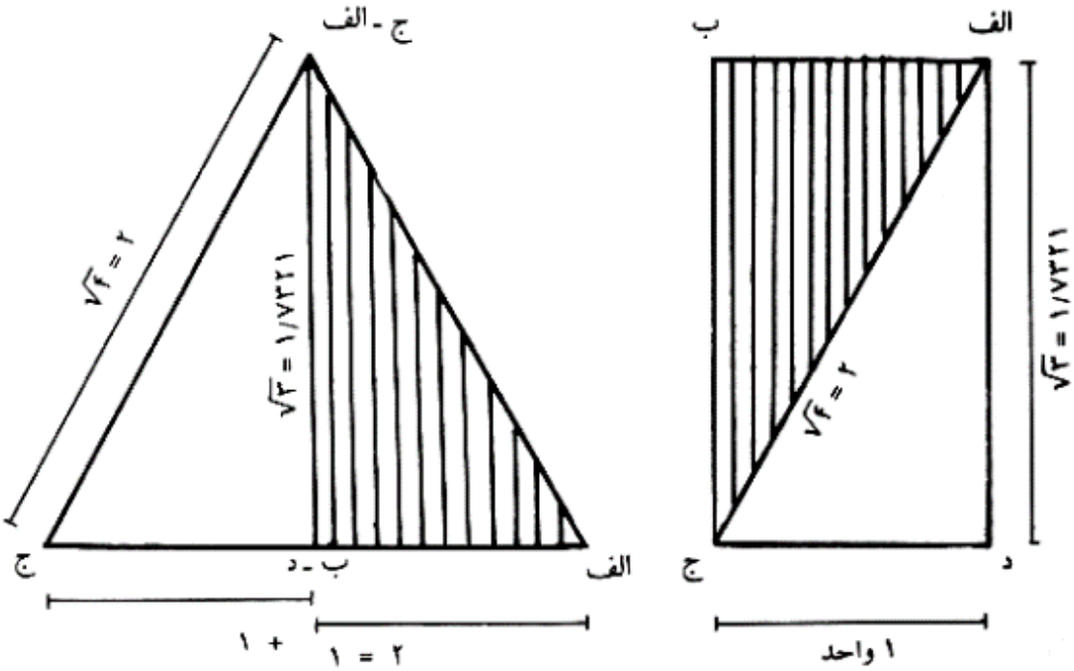
۲-۱-٤. مرحله دوم: تحلیل فرمی

در این مرحله به کشف روابط میان عناصر و اشیاء مانند شکل کادر و رابطه آن با اجزای اصلی و فرعی، پس‌زمینه و پیش‌زمینه و بررسی رابطه سایر عناصر با یکدیگر از نگاه فرمالیستی می‌پردازیم.

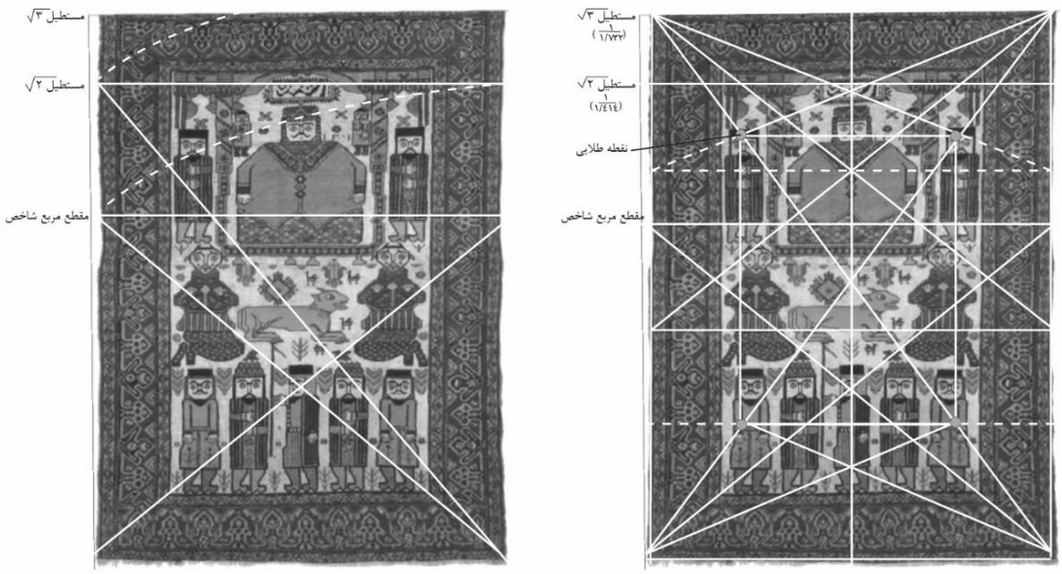
در ابتدا اندازه این فرش ۱۲۲ در ۲۰۴ سانتیمتر بوده و ابعاد این فرش مساوی با مستطیل $\sqrt{۳}$ (۱,۷۳۲) است. که در این عکس باز به دلیل جمع شدن قالی ابعاد اصلی در عکس ثبت نشده است.

در مستطیل $\sqrt{3}$ اگر ضلع کوچکتر ۱ واحد باشد، ضلع بزرگتر برابر است با $\sqrt{3} = 1.732$. این مستطیل بیشتر برای منظره و صحنه‌هایی مورد استفاده قرار می‌گیرد که مراکز پویایی در آن‌ها متعدد است. همان اندازه که ترکیب در مستطیل $\sqrt{2}$ فشرده و بسته است، در مستطیل $\sqrt{3}$ گسترده و باز است. مستطیل $\sqrt{3}$ به مستطیل افلاطونی شهرت دارد. ویژگی خاص آن در این است که اگر از طریق یکی از قطرهایش، آن را به دو مثلث قائم‌الزاویه تقسیم کنیم و این دو مثلث را در جهت قاعده به یکدیگر بچسبانیم، یک مثلث متوازی‌الاضلاع تشکیل می‌دهد که اضلاع آن هر کدام برابر $\sqrt{4}$ =2 واحد و ارتفاع آن $\sqrt{3}$ است (شکل ۳). نکته جالب این است که در مینیاتورهای ایرانی نیز پس از نسبت طلایی، بیشتر از این اندازه استفاده شده است. معمولاً سه اندازه در بازار جهانی بیشتر وجود ندارد، اندازه معمولی یا ۲۱ در ۲۷/۷ (۲۱ در ۲۸) صدم متر که با نسبت $\frac{1}{1/316}$ تطبیق می‌کند، اندازه ۲۱ در ۲۹/۷ صدم متر که معادل $\frac{1}{1.414}$ (=$\sqrt{2}$) است و نسبت ۲۱ در ۳۳/۸ که با اندازه $\frac{1}{1.618}$ یا نسبت طلایی هماهنگ است. به‌طورکلی، برای یافتن تناسبات طلایی چهار خط محاط نگاره طوری تقسیم می‌شوند که نسبت بخش کوچک‌تر هر خط به بخش بزرگ‌تر با نسبت بخش بزرگتر به تمامی طول برابر باشد؛ بنابراین در صفحه باید کاملاً ویژگی‌های ترکیب در این اندازه‌ها را دقیقاً مدنظر داشت. در (شکل ۴) خطوط رهنمون‌گر مستطیل $\sqrt{۳}$ در این فرش خصوصیات تصویری جایگزینی عناصر و فیگورها را نمایان می‌سازد.

جدول ۱: نشانگان تصویری فرش تصویری هوشنگ شاهی



شکل ۳: مستطیل $\sqrt{3}$ مشهور به مستطیل افلاطونی و ایجاد مثلث متساوی‌الاضلاع از آن (Ayatollahi, 2015)



شکل ۴: نقاط ارزشمند داخل کادر

در متن فرش همه عناصر اعم از پیکره‌های انسانی و حیوانی و گیاهان از لحاظ رنگی تنالیته‌ای از رنگ زمینه هستند و در کل متن فرش به صورت متعادل پخش شده‌اند. رنگ آبی رنگ سکون و تعادل تمام عناصر اعم از انسانی و گیاهی در کل متن به گونه‌ای قرارگرفته که شاهد ترکیب‌بندی متعادلی هستیم. توزیع جانداران و افراد در متن به گونه‌ای انجام گرفته که طراح ضمن نمایش واضح شخصیت مهم داستان اصول طراحی از جمله ترکیب‌بندی متعادل را در سراسر متن رعایت کرده است. همین‌طور انتخاب رنگ روناسی در زمینه حاشیه باریک و رنگ لباس هوشنگ شاه اهمیت تعادل رنگی و جلب توجه آن به عنوان عنصر اصلی در تصویر را نشان می‌دهد. افرادی که در بالای کادر به عنوان پس‌زمینه قرار گرفته، به جهت ایجاد عمق‌نمایی کوچک‌تر به تصویر کشیده شده است (Tanavoli, 1990).

۳-۱-٤. مرحله سوم: تفسیر

منظور از تفسیر رویکردی درباره امر بصری است که به اندیشه درباره دلالت‌های فرهنگی، رویه‌های اجتماعی و روابط قدرتی می‌پردازد که در امر بصری تعبیه و از طریق آن بیان و مفصل‌بندی می‌شود. این را می‌توان با شیوه‌های دیدن و بازنگری در تفسیر به چالش کشید. هال[۴] اذعان می‌دارد: «پژوهشگرانی که در این پارادایم قدم برمی‌دارند، روی هیچ جواب واحد یا درستی تأکید نمی‌گذارند؛ زیرا هیچ قانونی وجود ندارد که تضمین کند این چیزها فقط یک معنای درست دارند یا معناهایشان در طول زمان تغییر نمی‌کند. کار در این حوزه مکلف به تفسیری بودن است. مجادله میان دو طرف این نیست که یکی درست می‌گوید و دیگری غلط. بلکه میان دو سویی است که به یک اندازه باورپذیرند. با این‌حال گاه بر سر معناها و تفاسیر به رقابت و منازعه دست می‌زنند. تفسیر تصاویر صرفاً تفسیر هستند نه کشف حقیقت آن‌ها» (Rose, 2013). نگارندگان در این پژوهش مواد بصریِ رایج با فرضیات بدیهی را واجد اهمیت فرهنگی ویژه و نیز دربردارنده عناصری می‌داند که در خود روابط قدرتی را نهفته دارند که بر حضور و رابطه بین عناصر در قالی‌ها تأثیر گذاشته است. کشاورز افشار در شکل‌گیری این قالیچه‌ها معتقد است «جنبش قالیچه‌های تصویری در دوره قاجار، هنری مردمی بوده است. مردم در این شکل هنری تصویر شاهانی را بافته‌اند که از نظر آن‌ها شاهانی نیک به شمار می‌آمدند و شاهانی که در تاریخ یا در دوره قاجار شاهان ظالم به حساب می آمدند، مدنظر آنان نبوده‌اند»؛ یا می‌توان این‌گونه فرض کرد که استفاده از چنین عناصر اسطوره‌ای، دستمایه‌ای است برای اشاره‌ی پنهان به ناسازه‌های اجتماعی که حتی توان گفت‌وگو و مذاکره در مورد آن‌ها در فضای خفقانِ آن دوران وجود نداشته است.

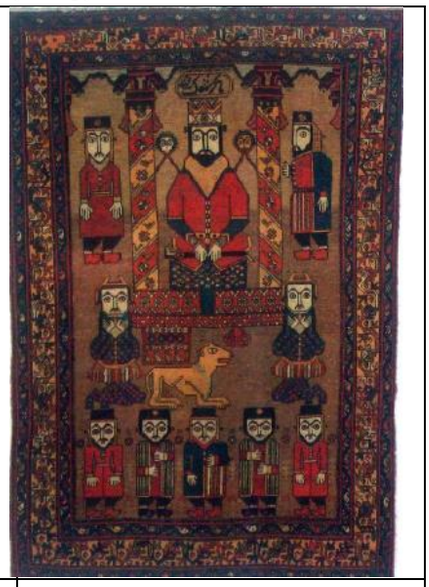
در آغاز پادشاهی قاجاری صورت‌گری استیلیزه در خلق آثار رواج می‌یابد که تنها با کمک نمادها و نشانه‌های اطراف آثار مثل تخت، نوع جامه، جواهرات تاج و غیره متمایز می‌شوند. به بیان دیگر ویژگی این دوره را می‌توان چیرگی مؤلفه‌های مادی و تزیینی بر ساخت و ساز آثار دانست. پس آن چه که آثار هنری این دوران را متمایز می‌کند بیش از جزئیات، نشانه‌هایی با ارجاع مادی است که به صورت مجموعه‌ای از نمادهای سلطنتی عرضه می‌شوند. در این میان تاج و تخت سلطنتی جایگاه ویژه‌ای در تبلیغ گفتمان سیاسی مسلط عصر قاجار دارد. این گفتمان که به نوعی می‌توان آن را محصول برداشت خاص پادشاهان و مشاورانشان از حکمت خسروانی و اندیشه ایرانشهری دانست، متوجه احیای نمادهای پادشاهی ایران باستان و اقتباس از آن‌ها به منظور مشروعیت دادن به سلطنت قاجار است (Del-Zande, 2014). آن‌ها آگاهانه حضور شاهانی را مدنظر قرار داده‌اند که از نظر پشتوانه فرهنگی در میان پادشاهان اساطیری ایران همانند هوشنگ شاه جایگاه رفیعی را به خود اختصاص داده و تاریخ‌ساز بوده‌اند (Vandshoari, 2008). یک اثر هنری در خلاء به اثر هنری بدل نمی‌شود. آثار هنری، پدیده‌های اجتماعی هستند که هنرمند می‌تواند برای بیان اندیشه‌های خود از دل عناصر رایج با دلالت‌های دیگری از آن‌ها بهره ببرد.

٤-١-٥. مرحله چهارم: ارزیابی

در این قالی ساختار همنشینی نقوش، بر اساس دال مرکزی باستان‌گرایی بر مفهوم هژمونی و سلطه مشروعیت معنوی شاه از جانب خداوند و قدرت سیاسی او در دنیا تأکید دارد. پادشاهان قاجار از هنر به عنوان ابزاری برای تکثیر قدرت خویش و حفظ هژمونی سیاسی اجتماعی و تداوم حاکمیت استبدادی خود استفاده می‌کردند. آن‌ها با در مرکز توجه قرار دادن تصویر خویش قدرت معنوی و دنیوی شاهان ایران را در طول تاریخ بازتولید کرده است. چرا که بر اساس گفتمان آن دوره، از طریق نمایش شاهان باستانی ایران بر اقتدار و سلطه شاهِ وقت تأکید می‌کردند. جالب است که اکثر تصاویر شاهان اسطوره‌ای ایران در شمایلی از لباس‌های قاجاری به تصویر کشیده می‌شدند. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد در بخش ارزیابی باید این پرسش طرح شود این اثر در مقایسه با آثار مشابه چه ویژگی‌های متفاوتی دارد؟ و آیا اثر در بیان آنچه مدنظر دارد موفق بوده است؟ در این خصوص تصویر برخی نمونه‌های هم دوره (جدول ۲) با قالیچه مدنظر در ذیل قرار می‌گیرد.

در پاسخ می‌توان بنا بر موازین نقد و اجتناب از داوری موضع‌گیرانه و با توجه به نکاتی که در بخش تحلیل فرمی بدان پرداختیم، این‌گونه طرح کنیم که جایگاه و اندازه فیگور انسانیِ پادشاه در قیاس با نمونه‌های مشابه به‌طور اغراق‌آمیزی بزرگ‌تر نمایش داده شده است؛ تا جایی‌که برای نمایش اغراق‌آمیزتر، حتی هنرمند از قرار دادن دو فیگور در اندازه بسیار کوچک‌تر بر روی شانه‌های پادشاه نیز بهره جسته است (شکل ۵).

جدول ۲: نمونه‌های هم دوره با قالیچه هوشنگ شاهی (Tanavoli, 1990)

		
فرش تصویری هوشنگ شاهی، همدان، درگزین، اواخر قرن ۱۳ ه. ق	فرش تصویری هوشنگ شاهی، اطراف همدان، زرند، سال ۱۳۱۲ ه .ق	فرش تصویری هوشنگ شاهی، اطراف همدان، اوایل قرن ١٤ ه.ق

شکل ۵: عناصر در اندازه و جایگاه اغراق‌آمیز در قالیچه هوشنگ شاه ملایر (Tanavoli, 1990).

از دو سطح می‌توان این موضوع را مورد تدقیق قرار داد. در سطح اول آن‌گونه که در بیشتر تحقیقات ذکر آن رفته هوشنگ شاه در این نمونه‌های هنری، استعاره‌ای‌ست از حضور پادشاه زمانه که با درنظر گرفتن فضای بیشتر برای او سعی در بازنمایی جایگاه رفیع و قدرت اولوهی و برتری و سلطه پادشاه داشته است؛ اما در سطح دیگر می‌دانیم که فهم یک اثر هنری را نمی‌توان به مفروضات بدیهی تقلیل داد. مواجهه با اثر هنری مواجهه‌ای فرهنگی و مطالعه‌ی آن پدیده در بستر تجربه اجتماعی است؛ بنابراین می‌توان علی‌الخصوص در مورد هنرهای مردمی بر این موضوع تأکید کرد که هنرمند نه آفرینش‌گری منفرد بلکه کنش‌گری اجتماعی‌ست و اثر خلق‌شده پدیده‌ای فرهنگی است. بازنمایی این‌چنین اغراق‌آمیز فیگور پادشاه که جنبه‌ی فانتزی و طنزگونه به آن داده، جایگاه نمادین اصلی‌ترین عنصر صفحه را درون آثاری از این دست متزلزل می‌کند و در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی این آثار نوعی گسل معنایی به وجود می‌آورد که انگار حاصل دگرباشیدن ناخواسته اثر است. دگرباشاندنِ اثر هنری[۵] شیوه‌ای است که با پرسش از موقعیت جایگاه‌های نمادین و با استخراج معانی اثر در وضعیت دگرباشیده امکان تفسیر معنا در صورت‌های جدید را ممکن می‌گرداند. تحولات دوران ناصری بر کسی پوشیده نیست. از طرفی ارتباطات و تعاملات با دنیای غرب و آهنگ پیشرفت و تمدن و از سوی دیگر واقعیت‌های تلخ اجتماعی مانند گرانی و قحطی‌های پی در پی نان، اختناق، خفقان و سرکوب ویرانگر مردم به دست حکومت سلطه‌گر، این پرسش را در مورد این اثر به ذهن متبادر می‌سازد که به جای آن‌که پادشاه را در این بزرگ‌نمایی اغراق‌آمیز پهلوان تصور کنیم، او را فربه‌ای دور از واقعیت‌های اجتماعی بدانیم که به کوچک شدن سفره و قد و قامت مردمِ خود بی‌توجه است. آیا تا به حال در نگارگری‌های انتزاعی ما کوچک‌شدن پیکره‌ها بر اساس تناسبات و آرام آرام صورت نمی‌گرفت؟ چگونه هنرمند در این اثر به صورت طنزگونه‌ای کوچک‌ترین پیکره را در کنار بزرگ‌ترینِ آن به تصویر کشیده است؟ آیا می‌توان به صورت خیلی ساده‌انگارانه حضور آن فیگورهای کوچک را صرفاً برای پرکردن فضای اثر بپنداریم؟ واژه دیو پیش از اسلام، در فرهنگِ باستانی ایران و پس از ورود اسلام به ایران مانند بسیاری از پدیده‌های دیگر تغییر کرده و در معانی مختلفی آمده است. در یکی از این تعابیر، دیو نام یکی از ارباب انواعی بود که تمام قوم آریایی آن را می‌پرستیدند و هم‌اکنون هندوها معتقد به رب‌النوعی به نام دیوانا هستند که آن را خدای اکبر می‌خوانند. پس از جدایی ایرانیان از هندیان این واژه تغییر معنا پیدا کرد. در آن زمان نزد ایرانیان قدیم، مردان با شهامت و رزم‌آور و کدخدا را دیو می‌خواندند و در مقام تکریم و ستایش، مازندرانی‌ها را دیو می‌گفتند (Barzegar Khaleghi, 2000)؛ و نیز اشخاصی را که در زمان خود قوی‌تر از امثال و از اقران بوده‌اند و فرمان‌بر حکام نمی‌شدند دیو می‌گفتند و این نام را مایه فخر و بزرگواری و اثبات شجاعت خود می‌شمردند. آیا دیوان در این اثر استعاره از همان دلیران و شجاعانی هستند که دست بسته زیر پای شاه به بند افتاده‌اند و منفعل با نگاهی خیره به مخاطب می‌نگرند؟ و همین‌طور سایر اقشار جامعه که هرکدام از فیگورهای پایینِ اثر آن‌ها را نمایندگی می‌کنند؛ آیا در جایگاهی منصفانه و منسجم و دارای فاعلیت در اثر ایفای نقش می‌کنند؟ هنرمند طراح (بافنده) این قالی بر آن بوده تا به‌طور ضمنی و با توسل بر نمادهای دگرباشنده دلالت‌های دیگری را برای پیام خود در شرایط شکاف گفتمانیِ موجود بین حاکمیت و اجتماع جست‌وجو کند. وقتی نشانه تصویری در جایگاه نمادین از پیش تعریف شده قرار نمی‌گیرد، به منزله‌ی نوعی اختلال در اپیستمه‌ای است که ساز و کار معنایی اثر هنری را مدیریت می‌کنند.

نتیجه‌گیری

باتوجه به جایگاه ویژه فرش دستباف در دوره متأخر و اهمیت نقد و بررسی صنایع دستی و هنرهای سنتی با هدف رمزگشایی لایه‌های پنهانی و ضرورت مطالعه فرش از منظر پدیده‌ی اجتماعی در بستر تحولات گفتمانی، بایسته است ارزش‌های آن را فارغ از ابعاد خاص تجاری بازار مصرف و رفتار و سلیقه مصرف‌کننده نهایی، مورد ارزیابی قرار دهیم. این مقاله می‌کوشد تا با استفاده از الگوی نقد ادموند بورکه فلدمن یکی از قالیچه‌های تصویری هوشنگ شاهی را به بوته نقد و تحلیل کشانده و فارغ از داوری‌های زیبایی‌شناسانه‌ی صرف، به عنوان اثر هنری شایسته‌ی تأمل و عاری از تعلق به هنرمند یا سفارش‌دهنده و کاربرد آن در زندگی روزمره به آن بنگرد. اجرای هر کدام از این مراحل بر روی قالیچه تصویری بررسی شده در این مقاله نشان داد که این الگوی نقد توانایی تحلیل انتقادی آثار هنری من جمله دست بافته‌ها را دارا است و می‌تواند به عنوان الگوی قابل استناد با آثار مشابه هم دوره‌ی خود مورد قیاس، تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. در مقایسه اثر مورد نظر در این پژوهش با آثار مشابه با همین عناصر متوجه بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی اغراق‌آمیزی در اجزاء شدیم که گویی هنرمند برای اصرار بر این اغراق عامدانه آن‌ها را در کنار هم قرار داده است تا جایگاه نمادین اصلی‌ترین عنصر صفحه یعنی هوشنگ شاه را که احتمالاً پادشاه عصر را نمایندگی می‌کند متزلزل نمایش دهد. همین‌طور با مرور نمونه‌های در دسترس از قالیچه‌های تصویری این دوره می‌توان دریافت نشانگانِ این قالیچه رویکرد متفاوتی را از نظر جایگاه و اندازه عناصر در اثر داشته که امکان تفسیر در لایه‌های دیگرِ معنا را ممکن می‌سازد. در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی این آثار نوعی گسل معنایی وجود دارد که انگار حاصل دگرباشیدن خواسته یا ناخواسته اثر است. دگرباشاندنِ اثر هنری، شیوه‌ای است که با پرسش از موقعیت جایگاه‌های نمادین و با استخراج معانی اثر در وضعیت دگرباشیده امکان تفسیر معانی در صورت‌های جدید را ممکن می‌گرداند. هر تفسیر پاسخ‌گوی مجموعه معینی از واقعیات بصری است و داوری‌ها و ارزشیابی‌ها در هر زمان و نزد هر شخصی می‌تواند متغیر باشد. با این حال آنچه از نظر نویسندگان مهم است ارائه مدلی برای شاخص‌ها و روش‌های نقد هنر فرش برای دستیابی به لایه‌های معنایی ضمنی در اثر است.

سپاسگزاری

بدین‌وسیله از همکارانی که با شکیبایی ما را در رسیدن به اطلاعات پیشرو راهنمایی کردند کمال تشکر و قدردانی را داریم.

مشارکت نویسندگان

نویسنده اول در بخش تحقیق و بررسی، مفهوم‌سازی، روش‌شناسی، منابع و تحلیل پژوهش مشارکت داشته است.
نویسنده دوم در بخش تحلیل، منابع و ویرایش پژوهش مشارکت داشته است.
نویسنده سوم در بخش نظارت، بررسی و ویرایش پژوهش مشارکت داشته است.

پی نوشت

1. Edmund Burke Feldman
2. Messersmith
3. Subramaniam
4. Stuart Hall
5. Queering works of art

References

Ahani, L., khazaie, M., & Abdollahi Fard, A. (2021). An Analysis of signs of power in the pictorial carpets of the Qajar era. SciJPH; 11 (21):17-27. [In Persian]

آهنی، لاله. خزایی، محمد. عبداللهی‌فرد، ابوالفضل. (۱۴۰۰). تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دوره قاجار. دو فصلنامه علمی پژوهش هنر، ۱۱ (۲۱): ۱۷-۲۷.

Ayatollahi, H. (2015). Different ways of art criticism. Third edition. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۹۳). شیوه‌های مختلف نقد هنری. چاپ سوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

Barzegar Khaleghi, M. R. (2000). Demon in Shahnameh. Literary research text, (13): 76 – 100. [In Persian]

برزگرخالقی، محمدرضا. (۱۳۷۹). دیو در شاهنامه. متن پژوهی ادبی، (۱۳): ۷۶ –۱۰۰.

Del-Zande, S. (2014). Visual evolutions of Iranian art, a critical review. Tehran: Nazar. [In Persian]

دل‌زنده، سیامل. (۱۳۹۴). تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی. نشر نظر: تهران.

Feldman, E. B. (2008). Variety of Visual Experiences. Tehran: Soroush. [In Persian]

فلدمن، ادموند برک. (۱۳۸۸). تنوع تجارب تجسمی. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش).

Feldman, E. B. (1973). The Teacher as a Model Critic. Journal of Aesthetic Education, 7(1), 50-57.

Ferdowsi, A. (2005). Ferdowsi's Shahnameh. Second edition, Tehran: Phoenix. [In Persian]

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). شاهنامه فردوسی. چاپ دوم، تهران: ققنوس.

Ghani, A., Namvar Motlagh, B., & Mehrabi, F. (2009). Reading the Hooshang Shahi's Pictorial Rug with the Comparative Mythology Method. Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar. 9 (18):35-49. [In Persian]

قانی، افسانه. نامورمطلق، بهمن. مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بازخوانی قالی تصویری هوشنگ شاهی با روش اسطوره‌شناسی تطبیقی کنشگرا. دو فصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر، سال نهم، شماره ۱۸.

Handi, R., & Ghazizadeh, Kh. (2011). Aesthetic characteristics of bird paintings in Seljuk art. Naqsh-Mayeh, 5(11), 45-52. [In Persian]

هندی، راضیه. قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۱). ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نگاره‌های پرنده در هنر سلجوقی. فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، دوره ۵، شماره ۱۱.

Hinels, J. (1992). Knowledge of Iranian mythology. Translated by Jale Amouzgar and Ahmad Tafzali. Second edition, Tehran: Cheshme Publishing House. [In Persian]

هینلز، جان. (۱۳۷۱). شناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ دوّم، تهران: نشر چشمه.

Hosseini, M., & Darabi, H. (2016). Introducing Models of Teaching for Visual Art Criticism Courses, Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar, 5 (10):35-50. [In Persian]

حسینی، مهدی. دارابی، هلیا. (۱۳۹۴). معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی. مطالعات تطبیقی هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ۵ (۱۰): ۳۵-۵۰.

Johle, T. (2012). Recognition of carpets: some theoretical foundations and intellectual infrastructures. Tehran: Yasawli. [In Persian]

ژوله، تورج. (۱۳۹۲). شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری. تهران: یساولی.

Maroof, Gh. R., & Tomajnia, A. (2021). Analysis and Critique of Tehran University of Arts' Emblem Based on Edmund Burke Feldman's Model. PAYKAREH, 9(20), 54-66. [In Persian]

معروف، غلامرضا. توماج‌نیا، آزاده. (۱۳۹۹). تحلیل و نقد نشان دانشگاه هنر تهران بر پایهٔ الگویادموند بورکه فلدمن، پیکره پژوهش هنرهای تجسمی، ۹ (۲۰): ۵۴-۶۶.

Messersmith, R. R. (2018). The Effects of Feldman's Art Criticism Model on the Sophistication of Writing in the Visual Arts (Doctoral dissertation, University of Kansas).

Mirzaei, A., & Bagherizadeh, F. (2023). Reflection of Women's Portraits in Pictorial Carpets of Qajar Era. Negareh Journal, 18(65), 111-129. [In Persian]

میرزایی، عبدالله. باقری‌زاده، فاطمه. (۱۴۰۲). بازتاب تصاویر زنان در قالی‌های تصویری دوره قاجار. فصلنامه نگره، ۱۸(۶۵)، ۱۱۱-۱۲۹.

Mirzaamini, S. M. M. (2012). Artistic evaluation of Iranian handmade carpet; A need to be forgotten. The third national festival of the best carpets, Iran national carpet center. [In Persian]

میرزاامینی، سیدمحمدمهدی. (۱۳۹۲). ارزشیابی هنری فرش دستباف ایران؛ ضرورتی رو به فراموشی. سومین جشنواره ملی فرش برتر، مرکز ملی فرش ایران.

Mobini, M., & Shafei, A. (2016). The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco). Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 2(7): 45-64. [In Persian]

مبینی، مهتاب. شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری). جلوه هنر، دوره ۷ شماره ۲:

۶۴-۴۵.

Moridi, M. R. (2017). Cultural discourses and artistic currents of Iran, an exploration in the sociology of painting in contemporary Iran, Tehran: Aban. [In Persian]

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کاوشی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر، تهران، نشر آبان.

Motafakker Azad, M., & Mohammadzadeh, M. (2023). A Study of the Religious Discourse of Qajars Pictorial Carpets in Carpet Museum of Iran. Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 15(2), 45-56. [In Persian]

متفکرآزاد، مریم. محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). مطالعه گفتمان دینی قالی‌های تصویری دوره قاجار موزه فرش ایران. جلوه هنر، ۱۵(۲)، ۴۵-۵۶.

Mousavilar, A. S., & Rasooli, A. (2010). A Study of the Mythological Phenomena of Sun and Mehr in the Persian Hand-Made Carpet. Goljaam, 6 (16):111-132. [In Persian]

موسوی‌لر، اشرف‌السادات. رسولی، اعظم. (۱۳۸۹). بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دستباف ایران. نشریه علمی گلجام. دوره ۶، شماره ۱۶.

Rashvand, I. (2005). Artistic criticism in contemporary calligraphic and calligraphic painting, Book of the Month Art, Khordad and Tir, pp. 102-96. [In Persian]

رشوند، اسماعیل. (۱۳۸۳). نقد هنری در خوشنویسی و نقاشی خط معاصر، کتاب ماه هنر، خرداد و تیر، ۹۶-۱۰۲.

Reshadi, H., Salehi, S., & Norouzi Ghara Gheshlagh, H. (2023). An Investigation and Analysis of the Reflection of National Identity Indicators and Dimensions in Pictorial Carpets of the Qajar Era. Journal of Iranian Handicrafts Studies, 6(1), 213-236. [In Persian]

رشادی، حجت. صالحی، سمیه. نوروزی‌قره‌قشلاق، حسین. (۱۴۰۲). بررسی و تحلیل میزان بازتاب شاخصه‌ها و ابعاد هویت ملی در قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار. دو فصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران. سال ششم، شماره ۱، پیاپی ۱۰.

Rose, J. (2013). Image analysis method and methodology. Translated by Seyed Jamaluddin Akbarzadeh Jahromi. Tehran: Research Institute of Culture, Art and Communications Center for Research and Evaluation of Sada and Sima's Thoughts. [In Persian]

رز، ژیلیان. (۱۳۹۳). روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمه‌ی سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

Rozbahani, R. (2017). Art criticism based on Feldman's model and its generalization in graphic art, especially sign design, the second national symposium of World Graphics Day, Tehran. [In Persian]

روزبهانی، رویا. (۱۳۹۷). نقد هنری بر اساس الگوی فلدمن و تعمیم آن در هنر گرافیک به ویژه طراحی نشانه، دومین سمپوزیوم ملی روز جهانی گرافیک، تهران.

Saadati, R., & Hesami, M. (2019). Data analysis of the Hoshang Shahi carpet foundation of the Qajar era from the perspective of the Tartu school, Iranology Studies, 6(16). [In Persian]

سعادتی، رها. حسامی، منصور. (۱۳۹۹). تحلیل داده بنیاد قالی‌های هوشنگ شاهی عصر قاجار از منظر مکتب تارتو، مطالعات ایران‌شناسی، سال ششم، شماره ۱۶.

Seabolt. B. (1995). The effect of selected methods of art criticism on college art appreciation student's attitudes toward art. (Doctoral dissertation, university of Georgia).

Seabolt, B. O. (1997). Enhancing critical thinking through art criticism: an objective method. In Proceedings of the School of Visal Arts Eleventh Anual National Conference on Liberal Arts and the Education of Artists.

Shad Qazvini, P. (2010). Pathology of art criticism in contemporary Iranian society. Book of Art Month, No. 137, pp. 4-9. [In Persian]

شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۸). آسیب‌شناسی نقد هنر در جامعه معاصر ایران. کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۷، ۴-۹.

Shoghi, Z., & Keshavarz Afshar, M. (2021). Study of Formation Backgrounds of Inter-hybrid Camel Motifs in the Qajar Period Rugs and Their Influence from Other Arts. Negareh Journal, 16(60), 59-75. [In Persian]

شوقی، زهرا. کشاورز افشار، مهدی. (۱۴۰۰). مطالعه زمینه‌های شکل‌گیری نقوش شتر درون‌ترکیبی قالیچه‌های دوره قاجار و تأثیر آن‌ها از سایر هنرها. فصلنامه نگره، دوره ۱۶، شماره ۶۰.

Subramaniam, M., Hanafi, J., & Putih, A. T. (2016). Teaching for art criticism: Incorporating feldman's critical analysis learning model in students' studio practice. Malaysian Online Journal of Educational Technology, 4(1), 57-67.

Tabasi, S. M. R., & Zakariaee Kermani, I. (2021). Rereading Houshang Shah's carpet with Western diplomats from the perspective of social semiotics. Goljaam, 17 (39): 6. [In Persian]

طبسی، سیدمحمدرضا. زکریایی‌کرمانی، ایمان. (۱۴۰۰). بازخوانی قالی هوشنگ شاه با دیپلمات‌های فرنگی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی. نشریه علمی گلجام. دوره ۱۷، شماره ۳۹.

Tanavoli, P. (1990). Picture carpets of Iran. Tehran: Soroush. [In Persian]

تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: انتشارات سروش.

Vandshoari, A. (2008). Myth of King Hooshang (Hooshang Shah) in Pictorial Rugs of Qadjar Dynasty. Goljaam; 4 (10), 87-100. [In Persian]

وندشعاری، علی. (۱۳۸۷). اسطوره هوشنگ شاه در قالی‌های تصویری دوره قاجاریه. فصلنامه علمی پژوهشی گلجام، شماره ۱۰.

Zakariaee Kermani, I., & Jafari Gojani, M. (2022). Mythical Idealism in Semiotics Analysis of Hoshangshahi Rugs of the Qajar Era. Journal of Iranian Studies, 21(41), 273-316. [In Persian]

زکریایی‌کرمانی، ایمان. جعفری‌گوجانی، مجید. (۱۴۰۱). آرمان‌گرایی اسطوره‌ای در معناکاوی قالی‌های گونهٔ هوشنگ شاهی عصر قاجار. مجله مطالعات ایرانی، دوره ۲۱، شماره ۴۱.