نقش نظام های گفتمانی مسلط دوره قاجار در متون تصویری قلمدان‌ها

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۵

فتانه محمودی

چکیده

این مقاله نظام‌های گفتمانی بازنمایی شده در شمایل نگاری قلمدان‌های دوره قاجار را پی می‌گیرد. هدف این است با تکیه بر رویکرد سه وجهی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، به بازشناسی نظم گفتمانی دوره قاجار، به عنوان عرصه‌ای برای باز پیکربندی قلمدان به عنوان شیء هنری و ابزاری جهت اعطای منصب پرداخته و به این پرسش پاسخ دهد که: نظام‌های گفتمانی موجود در شمایل‌نگاری قلمدان‌ها چه نسبتی با فضای گفتمانی دوره قاجار دارند؟ این تحقیق مبتنی بر مفروضاتی است. به نظر فرکلاف، گفتمان متن بصری را نیز در بر می‌گیرد. روش تحقیق بر این اساس گفتمان به عنوان عمل اجتماعی در سه سطح: تحلیل متن، گفتمان و گفتمان انتقادی است. یافته های پژوهش مبین این است که هنرمند قلمدان نگار استعاره ها را به نفع خود مصادره کرده و شمایل ها را در راستای گفتمان مسلط دوره قاجار بر روی قلمدان ها به تصویر می کشند وآگاهانه با تلفیق گفتمان های سنت و مدرنیته، با در هم شکستن قواعد زمان و در هم گذاردن عناصر استعاری مضامین رایج مذهبی، سیاسی و ملی در کنار هم، گفتمانی در راستای مشروعیت بخشی و تحکیم هویت حکومت قاجار ایجاد نموده است.

کلید واژه‌ها: تحلیل گفتمان، قلمدان قاجار، قلمدان کیانی، بینامتنیت، فرکلاف.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
f.mahmoudi@umz.ac.ir

مقدمه

نقاشی لاکی شاخه‌ای از نقاشی مینیاتور بود که برای هنرمند راه فراری از توالی بی‌پایان تصویرسازی اشعار شاعران کلاسیک را فراهم می‌کرد که معمولاً ملزم به تولید آنها بود. در اینجا او می توانست خود را رها کند و با انواع ایده ها بیامیزد. در واقع رشد نقاشی لاکی در قرن هجدهم با کاهش شدید نقاشی کتاب مصادف شد. با این حال، تعادل در دوران قاجارها تا حدودی احیا شد، اگرچه نقاشی لاکی از نظر کمیت و به استثنای موارد بسیار کمی از نظر کیفیت در اولویت باقی ماند.

گفتمان عبارت از یک کلیت است. این کلیت با عناصر متعدد ساختار یافته هستند یعنی این عناصر با هم ارتباط اندام وار و سازمان یافته دارند. کار گفتمان پیوند برقرار کردن میان عناصری است که ارتباط ذاتی با هم ندارند بلکه گفتمان بین آنها پیوندی برقرار می کند و به تک تک عناصری که وارد این پیوند شده اند معنا و هویت تازه می دهد. از نظر فرکلاف، تحلیل گفتمان ارتباط بین متن و فرآیندها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی را روشن نمی‌کند. یک دیدگاه میان رشته‌ای مورد نیاز است که در آن فرد تجزیه و تحلیل متنی و اجتماعی را ترکیب کند (Fairclough 1992). مسئله در پژوهش پیش رو عبارت است از اینکه: نظام‌های گفتمانی موجود در شمایل‌نگاری قلمدان‌ها چه هستند و چه نسبتی با فضای گفتمانی دوره قاجار دارند؟ در این مقاله ابتدا به چارچوب نظری تحلیل گفتمان با تکیه بر آرای فرکلاف پرداخته و روش تحقیق و مدل عملیاتی کردن نظریه پژوهش در تحلیل‌ها ترسیم شده و سپس به یافته‌های پژوهش پرداخته می‌شود و در انتها گفتمان قدرت حاکم در دوره قاجاری و نقش آن در شمایل‌نگاری قلمدان‌ها موازی با نظام گفتمانی مسلط در دوره قاجار بیان می‌شود.

پیشینه

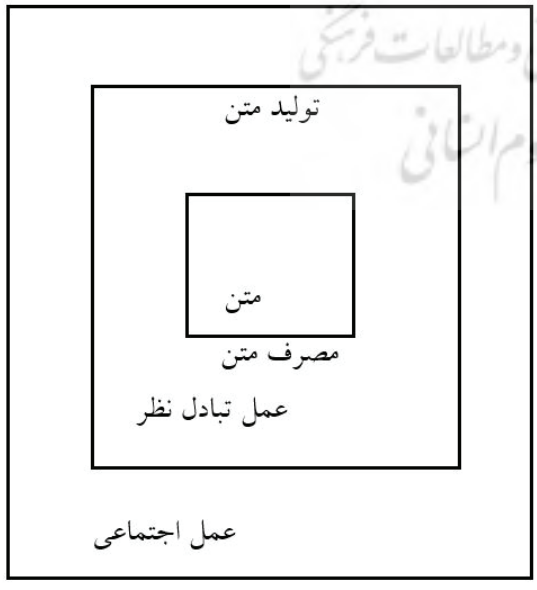
بی رابینسون(۱۹۸۹) در مقاله « *نقاشی لاکی در عهد قاجار*»، گفته که اسماعیل جلایر و محمدحسن افشار مضامین غربی و تصویر شاهان مطالبی را در این دوره در قلمدانها به تصویر کشیده اند. در انتهای دوره به سبک صفوی متمایل شدند.

سجودی و قاضی مراد(۱۳۹۱) در مقاله : « *تاثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار*»، تاثیر مشروطه را بر تصویرگری دوره قاجار بررسی کرده اند.

خلیلی(۱۹۹۷) در کتاب دو جلدی « *نقاشی روغنی زیر لاکی سرزمین های اسلامی*»، بیش از ۵۰۰ نمونه از نقاشی زیرلاکی را ارائه می‌کند – عمدتاً ظروف پاپیه ماشه با تزئینات رنگ‌شده و لاک‌شده – که احتمالاً بزرگ‌ترین مجموعه در نوع خود در هر مجموعه واحدی است. مشخص ترین فرم ها صحافی، قلمدان، تابوت و قاب آینه هستند، مجموعه شامل نمونه هایی از اشکال دیگر مانند کیف های عینک و میز تخته نرد است.

مطالب بخش اول کتاب فرصتی برای دنبال کردن تاریخ نقاشی زیرلاکی دوره اسلامی از اواخر قرن پانزدهم به بعد، در مراکزی مانند استانبول و کارگاه های مسلمانان هند ارائه می دهد. در عین حال، توسعه دکوراسیون، از زیورآلات متأثر از چین در سال های اولیه تا سبک های اروپایی شدن قرن نوزدهم را می توان دنبال کرد. بخش دوم بر دوره ای متمرکز است که نقاشی زیرلاکی دوره اسلامی ایران در دوره قاجار (۱۷۷۹-۱۹۲۴) است. بخش بزرگی از این جلد به کار دو کارگاه مهم اصفهان در اواسط قرن نوزدهم اختصاص دارد.اولی نجف علی و یارانش و دیگری کارگاه خاندان امامیه است. بخش‌های بعدی رشد نفوذ اروپایی‌ها بر شمایل‌نگاری و سبک نقاشی های زیرلاکی ایرانی در نیمه دوم قرن نوزدهم و به‌ویژه نمونه های روسی که با کپی از آثار ایرانی ساخته می‌شد، را پوشش می‌دهد. بخش آخر یک مطالعه اساسی در مورد مهر سازندگان قلمدان است.

کریم زاده تبریزی(۱۳۷۹) در کتاب: «*قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران*»، به تاریخچه قلمدان سازی و تنوع آنها به اختصار



شکل۱- مدل سه بعدی فرکلاف (Fairclough 1992: 79).

یاد شده و شیوه ساختمانی قلمدان های روغنی که مطالب اصلی کتاب را در بر می گیرد، از ابتدا تا انتها به تفصیل بررسی گشته و موارد فنی آن با ترسیمات ساده و تشریح کامل ارائه شده و خواننده را با کیفیت فنی قلمدان ها آشنا ساخته است. در تکمیل این تحقیقات از قلمدان های هندی و عثمانی و سایر ممالک دیگر که در رشته قلمدان سازی خودی نشان داده و نمونه های مختلف آن اشاره مختصری به عمل آورده است.

چارچوب نظری تحقیق

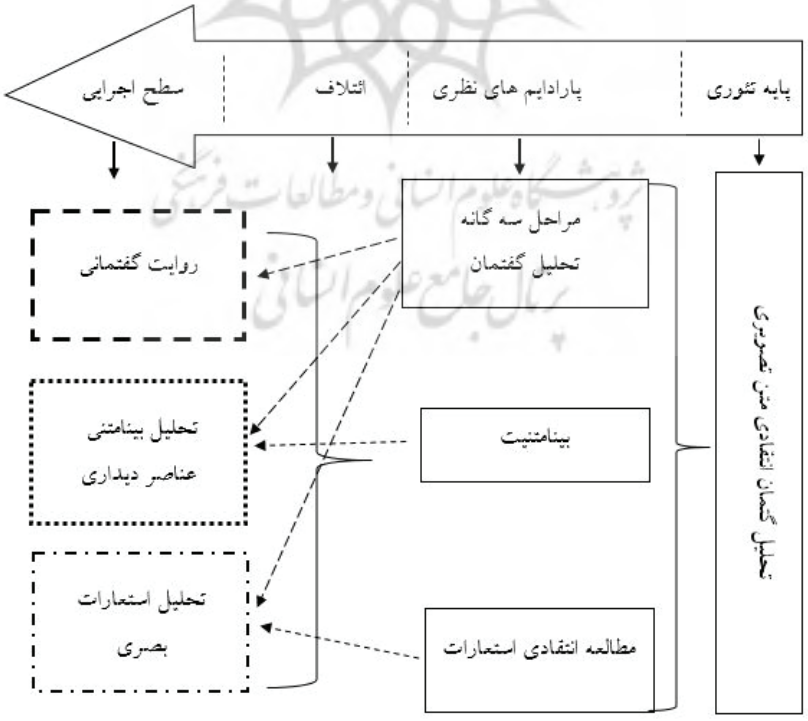
بطور کلی دو سنت تحلیل گفتمان مطرح است :

۱- یک سنت انگلوساکسونی فرکلاف در ایران شناخته شده است که به نسبت بین زبان و قدرت تاکید دارند.

۲-سنت دوم تحلیل گفتمان سنت فرانسوی است که در سنت فرانسوی فوکو و لاکلا و موفه برجسته هستند. چون اکثر این نظریه پردازها جامعه شناس سیاسی هستند به متغیرهای برون متنی خیلی توجه دارند. زبان برای آنها نسبت بین زبان و قدرت از سنت انگلوساکسونی کمتر است.

در مطالعات تاریخ هنر که متغیرهای برون متنی در آن نقش مهمی دارند بیشتر از نظریه لاکلا و موفه استفاده می شود.

اما در تحقیق سبک شناسی می توان از سنت انگلوساکسونی فرکلاف استفاده کرد اما وقتی از تحول گفتمان ها در تاریخ هنر و تولید ژانرها در یک دوره بحث می شود برای این چنین بررسی هایی تحلیل گفتمان شاخه فرانسوی مناسب تر است . روش این تحقیق تحلیل گفتمان انتقادی[۱] است. تجزیه و تحلیل گفتمان انتقادی نمایانگر تلاش بسیاری از دانشمندان مانند: فرکلاف[۲] فولر[۳]، کرس[۴]، ون لیوون[۵]، وُداک[۶] و وان دایک[۷] است. فرکلاف مسائل گفتمان در راستای ایدئولوژی و قدرت در جامعه، و رویکرد خود را در تحلیل گفتمان انتقادی طی سه دهه توسعه داده است. نسخه وی از تحلیل گفتمان یک رویکرد نظری و روش شناختی است که رویکردهای زبانی را با رویکردهای اجتماعی تلفیق می‌کند (Jorgensen & Phillips, 2002). گفتمان به عنوان عملکرد اجتماعی در سه سطح تحلیل قابل شناسایی است: تحلیل متن، تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی. در سطح متنی می‌توان تحلیل موضوعی گفتمان را انجام داد. در عمل گفتمان، مضامین متنی شناسایی شده با تمرکز ویژه بر تحلیل‌های متقابل و بینا گفتمانی تفسیر می‌شوند. (Janks,



نمودار ۲- پارادایم نظری پژوهش (نگارنده)

1997, p.341) در سطح فرهنگ اجتماعی، تمرکز تحلیل بر روی عملکرد ایدئولوژیک اجتماعی روابط قدرت بین هویت‌های محلی و هویت‌های جهانی است. دو اصطلاح روش در تحقیق تحلیل گفتمان از اهمیت حیاتی برخوردار هستند: متن و زمینه. (Fairclough, 2003) برای تجزیه و تحلیل گفتمان، اصطلاح« بیناگفتمانی»[۸] به «اختلاط ژانرها، گفتمان‌ها یا سبک‌های متنوع مرتبط با مفاهیم نهادی و اجتماعی در یک متن واحد» اشاره دارد (Jianguo, 2011, 96). این امر برای درک روند تغییرات اجتماعی اساسی است. تجزیه و تحلیل بیناگفتمانی را می‌توان از طریق بینامتنیت به دست آورد. متون را فقط می‌توان در ارتباط با شبکه متون دیگر و در ارتباط با زمینه اجتماعی درک کرد (Richardson, 2007, 100).

بینامتنیت به معنی «درهم تنیدن» یا «درهم تنیدگی» است و در این حوزه صرفاً به شکل‌گیری هر مفهوم از اجزای متنی متعدد می‌نگرد. در این موقعیت های بینامتنی، اگر چنین وضعیتی به درستی تثبیت شود، نیازی به مراجعه به منبع خاصی نیست و به گفته بارت، با « نقل قول فاقد گیومه» روبرو می شویم. (Barthes , 1977, 160) . تولید متن یک فرآیند است این معنی که در ابتدا رابطه آن با زبانی که در آن قرار دارد، تقسیم بندی مجدد است. (تخریب سازنده) و ثانیاً جانشینی در متن است; «یک بینامتنی در فضای یک متن فرضی، چند گزاره برگرفته از متون دیگر را با یکدیگر تلاقی می کنند و یکدیگر را خنثی می سازند». (Kristeva, 1980: 36). کریستوا در متن به دنبال دو مؤلفه است : جایگشت متون و ۲- فرآوری

روش تحقیق

در این مقاله نظر به اینکه قلمدان‌های دوره قاجار دارای تنوع نقوش بسیاری است که در هر سطح قلمدان نقشی با روایتی متفاوت با سطح دیگر قلمدان به تصویر کشیده شده و گاهی برقراری ارتباط این تصاویر با هم و تعامل آنها با گفتمان تصویرگری مسلط در دوره قاجار جای تأمل بسیار دارد لذا رویکرد تحلیل گفتمان فرکلاف انتخاب شده تا با توجه به چند وجهی بودن این رویکرد بتوان به لایه های معنایی مستتر در تصویرگری این آثار و اینکه چرا نقش بهشت و ودوزخ را در کنار مضامین سیاسی و ادبی استفاده کرده اند پی برد.

گفتمان‌های مسلط در هنرهای دوره قاجار

در تمدن ها، هنر همواره با دین و سیاست همراه بوده و هر تمدنی برای بازنمایی قدرت سیاسی و گفتمان حاکم، آثاری با ویژگی های فرهنگی و موقعیت های جغرافیایی متفاوت آفریده است (ایمانی و افهمی، ۱۳۸۸: ۷۰). آثار هنری مرتبط با هر دولت در یک فرم بصری مشخص ایجاد می شوند تا سمت و سوی ارزش ها، باورها، گرایش ها را تغییر دهند و مفاهیم بصری جدیدی خلق کنند (ایمانی، طاووسی، شیخ مهدی: ۲۹). «دوران قاجار به عنوان دوره ای واسط بین حفظ ارزش های کهن (سنت) و جاذبه های عصر جدید (مدرنیته) به شمار می رود.(کد، ۱۳۸۱: ۹). یکی از گفتمان های مسلط در دوره قاجار: گفتمان باستان‌گرایی و ملی‌گرایی است. فکر ملی‌گرایی در اشکال مختلف خود همچون «ملت»، «برنامه ملی»، «دولت ملی»، و «هویت ملی در طول حاکمیت قاجار توسط روزنامه‌های مختلف ایرانی ترویج می‌شد (بشیر، ۱۳۸۶: ۵۴). همگام با ورود ناسیونالیسم در جایگاه یک ایدئولوژی مدرن در ایران در قرن نوزدهم میلادی، با برجسته ساختن تاریخ ایران باستان و قرار دادن این دوره ناظر به دوره حیات ملی ایران و ایرانیان، پایه های هویت ملی ایران مدرن مبتنی بر هویت ایرانی باستان پایه ریزی شد (علیزاده، طرفداری،۱۳۸۹: ۱۶۱).

باستان شناسی به عنوان نشانه محوری در نتیجه ظهور گفتمان هویت ایرانی در مقابل سایر نمایندگان سیاسی و تجاری دولت های اروپایی که به دربار قاجار و سرزمین ایران سفر کردند شکل گرفت.(ایمانی، طاووسی، شیخ مهدی، ۲۶) دیگر گفتمان مطرح در این دوره، گفتمان دینی دوره قاجار است. « آنچه از تاریخ دوره قاجاریه می توان استنباط کرد این است که شاهان قاجار عموماً تمایلات مذهبی داشتند..» (خاتمی ۱۳۸۰: ۵۴) آقا محمدخان قاجار از جمله پادشاهانی بود که در او «عنصری از دیانت شدید که به کهنه‌پرستی متمایل بوده، وجود داشته است. (خاتمی و همکاران،۱۳۸۸: ۷۹) بررسی عوامل موثر در گفتمان دینی دوره قاجار، از آن جهت دارای اهمیت

نمودار ۳- روش تحلیل این پژوهش (نگارنده)

است که از یک سو، اعمال نظر دولت مردان و کج اندیشی در موضوعات مذهبی و از سوی دیگر، طرح جهان بینی مادی و معنوی غرب در بین صاحب نفوذان اجتماعی باعث شده بود که شرایط نه چندان مناسبی در عرصه فکری و مذهبی گسترش یابد. (الویری، ۱۳۹۲: ۲)

و در نهایت گفتمان مشروطه(غرب گرایی و روشنفکری) در دوره قاجار است. انقلاب مشروطه، نمایانگر نخستین مواجهه مستقیم بین فرهنگ سنتی اسلامی و غرب در ایران است. (نظری، ۱۳۸۶: ۳۳) نهادمندی در گفتمان سیاسی مسلط در دورهٔ قاجار به چهارچوبی بسته به نام دربار و به کانونی دقیق به نام شاه منحصر می‌شود. گفتمان سیاسی «مردم» را به عنوان دالی کلیدی و اصلی در کنار «شاه» و بعدها «دولت» و «مجلس» یا بهتر است گفته شود اعضای دول مختلف و اعضای مجلس مفصل بندی کرد. (زین الصالحین، فاضلی، ۱۳۹۴: ۷۶) نفوذ هنر اروپا از زمان ناصرالدین شاه به بعد زیاد شد. «تاسیس فرهنگستان هنر و ظهور کمال الملک باعث افزایش روند غربی شدن نقاشی ایرانی شد. (گودرزی، ۱۳۸۰: ۸۹) ادغام عناصر وام گرفته شده فرهنگ غرب با هویت ملی، گرایش به هنر ناتورالیستی. تأثیر هنر اروپایی و تقلید از هنر غربی، برجعت به هنر ایران باستان، تأثیر هنر صفویه و موارد دیگر را می‌توان در نقاشی زیرلاکی مشاهده کرد، بنابراین سبکی منسجم در آثار این دوره را نمی‌توان مشاهده کرد. دربار قاجار که با ظهور قدرت‌های غربی در ایران با مشکلات مختلفی مواجه شده بود، اقدامات مختلفی را برای تقویت خود انجام داد. از جمله ابراز ارادت به معصومین، انتصاب به سلسله های قبلی مخصوصاً دوران باستانی و کاربرد آنها بر روی آثار هنری. (پورمند، داوری، ۱۳۹۱: ۹۴)

یافته‌های تحقیق

مرحله اول: تحلیل متنی قلمدان کیانی

قلمدان زیرلاکی سلطنتی معروف به «قلمدان کیانی» توسط سید محمد در سال ۱۸۹۷/۱۲۹۷م ساخته شد. طول این جعبه ۲۳٫۸ سانتی متر است و در مجموعه خصوصی بریتانیا نگهداری می شود. این قلمدان بیضی دارای کشویی است که با زیورآلات تزئین شده و روی تمام سطوح بدنه جعبه نقاشی شده است. نقش سطح جعبه تصویری از ناصرالدین شاه است و سایر پادشاهان شاهنامه فردوسی در اطراف او به تصویر کشیده شده اند. حاشیه هایی با تصاویر شاهنامه، هفت پیکر نظامی، صحنه هایی از تذکره الاولیاء عطار در کشو به چشم می خورد. فضای داخل جعبه قلمدان با زمینه طلایی و نقوش گل تزئین شده است. پرتره مرد جوان و تصویر خود هنرمند اثر قلمدان در داخل کتیبه به همراه اشعاری مشاهده می شود. (Khalili, 1997: 75)

یکی از پرزحمت ترین و استادانه ترین شیوه هایی که نقاشان برجسته به کار می بردند، قلم های معروف کیانی بود که در زمان ناصرالدین شاه قاجار رواج داشت. علت این نامگذاری ، تصاویر شاهان اساطیری و کیانی بوده است که بیشتر آنها در شاهنامه آمده و تاریخ و زندگی افسانه ای آنها نیز در اشعاری مفصل روایت شده است. در این گونه قلم‌ها که به دست نقاشان توانمند انجام می شد، هر هنرمند به ابتکار و قدرت قلم خود، داستانی از شاهنامه یا اشعار دیگر را برمی‌گزید و در مدالیون‌های مختلف و در بالا و پایین قاب‌ها درج می‌کرد. یکی از بهترین آثار کیانی که توسط استاد محمد اسماعیل نقاشباشی فرجام پذیرفته، قلمدان کیانی ارزنده ای بود که در حراج ساتبی ۱۳ اکتبر ۱۹۸۰ لندن به فروش رسید. (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۹: ۱۴۱) برخی از قلمدان های حیدرعلی بن محمد اسماعیل اصفهانی حاوی تصاویر تاجگذاری شاهان ایران از کیومرث پادشاه افسانه‌ای تا ناصرالدین شاه است. (مهدوی، ۱۳۸۷: ۸۴۹).

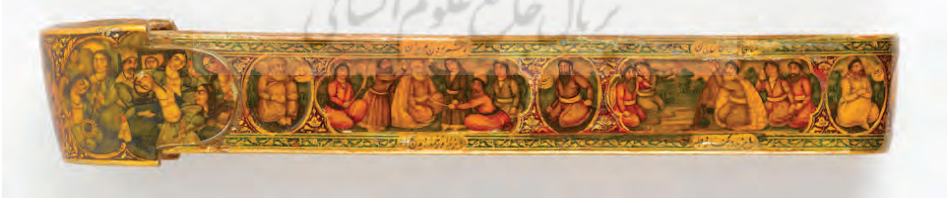
"جعبه های قلم سلطنتی" با نحوه تزئین آنها قابل تشخیص است. تابلوی مرکزی بالای جعبه، دربار ناصرالدین شاه را نشان می دهد. سمت چپ ناصرالدین شاه حسین علی خان صدر اعظم و رئیس خزانه مستوفی هستند. در سمت راست ناصرالدین شاه شاهزاده ظل السلطان (مسعود میرزا)، نایب السلطان (کامران میرزا) و علیقلی میرزا قرار دارند. چهار تابلوی دیگر بالای جعبه شامل صحنه‌های سلطنت فریدون و ضحاک، کیخسرو و رستم و فریدون و منوچهر کیکاووس و کیخسرو، به‌عنوان شرکت‌کنندگان اصلی هستند. سایر تزیینات بیرونی پادشاهان گذشته را نشان می‌دهد که در پرتره‌های منفرد، یا در میان درباریان خود، یا آرام در کنار اعضای حرم نشسته‌اند. برای تابلویی در پایین جعبه استثنا قائل شده است که مربوط به خمسه نظامی است که به رفتار خوب پادشاهان می پردازد. در یک طرف سلطان سنجر و پیرزن و در طرف دیگر خسرو انوشیروان و وزیرش به سخنان گوش می دهند. یکی از قاب ها مشاجره انوشیروان و وزیر معروفش بوذرجمهر و دیگری نشان انوشیروان و زنجیره عدالت را به تصویر می کشد. این دو ترکیب را می‌توان با پرتره‌هایی از چهار پادشاه باستانی به نام‌های اسفندیار، بهمن، داریوش و اسکندر دید. یکی از سطوح قلمدان چهار صحنه از

هفت پیکر نظامی را نقش می زند. در دو طرف، تصاویری از هفت پیکر یعنی افراسیاب، چنگیزخان، خسرو پرویز و جمشید جایگزین شده است، در حالی که نقاشی های پایه، بارگاه های اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می دهند. صحنه های مربوط به درویشان در کناره ها و پایه های محفظه های کشویی داخل جعبه قرار داده شده است. در دو طرف آن شش تصویر از نورعلی شاه، شیخ عطار، منصور، نعمت الله، شاید رضاعلی شاه و شفیع و صابر دیده می شوند. در تابلوهای دیگر تصاویر مربوط به تذکره الاولیاء شیخ فریدالدین عطار به چشم می خورند. ارتباط آنها با استفاده از اشعار عطار به عنوان شرح ماوقع در هر صحنه نقاشی نشان داده شده است. در موارد دیگر عنوان به نثر نوشته شده است.

جدول ۱- تصاویر سطوح قلمدان کیانی (Khalili, 1997: 87)

ناصرالدین شاه و درباریان

مضامین ادبی: شاهنامه فردوسی



مضامین عرفانی: هفت پیکر نظامی، صحنه‌هایی از تذکره الاولیاء عطار

قلمدان با نقش شمایلی بهشت و دوزخ

کتیبه هایی بر اساس هویت نقاش بر روی این قلمدان ثبت شده است. رابینسون (۱۹۸۹) گفته قلمدان توسط دو نفر به اسامی محمد حسن افشار ملقب به نقاش باشی (۱۸۳۵) و اسماعیل جلایر (۱۸۵۳) تکمیل شده است. سطح بالای قلمدان تصاویر بهشت، جهنم و دو فرشته و عبارت «ملا. نجف» در بالا سمت چپ نوشته شده است. یک طرف نبرد ناپلئون بناپارت و طرف دیگر ناصرالدین شاه را به تصویر می کشد که نیروهای خود را برای جنگ با افغان ها در هرات رهبری می کند. قسمت پایین دو جوان در میان گلهای انبوه که بین آنها کتیبه ای از اسماعیل جلایر به خط نستعلیق وجود دارد مشاهده می گردد. قلمدان دارای کشوی مشکی با لبه های طلاکاری شده است. این جعبه به اثر

جدول ۲- ناصرالدین شاه در مرکز و تصاویر سمت راست

کیخسرو و کیکاووس

فریدون و ضحاک

ناصرالدین شاه و درباریان

جدول ۳- ناصرالدین شاه در مرکز و تصاویر سمت چپ

ناصرالدین شاه و درباریان

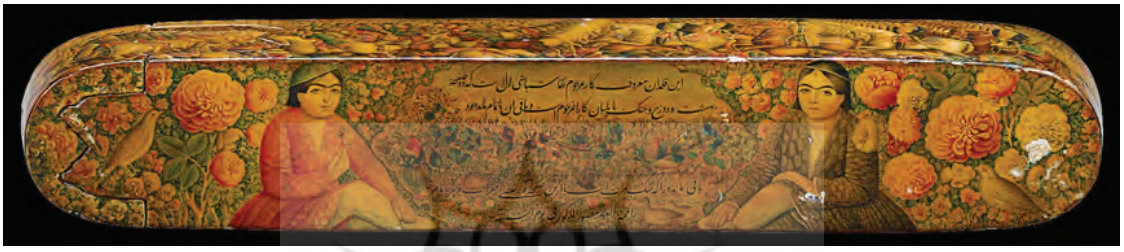
کیخسرو

فریدون و منوچهر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاش مرحوم معروف به « لال» است. مبارزات ایران و هرات توسط جلایر نقاش در روز یکشنبه (۸ شعبان ۱۷/۱۲۹۶ می ۱۸۵۳) مصور شده است. در صحنه داوری اخروی، در وسط میکائیل و ترازوی عدل، سمت راست لذائذ بهشتی که قرآن وعده داده و در سمت چپ صحنه جهنم و آتش مهیب و عذاب میان شعله ها دیده می شود. بدیهی است که نقاش قبل از اتمام کارش درگذشت و جلایر پس از ۲۰ سال در ادامه کار، جنگ ناپلئون و نبرد هرات را به آن افزود. (Robinson, 1988:141)

جدول ۴- تصاویر سطوح قلمدان بهشت و دوزخ
جنگ هرات (Khalili, 1997: 56)



دو جوان در میان گل ها

بهشت و دوزخ

نبرد ناپلئون

جنگ هرات

مرحله دوم: تحلیل بینامتنی

نگاره قلمدان‌ها، به مثابه متن و متشکل از لایه‌های متکثر، و بر اساس انتخاب رمزگان های متفاوت عینیت یافته است. این لایه‌ها بر اساس یک محور همنشینی از لایه نگاره زیرلاکی تا لایه‌های مربوط به نگاره های بازه زمانی دیگر و به دستور فلان حاکم وقت در کنار هم سطوح قلمدان‌ها را مصور نموده‌اند. امضای هنرمند در نقاشی زیرلاکی لایه ای از متن است که علاوه بر ارتباط با لایه های دیگر متن درون مانند رنگ، مکان طراحی، هماهنگی بصری با کل اثر و همچنین پیامدهای آن برای قراردادها دارای رکزگان هست و با کدهای دیگر متن یک رابطه بینامتنی نیز دارد که به کل حافظه جمعی نهفته در آن کدها و متون و متون قبلی در حوزه اجتماعی مربوط می شود. به عنوان مثال ارتباط آن با شخصیت و دیدگاه های نقاش، زمینه اجتماعی- فرهنگی و موقعیت نقاش در مقایسه با زمان های دیگر و مروری بر روند سنت های نقاشی در طول تاریخ ایران با روی کار آمدن سلسله ها و حاکمان مختلف مرتبط است. بسیاری از نقاشی ها با متون ادبی دارای روابط بینامتنی هستند» (احمدی ۱۳۸۱، ۲۲۶).

هر یک از این عناصر متونی هستند که با کنار هم قرار گرفتن، به هم آمیختن و فراوری (به زعم کریستوا) این متن تازه را شکل داده اند و همچنان که گفته شد، فهم این متن مبتنی بر داشتن فهمی از آن متون است. بدین ترتیب مضمون اصلی شمایل های قلمدان به واسطه ی ارتباط با متون هنری در کنارهم در عناصر بینامتنی آشکار می شوند. از این رو هر مطالعه ای از این دست، تلاش برای کشف معنای قطعی، یکه و نهایی ای که مولف در دل اثر قرار داده نیست بلکه خوانش متن در ارتباط بینامتنی با متون است که از گذشته های دور تا به امروز در ذهن ما حاضر هستند. « بینامتنیت همیشه حداقل رابطه بین دو متن را بررسی می کند. این دو متن هر دو از نظر فرهنگی، می توانند به فرهنگ خاصی تعلق داشته باشند که در این صورت آن را بینامتنیت درون فرهنگی می نامند. اما گاهی دو متن از دو فرهنگ متفاوت می آیند که در این صورت به آن بینامتنیت میان فرهنگی می گویند. روابط بینامتنی دو نوع اساسی در نشانه و بین نشانه های بصری دارد. وقتی دو متن به یک نظام نمادین مانند کلامی یا بصری تعلق دارند، رابطه بینامتنی آنها درون نمادی است، اما زمانی که متن اول به یک نظام و متن دوم به نظام دیگری تعلق دارد، رابطه آنها بینامتنی است.» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶۱- ۲۶۰) زمانی می توان از رابطه بینامتنی صحبت کرد که رابطه بین دو متن مبتنی بر حضور یک یا چند عنصر باشد. یعنی یک یا چند عنصر از متن (۱) در متن (۲) وجود دارد. این نوع روابط بینامتنی می تواند بین کلمه یا تصویر باشد. یک روایت و یا مضمون باعث خلق آثار متعددی از نقاشی های قاجار با مضامین متفاوت شده است. بدون ارجاعات بینامتنی، خواندن یک تصویر با دلالت صریح و مستقیم عناصر بصری و بدون دخالت ادبیات بسته به ذهن مخاطب متفاوت است. وجود یک رسانه، ضرورت خدشه ناپذیر تحقق متن برای عینیت یافتن آن وجود دارد. در اینجا رسانه دیداری است که می توان آن را به دو گروه اصلی متن و تصویر تقسیم کرد. هر دو گروه در بررسی نقوش قلمدان ها لازم هستند. برای گفتمان دوره قاجار، نقاشی های خوشنویسی به عنوان متن در نظر گرفته می شود. متن حاصل تداعی لایه های مختلف است که با عملکرد رمزنگاری های متعدد امکان پذیر شده است. رمزگانمتن را ممکن می‌کنند و متن دائماً در حال ایجاد کدهای عبور است» (پنچه باشی، ۱۳۹۵: ۴۵۶).

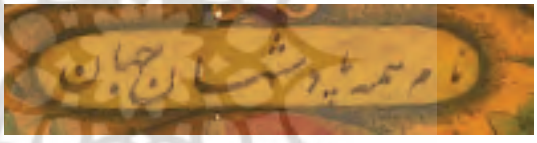
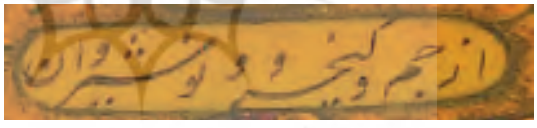
در نقوش *قلمدان کیانی*، این نکته قابل‌توجه است که در سطوح اطراف جعبه تصاویر شاهان و داستان های ادبی زیادی به تصویر کشیده شده اند. نظام های کلامی در این تصویر شامل:

- الف. ***نام های بالای شخصیت ها*** عبارتند از انوشیروان، ناصرالدین شاه، داراب، سلطان سنجر، ضحاک، منوچهر فریدون، و بسیاری دیگر. که تعدادی از اسامی خاص است و ذکر نام این افراد بر اهمیت آنها در این روایت تأکید دارد.
- ب. ***پیرامتن های درون متنی*** که متشکل از نوشته بالای تصویر « ناصرالدین شاه خدیو جهان»، « صدر نشین همه خسروان» که با عنوان بیرون از متن نیز هم خوانی دارد. این نوشتار از پیرامتن های متصل (پیوسته) به متن است.
- ج. ***امضاء هنرمند نقاش***، سید محمد نقاش نیز یکی از زمینه های مهمی است که در کنار تصویر او به چشم می خورد. این زمینه به بیننده پیامی می دهد که این اثر توسط چه کسی خلق شده است. این دو سیستم نوشتاری اخیر، فرامتن های درون متنی مهمی هستند و بیننده را به دیدن این تصویر تشویق می کنند. در مثال فوق می توان سیستم یک تابلوی زیرلاکی را یکی از سیستم های نشانه ای در نظر گرفت. یک تصویر متنی است که خود از چندین لایه تشکیل شده است که هر یک به طور کلی بر اساس انتخاب کدهای مختلف به طور عینی تحقق می یابد. این لایه ها در محور همنشینی قرار دارند از نقاشی ایرانی تا لایه های بعدی که نقاشی مربوط به یک دوره زمانی خاص است و مسئله بعد ترسیم یک نسخه خاص است و به دستور فرمانروای وقت، و لایه دیگر که

نقاشی را اثر این یا آن هنرمند می داند، توسعه می یابد.

بدون ارجاعات درون متنی، تفسیر یک تصویر با دلالت صریح و مستقیم عناصر بصری و بدون دخالت ادبیات بسته به ذهن مخاطب می تواند بسیار متفاوت باشد. می دانیم که وجود یک رسانه از الزامات ضروری تحقق متن است تا متن عینی شود. اینجا رسانه تصویری است. رسانه های تصویری را می توان شامل دو گروه اصلی متن و تصویر تقسیم کرد. هر دو گروه در بررسی تصاویر مورد نظر مشارکت دارند. واضح است که در شمایل نگاری این قلمدان ها، متن (تصویر) در یک رسانه تصویری که شامل دو گروه رسانه تصویری و نوشتاری است،

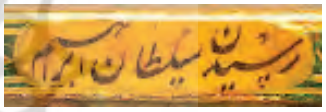
جدول۵- متن کتیبه ها

پیرامتن های درون متنی		ناصرالدین شاه خدیو جهان
		صدر نشین همه خسروان
		نام همه پادشهان جهان
		از جم و کیخسرو نوشیروان
		فی شهر محرم الحرام سنه ۱۲۹۷
		صورت هفت گنبد بهرام
		سرخوش از نشاط شد بهرام

عینیت می یابد. در اینجا رسانه تصویری همان تصویرهای نقاش است و رسانه نوشتاری شامل تمام نوشته های متن می شود. همه پست ها در بالا و پایین تصویر هستند.

سطح و درب قلمدان کیانی از چند قاب تشکیل شده است. در وسط تصویر ناصرالدین شاه و درباریان در دو طرف آن قرار دارند. یکی از پرتره ها چهار صحنه از هفت پیکر نظامی را به تصویر می کشد. در هر کدام، قهرمان ، بهرام گور، پادشاه ساسانی، در میان سرزمینی زیبا و سه غرفه بر روی پایه به تصویر کشیده شده است که با نقل قول های شاعرانه همراه است. در دو طرف، تصاویر هفت پیکر با تصاویر افراسیاب، چنگیزخان،

ادامهٔ جدول۵- متن کتیبه ها

پیرامتن های درون متنی		سوار شیر شدن شیخ ابوالحسن
		و تازیانه مار بدست گرفتن
		رسیدن سلطان ابراهیم ادهم بمادر خود
		انداختن ابراهیم ادهم سوزن مادرش را در آب
		مناجات کردن سلطان بایزید در کنار دجله
		زخم زدن مریدان بایزید را و زخم دیدن خودشان
		تصویر شیخ بهایی و میرفندرسکی و رام شدن شیر
		انداختن شمشیر تبریزی کتابهای مولوی را در آب

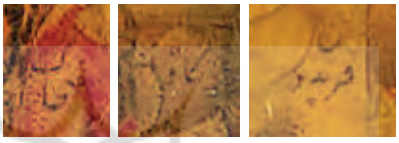
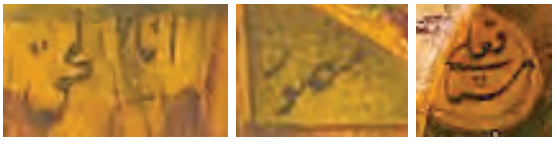
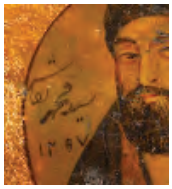
خسرو پرویز و جمشید جایگزین شده است، در حالی که نقاشی های پایه، بارگاه های اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می دهند. صحنه های دراویش در کناره ها و پایه های محفظه های کشویی داخل جعبه قرار داده شده است. در دو طرف آن شش تصویر از نورعلی شاه، شیخ عطار، منصور، نعمت الله، شاید رضا علیشاه و شفیع و صابر دیده می شود.

تصویر سوم استاد سلمانی سر ابراهیم بن ادهم را می تراشد، صحنه چهارم شیخ بایزید بسطامی در دجله مشغول نماز است.

همچنین مشاهده می شود که بسیاری از متون متشکل از کلام شفاهی، نوشتاری و تصویری در شکل گیری این اثر دخیل بوده اند.

تراکم نقوش آن در وهله اول بیشتر در سطوح بیرونی است که با قاب های طلایی پوشانده شده و با تعداد زیادی عناصرکوچک پر شده است. آنها در داخل محفظه کشویی قرار دارند. در حالی که طرح‌های بیرونی جعبه بر مضمون پادشاهی و ظاهر شاه غالب است، تزئینات داخلی شامل طرح‌هایی برای معجزات

ادامهٔ جدول۵- متن کتیبه ها

اسامی شخصیت ها		فریدون - کاوه – ضحاک
		کی خسرو - کی کاووس- قارن – گودرز گیو
		فریدون - منوچهر- قارن
		داراب- بوذرجمهر - سلطان سنجر
		شاه نعمت الله- دیوانه- شیخ عطار – شفید
		مشتاقعلی- منصور – انالحق
امضا هرمند نقاش		سید محمد هاشم – ۱۲۹۷

و رویدادهای دیگری است که دراویش معروف را از هم جدا می‌کند. قرار دادن طرح دراویش در داخل جعبه قلمدان که در حالت عادی قابل رویت نیست، باید مربوط به این باشد که چهره های به تصویر کشیده شده همگی مربوط به دنیای فرازمینی بوده اند، در حالی که شخصیت های اصلی در خارج از قلم به تصویر کشیده شده اند. مربوط به پادشاهان، یعنی عوالم عالم محسوس هستند.

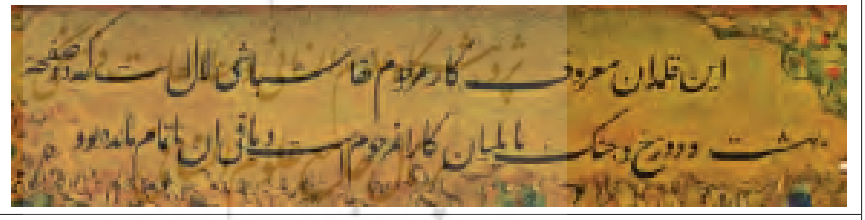
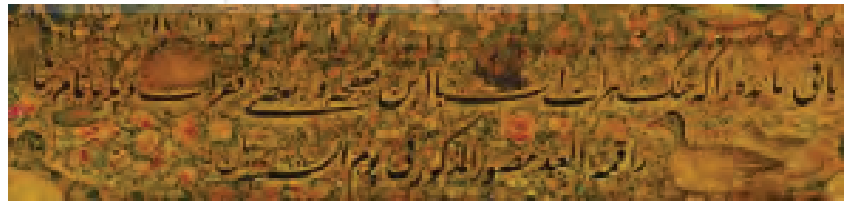
در قلمدان بهشت و جهنم، امضا بخشی از تصویر است. این یک لایه متنی است که در مجاورت لایه های دیگر عمل می کند و به عنوان یک رسانه تصویری نوشتاری تحقق یافته است. در اینجا زبان علاوه بر کارکرد زبانی، در نقش فرازبانی یا غیرزبانی نیز به کار می رود که جنبه تزئینی نوشتار در کتیبه است. این جنبه تزئینی شامل خوشنویسی زیبا در نوشتار و هارمونی و هماهنگی آن با رنگ یا فرم و سایر اجزای نقاشی است. بنابراین، رسانه نوشتاری را می توان به ویژگی های صوری و ماهوی نوشتار تقسیم کرد. قرار دادن امضا در کتیبه به نوعی آن را پنهان می کند. کتیبه تا آن زمان در نقاشی ها به عنوان محلی برای نوشتن جملات کوتاه، مداحی و احادیث عربی عمل می کرد. معمولاً از این کتیبه ها به عنوان بخشی از موضوع نقاشی در متن استفاده می شد.

کنار هم نهادن چندین متن تصویری می‌تواند روابط بینامتنی را به گونه ای دیگر به ذهن متبادر سازد. در نقاشی قلمدان بهشت و دوزخ نیز دو نقاش با یکدیگر کار مشترکی انجام داده اند. مضمون بهشت و جهنم کاملاً مذهبی و مربوط به معاد و جهان آخرت و مضمون جنگ مربوط به این دنیا و کسب قدرت، جاه و مقام است. بنظر می‌رسد با توجه به زمینه‌های مذهبی که در اسماعیل جلایر و نقاشی‌هایش به چشم می خورد، بکارگیری این متون با مضامین متفاوت در یک اثر هنری، جلب توجه قدرت طلبان به دنیای پس از مرگ بوده تا شاید از دنیا طلبی و توجه به مادیات چشم پوشی کنند. همانند قاب آیینه و قلمدان ها با شیخ صنعان که بطور مکرر در آثار این دوره کار شده و درکنار مضامین ارتباط با تصویر نقاش پیامبر(ص) و اهل بیت ایشان و نقاشی اروپائیان و تزار روسی نیکلاس اول در حالیکه ناصرالدین میرزای خردسال در آغوش وی نشسته است نشان از نیاز ارتباط با دول همسایه منافع المشترک باشد. (تصویر ۲)

مرحله سوم: بافت گفتمانی (استعارات)

از نظر یاکوبسن در گفتمان معنا به دو طریق بسط پیدا می‌کند یا به واسطه مشابهت یا به واسطه مجاورت. یاکوبسن معتقد است

جدول ۶ – تصاویر کتیبه های نظام های کلامی قلمدان بهشت و دوزخ (ماخذ نگارنده)

	این قلمدان معروف کار مرحوم نقاشباشی لال است که دو صفحه بهشت و دوزخ و جنگ ناپلیان کار آنمرحوم است و باقی آن ناتمام مانده بود.
	باقی مانده را که جنگ هرات است با این صفحه و بعضی فقرات دیگر باتمام رساند جلایر. راقمه العبد مصور المذکور فی یوم یکشنبه ۸شهر شعبان
	ملا نجف

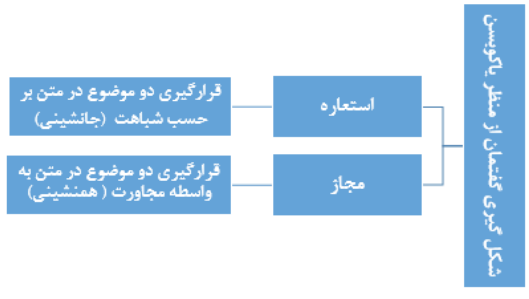
که استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معنایند. او در مقاله‌ای تحت عنوان «قطب‌های استعاره و مجاز» می‌نویسد: «شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است برحسب شباهت یا به واسطهٔ مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابند». (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶) یاکوبسن محور جانشینی را قطب استعاره می‌داند، و محور هم نشینی را قطب مجازی در ارتباط می‌داند. به این ترتیب عملکرد قطب استعاری بر رابطه تشابه و عملکرد قطب مجازی بر رابطه مجاورت مبتنی است. انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه و هم ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت بنیاد است. (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۶) بیان زمان فقط با استعاره حرکت چیزی در راهی ممکن است. حرکت و در نتیجه زمان نه در درون قاب بلکه از گذر به بیرون قاب و توسل به یک لایه متنی دیگر و بهره‌گیری از امکانات نشانه شناختی رمزگانی دیگر در زنجیرهای متوالی بیان شدنی هستند، امکان تجلی بیانی می‌یابد. ». (سجودی، ۱۳۸۵: ۵۵- ۵۶)

در تحلیل پوسترها دو وجه استعاری و مجاز مرسلی در نظر گرفته می شوند:

وجه استعاری: در تحلیل شمایل نگاری قلمدان ها از شباهت و جانشینی به عنوان استعاره استفاده می شود.

مجاز مرسلی: هم نشینی به عنوان مجاز مرسل که تعدادی عناصر در مجاورت هم معنا و هدف خاصی را القاء می کنند.

گفتمان ها جهت رسیدن به قدرت و مشروعیت بخشی برای کنترل ذهن مخاطب، از استعاره به عنوان یکی از مؤثرترین راهکارها می کند. استعاره ها با تبدیل مفاهیم انتزاعی به عینی، با



نمودار۱- کارکرد استعاره و مجاز در متن تصویری (ماخذ: نگارنده)

ارزش‌گذاری ها نظام مفهومی را شکل می دهد. بنابراین، استعاره ابزاری موثر در دست کنشگران اجتماعی جهت مشروعیت بخشی به گفتمان خود بوده، سوگیری و ارزشگذاری مخاطبان خود را به مسائل گوناگون جهت داده و کنترل می کنند. گلفام (۱۳۸۱) استعاره را از نظر معناشناسان شناختی به هر گونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیمی ملموس تر عنوان می کند. بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) استعاره، درک و تجربه یک چیز بر اساس چیز دیگر است جانسون (۱۹۸۷) با الهام از زبان شناسی شناختی، بحث طرح واره ها و استعاره ها را مطرح کرد که در خلال تجربیات فرد و تعاملش با محیط اطرافش درونی و مفهوم سازی می شوند. در اثر تکرار این حوادث مشابه، الگوهای شناختی ثابتی در ذهن شکل می گیرد که همان طرحواره هایی هستند که حوادث و اشیا و ... جهان اطراف را طبقه بندی و درونی می کنند. این طرح واردها انتزاعی و قابل تعمیم به حوادث مشابه هستند. بنابراین، قالبی برای مفهوم سازی حوادث و روابط مشابهند. یکی از راههایی که می توان روابط انتزاعی را در قالب های آشنای موجود گنجاند، استعاره سازی است که در واقع تبدیل مفاهیم انتزاعی به مفاهیم عینی بر اساس مشابهت است که در این پژوهش ساز و کارهای این مفهوم سازی و رابطه اش با عواملی چون ایدئولوژی مورد بررسی قرار گرفته است. (خادم و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۳۳)

برخورد استعاری با « دیگری » در بسیاری از آثار دوره قاجار از جمله کاشی‌ها و قلمدان ها به وضوح مشاهده می‌شود.

گفتمان دوتا چیز را می‌پوشاند و استعاره اینجاست. معنی استعاره پوشاندن است. یک گفتمان برای اینکه مسلط شود دوتا چیز را می پوشاند و دوتا چیز را برجسته می کند. آنچه را که می پوشاند ۱- نقطه های ضعف خودش را می پوشاند. ۲- نقطه های قوت گفتمان رقیب را می پوشاند و نقطه های ضعف رقیب را پررنگ می‌کند.

با وقوع انقلاب کبیر فرانسه در سال ۱۷۸۹ میلادی روابط بین دو کشور تا مدتی معلق شد تا اینکه در اوایل سال ۱۷۹۶ سفیر فرانسه پیشنهاد برقراری روابط دوستانه و مبادلات تجاری بین دو کشور را پیشنهاد کرده بود. ما به علت قتل آقا محمدخان و وقایعی که به دنبال آن در ایران رخ داد، برقراری روابط بین دو کشور تا مدتی به تعویق افتاد. اشغال ناگهانی شهرهای شمالی قفقاز توسط روسیه و بی‌اعتنایی دولت انگلستان نسبت به ایران باعث شد که توجه دولت ایران بطور جدی به فرانسه معطوف گردد. در دسامبر ۱۸۰۳ فتحعلی‌شاه نامه ای به ناپلئون نوشت و او

را به متحدشدن تشویق کرد ناپلئون در جواب نامه فتحعلی شاه، مجدداً به برقراری روابط دوستانه بین دو کشور اظهار علاقه کرده بود. (علی بابایی، ۱۳۸۶: ۱۳۱) با آغاز جنگ‌های دوره اول ایران و روسیه در سال ۱۳۱۸ه ق. فتحعلی شاه، پس از شکست‌هایی چند از سپاهیان روسیه، شاه قاجار، مأیوس از کمک انگلیسی‌ها، تمام امید خویش را به فرانسه معطوف داشت. (احمدی، ۱۳۷۷: ۶۱) به موجب عهدنامه فین‌کن اشتاین، امپراتور فرانسه استقلال ایران را تضمین و گرجستان را هم حقاً متعلق به ایران دانسته بود. دولت ایران متعهد شده بود که بلافاصله روابط سیاسی و بازرگانی خود را با انگلیس قطع کرده و به دولت مزبور اعلان جنگ بدهد، و در هر جنگی که انگلستان و روسیه هم عهد شوند دولتین ایران و فرانسه نیز به همان ترتیب رفتار و برضد آنها مجدداً قیام کنند. (علی بابایی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

در یک کاشی دوره قاجار، صحنه هایی از شاه و درباریان قاجار با همتای روس خود را به تصویر کشیده که از مضامین رایج دوره قاجار است. قرن نوزدهم دوره مهمی در توسعه روابط ایران و قدرت‌های غربی بود و روابط متلاطم و غالبا خشونت آمیز ایران و روسیه از موضوعات هنر تصویرگری قاجار بوده است. تصویر ناصرالدین شاه در وسط تابلو قرار گرفته در حالیکه از سایر پیکره های درون تابلو و به ویژه از همتای روس خود بزرگتر بوده و نگاه او به سمت وی نگاه از بالا به پایین است که بیانگر قدرت شاه در مواجهه با رقیب است. (تصویر ۱)

در قلمدان ناتمام دیگری به تصویرگری محمد ابراهیم در سال ۱۳۲۵ هجری قمری (۱۹۰۷ میلادی) در اصفهان یا تهران نیز جنگ ایران و روس به تصویر کشیده شده است. (تصویر ۲)

تصویر دیگری (شکل ۳) پشت قاب آینه که صحنه هایی از سال ۱۸۵۴ را نشان می دهد، یادآور یک ماموریت سیاسی در ایروان، ارمنستان است که در آن شاهزاده جوان ناصرالدین میرزا (۷ ساله) با تزار روسیه (نیکلاس) ملاقات می کند. اولین ملاقات (۵۶-۱۸۲۵) است که از قفقاز دیدن می کرد. از قضا ارمنستان هشت سال پیش توسط روس ها فتح شد که ضربه سختی به اعتماد به نفس ایران بود. هدف از این مأموریت تبریک و آرزوی موفقیت برای تزار و تضمین رضایت همسایه شمالی ایران برای انتخاب وارث برای ارمنستان بود. صحنه های این آینه به احتمال زیاد یادآور این ماموریت است. نقاشی رفتاری استعاری از «دیگری» در ارمنستان را نشان می دهند که اکنون در دست روس ها بود. این تصاویر و دیگر تصاویر از اشعار منظوم داستان شیخ صنعان و دختر مسیحی بر روی قاب آینه در دوره قاجار است، برای هشدار به صاحب آینه از خطر از دست دادن اعتقادات مذهبی که ممکن است از دست برود. هشدار اسلام برای اعتقاد و ورود به مسیحیت . همچنین احساس ترس و تهدید ناشی از تهاجم اخیر روسیه به خاک ایران را منتقل می کنند. (Gruber, Shalem. 2014: 105- 107)

تابلوی دیگر در خصوص جنگ هرات است. جنگ هرات یکی از مسائل مهم دوران سلطنت محمدشاه قاجار (۱۲۵۰ ه.ق تا ۱۲۶۴ هجری قمری) بود. در سال ۱۲۴۸ ق. عباس میرزا تلاش کرد تا هرات را فتح کند، اما سفیر انگلیس او را متوقف کرد. در سال ۱۲۴۹ ه. ق عباس میرزا بر تصمیم خود پافشاری کرد و محمد میرزا پسر بزرگ خود را برای فتح هرات فرستاد، اما این بار خبر مرگ عباس میرزا به محاصره شهر خاتمه داد و محمد میرزا مجبور به صلح با کامران میرزا، حاکم هرات شد. میرزا مجبور شد هر سال به دولت ایران خراج بدهد و دست نشانده حکومت ایران باشد. نقض عهدنامه حاکم هرات و حتی حمله وی به سیستان بهانه ای شد تا شاه جدید قاجار راه جد خود را ادامه دهد. او در ۱۹ ربیع الثانی ۱۲۵۳ برای فتح هرات اقدام کرد، اما با کارشکنی انگلیسی ها، محمدشاه و سپاهیانش دو ماه پشت حصار هرات ماندند و کاری از پیش نبردند. (روانجی، ۱۳۹۴: ۶۴)

کارکرد استعاری قلمدان در راستای اعطای منصب

قلمدان ها علاوه بر اینکه برای نگهداری ابزار کتابت بوده اند،

تصویر۱- ناصرالدین شاه در ملاقات با همتای روس خود بر روی کاشی
ماخذ: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue

دارای کارکرد استعاری جهت اعطای حکم به افراد در دوره قاجار بوده است. کاربرد قلمدان به عنوان ابزاری جهت اعطای منصب در بسیاری از منابع آورده شده که در ادامه به تعدادی از این اسناد رجوع می شود:

« قلمدان اسباب تحریری از مقوا و چوب یا نقره و طلا بود که آنرا میرزاها، محررین، منشی ها، مستوفی‌ها و امثال آن پَر شال می‌گذاشتند و ضمناً صورت حکم رسمی‌ای که هرآینه حاکم و پادشاه قلمدان جلو کسی می‌گذاشت نشانه حکم صدارت یا وزارت یا منشی‌گری با مستوفی‌گری‌اش بود که به آن سمت پذیرفته شده باید بکار می‌پرداخت و موجب تفاخری که اسباب سربلندی و بالش خود و بستگانش می‌گردید و برداشتن قلمدان از جلوی‌شان علامت آن که از کار معزول می‌باشد» . (شهری باف، ۱۳۸۳: ۹) شاردن جهانگرد فرانسوی در سفرنامه‌اش در خصوص اعطای منصب به صدراعظم ذکر می‌کند که: « در باره شیخ علی خان زنگنه (م ۱۱۰۱)، نخست وزیر [اعتماد الدوله] با کفایت شاه سلیمان صفوی (سلطنت از ۱۰۷۷ تا ۱۱۰۵) مطالب زیادی در منابع تاریخی دوره صفوی آمده است. شاه برای شیخ علی خان صدراعظم دانا و دوراندیش جهت انتخاب مجدد وی به صدر اعظمی، جامه‌ای به عنوان خلعت فرستاد. افزون بر این اسبی با زین و برگ زرنگار مرصع به جواهر، یک شمشیر و یک خنجر گوهرآگین با قلمدان و فرمان صدارت، و دیگر لوازم این مقام بزرگ برای وی ارسال داشت». (شاردن، ۱۳۷۴: ۵۵۰) در رابطه با صدارت امین‌السلطان در مرآت الوقایع مظفری آورده شده: « در روز پنجشنبه بیست و دوم، اعلی حضرت شاهنشاهی از صاحبقرانیه به دار الخلافه تشریف آورد تا حکم صدارت را یکباره، کما فی‌السابق، به دست جناب امین‌السلطان گذارد. با یک جبهٔ ترمه کشمیری مرصع به شمسهٔ الماس و قلمدان تمام مرصع و شرابه مروارید صدارت، به مجلس دربار آورد و دستخط مبارک را قرائت کرد.» (سپهر، ۱۳۸۶: ۲۵۵) در کتاب افضل‌التواریخ نیز به صدارت امین‌السلطان اشاره شده است:

تصویر۲- قلمدان با نقش جنگ ایران و روس. ماخذ: (Khalili, 1997: 83)

تصویر ۳- قاب آیینه با تصویر محمد شاه و ناصرالدین میرزا در ملاقات با تزار روس نیکلاس اول. (Robinson, 1988: 135)

« ناصر السلطان، صندوقدار خاصهٔ سلطنت، یک قطعه نشان تمثال خورشید مثال همایون مکلل به الماس و یک عدد قلمدان تمام مرصع و یک ثوب خرقهٔ ترمه، خلعت خاص خسروانی، با شمسهٔ مکلل به الماس را، که هرسه از امتیازات خاصه منصب و لقب صدارت عظما است، به مجلس آورده، زیب صدر و بر دوش امین‌الدوله وزیر اعظم گردند.» (افضل الملک، ۱۳۶۱: ۱۵۳)

نتیجه گیری

گفتمان یعنی کلیت ساختاریافته ای که در نتیجه مفصل بندی پدید آمده و مفصل بندی هم یعنی پیوند برقرار کردن قرار دادی بین مولفه های یک مجموعه و معنا و هویت تازه به آنها دادن. مقصود از تحلیل گفتمان یافتن این هویت است.

در مقاله حاضر با توجه به اهمیت قلمدان نگاری در دوره قاجار و اینکه چرا تعداد زیادی قلموان با نقوش متنوع در این دوره سفارش داده شده و اینکه حتی در اعطای منصب نیز از اینها استفاده می شده است این فرضیه را برای نگارنده ایجاد کرده که کارکرد اجتماعی قلمدان فراتر از کارکرد آن به عنوان ابزار بوده و باید از منظر گفتمانی بدان پرداخت. نظر به اینکه تحقیق سبک شناسی مد نظر بوده از سنت انگلوساکسونی فرکلاف استفاده شده است .

تعیین استعاره ها توسط هنرمندان تصویرگر قلمدان ها، با نمایش تاریخ و حوادث بر اساس گفتمان طبقه خود، به گونه ای معنای مورد نظر خود را ایجاد می کنند و سپس با توجه به کارکرد ایدئولوژی، فرهنگ و تاریخ، استعاره های متفاوت و جدیدتر می سازند. بدین گونه به گفتمان خود مشروعیت می بخشند و از گفتمان رقیب مشروعیت زدایی می کنند و این گونه فرآیند متقاعد ساختن مخاطبان اتفاق می افتد. نگاره نقاشی زیرلاکی قلمدان ها به مثابه متن و متشکل از لایه‌های متکثر است. در پاسخ به این سوال که: نظام‌های گفتمانی موجود در شمایل‌نگاری قلمدان‌ها کدام‌اند؟ باید گفت که نظام های این نقوش در راستای گفتمان های مسلط دوره قاجار، گفتمان باستان‌گرایی و ملی‌گرایی، گفتمان دینی در دوره قاجار است. نسبت این نقاشی های با فضای گفتمانی دوره قاجار بر اساس روابط بینامتنی و استعاری شکل گرفته اند. در عناصر بینامتنی در نقوش قلمدان کیانی، این نکته قابل‌توجه است که بسیاری از شخصیت‌ها و قهرمانان حماسه ملی ایران، در شاهنامه فردوسی(کتاب پادشاهان)، درب بیرون و در داخل محفظه کشویی قرار دارند. در حالی که نقوش بیرونی جعبه بر موضوع پادشاهی و بر ظاهر شاه تسلط دارد، تزئینات داخلی شامل پلان‌هایی از نمایش معجزات و حوادث دیگر است که دراویش مشهور از یکدیگر جدا شده‌اند. قرار دادن طرح دراویش در داخل جعبه، ارتباط آنها با جهان پنهان و تصاویر پادشاهان، باعوالم دنیای مشهود و مادی مرتبط هستند. در نقاشی قلمدان بهشت و دوزخ نیز مضمون بهشت و جهنم کاملاً مذهبی و مربوط به معاد و جهان آخرت و مضمون جنگ مربوط به این دنیا و کسب قدرت، جاه و مقام است. برخورد استعاری با « دیگری » در بسیاری از آثار دوره قاجار از جمله کاشی‌ها و قلمدان ها به وضوح مشاهده می‌شود. کنار هم نهادن چندین متن تصویری می‌تواند از جمله بهشت و دوزخ و تصاویر جنگ، نگرانی شاهان قاجار در روابط سیاسی با سایر کشورها همچنین حس ترس و تهدید ناشی از تجاوز اخیر روسیه به قلمرو ایران را به ذهن متبادر می سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. CDA
2. Fairclough
3. Fowler
4. Kress
5. van Leeuwen
6. Wodak
7. Van Dijk
8. interdiscursivity

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۲)؛ ***ساختار و تأویل متن***، چاپ ششم. تهران: مرکز.
- احمدی، حسین (۱۳۷۷)؛ « نقش ژوانن در روابط ایران و فرانسه: دوره قاجار»، ***مجله: تاریخ معاصر ایران*** . (۵): ۶۱ تا ۷۴.
- افضل الملک، غلامحسین (۱۳۶۱)، ***افضل التواریخ***، تهران: نشر تاریخ ایران.

- ایمانی، الهه و محمود طاووسی وعلی شیخ مهدی. (۱۳۹۴) . «گفتمان باستانگرایی در نقوش قالی های تصویری دوره قاجار»، ***گلجام*** (۲۸)، ۲۳-۳۸.
- ایمانی، الهه؛ افهمی رضا (۱۳۸۸)، «تصویر شهریار در نقش برجسته های تالار صد ستون»، ***فصلنامه نگره***، (۱۳). ۷۹- ۶۹.
- بشیر، حسن. (۱۳۸۶). روشنفکران ایرانی و گفتمان توسعه سیاسی در عصر قاجار. ***رهیافت انقلاب اسلامی***، شماره(۳)
- پنجه باشی، الهه (۱۳۹۵)، مطالعهٔ تطبیقی دو نقاشی از زنان در دورهٔ قاجار با رویکرد بینامتنیت . **مجله:** ***زن در فرهنگ و هنر***. دوره هشتم - (۴) : ۴۵۳ -۴۷۲.
- پورمند، حسنعلی؛ داوری، روشنک (۱۳۹۱).« تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه، مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه در گفتمان قدرت». ***فصلنامه مطالعات تطبیقی هنر***، سال دوم ، (۴): ۱۰۵- ۹۳.
- خاتمی، احمد؛ امن خانی، عیسی؛ علی مددی، منا (۱۳۸۸). نگاهی به چرایی بازگشت ادبی از منظر نظریه گفتمان فوکو. ***تاریخ ادبیات***. شماره ۶۰/۳: ۸۸- ۷۳.
- خادم، سیده طاهره؛ فرزان سجودی؛ فردوس آقاگل زاده (۱۳۹۷). « بررسی چگونگی ساخت و تعامل استعاره های گفتمان های قدرت و پادقدرت در روزنامه های ایران بر اساس مدل هارت و لوکس (۲۰۰۷) و چارتریس بلک (۲۰۰۴)»، ***جستارهای زبانی***، دوره نهم، شماره ۲، ۳۲۷- ۳۵۰.
- رابینسون، بی (۱۳۸۶)، « نقاشی لاکی در عهد قاجار». مترجم: اشراقی، اردشیر، ***مجله: گلستان هنر***، (۹) : ۱۰۱- ۱۱۰.
- راونجی، غلامرضا مهدی (۱۳۹۴)، « رویدادی ضمنی در روابط ایران و انگلیس: نبرد برازجان (۱۲۷۳ق./ ۱۸۵۷م.)» . ***فصلنامه تاریخ روابط خارجی***، سال شانزدهم، (۶۲): ۹۰- ۶۱.
- زین الصالحین، حسن؛ فاضلی ، نعمت الله (۱۳۹۴). تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دورهٔ قاجار: پیش و پس از مشروطه. ***تحقیقات تاریخ اجتماعی***. شماره ۲: ۸۲- ۵۳.
- سپهر، عبدالحسین (۱۳۸۶)، ***مرآت الوقایع مظفری***، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۵)، « نشانه شناسی زمان و گذر زمان، بررسی آثار کلامی و تصویری»، ***پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، (۱): ۵۱- ۵۲.
- سجودی، فرزان .(۱۳۹۵). ***نشانه شناسی کاربردی***. چاپ چهارم. تهران: نشر علم.
- سجودی، فرزان؛ قاضی مردادی، بهناز (۱۳۹۱)، « تاثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، سال چهارم، (۱): ۹۳-۱۲۲.
- شاردن، ژان (۱۳۷۴)، ***سفرنامه شاردن***، مترجم : اقبال یغمایی، تهران: توس.
- شهری باف، جعفر (۱۳۸۳)، ***طهران قدیم***، تهران: معین.
- علی بابائی، غلامرضا (۱۳۸۶)، « نگاهی به روابط سیاسی ایران و فرانسه »، ***مجله: تاریخ روابط خارجی***، (۳۲) : ۱۲۳ - ۱۶۷.
- علیزاده، محمد علی؛ طرفداری، علی محمد (۱۳۸۹). تبار شناسی مبانی هویت ملی در تاریخ نگاری ملی گرایانه دوران قاجار و مشروطه. ***مطالعات سیاسی***. شماره ۷، ۱۷۲- ۱۶۱.
- کدی، نیکی آر(۱۳۸۱). ***ایران دورهٔ قاجار و برآمدن رضاخان***. ترجمهٔ مهدی حقیقت خواه، تهران: ققنوس.
- کریم زاده تبریزی، محمد علی(۱۳۷۹). ***قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران***، لندن: انتشارات ساتراپ.
- گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی راد (۱۳۸۱). «زبان شناسی شناختی و استعاره»، ***تازه های علوم شناختی***. س ۴. ش (۳) . : ۵۹ - ۱۴.
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۱). ***جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران***، تهران : علمی فرهنگی.
- مهدوی، مصلح الدین (۱۳۸۷)، ***اعلام اصفهان***، اصفهان: سازمان تفریحی شهرداری اصفهان.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). ***بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***. تهران: نشر سخن.
- نظری، علی اشرف(۱۳۸۶). هویت مدرن و ظهور گفتمان مشروطیت در ایران. ***فصلنامه مطالعات ملی***. شماره۴: ۲۹-۵۴.
- الویری، محسن؛ قرائتی، حامد.(۱۳۹۲). بررسی تاریخی کارکرد ارتباطی هنر در اماکن مذهبی عصر قاجار. ***مطالعات تاریخ فرهنگی***. شماره ۱۷: ۲۰-۱.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). ***قطب های استعاره و مجاز***. کوروش صفوی(مترجم). فرزان سجودی (ویراستار). ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

- Bakhtin, Mikhail (1981), ***The Dialogic Imagination: Four essays by M.M. Bakhtin,*** ed. by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, B (1977). ***The Death of the Author, in Image-Music-Text, transl***. Richard Haword, New York: Hill and Wang.
- Fairclough, N (1992*), **Discourse, and Social Change***. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N (2003), ***Analyzing Discourse: textual analysis for social research***, London & New York: Routledge.
- Gruber, Christiane; Shalem, Avinoam (2014), ***The Image of the Prophet between Ideal and Ideology***, Germany: Strauss GmbH, Mörlenbach.
- Janks, H (1997), "Critical Discourse Analysis as a research tool. Discourse", ***Studies in the Cultural Politics of Education,*** 18(3): 329-342.
- Jianguo, W (2011), "Understanding Interdiscursivity: A Pragmatic Model". ***Journal of Cambridge Studies,*** *6*(2-3): 95-115.
- Jorgensen, M., & Phillips, L (2002), ***Discourse analysis as theory and method***, London: Sage Publications.
- Khalili, Nasser D (1997), ***Lacquer of the Islamic Lands***, part 2 (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art), Khalili Collections.
- Kress, G. and van Leeuwen, T (1996), ***Reading Images: The Grammar of Visual Design***, London: Routledge.
- Kristeva, J (1980.). ***The Bounded Text, In Desire in Language: A Semiotic Approach,*** New York: Columbia University Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1980). ***Metaphors We Live By***. Chicago: Chicago University Press.
- Richardson, J(2007), ***Analyzing newspapers: an approach from critical discourse analysis***. New York: Palgrave Macmillan.
- Robinson, B. W (1988), "Qajar Lacquer", ***Muqarnas Online***, Volume 6, Issue 1: 131–146.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی