

سراسطوره فرنگ در قالی‌های تصویری دوره قاجار (ظهور انسان در قالی‌های تصویری)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۸

کد مقاله: ۵۷۷۳۹

لاله آهنی^۱، آزاده یعقوب زاده^۲

چکیده

هدف از این پژوهش مطالعه سر اسطوره فرنگ در دوره قاجار و تأثیرات بروز این پدیده در ظهور تصویر انسان در زمینه قالی می باشد. در این راستا سابقه حضور نقش انسان در قالی به ویژه در دوره صفویه مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سوال اصلی این پژوهش دلایل ظهور تصویر انسان در قالی‌های تصویری قاجار است؛ لذا نیازمند مطالعه و بررسی انگیزه پیدایش قالی‌های تصویری و کاربرد آنها در جامعه قاجار می‌باشیم. ویژگی‌ها و کیفیت انسان به تصویر کشیده شده در قالی‌های تصویری دوره قاجار و زمان ظهور این نقشمایه، ما را به بررسی فلسفه اومانیسیم یا انسانگرایی در غرب و راه‌های نفوذ و انتقال این فلسفه در جامعه قاجار و می‌دارد. بررسی این موضوع که نقش انسان دارای چه جایگاهی در هنر دوره قاجار است و اینکه آیا نقش انسان می‌تواند دارای کارکرد اقتدارگرایانه باشد و آیا حاکمان قاجاری در انتقال مفهوم قدرت با استفاده از تصویر، در زمینه قالی توانسته‌اند بهره‌لازم را بگیرند مورد نظر نگارنده می‌باشد. نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از این است که تصویرگری در زمینه قالی تصویری به طور عمده از سویی سفارش حاکم وقت را انجام می‌داده و مراد خودخواهانه پادشاه را برآورده می‌کرده و از سویی دیگر برتری و حاکمیت انسان را بر طبیعت، که حاصل تفکر اومانستی است، در قالب هنر ایران به نمایش می‌گذاشته است.

واژگان کلیدی: سر اسطوره فرنگ، قالی‌های تصویری، هنر دوره قاجار

۱- استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، l.ahani@tabriziau.ac.ir
۲- استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، a.yaghoobzadeh@tabriziau.ac.ir

قالی‌های دوره قاجار از غنی‌ترین گنجینه‌های هنری ایران می‌باشند. در قالی‌های این دوره شاهد ظهور نوع خاصی از طرح و کاربری جدید برای آن هستیم که قالی‌های تصویری نمونه شاخص این تغییرات می‌باشند. نقوش این دسته نوظهور از قالی‌های قاجار مضامین مختلف همچون ادبی، داستانی، اساطیری، حماسی، مذهبی و عرفانی را بازتاب داده است. دوره قاجار را می‌توان عصر مناسبات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فکری با غرب نیز نامید که دارای جریان دو سویه تأثیرپذیری از غرب و نیز مقاومت در مقابل این هجوم می‌باشد که در حوزه تأثیرات فرهنگی، این جریان دو سویه را بیشتر می‌توان دید. ظهور قالی‌های تصویری در این دوره را می‌توان از نتایج این ارتباط دانست. در مطالعه سابقه تصویرگری در هنرهای ایرانی پر واضح است که مراجعه به سایر هنرها از جمله نقاشی و مطالعه نمونه‌های مشابه به تصویر درآمده در قالی‌ها به ویژه دوره صفویه، در این پژوهش راهگشا خواهد بود. چرا که قالی‌های تصویری به عنوان بومی جدید برای هنرمندان ایرانی سابقه چندانی در به تصویر کشیدن چنین موضوعاتی ندارد. از یک سو قالی قاجاری ریشه در سنت‌های دوران قبل مانند صفویه داشت از سوی دیگر آشنایی بیشتر با نقاشی اروپایی، قالی این دوره را تحت تأثیر قرار داد. آشنایی با اصول اولیه و ابزار متداول نقاشی غربی سبب شد تا فضای خیالی و مثالی هنر ایران در هم ریزد و باغ‌های خیالی و فضاهای عاطفی و عاری از ویژگی‌های جسمانی که نتیجه دوری از پرسپکتیو (عمق‌نمایی) و حجم-سازی و تأکید نداشتن بر بافت و به طور کلی، پرهیز از هر آن چه تصویر را به طبیعت عینی شبیه بود، جای خود را به دنیای سه بعدی و تجسم یافته دهد.

تحولات مختلف اجتماعی و سیاسی دوره قاجار، باعث ایجاد بستر جدیدی در عرصه هنر ایران شد. هنری که در این عصر ظهور کرد و توسعه یافت نه تنها در ایران، بلکه در عمده کشورهای جهان نیز دچار موج عظیمی از تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، صنعتی، فرهنگی و هنری شدند. تحولاتی که از یک طرف، سنت‌های فرهنگی و هنری بخش عظیمی از ملل جهان را تهدید کرده و به چالش کشانید و از طرف دیگر واکنش‌های متفاوتی را در حوزه‌های فرهنگی مختلف موجب شد؛ که قالی ایران در دوره قاجار نیز از این ماجرا بی‌نسیب نماند. امروزه هیچ جامعه‌ای قادر نیست بدون شناخت تاریخ و فرهنگ، شناخت نقاط قوت و چالش‌های فرهنگی گذشته و اثبات هویت خود در جهان، به پیشرفت و توسعه در تمام زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و هنری دست یابد. دوره قاجار یکی از دوره‌های حساس تاریخ ایران می‌باشد؛ دوره‌ای که سنت و مدرنیته در آغاز راه به هم پیوند می‌خورند. در حقیقت می‌توان گفت با در نظر گرفتن تمام عوامل و شرایط زمانی، هنر عصر قاجار یکی از دوره‌های ویژه و شکوفای هنر ایرانی است؛ لذا شناخت ریشه‌های به وجود آمدن هنر این دوره بسیار حائز اهمیت است.

۲- پیشینه و ادبیات تحقیق

- در مقاله «جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار»، (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶)، به بررسی نقاشی ایران در دوره قاجار پرداخته و مبحث اصلی این مقاله شکل انسان و بررسی جوانب آن در نقاشی قاجار است.

- در مقاله «مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار»، (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸)، به بررسی برخی مولفه‌های ارزشی نگارگری ایرانی به تحلیل شکل انسان پرداخته و با مطالعه این عنصر تجسمی در نگارگری مکتب هرات و تطبیق آن با نقاشی قاجار به شیوه تطبیقی-تحلیلی نقاشی ایران را مورد بررسی قرار داده است.

۲-۱- بحث اصلی

۲-۱-۱- سر اسطوره فرنگ

اسطوره‌ها اغلب به صورت واحدهایی مشخص و مجزا اما مرتبط با یکدیگر مطرح می‌شوند. اسطوره تبیین‌کننده برخی از ویژگی‌های روانی یا اجتماعی انسانی و همچنین برخی حوادث طبیعی و به طور کلی آفرینش و هستی‌شناسی پدیده‌ها و جهان است. از همین رو اسطوره‌ها برای تحلیل نگرش‌ها و رفتارهای انسانی همچنین آثار یا مجموعه مولفان استفاده می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ۵۸۰). شبکه‌های اسطوره‌ای، شکل‌دهنده گفتمان‌ها و جریان‌ات گوناگون فرهنگی در یک جامعه یا در یک دوره تاریخی‌اند.

سراسطوره مجموعه‌ای از اسطوره‌های کوچک و بزرگ، همچنین ویژگی‌های اصلی و مهمی را در بر می‌گیرد که تفکر، فرهنگ و روح یک زمان یا بخشی مهم از آنها را در یک جامعه مشخص می‌کنند. سراسطوره مانند پارادیم و اپیستمه، امکان یک نگاه کلان را به یک دوره و فرهنگ ممکن می‌سازد، نگاهی جامع و فراگیر که برای برخی پژوهش‌ها و تحلیل‌ها به ویژه در حوزه ادبیات و هنر اساسی و تعیین‌کننده است. به عبارت دیگر، سراسطوره‌ها بیانگر وضعیت عمومی و کلان یک جامعه یا یک فرهنگ در یک دوره مشخص‌اند. بنابراین، سراسطوره به نوعی اسطوره اسطوره‌هاست، اسطوره‌ای که یک مجموعه اسطوره را نمایندگی می‌کند. هر دوره و مقطع زمانی حداقل یک سراسطوره دارد که در عین اینکه بیانگر عمیق‌ترین کشش‌ها و اندیشه‌های اجتماعی‌اند، اجزای

متفرق یک جامعه را نیز به هم پیوند می‌زنند و موجب وحدت آنها می‌شوند. سراسطوره تلاش دارد تا با رویکرد اسطوره‌ای به تبیین و توصیف تحولات کلان در عرصه فرهنگ و تفکر و حتی باورها و نگرش‌های افراد یک جامعه بپردازد (همان، ۵۸۴).

جامعه ایرانی در طول تاریخ شاهد سراسطوره‌های گوناگونی بوده است که برخی از مهم‌ترین آنها عبارتند از: یونانی، اسلامی، عربی، مغولی، ترکی و فرنگی؛ اما این جامعه به جد متأثر از سه سراسطوره ایرانی، سراسطوره اسلامی و سراسطوره فرنگی و منظومه‌های منتسب به آنها بوده است. سراسطوره فرنگ به مجموعه تفکر و اندیشه همچنین دستاوردها یا به بیان دیگر منظومه و حلقه‌های اسطوره‌ای اطلاق می‌شود که از نگرش و بینش اروپاییان و غربی‌ها پس از رنسانس برخاسته است. این سراسطوره جدید که بی‌ارتباط با سراسطوره یونانی-رومی در عهد باستان نیست، متن‌ها و اندیشه‌های نوینی را در جامعه بشری مطرح کرد که بسیاری از بنیان‌های آنها بی‌سابقه بوده و منجر به شکل‌گیری فضایی شدند که در آن فضا اومانیسیم و عقلانیت بشری جای وحی را در اداره تمدن اروپایی اشغال کرد. البته این بدان معنا نیست که تمامیت این سراسطوره با امور وحیانی مخالف باشد، بلکه بخش قابل توجهی همچنان به مسیحیت در قسمت‌هایی از زندگی خود وفادار بودند، با این حال طی آن عقلانیت و انسان‌محوری تسلط کامل پیدا کرد.

به هر حال سراسطوره اومانیستی توانست جامعه‌ای آرمانی را به تصویر بکشد که در آن عنصر عقلانیت و انسانیت مهم بود. از دیگر عناصر آن توجه به لیبرالیسم، لذت‌جویی و سرمایه‌داری است که رفته رفته بر اهمیت آنها بیش از پیش افزوده شد. همین اهمیت روز افزون موجب شد تا صنعت در اروپا به شدت رشد کند و اروپاییان برای جذب بیشتر سرمایه و قدرت به طرف سرزمین‌های دیگر یعنی سرزمین‌های شرقی هجوم بیاورند. این هجوم و حضور، تمام ابعاد زندگی شرقی را هدف قرار می‌داد. به این ترتیب سراسطوره اومانیستی با مظاهری متفاوت و حتی متضاد در کشورهای شرقی حضور پیدا کرد. از یک سو نوید پیشرفت و توسعه، همچنین آسایش و آزادی می‌داد و از سوی دیگر اشغال، غلبه و تحمیل فرهنگی را به دنبال داشت. سراسطوره پس از رنسانس یا همان تفکر تجدد که برای ما به عنوان سراسطوره فرنگ شناخته می‌شود، به زعم خود برای زندگی بشری طرحی جامع و کامل ارائه می‌دهد، چرا که برای هر بعدی از ابعاد زندگی نقشه‌ای دارد. در واقع، سراسطوره غرب یکی از سراسطوره‌های مهم، مسلط و تأثیرگذار در دوپست تا سیصد سال اخیر محسوب می‌شود. ادبیات و هنر مهم‌ترین و اساسی‌ترین عناصر برای بیان و نمایش اسطوره‌هایی‌اند که در یک حضور ضمنی و نه صریح بر لایه‌های عمیق و درونی اشخاص و جوامع مسلط می‌شوند (همان، ۶۱۶).

سراسطوره فرنگ یکی از مهم‌ترین سراسطوره‌های ایران در دوره قاجار و پس از آن محسوب می‌شود. این سراسطوره به مرور زمان و در ابعاد گوناگون در ایران رشد و توسعه پیدا کرد. نخست چند اسطوره فرنگی بود که در این دوره گسترش پیدا کردند، اسطوره‌هایی مانند شهر فرنگ که در شهرسازی و معماری مطرح شده و تحول در عرصه زندگی شهری و مدنی ایرانیان را نوید می‌داد. در حوزه انسانی نیز اسطوره‌هایی از سوی فرهنگ اروپایی در جامعه قاجار منتشر شد که یکی از مهم‌ترین آنها زن فرنگی یا دختر فرنگی بود.

از مهم‌ترین جلوه‌های اروپا و فرنگ در دوره قاجاری، قدرت سیاسی و نظامی فرنگ بود که به عنوان یک الگو برای دولت قاجاری محسوب می‌گردید. دقیقاً در تأثیرپذیری از همین الگوی دولت اروپایی بود که دولتمردان ایرانی می‌کوشیدند تا سایه‌ای از آن را در ایران ایجاد کنند و یک دولت یا شبه دولتی را شبیه آن شکل دهند. دولت‌های اروپایی به خصوص انگلیس، فرانسه و روسیه، شکوه و جلالی داشتند و به همین روی دولتمردان ایرانی به خصوص پادشاه آرزوی چنین جایگاهی را داشت. از طرفی اقتدار و ابهت دولت‌های اروپایی به طور پیوسته در هنرهایی مانند نقاشی بازتابانده می‌شد که بر این اساس شاه و اطرافیان وی نیز می‌کوشیدند تا با هنر به بازسازی چنین اقتداری در قلمرو خویش بپردازند. از همین رو توجه وافری به هنرمندان به خصوص نقاشان، معماران و هنرهای مرتبط با آنها می‌نمودند. در واقع از دیدی حکومت می‌کوشید تا با خلق آثار بزرگ و زیبا به خصوص برای شاه و اطرافیانش به اسطوره‌سازی دست یازد. این مسأله به خصوص از زمانی که فتحعلی‌شاه به قدرت رسید به دلایلی تشدید شد. نخست اینکه فتحعلی‌شاه دوره ولیعهدی خویش را در ولایات فارس گذرانده بود و با آثار باستانی بیش از دیگران آشنایی و نزدیکی داشت، وی خود را از سلاله نژاد پادشاهان ایران می‌پنداشت و می‌کوشید تا آن جاه و مقام را برای خویش احیا کند. دیگر اینکه در رقابت با کشورهای دیگر به ویژه عثمانی‌ها و اروپایی‌ها نیز تلاش داشت تا از نظر قداست و اقتدار از آنها عقب نماند. این مسئله موجب می‌گردید تا وی به تقلید از مظاهر و جلوه‌های پادشاهان و امپراتورهای اروپایی بپردازد (همان، ۶۲۹).

۲-۱-۲- اثرات مدرنیسم در هنر ایران

واژه تجدد، معادل واژه مدرنیته است که برای وصف انسان و یا جوامع و تمدن‌ها و دوره‌های تاریخی به کار می‌رود. «این مفهوم عبارت است از حرکت در مسیر متحول ساختن فکر، فن، شیوه زندگی و خلاصه هر آنچه به زندگی مربوط است و مفهومی اساساً غربی است.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰، ۲۳۹). بسیاری از نویسندگان، تمام دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از

رسانس به بعد با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند. شکی نیست که اصل و بنیاد مدرنیته، رهایی فرد است از یک کلیت اجتماعی و ظهور اوست به صورت یک موجود منفرد یگانه (مهاجر افشار، ۱۳۸۴، ۲).

مدرنیته، پیرامون محور آن چالشی می‌گردد که در قرن هجدهم، به نام عقل و علم و هم چنین به نام انسان و انسانیت در گرفت. مدرنیته، اعتماد و اتکا به عقل انسانی در مقام شناساست حتی اگر امکان شناسایی مطلق وجود نداشته باشد. مدرنیته، جهت‌گیری در مقابل تمامی نگرش قرون وسطایی به انسان، جهان و خداست. امید و آرزو بستن به امکان بازسازی انسان و جهان بر بنیاد عقل و قوه شناسایی انسان و نیز جابه‌جای محور هستی از خدا به انسان. مفهوم فرد، مهم‌ترین عنصر مدرنیته است؛ فرد به عنوان ارزش متعالی. در مدرنیته، تئوری عدالت، آزادی، حقوق در عرصه سیاسی و اقتصادی از مفهوم فرد بیرون می‌آید (آشوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۱۸۷). شاید بتوان گفت که مدرنیسم، ویژگی یک دوران تاریخی است که کم و بیش از قرن شانزدهم میلادی در اروپا آغاز و تا عصر ما ادامه یافته است (حقیقی، ۱۳۸۱، ۱۹). پروژه فکری مدرنیسم، در معنای کلی و فلسفی آن، یعنی آرمان حاکمیت خرد بر زندگی فردی و اجتماعی انسان‌سده‌های هفدهم و هجدهم در غرب، «عصر خرد» نامیده می‌شود و البته سده هجدهم به عصر روشنگری هم موسوم است. هسته مرکزی این جهان‌بینی، تکیه کردن بر عقل بود و عقل عبارت بود از شناسایی ساخت و کار طبیعت و انسان. طی قرن‌های هفدهم و هجدهم، بنیان‌های فلسفی و سیاسی مدرنیته پی‌ریزی شد که بستر اصلی آن، اندیشه فردگرایانه و مدرن خردگرایی و به طور کلی فلسفه روشنگری بود. در این عهد، مسأله عقلانیت، معرفت، انسانیت و طبیعت مورد توجه دانشمندان و اندیشه‌مندان واقع شد (مهاجر افشار، ۱۳۸۴، ۱۱).

ارتباط ایران با غرب، از زمان تسلط مغول‌ها بر ایران و پایه‌گذاری دولت ایلخانی بوده است؛ اما مواجهه چشم‌گیر ایران با تمدن غرب، از دوره صفویه به ویژه از زمان شاه عباس اول است که اصفهان را پایتخت خود قرار داد و در آبادانی آن کوشید و این شهر مرکز روابط سیاسی و بازرگانی ایران با غرب شد. اثر پذیرایی هنر ایرانی از غرب به طرق مختلف صورت پذیرفته است، از جمله می‌توان به ارتباط ایران با غرب از طریق هیات‌های سیاسی، مذهبی، بازرگانی که از غرب به ایران می‌آمدند و آمد و رفت جهانگردان و هنرمندان اروپایی به ایران و اعزام سفرا و نمایندگانی از ایران به کشورهای اروپایی برای مقاصد سیاسی، بازرگانی و یا انتقال ارمیانی ساکن جلفا به ایران با تصمیم شاه عباس اول و تأثیرپذیری از هنرمندان ارمنی و ورود آثار هنری اروپایی به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی در ایران به ویژه در اصفهان و همچنین اعزام نقاشان ایرانی به اروپا برای تحصیل سبک و روش نقاشی غربی اشاره کرد (همان، ۳۴).

اصطلاح فرنگی‌سازی، برای توصیف الگوبرداری ناقص نگارگران ایرانی از نقاشی اروپایی، بیش از دویست سال، از اواخر سده یازدهم هـ.ق تا اوایل سده چهاردهم هـ.ق رایج بوده است. این هنر التقاطی، به موازات مکتب اصفهان رشد کرد و از نمودهای آن برداشت‌های ناقصی از پرسپکتیو و برجسته‌نمایی و منظره‌نگاری اروپایی بود. در واقع، اصطلاح فرنگی‌سازی، برای دو شیوه کار گوناگون به کار می‌رفته است: یکی نقاشی‌هایی که با تقلید از فن نقاشی فرنگی، با سوژه‌های فرنگی یا ایرانی می‌ساختند و دیگر نقاشی‌های با فن و شیوه ایرانی اما با آدم‌ها و مناظر اروپایی. سابقه نوع اخیر، به قرن یازدهم هـ.ق می‌رسد که پس از سرازیر شدن نقاشی‌ها و باسمه‌ها و حکاک‌های اروپایی به ایران مورد توجه قرار گرفت (همان، ۴۱).

نقاشی‌های قاجار را از لحاظ مضمون نیز می‌توان به سه گروه «حماسی-سیاسی» و «احساسی و شهوانی» و «مذهبی» تقسیم کرد. در ادامه تحولی که به تدریج از دوره صفوی شروع شد که نقاشان فقط از صفحات کتاب برای عرضه هنر خود استفاده نکنند، زمینه‌های جدیدی مانند دیوار، بوم، چوب، شیشه، قلمدان و اشیایی نظیر جعبه جواهر و جعبه لوازم آرایش و همچنین قالی برای بیان هنری را در اختیار گرفتند. در دوره قاجار این رسانه‌ها و واسطه‌ها فزونی یافتند و کتاب‌های چاپ سنگی، روزنامه‌ها، کاشی‌ها، سر قلیان‌ها، قوری و ظروف مختلف و وارد متعدد دیگری را برای نمایش هنر خویش انتخاب کردند (همان، ۶۰).

۲-۱-۳- قالی‌های تصویری دوره قاجار

در دوره قاجار به واسطه شرایط فرهنگی و اجتماعی و هنری، طرح‌ها و نقوش قالی‌ها علاوه بر ادامه سنت‌های پیشین تحولاتی نیز یافته است. گرایش به منظره‌پردازی و طبیعت‌گرایی در نقوش قالی‌های این دوران حائز اهمیت است. لیکن آنچه در طرح و نقش قالی‌ها از اهمیت ویژه برخوردار بوده و چنان انقلابی در عرصه قالی ایرانی رخ می‌نماید، پدیده‌ای تحت عنوان تصویرگری است. قالی‌های تصویری، گروه وسیعی از قالی‌های این دوره را به خود اختصاص داده است و به موضوعات مختلف تاریخی، دینی و داستانی یا ادبی اشاره داشته و یا منظره‌ای را توصیف می‌کنند. این طرح‌ها اکثراً جنبه روایت‌گری داشته و بیانگر موضوع مشخصی است.

در ادامه سنت تصویرگری در ایران دوره قاجار، روح هنری و سلیقه حاکم بر بیان نقاشی تحول یافت. با استفاده وسیع و همه جانبه از سنت نقاشی قرن یازدهم و اختلاط منظره‌سازی اروپایی با مجلس‌بندی متقارن و پرسپکتیو مقامی و شعور رنگ‌شناسی متفاوت ایرانی و نیز اجرای سایه‌روشن و حجم‌سازی و حضور پرسپکتیو در مناظر و عمارات و قامت اشخاص و افزودن عوامل غنی

ترتیب به خلق یک شیوه جدید منجر شد که قواعد، معیار، منطق و اصولی کاملاً تازه و بدیع را دارا بود (آفرین، ۱۳۸۹: ۶۵). همین شیوه در طراحی قالی‌های تصویری نیز تأثیر گذاشته و انتخاب موضوع و نحوه بیان تصویری نقشمایه‌ها به نوعی تغییر پیدا کرد. محوریت انسان به عنوان موضوع اصلی در هنرهای قاجار از جمله قالی‌های تصویری، پدیده‌ای است که تا حدود زیادی به دنبال تأثیرپذیری از فرم‌ها و مضامین هنر اروپایی و فرهنگ و تفکر اومانیستی حاکم بر جوامع غربی به درون هنر ایران رخنه کرد. در دوره قاجار جامعه ایران با الگوبرداری از غرب به سوی تجدد و مدنیت گام برداشت و به دنبال تحولاتی که تجدد به همراه آورد، انسان به عنوان موضوعی مستقل در هنرها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شد (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

موضوعات فرش‌های تصویری دوره قاجار به ۵ دسته قابل تقسیم است: مضامین ادبی، مضامین حماسی، مضامین مذهبی، شخصیت‌های مشهور و شخصیت‌های اسطوره‌ای (آهنی، وندشکاری و یعقوب‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۷).

۲-۱-۴- جلوه شکل انسان در قالی دوره قاجار

اومانیسم یا انسان‌گرایی نهضتی است برخاسته از تفکر روشنفکران قرون وسطا. شاید بتوان به نوعی رویگردانی از خدا محوری و روی آوردن به انسان محوری را در دوران جدید واکنشی در مقابل افراطی‌گری‌ها و سوء استفاده‌های کلیسا و اربابان آن در قرون وسطا دانست. این اندیشه با نگرش انسان محوری به جای خدا محوری به انسان جایگاه خدایی داد. اومانیسم اندیشه‌ای است که انسان را برتر و فراتر از دیگر موجودات تلقی می‌کند؛ در این اندیشه، انسان به جای خدا تصمیم می‌گیرد. معادل فارسی کلمه «اومانیسم» واژه‌های انسان‌گرایی، انسان‌مداری، مکتب اصالت انسان، انسان دوستی و مانند آن می‌باشد. این اصطلاح در معنای رایج آن، به نگرش یا فلسفه‌ای اطلاق می‌گردد که با نهادن انسان در مرکز توجهات اصالت را به انسان می‌دهد (کرد فیروزجایی، ۱۳۹۱: ۱۳۱).

ارتباط گسترده با غرب در عهد قاجار و سفرهای مکرر شاهان و درباریان به فرنگ باعث گونه‌ای شیفتگی به فرهنگ غرب شد و رفته رفته در دیگر شئون زندگی درباریان نفوذ کرد و در نگرش آنها به مقوله زندگی و هنر اثر عمیق کرد. رواج نقاشی‌های سیاحت‌نامه‌های اروپایی با موضوعات عهد قاجاری و سپس رونق گرفتن صنعت عکاسی، که شاهان نیمه دوم دوره قاجار بسیار بدان توجه داشتند، در ادامه این مسیر بی‌اثر نبود. هر قدر ارتباط با جهان غرب بیشتر و آسان‌تر می‌شد، گرایش به فرنگی‌سازی تقویت و رفته رفته به گرایش حاکم بر هنر دوره قاجار تبدیل می‌شد. شاهان قاجار بیش از سران سلسله‌های گذشته می‌کوشیدند تا در داخل و خارج از ایران قدرت و اهمیت خود را به وسیله هنر به رخ بکشند و به‌گونه‌ای بر آن مهر مشروعیت بزنند. آنان به منظور نمایاندن منزلت خود، تصاویر تک چهره یا جمعی خانواده سلطنتی یا مجالس دیدار با سفیران خارجی را به نمایش می‌گذاشتند. عکاسی در کنار نقاشی اروپایی، هنرمند ایرانی را واداشت تا موضوع خود را واقعی‌تر به تصویر درآورد. تمام رخ‌نمایی و نمایش افراد از روبه‌رو که در این دوران باب شد، متأثر از عکس‌ها و تصویرهای چاپی وارد شده از غرب بود. پرداختن به جزئیات و نمایش حالت‌های روحی و شخصی را نیز می‌توان از آثار چنین گرایشی دانست.

شکل انسان در نقاشی دوره قاجار جایگاه اصلی‌اش را، که در دوره‌های پیش بر آموزه‌های عرفان ایرانی تکیه داشت، به کلی از دست داد و تا حد عنصر تجسمی- ترتیبی صرف و در خدمت بازنمایی ظاهری مدل تنزل کرد. در نتیجه، آن نمونه آرمانی و مثالی از شکل انسان، به انسان خاص و این جهانی تبدیل شد؛ آن هم با بی‌تناسبی‌های بسیار در نمایش اندام‌ها. هنرمند از تصویر کردن این چنینی شکل انسان با هیبت و شمایل پر زرق و برق، در پی ارضای حس تفرد و تشخیص سفارش‌دهنده، خصوصاً شخص شاه، و نمایش ویژگی‌های فردی کسانی بود که تمثال خود را سفارش می‌دادند. به دنبال رواج رنگ و روغن به جای آبرنگ و مطرح شدن پرسپکتیو و سایه‌روشن و حجم‌پردازی، که محصول تأثیر فرهنگی از غرب بود، عالم سنتی و انتزاعی نقاشی ایرانی با همه ویژگی‌های خیال‌پردازانه‌اش کنار نهاده شد و نقاشان ایرانی با گرایش به تک‌نگاره‌گری و چهره‌پردازی، فضای سنتی را رها کردند. در مطالعه نقش انسان در قالی دوره قاجار لازم است تا به سابقه این نقش در دوره صفویه نیز بپردازیم و کیفیت و چگونگی نقشمایه انسان در این دوره و تفاوت آن با دوره قاجار را مورد مطالعه قرار دهیم؛ از آغاز سلطنت صفویان، قالی‌بافی به عنوان یکی از اصیل‌ترین و زیباترین هنرها از اهمیت بالایی برخوردار بود.

در این دوره هنر قالی‌بافی در تکنیک و ترتیب غنایی بیش از پیش یافت. در این دوره معروف‌ترین نقاشان نگارگر به طراحی نقوش قالی‌های کاخ‌ها و مساجد پرداختند و ماهرترین قالی‌بافان نیز آنها را اجرا کردند. از این رو منحصر به فردترین قالی‌ها مربوط به دوره صفویه است. در این دوره نیز همچون گذشته ظریف‌ترین و نفیس‌ترین قالی‌ها به بارگاه شاه و دربار شاهزادگان و نجیب‌زادگان راه می‌یافت و مردم عادی شانس برای به تملک در آوردن چنین گنجینه‌هایی نداشتند. هنرمندان از همان ابتدای دوره صفویه به تکرار و اقتباس صرف از نقوش دوره‌های پیشین اکتفا نکردند و طرح‌های جدیدی مانند گل نیلوفر، صد برگ، انواع گل-های شاه عباسی و ختایی را طراحی کرده و به همراه غنچه‌ها و شاخ و برگ‌های اسلیمی و ابر چینی به کار بردند. عمده طرح‌های به کار رفته در قالی‌های این دوره شامل لچک ترنج، ترنجی، باغی، محرابی، گلدانی، جانوری یا شکارگاه، هراتی و نقش اسلیمی

هستند | به طور کلی قالی‌های صفویه، تلفیقی از تمامی نقوش گیاهی، هندسی، جانوری و حتی انسانی است که به زیباترین شکل ممکن در یکدیگر ادغام شده است.

در این ترکیب و چینش نقشمایه‌ها، عمده نقشمایه‌ها همانطور که ذکر شد شامل نقوش گیاهی هستند و اگر نقشمایه انسان نیز در کنار آنها استفاده شده، به عنوان سوژه اصلی مد نظر نبوده است؛ قابل ذکر است که نقشمایه انسان در قالی‌های دوره صفویه صرفاً در طرح‌های شکارگاه مورد استفاده قرار گرفته است. در این طرح‌ها نیز نقشمایه انسان متأثر از نگارگری ایرانی بوده و هیچ‌گونه طبیعت‌گرایی در آنها وجود نداشته و از لحاظ اندازه و ابعاد نیز هم اندازه با سایر نقشمایه‌ها بوده و به هیچ عنوان نقشمایه انسان به عنوان موضوع اصلی به کار نرفته است؛ در این دوره همچنان فضای مثالی به دور از طبیعت‌گرایی برگرفته از نگارگری را می‌توان در زمینه قالی مشاهده کرد و شکل انسان به کار رفته در این قالی‌ها همان نمونه آرمانی و مثالی از صورت انسان است.



تصویر ۱: قالی تصویری نیم تنه ناصرالدین شاه، اواخر قرن سیزدهم هجری، محل بافت: درخسر، (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸۷)

پدیده تصویرگری در قالی‌های قاجار، به عوامل مختلف فرهنگی، اجتماعی و هنری این دوره به شدت به هم بسته است. تأثیرپذیری از فرهنگ و هنر غرب، گرایش به واقع‌گرایی در هنر، ظهور دو پدیده چاپ و عکس و تفکر انسان محور به عنوان عوامل موثر در پدیده تصویرگری در قالی‌ها می‌باشند. تصویر انسان در قالی‌های دوره قاجار از لحاظ موضوعی بسیار متنوع می‌باشد؛ در موضوعات گوناگون تصویر شده در قالی‌های تصویری این دوره که دسته‌بندی آنها ذکر شد، تصاویر پادشاهان مختلف همچون هوشنگ شاه، نادر شاه، و یا پادشاهان دوره قاجار همچون فتحعلی شاه، ناصرالدین شاه، احمدشاه آمده است؛ و یا تصاویر زنان دوره قاجار که شامل زن قاجاری و زنان اروپایی هستند، یا تصاویری از موضوعات اروپایی یا داستان‌هایی از شاهنامه که تصاویر انسان در اندازه و ابعاد کوچک‌تر تصویر شده و چند داستان همزمان به تصویر کشیده شده است. در نمونه‌هایی تک نگاره‌هایی از رستم نیز به تصویر در آمده که در آن فیگور تمام قد او را مشاهده می‌کنیم.



تصویر ۳: قالی تصویری، فتحعلیشاه قاجار، متعلق به اوایل قرن چهاردهم هجری، محل بافت: کاشان، (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸۳)



تصویر ۲: قالی تصویری، طرح سلاطین، تاریخ بافت: اواسط قرن ۱۴ هـ / اوایل قرن ۲۰ میلادی، محل بافت: راور کرمان، منبع: (sakhai, 2008, plate 110, 169)

در نمونه‌هایی از قالی‌های دوره قاجار با عنوان قالی‌های سلاطین یا مشاهیر، تصاویر افراد مختلف اعم از افراد مشهور یا پادشاهان دوره‌های مختلف تاریخی در کنار هم آمده است. در این قالی‌ها صورت و نام پادشاهان از دوران اساطیری ایران و سپس دوران تاریخی اشکانی، ساسانی، صفوی، افشار، زند و قاجار تا دوره احمدشاه بر روی قالی نقش بسته است. همچنین قالی‌هایی با موضوعات ادبی که برگرفته از داستان‌های هفت‌پیکر یا شاهنامه هستند و شخصیت‌ها و افرادی از این داستان‌ها در اندازه و ابعاد قابل توجه به تصویر درآمده‌اند. و یا می‌توان به قالی‌هایی که مضامین مذهبی دارند، اشاره کرد که شخصیت‌هایی همچون درویش را به تصویر کشیده‌اند.

یکی از کارکردهای قالی‌های ایران به ویژه در دوره قاجار، استفاده از این دست بافته هنری به عنوان متنی جهت تجلی تصویر اشخاص و شاهزادگان است. در این دوره، پادشاهان از هنر و تصویر جهت نشان دادن اقتدار و سلطه خویش به مردم ایران بهره‌های سیاسی فراوانی می‌بردند. هنرمندان قالی‌باف نیز از این عادت تبلیغی مرسوم شاهانه آگاه بوده و اقدام به بافت قالی‌هایی با

تصاویر پادشاهان و درباریان به سفارش افراد با نفوذ و حاکمان محلی نموده و به این نیاز حاکمان پاسخ می‌گفتند. تولید این قسم از قالی‌های ایران محدود به منطقه خاصی نمی‌شد، به طوری که در میان بافندگان شهری، روستایی و حتی عشایری نمونه‌های فراوان آن مشاهده شده است. این قالی‌ها با نیت و اهداف خاصی بافته شده و به شخص صاحب تصویر هدیه می‌شد. در برخی موارد نیز سفارش این نوع قالی‌ها از طرف دربار یا یکی از شاهزادگان و افراد با نفوذ محلی به بافندگان داده می‌شد.



تصویر ۴: قالی تصویری، محمدعلی شاه، متعلق به اوایل قرن چهاردهم هجری، محل بافت زنجان، (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۹۵)

ویژگی‌های انسان به تصویر کشیده شده در این قالی‌ها بسیار متفاوت از انسانی است که در قالی دوره صفویه هر چند محدود به آن پرداخته شده است. تصویر انسان در قالی قاجار برگرفته از نقاشی آن دوره، در نتیجه اشتیاق و علاقه حاکمان قاجار به نمایش قدرت و شکوه خود در قالب تصویر و در زمینه قالی بوده است. در این دوره گونه‌ای نقاشی با عنوان پیکرنگاری درباری به وجود آمد که در آن شکل انسان مهم-ترین عنصر تصویر است. در قالی‌های تصویری نیز نقش انسان برگرفته از این دست نقاشی‌هاست؛ در نقوش انسانی به کار رفته در این قالی‌ها، از انسان مثالی قالی‌های صفویه اثری نیست که با دور شدن از جهان مثالی به نوعی واقع‌نمایی نزدیک شده است.

رواج عکاسی از جمله دلایل مهم بروز واقع‌نمایی در تصاویر انسان هم در نقاشی‌ها و به تبعیت در قالی‌های تصویری شده است. تک پیکرنگاری‌هایی که از اواخر دوره صفویه در نگارگری آغاز شده بود، در این دوره، هم در زمینه نقاشی و هم در زمینه قالی به تصویر درآمد؛ با این تفاوت که انسان مثالی آن زمان جای خود را به موجودی زمینی داد که ظاهر پرتجمل آن بیش از هر چیزی خودنمایی می‌کرد.



تصویر ۵: قالی تصویری، احمد شاه، متعلق به اوایل قرن چهاردهم هجری، محل بافت: ملایر، (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۹۷)

در این دوره مهم‌ترین ویژگی که تصویر انسان در زمینه قالی به صورت بارز داراست، برتری و حاکمیت انسان بر طبیعت است که حاصل تفکر انسان مدارانه می‌باشد. نظام حکومتی ایران، در طول تاریخ، نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد که شاهان و شاهزادگان، مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و موثرترین حامیان هنرمند بوده‌اند. نتایج این هنرپروری، مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی، پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی، تأثیر مستقیم سلیقه سفارش‌دهنده بوده است. صحنه‌های درباری در هنر ایران، کمتر به زمان و مکان خاص مربوط می‌شوند و معمولاً هدف نقاش، نمایش شوکت شاهانه به طور عام و نه توصیف یک حامی خاص، بوده است (مهاجر افشار، ۱۳۸۴، ۴۸).

جامعه ایران در دوره قاجار به زعم جامعه‌شناسان، علی‌رغم تمدن و فرهنگ کهنسال و درخشان دیرین خود، جامعه‌ای تقریباً قرون وسطایی بود و تعصبات ملی و مذهبی در کنار اعتقادات موهوم و خرافه‌پرستی شدید، بر روح و فکر اغلب مردم حکمفرما بود. اصولاً باید جامعه ایران عصر قاجاریه را یک جامعه مذهبی خواند (شمیم، ۱۳۷۵: ۳۶۸). بالتبع هنر و ادبیات در چنین جامعه‌ای متأثر از محیط اجتماعی خواهد بود. تسلط مذهب بر شئون زندگی مردم تنها قوه قهریه در آن زمان محسوب نمی‌شد، بلکه قدرت و استبداد پادشاه محیط اجتماعی آن زمان را به سمت فقر و بی‌سوادی ناشی از بی‌کفایتی پادشاهان قاجار سوق می‌داد. با وجود این عوامل، در دوران پادشاهی قاجار، محیط مناسبی برای رشد و رونق مجدد نقاشی نسبت به رکود آن در دو سده گذشته، به‌وجود آمد. نقاشی در دوران قاجار، یکسره در حیطه قدرت پادشاه و در خدمت خانواده دربار و طبقه مرفه بوده است و آن‌ها نیز سعی می‌کردند بدین واسطه جلال و شوکت خویش را به رخ دیگران بکشند. بنابراین، پیکرنگاری موضوع اصلی نقاشی این دوران مطرح و باعث شد به نقاشی دوران قاجار، به لحاظ کارکرد درباری اش (وجه غالب شاهانه)، پیکرنگاری درباری گفته شود؛ در مطالعه قالی‌های تصویری این دوره و بررسی نقشمایه انسان و کیفیت برخورد با این نقشمایه حاکی از ظهور نوعی از همین پیکرنگاری در این زمینه نو پا یا همان قالی است. قالی به عنوان بومی جدید در این دوره تاریخی تبدیل به زمینه تازه‌ای برای به تصویر کشیدن نقش پادشاه شده است.



تصویر ۶: قالی تصویری، احمد شاه، متعلق به اواسط قرن چهاردهم هجری، محل بافت: همدان، (تناولی، ۱۳۶۸، ۲۰۱)

آن‌ها برای نفوذ دادن قدرت خود در اذهان مردم و بزرگ‌نمایی سلطنت خویش، تصاویر تک‌چهره و یا دسته‌جمعی خانواده خود و یا دیدار سفیران خارجی را با آن‌ها به نمایش می‌گذاشتند (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰). بهره‌کشی فتحعلی‌شاه از تک‌چهره‌های تمام قد به‌عنوان وسیله‌ای برای مرکزیت دادن به قدرت و تحکیم روابط دیپلماتیک با دولت‌های خارجی، چهره‌نگاری را در کانون هنرهای تجسمی دوران اولیه قاجار قرار داد (همان، ۹۲). هنر قاجار، با تأکید بر نمایش وجوه شاهانه به صورت هنری کاملاً درباری درآمد و موضوع بیشتر هنرهای تصویری از جمله قالی‌های تصویری این دوره در دربار و درباریان متمرکز شد. از آنجایی که هدف اصلی سفارشگر این شیوه فاخر تحت تأثیر قرار دادن نگرنده با مبالغه در جلوه‌گر ساختن ابهت و حشمت و نیز حقانیت مقام شخص فرمانروا بود، حاصل تلاش هنرمندان آن دوران چیزی جز ایجاد شکوه‌مندی سرد و عاریتی و ابطال جذابیت و صمیمیت شیوه‌های پیش، از کار در نیامد (فریه، ۱۳۷۴: ۲۸۴). ارتباطات گسترده با دنیای غرب در زمان قاجاریه موجب نوعی شیفتگی به فرهنگ غربی شد و به مرور در زندگی درباریان نفوذ کرده و تأثیر عمیقی بر نگرش آن‌ها به زندگی و هنر بر جای نهاد. هر قدر ارتباط با دنیای غرب بیشتر می‌شد، گرایش فرنگی‌سازی تقویت و به گرایش حاکم بر فضای هنری دوران قاجار تبدیل می‌شد. آن صورت‌های آرمانی را که رنگ و بویی از خیال و سنت‌ها در آن‌ها بود، کنار زده شد و سعی شد با قدرت و ظرافت هر چه بیشتر بازنمایی رئالیستی در تصویرگری ایرانی رواج یابد؛ و شبیه‌سازی با قدرت و ظرافت هر چه بیشتر در تصویرگری رواج یافت. نمایش و توصیف نمونه نوعی از وجود انسان یا به‌عبارتی انسان مثالی در نقاشی ایران به کل حذف شده و تصویرگران می‌کوشند تا حالات درونی مدل خود را در چهره وی نمایان سازند.

در حقیقت هنر دوره قاجار، به نوعی تمایل به سوی نگرش اومانستی را تبیین می‌کرد؛ تصویرگران در صدد بودند با گرایش به این فن و دیدگاه از سویی سفارش حاکم وقت را انجام دهند و مراد خودخواهانه پادشاه را برآورده کنند و از سویی دیگر برتری و حاکمیت انسان را بر طبیعت، که حاصل تفکر اومانستی است، در قالب هنر ایران به نمایش بگذارند. در دوران اولیه نقاشی قاجار، موضوعات اخیر به صورت کاملاً ناتورالیستی و رئالیستی ارائه نمی‌شد، بلکه بر اساس یک قاعده در حکم زیبایی آرمانی و ایده-آلیستی آن زمان نمایانده می‌شد. این قاعده ملاک و معیار زیبایی‌شناسی جامعه حاکمی بود که ریشه ایرانی داشت. سپس با گذشت زمان گرایش جدیدی در تصویرگری انسان به وجود آمد که بیشترین تأثیر خود را از فن عکاسی گرفته بود و موجب شد تصویرگران برای به دست آوردن حمایت و تشویق پادشاه و رجال دولتی رقابتی سخت با هنر عکاسی در پیش گیرد و ناخواسته ارزش‌های زیبایی‌شناسی نقاشی ایران را لگدمال کند. هنر عکاسی هم در کنار سبک‌های هنر اروپایی، این امکان را پیش آورد تا هنرمند ایرانی بتواند موضوع را با دقت و صحت هر چه تمام‌تر کار کند و به جزئیات روانشناختی آن دست یابد (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۲). تمام-رخ‌نمایی و نمایش افراد از روبه‌رو که در این دوران رواج می‌یابد، متأثر از فن عکاسی و عکس‌های روزنامه‌نگارانه تصاویر چاپی و محصولات وارداتی غرب بود. همچنین ریزه‌کاری‌های طاق فرسا و اغراق‌آمیز جهت نمایش حالات روحی و شخصی نیز از تأثیرات چنین گرایشی است.



تصویر ۸: قالی تصویری، شکارگاه بهرام گور، تاریخ بافت: قرن ۱۳ هـ.ق / اواخر قرن ۱۸ میلادی، محل بافت: کاشان، منبع: (دادگر، ۱۳۸۰، ۴۶)



تصویر ۷: قالی تصویری، موضوع اروپایی، تاریخ بافت: ۱۳۲۹ هـ.ق / ۱۹۱۱ میلادی، محل بافت: کرمان، (ملول، ۱۳۸۴، ۱۳۹)



تصویر ۱۰: قالی تصویری، داستان لیلی و مجنون، تاریخ بافت: ۱۲۷۲ هـ.ق / ۱۸۵۶ میلادی، محل بافت: راور کرمان، (اتکا، ۱۳۶۱، ۴۴۷)



تصویر ۹: قالی تصویری، داستان های شاهنامه، تاریخ بافت: ۱۲۹۳ هـ.ق / ۱۸۷۶ میلادی، محل بافت: کاشان، (اتکا، ۱۳۶۱، ۳۳۵)



تصویر ۱۲: قالی تصویری، احمدشاه، تاریخ بافت: ۱۳۰۰ هـ.ش، محل بافت: کرمان، (ملول، ۱۳۸۴، ۱۳۴)



تصویر ۱۱: قالی تصویری، احمدشاه، متعلق به اواسط قرن چهاردهم هجری، قشقایی، (تناولی، ۱۳۶۸، ۲۰۳)

۳- نتیجه گیری

پدیده تصویرگری همچون انقلابی در عرصه قالی ایران دوره قاجار به وقوع پیوست. قالی‌های تصویری به واسطه تأثیرپذیری از هنر غرب از لحاظ محتوا و نقوش به اجرا در آمده در آنها نسبت به دوره‌های قبل به میزان قابل توجهی متفاوت بوده‌اند. محوریت انسان به عنوان موضوع اصلی در قالی‌های قاجار پدیده‌ای است که تا حدود زیادی به دنبال تأثیرپذیری از فرم‌ها و مضامین هنر اروپایی و فرهنگ و تفکر اومانیستی حاکم بر غرب به هنر ایران رخنه کرد. فرنگی‌سازی در دوره قاجار به دو شیوه در هنرهای تصویری اتفاق افتاد؛ در شیوه اول انسان فرنگی به تصویر کشیده شده و در حالت دوم تصویرگری انسان به شیوه غربیان صورت گرفت. در قالی‌های تصویری، هر دو مورد اتفاق افتاده است یعنی هم تصاویر انسان غربی و هم در موضوعات ایرانی به شیوه غربیان در زمینه قالی تصویرگری شده است. به نوعی برتری و حاکمیت انسان بر طبیعت را که حاصل تفکر انسان مدارانه است، در قالب این هنر به نمایش گذاشته شده است. در دوره قاجار مضامینی این جهانی و ناسوتی جای جهان مثالی را می‌گیرد؛ شکل انسان در قالی قاجار طبق نگرش انسان‌گرایی غربی تصویر می‌شود. انسان در قالی‌های تصویری همه عناصر دیگر را در پرتو خود قرار می‌دهد و سیطره بی‌چون و چرای خود را بر فضای اثر چه به لحاظ اندازه و کمپوزسیون وسعت و چه به لحاظ تأکیدی محقق می‌کند.

هنر در دوره قاجار پیوند تنگاتنگی با سیاست و دولتمرد زمان دارد، هنر و هنرمند در خدمت جامعه و خصوصاً جریان حاکم بوده است؛ در قرن نوزدهم تصاویر شاه، در اندازه‌ها و هیئت‌های گوناگون و به رسانه‌های رنگی مختلف، نقشی اساسی در نمایش و اعمال قدرت شاه چه در ایران و چه در فرنگ داشت. بهره‌گیری از چهره‌های تمام قد به عنوان وسیله‌ای برای مرکزیت دادن به قدرت و تحکیم روابط دیپلماتیک با دولت‌های خارجی، چهره‌نگاری را در کانون هنرهای تصویری قاجار قرار داد. نمایش تصویری قدرت که ابعادی بی‌سابقه در تاریخ ایران داشت، جزیی از یک برنامه هماهنگ برای اعلام تسلط دودمان قاجار بر عرصه سیاسی کشور بود. اهمیت داشتن بازنمایی پیکر آدمی با تجسم جلال، وقار و زیبایی آرمانی و به‌عنوان سوژه اصلی؛ که کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها دیده نمی‌شود و افراد، اغلب به واسطه اشیاء معرفی می‌شوند، سطوح و نوارهای تزئینی الماس، مروارید و زمرد و داشتن روحیه بصری بسیار تزئینی، چه هدف از این نقاشی‌ها نیز آراستن فضای داخلی کاخ‌ها و بنای مجلل بوده است. تأثیرپذیری این تصاویر از نقاشی اروپایی، بدیهی است ولی نه تنها از ارزش و اصالت آن چیزی کم نشد، بلکه تازگی و طراوت تازه‌ای به این قالی‌ها بخشید. همان‌گونه که چند قرن پیش، نگارگری ایران از هنر چین متأثر شد و سپس این تأثیر را در خود هضم و حل کرد و به صورت عنصری کاملاً ایرانی شده، درآمد. یعنی همان کاری که فرهنگ ایرانی در بسیاری موارد به هنگام مواجهه با فرهنگ‌های دیگر انجام داده است. هر چند که فرهنگ‌های بیگانه تأثیر بسیاری بر فرهنگ ایران گذاشته‌اند، ولی هنر ایرانی بیانی کاملاً ملی دارد.

منابع

۱. آشوری، داریوش و دیگران، (۱۳۷۵)، سنت و مدرنیته، پست مدرن، تهران: نشر صراط.
۲. آفرین، فریده، (۱۳۸۹)، «تحلیل واقع گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار»، دو فصلنامه هنر اسلامی، شماره دوازدهم، بهار و تابستان، صص ۷۲-۸۳.
۳. آهنی، لاله؛ وندشعاری، علی و یعقوب زاده، آزاده (۱۳۹۴)، «بررسی ادبیات غنایی در فرش های تصویری دوره قاجار(مطالعه موردی: داستان های بهرام گور)»، دو فصلنامه علمی- ترویجی جلوه هنر، شماره ۱۴، پاییز و زمستان، صص ۶۵-۷۸.
۴. ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۸۶)، «جلوه ی شکل انسان در نقاشی دوره قاجار»، فصلنامه علمی- پژوهشی گلستان هنر، شماره ۹، صص ۸۸-۸۲.
۵. ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۸۸)، «مطالعه شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار»، دو فصلنامه علمی- ترویجی جلوه هنر، دوره جدید، شماره ۱، صص ۲۸-۱۳.
۶. افشار مهاجر، کامران، (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: دانشگاه هنر.
۷. تناولی، پرویز (۱۳۶۸)، قالیچه های تصویری ایران، تهران: سروش.
۸. جهانیکلو، رامین، (۱۳۸۰)، ایران و مدرنیته، تهران: نشر گفتار.
۹. حقیقی، شاهرخ، (۱۳۸۱)، گذار از مدرنیته، تهران: نشر آگه.
۱۰. شمیم، علی اصغر (۱۳۸۰)، ایران در دوره سلطنت قاجار، تهران: انتشارات زریاب.
۱۱. فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فروزان فر.
۱۲. فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱)، نقاشی دوره قاجاریه، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر ایل شاهسون بغدادی.
۱۳. کرد فیروز جایی، اسدالله (۱۳۹۱)، «تحلیل و بررسی مولفه های اومانیزم در جریان تهاجم فرهنگی»، فصلنامه علمی- پژوهشی آیین حکمت، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۱۵۴-۱۳۱.
۱۴. ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). بهارستان (دریچه ای به قالی ایران)، تهران: زرین و سیمین.
۱۵. میلانی، عباس، (۱۳۸۰)، تجدد و تجدد ستیزی در ایران، تهران: نشر اختران.
۱۶. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، درآمدی بر اسطوره شناسی (نظریه ها و کاربردها)، تهران: سخن.
۱۷. (۱۳۶۱). هنر قالی بافی ایران، تهران: سازمان اتکا.
18. Sakhai, Essie, (2008), Persian rugs and carpets, Woodbridge, England: Antique collectors club