فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره سوم – شماره دوم – تابستان۱۴۰۰
صص: ۱۰۱-۷۸

هنر درباری و خشونت نمادین (مورد مطالعه: طراحی قالی عصر صفوی)*

آزاده یعقوب‌زاده [۱]
ابوالفضل عبدالهی‌فرد [۲*]
محمد عباس‌زاده [۳]
عبدالله میرزایی [٤]
ناصر صدقی [٥]

چکیده

هنر در عصر صفوی در همراهی با گفتمان(های) مسلط جامعه، به یک معنا، ابزار قدرت و میانجی اِعمال خشونت نمادین بوده است. این مسئله از آنجا که بسیاری از هنرهای صفوی از جمله قالیبافی درکارگاه‌های درباری تحت حمایت و نظارت مستقیم دربار تولید می‌شده‌اند قابل تأمل است و این ذهنیت را تشدید می‌نماید که دربار به نوعی علایق و جهان‌بینی خود را بر روی این تولیدات هنری و فرهنگی انعکاس داده است. نمادها، نقش‌مایه‌ها در قالی سبک شهری صفوی، بازتاب‌دهنده‌ی گفتمان‌های غالب و نشاندهنده مناسبات قدرت و روابط موجود جامعه و ارزش‌ها و هنجارهای آن می‌باشد. این میدان جدید یکی از قوی‌ترین میدان‌های هنری عصر صفوی بوده که اشکالی بالقوه پدید می‌آورد که در شرایط خاص فعال و کاربردی شدند. هدف اصلی این پژوهش شناسایی مناسبات گفتمانیِ مسلط بر میدان قالی صفوی و تجلیات خشونت نمادین بر طرح و نقش قالی این دوره است. نوع پژوهش، کیفی و تاریخی است و با روش تحلیلی-توصیفی به تبیین عملکرد گفتمانی و مظاهر خشونت نمادین در میدان قالی‌سبک شهری این دوران پرداخته است. رویکرد مورد استفاده در تفسیر، نظریه قدرت نمادین پی‌یر بوردیو می‌باشد. این رویکرد سبب گردید تا دریابیم نظارت و توجه ویژه به کیفیت و تولید و استفاده دولت صفویه از فرهنگ و هنر برای توسعه و تعمیق گفتمان‌های خود موجب شکل‌گیری میدان‌های تخصصی در حوزه‌های گوناگون و بلاخص میدان جدید قالی سبک شهری شده است. خشونت نمادین نیز حاصل شکل‌گیری همین میدان تخصصی است و به کنشگر این امکان را می‌دهد که هنر را آن‌گونه خلق کند که شرایط میدان قدرت اقتضا می‌کند.

کلید واژگان: خشونت نمادین،گفتمان، قدرت، قالی سبک شهری، دوره صفوی.

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۲۵ – 2021/03/15

پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۰۴ – 2021/05/25

* این مقاله، مستخرج از رساله مقطع دکتری نویسنده اول با عنوان«تحلیل گفتمان ساختار طراحی قالی صفوی» در دانشکده هنرهای‌صناعی دانشگاه هنر اسلامی‌تبریز به راهنمایی دکترعبدالهی‌فرد و دکترعباس‌زاده و مشاوره دکترمیرزایی و دکترصدقی است.

۱. دانشجوی دکترای هنرهای‌اسلامی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران. a.yaghobzadeh@tabriziau.ac.ir ( )
۲. استادیار دانشکده هنرهای‌صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول) (a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir)
۳. استاد دانشکده حقوق و علوم‌اجتماعی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. (m-abbaszadeh@tabrizu.ac.ir)
٤. استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران. (A.mirzaei@tabriziau.ac.ir)
٥. دانشیارگروه تاریخ، دانشکده حقوق و علوم‌اجتماعی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. (n_sedghi@tabrizu.ac.ir)

مقدمه

خشونت به‌عنوان مقوله‌ای چالش‌انگیز همواره مطرح و موردتوجه بوده است. درواقع خشونت یکی از تکرارشده‌ترین اصطلاحات همه‌ی زمان‌هاست. خشونت‌دانستنِ یک عمل اساساً تجربه‌ای فردی تصور می‌شود، درحالی‌که رابطه‌ی مستقیم با جریان‌های پیچیده فرهنگی و اجتماعی دارد. اگرچه برخورد فیزیکی نمونه‌ای از اعمال خشونت محسوب می‌شود و یکی از شدیدترین انواع خشونت هست، اما اعمال خشونت‌آمیز دیگری نیز وجود دارند که به صورت‌های مختلف در آثار و احوال متفاوت بروز می‌یابند. همه اَشکال خشونت، تجلی روابط قدرت و متضمن اعمال قدرت می‌باشند. با این‌حال یکی از اشکال خشونت که بر مبنای ابزار و ماهیت قدرت از دیگر انواع متمایز می‌شود «خشونت نمادین» است که به معنای تحمیل نظام‌های معانی و نمادها به‌گونه‌ای است که بازیگران و کنش‌های اجتماعی، آن‌ها را مشروع و مقبول می‌پندارند و در چارچوب آن عمل می‌نمایند.

هنر به‌عنوان پدیده‌ای‌که درکلیه شئون حیات اجتماعی و فرهنگی انسان دخیل است از اهمیتی کم‌نظیر در روش‌ها و رویکردهای جامعه‌شناختی برخوردار است. از آنجاکه آثار هنری محصول شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، دینی و فرهنگی عصر خویش‌اند، بر این اساس ارتباط اثر هنری با جامعه و بستر شکل‌گیری و تاثیرگذاری آثار هنری ادوار تاریخی ایران می‌تواند ابزاری قدرتمند جهت نمایش خشونت نمادین و نقد مناسبات قدرت باشد.

مجموعه اقدامات و سیاست‌های صفویان زمینه ساز تحولات گسترده و فراگیری در حوزه فرهنگی و هنری و اجتماعی ایران شده است، تحولاتی که به عنوان میراث فرهنگی و تمدنی حائز اهمیت بوده و به عنوان شاخصه‌های گفتمانی در آثار هنری بویژه هنر-صنعت قالی می‌تواند ثبت شود. با توجه به تمرکز و تأمل بر علوم مرتبط با خوانش و مطالعه قالی دستبافت ایرانی، یکی از راهبردها و راهکارهای پژوهشی جهت شناخت هر چه بهتر پدیده‌های ارزشمند تاریخی، هنری و فرهنگی، بهره‌گیری از نگاه جامعه‌شناسانه است و از اینرو این مطالعه، ضمن توصیف و تفسیرِ هدفمندِ گفتمان عصر صفوی، برخوانش طرح و نقش قالی صفوی، به عنوان یک آرشیو دیداری، نسبت آن با قدرت و جلوه‌ها و آثار آن بر یکی از اصیل‌ترین هنرهای ایران معطوف است. از اینرو مقاله حاضر یک زیر مقوله از قدرت به معنای عام یعنی خشونت نمادین را مدنظر قرار می‌دهد و سیاست‌ها و عوامل زمینه‌ای در توسعه آن را در میدان هنری عصر صفویه و آثار آن با تمرکز بر قالی پی می‌جوید.

در این راستا پرسشی‌که مطرح می‌شود اینست: مهمترین تجلیات خشونت نمادین در طراحی قالی صفوی کدامند؟ چه گفتمان‌هایی منجر به ظهور و بروز آن در میدان هنری دوره صفویه گردید؟

برای پاسخ به این سؤال بامطالعه زمینه فرهنگی و اجتماعی صفویه که زیربنای تدابیر و سیاست‌های مختلفی‌ست تلاش شده سیاست‌های فرهنگی دولت صفویه که مستقیم و غیرمستقیم بر اعمال قدرت و خشونت نمادین بر طرح و نقش قالی دوره صفوی تأثیر گذاشته‌اند استخراج شوند تا به موازات فرایندهایی که سبب تحول در مناسبات اجتماعی تولید هنر و پیامد آن تحول در طرح‌های قالی شد به تحولات گفتمانی صفویان به عنوان عامل تکوین طرح‌ها و نقشمایه‌های قالی و مهم‌تر از آن جلوه‌گری خشونت نمادین در آن پرداخت.

چارچوب مفهومی پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی بر دو حوزه نظری و ترکیب آن‌هاست. حوزه اول، مطالعات تمدنی و گفتمانی و دوم، بهره‌گیری از نظریه قدرت نمادین بوردیو است. حضور قدرت در آثار فرهنگی و هنری امری حیاتی تلقی شده و خشونت یکی از تجلیات قدرت و گفتمان‌ها به حساب می‌آید. از این‌رو رویکرد نظری این مقاله از مبحث تئوریک قدرت فوکویی و خشونت نمادین بوردیو حیات گرفته است.

مرکز ثقل چارچوب تحلیلی فوکو درباره قدرت، مفهوم گفتمان است. فوکو معتقد است ساختارهای قدرت در عینیت دادن به هر گفتمان وکنارگذاشتن گفتمان‌های دیگر نقش پررنگی دارند. اما منظور فوکو از قدرت کاملاً متفاوت از معنای متداول آن یعنی همان فرضیهٔ سرکوب بوده و قدرتی است که فرد را از درون و به میل و ارادهٔ خود وادار به انجام کاری می‌نماید. فوکو قدرت را مولد دانسته و معتقد است قدرت با ایجاد محدودیت، شکل‌های ممکن رفتاری دیگر را تولید می‌کند. به بیان دقیق‌تر، قدرت در سراسر جامعه پخش شده است و گفتمان‌ها، دانش و اندیشه‌ها را به وجود می‌آورد. از منظر تبارشناسی و پیوند دانش‌و قدرت، هر نوع گفتمانی به‌گونه‌ای ژرف گرفتار ساختار اجتماعی برآمده از قدرت است و نفوذ در هنرها به منزله یک رسانه فرهنگی و سیاسی و مذهبی و هدایت آن یکی از شرایط حیاتی قدرت در جوامع است. گفتمان از راه‌های مختلف مکمل خشونت است. اقناع ایدئولوژیک یکی از مهم‌ترین کاربردهای گفتمان است. فوکو، گفتمان را خشونتی و یا عملکردی می‌داند که ما بر چیزها (تاریخ) تحمیل می‌کنیم و این روال، تنها راه قانونمندکردن رخدادهای تاریخ و بازپرسی تاریخ است (Foucault ,1981: 67). به عبارتی برای درک بهتر تاریخ، باید گفتمان‌ها را مطالعه کرد تا از شکل‌هایی که به آن‌ها داده شده است، پرده برگرفت (عضدانلو، ۱۳۹۱: ۵۶). گفتمان‌ها، نه فقط همواره در قدرت دست دارند، بلکه یکی از نظام‌هایی هستند که قدرت از طریق آن‌ها جریان می‌یابد (Hall ,1992 :294) در رابطه‌ای دوسویه، مناسبات قدرت هم آنچه که باید و نباید دیده شوند را در ظرف گفتمان‌ها مشخص می‌کنند. بررسی مفهوم قدرت از منظر میشل فوکو، راهگشای ورود به نوع خشونتی قرارگرفته است که از طریق آثار هنری به شکلی پنهان اعمال می‌شود. به عقیده فوکو قدرت همه‌جا هست و همه‌چیز و همگان در مدار آن می-

چرخند؛ قدرت ساختاری پویا و سیال دارد که در روابط و تعاملات زبانی و کلامی، در طبقات و گروه‌های اجتماع به روش‌ها و منش‌های گوناگون ابراز می‌شود (Faucalt, 1985 :12). آثار هنری مکانیسم‌ها یا دستگاه‌هایی هستندکه قدرت گفتمان از طریق آن‌ها اعمال می‌شودو می‌توان آن‌ها را جز سازوکارهای اعمال قدرت در مناسبات فرهنگی و مذهبی و سیاسی دانست. البته به نظر می‌رسد گستره خشونت را می‌بایست بیش از تعارضات سیاسی صرف و هرگونه شدت عمل علیه دیگری و حتی خود تلقی نمود. رابطه خشونت و قدرت می‌تواند به وضوح مفهوم هر دو واژه یاری رساند. «هانا آرنت»، قدرت را قابلیت عده‌ای برای اقدام عملی در برابر دیگری و خشونت را بهره یکی از ابزار و ادوات موجود برای مقابله با همه می‌داند، در مقابل «باومن»، خشونت را همان رابطه فرادستی و فرودستی می‌داند که بر خصومت و نفرت مبتنی است و قانون، هنجار اجتماعی و اخلاق را زیر پا می‌گذارد و به دیگران آسیب می‌رسد. این تعریف، خشونت را بخشی از قدرت می‌داند و تا حدودی هم بر وجه آشکار و هم پنهان خشونت دلالت دارد، اما خشونت قانونی، اجتماعی و اخلاقی و فراتر از آن«خشونت نمادین»را نادیده می‌انگارد (توانا و اله دادی،۱۳۹۶:۴).

گفتمان‌ها در صورت‌های مختلف (اعم از زبانی، نمادین، نمایشی، ژست، نوع لباس، عمارات و ساختمان‌ها، شمایل و تندیس‌ها، موزیک و غیره) می‌توانند در اختیار قدرت‌های رسمی جامعه قرار گیرند و به عنوان یک استراتژی برای توجیه و طبیعی جلوه دادن نابرابری‌های اجتناب ناپذیر موجود در مرزهای اجتماعی و همچنین برای کسب رضایت و پذیرش کسانی‌که قدرت بر آنان اعمال می‌شود، به‌کار گرفته شوند. از اینرو کاربرد درست و آگاهانه گفتمان نیاز به کاربرد انواع خشونت را به عنوان تنها ابزار موجود، می‌تواند برآورده سازد و آمریت یا قدرت مشروع را جانشین زور و خشونت نماید (عضدانلو،۱۳۸۰:۶۶).

به تعبیر فوکویی اگر قدرت را همه جایی بدانیم، خشونت ضرورتاً همه جای نیست بلکه روابطی را در برمی‌گیرد که در آن سرکوب، طرد، نادیده انگاشتن، محدودسازی و نابودی رخ می‌دهد. بدین معنا خشونت همان وجه منفی قدرت است که چه به صورت آشکار و چه پنهان، چه کنشگرانه و چه کنش‌پذیرانه، سوژه‌ها را شکل می‌بخشد، به انقیاد درمی‌آورد و از درون با خود همراه می‌سازد (فوکو:۱۳۹۲،۴۳). مطالعه و بررسی گفتمان‌ها به هیچ وجه کامل نخواهد بود مگر آنکه رابطه آن با «قدرت» و «خشونت» بررسی‌گردد. گفتمان و خشونت در کنار هم و با کمک هم از جمله مهم‌ترین ابزارهایی هستند که توسط مرزهای اجتماعی، سلسله مراتب اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، آرایش نهادها و الگوی عادات و رفتارهای‌سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی تعیین، اصلاح و تعدیل می‌شوند و تغییر می‌یابند. در واقع قدرت در فرایند رو به تحول خود، پس از سده‌ی نوزدهم از شکل قدرت بر جسم که معادل خشونت فیزیکی است به شکل قدرت در جسم تغییر می‌یابد؛ قدرت پنهانی که فرد را از درون و بـه میل و اراده‌ی خود وادار به انجام کاری می‌کند.

مفهوم قدرت توسط «پی‌یر بوردیو» جامعه‌شناس فرانسوی در قالبی جدید در دنیای نمادین تعریف می‌شود. از نگاه او، عالی‌ترین قدرت که باعث استمرار تسلط و مشروعیت آن در جامعه می‌شود با قدرت نمادین می‌نماید. بوردیو بر اساس تقابل‌های سلطه آمیز درون جامعه به مفهوم قدرت نمادین می‌رسد و یکی از بحث‌های مرتبط با قدرت را طرح می‌کند، بحث «خشونت نمادین» است. این خشونت که از طریق سرمایه‌های نمادین عمل می‌کند. با افزایش سرمایه‌های نمادین، سلطه نیز افزایش می‌یابد(Bourdieu,1986:15) . از اینرو خشونت نمادین از طریق شکل‌دهی به شعور متعارف یا عقل‌سلیم، باورهای‌رایج از یکسو و شکل‌دهی به انتخاب‌ها و ارجحیت‌ها و انتظارات و نظام باور افراد از دیگرسو عمل می‌شود(بوردیو، ۲۸۶:۱۳۸۰).

مفهوم سرمایه نمادین مهمترین بخش از کار بوردیو در زمینه تئوری قدرت نمادین است. سرمایه نمادین شکلی از قدرت است که نه به عنوان قدرت بلکه به عنوان تقاضاهای مشروع برای به رسمیت شناخته شدن احترام، اطاعت و خدمات دیگران مشاهده می‌شود (سوارتز،۱۳۸۱، ۲۷). دیدگاه بودریو حاکی از آن است که خشونت نمادین به معنای تحمیل سیستماتیک نمادها و معناها به گروه‌ها و طبقات است به گونه‌ای که نظام نمادها و معناهای اجتماعی و فرهنگی مشروع تلقی شوند. مشروعیت موجب ابهام و عدم شفافیت روابط قدرت می‌شود و بدین‌ترتیب تحمیل با موفقیت انجام می‌گیرد. مادامی‌که مشروعیت فرهنگی پذیرفته شود نیروی فرهنگی به روابط قدرت مزبور افزوده گشته، در بازتولید سیستماتیک آن‌ها نقش بازی می‌کند (جنکینز،۱۳۸۴: ۱۶۲). براساس روش‌شناسی بوردیو، وی تلاشی برای فهم عملکرد عاملان اجتماعی درون میدان‌های سیاسی و اجتماعی ارائه می‌کند که با طرح قدرت نمادین درصدد است نشان دهد که چگونه ساختارهای عینی،کنش سلطه‌گرانه را مشروع جلوه داده و چگونه قدرت و سلطه در قالب نمادین بازتولید می‌شود و طبقات مسلط نمادهایشان را با مهارت تحت نفوذ خود دارند و عناصری چون ارزش، دانایی و سلیقه خود را در جامعه طبیعی و جهانی نشان می‌دهند.

از نظر بوردیو، قدرت نمادها درکاربست عملی آن نهفته است و روشنفکران و هیات‌های تولیدکننده نماد به طور مرتب در حال بازسازی و برساختن نمادهایی برای استمرار سلطه مشروع‌اند. این سلطه مشروع به‌وسیله نظام‌های نمادین صورت عملی می‌گردد، نظام‌های نمادین به عنوان ابزارهای دانش و سلطه با تأکید بر اجماع و وفاق درون جامعه به بازتولید اجتماعی کمک می‌نمایند و کارکرد اصلی آن‌ها که تلاش برای شروع‌سازی سلطه از طریق تحمیل باورهای خود جامعه است را محقق می‌نمایند. به طور کلی قدرت نمادها از نظر بوردیو درون سیستم نمادین نیست بلکه در باور به مشروعیت این نمادها و کسانی که آن را بیان می‌کنند تجلی یافته و در رابطه با ساختار اجتماعی شکل می‌گیرد. در نتیجه کاربست نمادها در یک سیستم نمادین حائز اهمیت است و این سیستم

نمادین‌که با مشروعیت پذیرفته شده، دیگر نیازی به جنبه فیزیکی خشونت ندارد و تسلط خویش را در عرصه‌های مختلف به صورت نمادین تثبیت می‌سازد.

در بحث از هنر ادوار تاریخی ایران، تصاویر، نمادها و نشانه‌ها جایگاه مناسب و روشنگری را به خود اختصاص داده‌اند، هنر بازتاب‌دهنده‌ی شرایط اجتماعی است؛ می‌تواند نشان‌دهنده مناسبات و روابط موجود در جامعه و ارزش‌ها و هنجارهای آن باشد، چراکه بهترین ابزار انتقال معانی و مفاهیم بوده و شناخت آن‌ها به شناخت محتوا و اهداف هنر هر دوره کمک بسیار می‌نماید. هنر دوره صفوی اشکال بالقوه‌ای دارد که می‌تواند در شرایط خاص فعال و کاربردی گردد. تا آنجا که ورود آن به دنیای عناصر نمادین از قدرت زیادی برخوردار می‌باشد. گفتمان‌های غالب عصر صفوی در این مفهوم دربردارنده‌ی حضور یا حذف و یا خشونت‌هایی است که از سوی ساختارهای قدرت اعمال گردیده و آن را مرزبندی می‌نمایند. در طول تاریخ، امر دیداری در زندگی بشر از اهمیت خاصی برخوردار بوده و تصاویر جزء جدایی‌ناپذیر زندگی بشر بوده است. او از طریق تصاویر سخن گفته، احساسات و تفکراتش را بیان کرده، ارتباط برقرار نموده و یا وقایع اطرافش را بازنمایی کرده است. از نظر بسیاری از اندیشمندان، امر دیداری هسته مرکزی برساخت زندگی اجتماعی بوده است. در این پژوهش با مفروض‌گرفتن رابطه دوگانه کاربست گفتمان و خشونت نمادین در هنر صفوی به شناسایی نقش و تأثیر آن در طرح و نقش قالی سبک شهری می‌پردازیم.

روش‌شناسی پژوهش

رهیافت پژوهش جامعه‌شناسی هنری و روش آن توصیفی- تحلیلی بر مبنای اطلاعات به دست آمده از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل بصری قالی‌های عصر صفوی است. جامعه‌شناسی هنر دانشی - میان‌رشته‌ای است‌که با تاریخ فرهنگی، زیبایی‌شناسی،تاریخ‌هنر،انسان‌شناسی،روانشناسی اجتماعی، جامعه‌شناسی انتقادی و... مرزهای مشترک و نامشخص دارد(هینیک، ۱۳۹۱ :۱۱). پژوهش حاضر از یک جهت هنری است چرا که موضوع آن در آثار و احوال هنری تحقق یافته است و از طرف دیگر جامعه شناسانه چرا که به جای گزارش رویداد و نگاه منفردانه و تحلیلی صرف به آثار، در جستجوی روابط نهادی و تلاش برای کشف انگاره‌ای آثار است.

در راستای هدف پژوهش، در یک مرحله به سنجش و تحلیل ویژگی‌های بصری ساختاری و محتوایی طرح و نقش و در مرحله دیگر مطالعه زمینه و فضای اندیشه‌ای است که در فراهم آوردن امکان خلق اثر مؤثر است و موجب بازتولید فضای‌گفتمانی می‌شود. درسطح دیگری تفسیر جامعه‌شناسانه بوردیویی از قدرت و خشونت و نسبت و نحوه ظهور آن در میدان هنر عصر صفوی با بهره‌گیری از تحلیل محتوای طرح و نقش قالی صفوی مدنظر قرار خواهد گرفت. در مورد روش، با نظر به نمونه‌های مطالعاتی، این پژوهش از نوع کیفی و روش آن بنابر پاسخگویی به سؤالات طرح-شده و بررسی داده‌های تصویری، تحلیل محتواست.

در بخش تحلیل طرح و نقش تلاش شده تا صرفاً به خوانش بسنده نشود، بلکه از طریق تحلیل و تفسیر گفتمانی به فضا و زمان تاریخی نیز توجه شود. برای ترسیم خصوصیات قالی صفوی از روش توصیفی استفاده شده و در وهله‌ی نخست به توصیف شرایط تاریخی و گفتمانی این دوره پرداخته می‌شود. سپس با بهره‌بردن از رویکرد پیر بوردیو، خاصه نظریات وی پیرامون رابطه‌ی قدرت و خشونت نمادین، در جهت مطالعه‌ی هدفمند تحلیل بصری طرح و نقش قالی کوشش خواهد شد. این پژوهش در پرسش نخست خود به چیستی خشونت نمادین در میدان هنر و در پرسش دوم به تحلیل چرایی به وجود آمدن آن و نمودهای آن در عرصه هنر صفوی با تأکید بر قالی سبک شهری خواهد پرداخت. پرسش از چیستی پدیده‌ها در تحقیقات اجتماعی به روش توصیفی و بررسی چرایی و تجلیات آن‌ها به روش تحلیلی صورت می‌گیرد.

یافته‌های پژوهش

۱.تحولات گفتمانی مؤثر بر میدان هنر عصر صفوی

پس از گذشت نهصدسال از فروپاشی ساسانیان (۶۵۱م/۳۰ق) دولت صفوی (۹۰۷م/۱۱۳۵ق) با تمرکز بر اندیشه مذهبی غالب (تشیع) و برای دستیابی به فرادستی و هژمونی در برابر رقبای داخلی (حکومت‌های محلی سنی مذهب) و خارجی(حکومت عثمانی سنی مذهب) مقاومت نموده و مشروعیت گفتمان خود را مستحکم ساخت. یکی از مؤلفه‌های مهم و سازنده تاریخ عصر صفوی، باورهای شیعی آنان است. تشیع از دیرباز، به ویژه در قرون میانی، نزد ایرانیان مقام ممتازی یافته بود و تاریخ ایران شاهد قیام‌های متعدد سیاسی بر اساس باورها و ارزش‌های شیعی بوده است. نظر به همین نقش و کارکرد باورهای شیعی در ایجاد وفاق اجتماعی بود که سلاطین صفوی پیش از ایرانی بودن، بر هویت‌های مذهبی، چون سیادت و تشیع خود تأکید می‌ورزیدند. حکومت صفویه به نیکی دریافته بود برای دوام حکومت باید تدابیر سیاست‌های لازم را به‌گونه‌ای اتخاذ نماید، تغییرات را به شکلی ساماندهی کند، که بتواند نمادهای مختلف اقتدار ملی و مذهبی و سیاسی را که در حوزه گفتمان‌گونگی قرار داشتند به صورتی معنا کند که وارد ساختن آن در مفصل‌بندی گفتمانی، باعث تقویت و ثبات قدرتش گردد.

هرچند که زمینه‌ها و بنیادهای مؤثر در تأسیس دولت صفوی که بیشتر از همه متأثر از تصوف بود، در شکل‌گیری دولت صفوی و زمینه‌سازی آن مؤثر و نقش عمده‌ای داشت. گفتمان چنین تصوفی که با شیخ صفی‌الدین شروع و به رشد و تأثیرگذاری بر نقاط دور و نزدیک مؤثر بوده و تا عصر شیخ‌حیدرکه این گفتمان نظام معنایی جدیدی می‌یابد، ادامه یافت. روند سیاست‌های مذهبی شاه طهماسب اول صفوی نیز نقش مهمی در فرآیند گسترش این مذهب در فضای گفتمانی عصر صفوی داشته است. هرچند شکل‌گیری اعتقادات طهماسب در فضایی بود که شاه اسماعیل اول به

عنوان احیاگر تشیع در ایران نقش عمده‌ای داشت و موجب شد که شاه طهماسب از هرگونه تلاشی برای ترویج و تثبیت تشیع کوتاهی فروگذاری ننماید (نجفی نژاد و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

این روند در دوره پادشاهان بعدی صفوی نیز ادامه یافت، از جمله شاه عباس اول با رویکرد خاص در راستای اهداف سیاسی خود، مناسباتش را با علما و فقهای دین تنظیم نمود. «شاردن» جهانگرد معروف فرانسوی در سفرنامه خود بیان می‌دارد که شاه عباس پس از تثبیت قدرت و مطیع ساختن سران قزلباش «به‌رام کردن اهل منبر،که بر روی هم اهل قضاوت و امور مذهبی و فقه هستند پرداخت» (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۷۲).

در طول تاریخ ایران بسیار پادشاهانی که از دین و باورهای مذهبی مردم تحت سلطه‌شان به عنوان ابزاری برای رسیدن به اهداف دنیوی خود بهره برده‌اند و در این میان برخی ضمن بهره‌گیری از قابلیت‌های هنر نیز در راستای این امر استفاده نموده‌اند. دستگاه حاکمه، آگاهانه و هدفمند، در جهت‌گیری مذهبی، فرهنگی، و اجتماعی جامعه دخالت می‌کرد و برای نیل به مقصود از انواع تشکیلات منسجم مذهبی و آموزش و تولیدی، بهره می‌گرفت و در پوشش‌های حمایتی خاص، به‌ویژه با تأسیس‌کتابخانه،کارگاه سلطنتی، مدارس و مساجد و ایجاد موقوفات و اعطای سیورغال، دامنهٔ نفوذ خود را توسعه می‌بخشید.

گزارشات متعدد از کتابخانهٔ سلطنتی صفویان، نشان می‌دهد که شماری از نقّاشان، کاتبان، مذهبان، زرکوبان، مجلّدان و غیره در صورتخانه شاهی مشغول فعالیت بودند و فعالیت ایشان کاملاً تحت الشعاع حمایت دربار و پادشاهان صفوی بوده است. چنانچه هنگامیکه شاه طهماسب در دههٔ۹۶۰ هق. به دلیل توبه از مناهی، از هنرپروری و حمایت هنرها و هنرمندان دست برداشت، تشکیلات نقّاشخانه درباری نیز از هم پاشید (اسکندربیک منشی،۱/۱۷۴:۱۳۵۰). فعالیت‌های تولیدی هنرهای صناعی در کارگاه‌های سلطنتی یکی از بخش‌های اصلی اقتصاد شهری عصر صفوی تلقی می‌شد. شاردن تعداد این کارگاه‌ها را ۳۲ تا اعلام نموده و گزارش می‌دهد که نزدیک به ۵۱۱۱ کارگر در آن‌ها مشغول به فعالیت هستند (همان: ۱۱۲۱). دلاواله در سفرنامه خود بیان می‌دارد که شاه صفوی در تمام کشور کارگاه‌های نساجی دارد که بزرگان و امرا نیز مجاز بودند مالکیت این کارگاه‌ها را داشته باشند و تحت نظارت ایشان این کارگاه‌ها فعالیت و تولید نمایند (دلاواله، ۱۵۵:۱۳۷۱). در واقع در این دوره، حق مالکیت بر دارایی‌های مادی در چارچوب نهادی موجود قدرت مانور زیادی نداشته و کاملاً در انحصار قدرت بوده است. شواهدی مبنی بر این ادعا را می‌توان از گزارشات برخی جهانگردان نیز استنباط نمود. بنا به گفته شاردن، کارگران مخترع در کارگاه‌های سلطنتی پاداشی معادل حقوق سالیانه خود را دریافت می‌نمودند (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۱۲۲) و حق انحصاری برای آنان در قبال نوآوری جدید در نظر گرفته نمی‌شد و همین امر موجب مهاجرت بسیاری از هنرمندان به سایر ممالک من‌جمله هند و عثمانی گشت چرا که افراد صاحب‌ذوق و دانش در دوره صفویه «چون

خود را محکوم به گمنامی می‌بینند به هند می‌روند و خدمات خود را به مغول کبیر عرضه می‌کنند» (تاورنیه، ۳۵۱:۱۳۸۹).

با توجه به زمینه تولید فرهنگی در ایران دوره صفوی، میتوان اقدامات متعددی را برشمرد که در تعابیر امروزی ذیل سیاست‌های گفتمانی دسته‌بندی می‌شوند. این دست اقدامات هرچند نمی‌توان ادعا کرد به منظور اعتلای هنر و فرهنگ صورت می‌گرفتند اما در نتیجه به آن انجامیدند. دلایل و انگیزه‌های سیاست فرهنگی دولت‌صفوی قابل تأمل بسیار است. حمایت شاهان صفوی از هنر گاهی دلایل اقتصادی داشته است مانند عواید حاصل از فروش و صادرات کالاهای فرهنگی که در کارگاه‌های سلطنتی تولید می‌شده است. اما این انگیزه متأخر از انگیزه‌های دیگر است. به طورکلی تولیدات فرهنگی از شعرگرفته تا کتاب‌آرایی، بافتنی‌های فاخر و معماری برای دولت ایدئولوژیک - صفوی کارکردهای هویتی نیز داشته است به این‌معنی که به مانند کاتالیزو، درگسترش مشروعیت صفوی و تمایزبخشی آن عمل کرده است. دولت صفویه از محصولات فرهنگی و هنری مانند معماری، شعر، نقاشی، قالیبافی و امثال آن برای تحکیم گفتمان‌های ایدئولوژیک خود بهره بسیار برده است.

با بررسی ساختار سیاسی ایران در دوره صفوی این نکته قابل ملاحظه است که ایرانیان در تمامی طبقات اجتماعی، دائماً در حال تولید و بازتولید فرهنگ اقتدارطلب بوده‌اند که هسته اصلی آن در بطن زندگی اجتماعی پایه ریزی شده بود. صفویان با حمایت از هنرها و ایجاد تشکیلاتی بـا عنوان هنرهای درباری به عنوان مقوله‌ای مشروعیت‌بخش، ضمن پشـتیبانی از هنرها و هنرمندان، از منافع حاصل از آن، به طور مستقیم درجهت افزایش اقتدار خود بهره‌برداری نموده‌اند(ایزدی و همکاران:۲۵،۱۳۹۷).

می‌توان‌گفت که اگر قدرت سیاسی در دست شخص یا گروهی باشد با توجه به فرهنگ سیاسی، ساختار اجتماعی، اقتصادی، ایدئولوژیکی و نهایتاً عقبه تاریخی، هیچ حوزه‌ای حتی حوزه فرهنگی و هنری خارج از نظارت و کنترل و دخالت قدرت وجود ندارد. در چنین شرایطی است که می‌توان از قول «ژانت ولف» اظهار داشت که تأثیر نهادهایی جدا از نهادهای هنری(یا نظام‌های حمایتی) درتولیدات‌هنری تا چه حدقابل مشاهده است در جهت اثبات هم‌تغییری نظام‌های حمایتیِ شاهی در دوره صفوی و هنرهای آن زمان، می‌توان به مسئله زوال هنر شعر و شاعری -علیرغم تمامی پتانسیل‌های موجود -و ارتقا هنر قالیبافی، که به زعم بسیاری از صاحبنظران تا آن زمان از جایگاهی در میدان هنری برخوردار نبود و به یکباره در دوره صفوی به یکی از شاهکارهای هنر ایران مبدل گشت، اشاره داشت (ارمکی، ۱۳۹۱: ۸۱).

در تاریخ ایران برخی از گفتمان‌ها تأثیر عمیق و گسترده‌ای بر صورتبندی مسائل اجتماعی و فرهنگی داشته‌اند. یکی از این گفتمان‌های اصلی که شکل نهایی خود را در عصر صفوی در میدان فرهنگی و اجتماعی پیدا کرد، حول دین و مذهب شکل گرفت. به دلیل تأثیر عمیق این گفتمان در

مباحث و کشمکش‌های سیاسی و فرهنگی، میدان قدرت سیاسی در مباحث فرهنگی از این‌گفتمان برای رسیدن به اهداف سیاسی و ایدئولوژیک خویش بهره می‌برد. گزاره‌های گفتمان دینی(تشیع) شامل صیانت از اصول و ارزش‌های اسلامی، تعالی و ایجاد تداوم و پیوستگی بافرهنگ دینی می‌شد. گفتمان دینی با مرکزیت تشیع توانست گزاره‌های گفتمان ملی‌گرایی که شامل ارتقای باورها و آرمان‌ها، احیای اصالت و هویت ایرانی بود تحت تأثیر و بسیاری از نمادها و نشانه‌های رایج در هنر را تحت لوای خود قرار دهد البته این به معنای حذف هویت ملی و جانشینی بی‌قید و بند گفتمان دین نیست بلکه به یاری این دو، گزاره‌هایی همچون رعایت اصول نظم، یکدستی برای رسیدن به کمال صوری و زیبایی آرمانی یا جمال هنری، مفاهیم منطبق با ایدئولوژی حاکمیت و قدرت را تشکیل می‌دادند که موجب ایجاد حس ابدیت‌گرایی و سلطه طلبی در این آثار می‌شد که مدنظر قدرت بود.

۲. تحلیل خشونت نمادین در میدان هنری قالی صفوی

در عصر صفوی میدان هنر قالی در ادامه دوره‌های درخشان هنری ماقبل گستره‌ی وسیع‌تری یافت و کنشگران در مقام کسب سرمایه‌ی اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و نمادین بیش از پیش با بهره‌گیری از امکانات و قابلیت‌های میدان جدید برای کسب مشروعیت سیاسی و اجتماعی خویش برآمدند. در این میان توجه و نقش نظام‌های حمایتی در پرورش هنرمندان و اشتغال آن‌ها (که مشخصاً متأثر از اقتدار شاهان صفوی در ساحت‌های مختلف اجتماعی بوده است) به مقوله هنر و هنرمندان و گسترش امکانات از یکسو و توجه و رغبت سایر استادان هنر به طراحی‌های زیبا و دقیق قالی درکنار پیشرفت صنعت رنگرزی و تجارت از سوی دیگر، باعث شدکه قالیبافی در آن زمان در زمینهٔ هنر و صنعت، مقامی ویژه پیدا کند. چنانچه خاندان سلطنت و اعضای طبقات فرادست به عنوان حامیان اصلی میدان‌های هنری (تولید، توزیع و مصرف) زمانه خود به حساب آمده‌اند، تأکیدات و سیاست‌های بسیاری را در جهت ارتقاء سطح کیفی و کمی تولیدات هنری ایجاد می-کردند (سیوری، ۱۳۸۵: ۸۵). اهمیت قالی برای پادشاهان صفوی تا حدی بود که حکام صفوی به خصوص شاه تهماسب اول و شاه عباس اول نظارت ویژه‌ای بر این هنر معطوف داشتند. شاه تهماسب، دومین شاه صفویان که توجه ویژه‌ای به قالیبافی داشت با راه‌اندازی کارگاه‌های سلطنتی در تبریز و دعوت از برجسته‌ترین نقاشان مینیاتور و طراحان آن عصر از هرات و دیگر شهرها نقش بسیار مهمی در به اوج رساندن این هنر-صنعت داشت. شاه طهماسب طبق رسم رایج آن دوران که در میان افراد خاندان سلطنتی صفوی رواج داشته است در سال ۷۱۳ه. ق و در اوان کودکی در معیت و تحت سرپرستی امیرخان موصلو که منصب مهرداری شاه اسماعیل را بر عهده داشت، روانه هرات گردید (قزوینی،۱۳۶۳ :۴۳۱). حضور تهماسب در هرات عصر صفوی تأثیر بسزایی در پرورش ذوق هنری این شاهزاده گذاشت که بعدها در نقش او به عنوان یکی از بزرگترین حامیان هنر و هنرمندان تأثیر بسیار داشته است. اسکندربیگ ترکمان در «تاریخ عالم‌آرای عباسی» از الفت و علاقه

شاه طهماسب به هنر نگارگری و نقاشان و طراحان و مشغولیت ایشان به هنریاد می‌کند«هرگاه از مشاغل جهانداری و ترددات مملکت آرایی فراغی حاصل می‌شد، به مشق نقاشی تربیت دماغ می-کردند» (اسکندر بیگ منشی:۱۳۸۲،۱۷۴).

قاضی احمدقمی در «گلستان هنر» در شرح وی بیان می‌دارد که: «در این فن استاد روزگار و مهندس معجز آثار بودند» (قاضی احمدقمی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). کتابخانه سلطنتی تحت حمایت شاه طهماسب نیز فقط مخصوص کتاب‌آرایی و تهیه نسخه‌های خطی نبود، «بلکه قالی‌بافان و ابریشم-کاران و چینی‌سازان را نیز در خود جای داده بود» (ارنست کونل، به‌نقل از پوپ، ۱۳۸۴: ۱۰۸). در عصر شاه‌عباس اول نیز زمینه برای تحول در کارکرد اقتصادی دولت فراهم آمد و این دگرگونی به موازات رشد قدرت تمرکزگرایانه شهریاری و شاهنشاهی صفویه قرار داشت (فلور، ۱۳۹۵ :۳۰۱ - ۳۰۳). تاورنیه جهانگردِ فرانسوی عصر شاه‌عباس در شرح کارگاه‌های سلطنتی بیان می‌دارد:«کارخانه عبارت از خانه دستگاه‌های تولیدی است که در آنجا قالی‌های اعلی از طلا و نقره یعنی زری و ابریشم و پشم، و پارچه‌های زری اعلی و مخمل و تافته و سایر اقلام حریر بافته می‌شود» (تاورنیه،۱۳۳۶ :۵۷۸). کروزینسکی کشیش لهستانی که در عصر صفوی در ایران می‌زیست بیان می‌دارد که بافندگان کارگاه‌های درباری، قالی‌های برای تجارت می‌بافند که برای فرش به اروپا و هندوستان ارسال می‌شود (کروزینسکی،۱۳۶۳:۶۷۸).

میدان قالی صفوی همانند سایر میدان‌های هنری از جمله نگارگری در وهله نخست، فضای ساختمندی از موقعیت‌هاست. اول؛ میدان قدرت که جبرهای خاص خود را تحمیل می‌کند. البته میدان هنر صفوی به عنوان زیرمجموعه‌ای از میدان قدرت، خودمختاری محدودی دارد. در اینجا با عرصه‌ای روبرو هستیم که در آن تنها سفارش‌دهندگان و حامیان در میدان قدرت امکان و اجازه‌ی این را دارند تا در آثار، نمادها و نشانه‌های خاص خود را اعمال کنند یعنی همانی‌که بیشترین حجم سرمایه‌ها، شرایط میدان اقتصادی، فرهنگی و نمادین را نیز دارا می‌باشد. میدان هنر تحت این شرایط وضعیتی را تجربه می‌کند که بوردیو از آن با عنوان «میدان تنگ دامنه‌ی تولید» نام می‌برد. در میدان تنگ دامنه، محصولات برای سایر «تولیدکنندگان» تولید می‌شود، یعنی برای عاملان و نهادهای همان میدان. بنابراین، در میدان تنگ دامنه‌ی تولید طرف عرضه در عین حال طرف تقاضا نیز هست (لش، ۱۳۹۴ :۳۴۴). میدان تولید هنر، قواعد، سرمایه، شکل ویژه منازعات و منش خاص خود را داراست و همان‌گونه که بوردیو می‌نویسد، میدان ادبی یا میدان هنری، جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین عملکردی و نیروهای ویژه قدرت و گروه‌های مسلط و زیر سلطه خاص خویش است و موضع‌گیریها و منازعاتی که در پی آن از سوی کنشگران این میدان اتخاذ می-شود، اصلی‌ترین عامل تحولات فرهنگی و هنری است(پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰۸). قالی سبک شهری یکی از بهترین نمونه‌های آثار هنری صفویه بوده که زمینه مناسبی برای تجلی تفکرات و تأثیرات آن در میدان قدرت و به تبع آن میدان هنری محسوب می‌شده است که رشد خود را

تحت تأثیر مبانی فکری و گفتمانی به تکامل رساند، این هنر از برجسته‌ترین نمادهای ملی، تاریخی و مذهبی، شاخص هویت ایرانی در طرح و نقش بهره جست.

بحث و تحلیل پژوهش

میدان هنری این عصر، تحت تأثیر تحولات سیاسی و فرهنگی، گفتمان‌های ملی-مذهبی و اقتدارگرایی را پالایش و مفاهیمی از آن‌ها را به عاریت گرفته و معانی حاصل از آن‌ها را از طریق صورت نمادین و محتوا به مخاطب منتقل کردند. با توجه به تسلط و فضای هژمونیکی که در فضای فرهنگی و هنری دوره صفوی حاکم بوده است، در قالی‌های صفوی نیز به دو شیوه مستقیم (واقعی) و غیرمستقیم (انتزاع و تجرید) این نمادها بازنمایی می‌شود (خواجه احمد عطاری و همکاران،۱۳۹۴: ۲۰).

نمادها در واقع به دلیل ماهیت قراردادی و ضرورت ابعاد تفسیری شمولیت بسیاری دارند. هر نقش و طرحی در هنر می‌تواند عنصری نمادین باشد از جمله عناصر طبیعی، تجریدی، هر واژه و محتوا، در حقیقت تمامی جهان بالقوه یک عنصر نمادین است. به تعبیر بوردویی، این نمادها و مفاهیم، سرمایه‌های نمادین می‌باشند. سرمایه نمادین شامل سه بعد نمادین اقتصادی، نمادین اجتماعی و نمادین فرهنگی است. سرمایه فرهنگی شامل سه بعد تجسم‌یافته، عینیت‌یافته، نهادینه شده است. خشونت نمادین نیز، صورت‌های متفاوت سلطه مشروع و غیرمسلح است که صورت رسمی و قانونی پیدا می‌کند، طوری که سلطه پذیر خود به نظم مسلط می‌پیوندد و مدافع آن می-شود، بدون آنکه از سازوکارهای آن آگاه باشد. منطق خشونت نمادین، تحمیل معنایی را در راستای به فراموشی سپردن دلخواهانه آن آشکار می‌کند. چنین فرهنگ و روابط اجتماعی از یک مجموعه کلی‌تر زیر عنوان قلمرو و تولیدات نمادین است که به مشروعیت بخشیدن به حوزه‌های سیاسی، فرهنگی کمک می‌کند. تولیدکنندگان، علائم نمادین فرهنگی متفاوت تولید می‌کنند که به صورت نظام‌های فرهنگی متفاوت سازمان می‌یابد (درینی و نامدار، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

از منظر بوردیو هر میدان، محلی برای منازعه‌ی دایمی بر سرکسب مشروعیت و سرمایه‌ی بیشتر می‌باشد. در همین راستا، میدان‌های تمایز یافته و خاص (در اینجا میدان قالی) عرصه‌هایی برای مبارزه‌ی نمادین جمعی و استراتژی‌ها هستند. هدف این استراتژی‌ها، تولید کالاهای فرهنگی ارزشمند است. ارزش یک کالای نمادین به ارزشی است که اجتماع مصرف‌کنندگان ذیربط بدان نسبت می‌دهند. با توجه به اینکه میدان قالی صفوی در شرایطی به‌وجود آمد که نیازها و موقعیت طبقات اجتماعی، خاصه دربار وجود آن را ایجاب می‌کرد و تصور هماهنگی فرشی عشایری یا روستایی با مظاهر و فضای شهری بویژه دربار حاکمان که به پیچیدگی و تزیینات فراوان رو داشتند بسیار دشوار بلکه نامأنوس می‌نمود، به نظر می‌رسد تغییر سبک از یک حرفه روستایی به شهری در دوره صفوی به کلی قالب و تعریف جدیدی به شکل‌بندی و ترکیب نگاره‌ها و رنگ‌آمیزی و بالخص

کاربردشان داده است. کاربرد قالی‌های صفوی از جمله مهمترین نشانه‌های بروز خشونت نمادین هستند. تا قبل از عصر صفوی، قالی ایرانی صرفاً شیئی کاربردی جهت محافظت از سرما و گرما بود لکن در عصر صفوی کاربردهای دیگر و مهمتری به آن اضافه گردید از جمله کارکرد تجاری، فرهنگی، دینی و سیاسی. شناسایی ظرفیت‌های قابل تأمل این کالا با وجود مراکز تهیه مواد خام نظیر ابریشم، کتان، پنبه و همچنین تولید قالی‌های ممتاز در کارگاه‌های بافندگی شهرهای اقتصادی دوره صفوی، بسترهای لازم را برای بالفعل نمودن ارزش تجاری و کاربردی قالی صفوی را به عنوان یک سرمایه فرهنگی و نمادین فراهم ساخت. با توجه به اینکه نهاد ملی« اقتصاد»، درکنار مؤلفه‌های «سیاست» و «دین»، سه رکن اساسی ساختار تشکیلاتی صفویان را تشکیل می‌داد، با آغاز به‌کار دولت متمرکز و فراگیر و مقتدر صفوی، نهاد اقتصاد ملی با فعالیت‌های روبه‌رشد زیر بخش‌های صنعت، اصناف،کشاورزی و دامپروری در تعاملی دوسویه با نهاد حکومت، نقش مهمی در بازآفرینی اقتدار اقتصادی آن ایفا کرد. صفویان با آگاهی از توانمندی‌های موجود در بخش روستایی و تلاش در جهت ساماندهی و هدفمندکردن فعالیت‌های کشاورزی و دامپروری، اهرم‌های قدرتمندی برای اقتصاد شهری به‌وجود آوردند (تقوی،۱۳۸۸:۵۷).

حکومت صفوی که بر پایه یک جریان و تفکر مذهبی و ایدئولوژیک بنا شده، به تبع هنرهایی که می‌توانستند در این دوره، معتبر و دارای ارزش شوند و مورد حمایت قرار بگیرند بهره بسیار برد، هنرهایی که نه تنها حاوی ارزش زیبایی‌شناسانه و هویتی باشند بلکه می‌توانستند ایدئولوژی صفویان را که بر پایه جهان‌بینی خاصشان بنا نهاده شده بود، تبلیغ، ترویج و بازتولید سازند. وجود قالی‌هایی با مضامین اسلامی- شیعی و همچنین استفاده از نمادها و نقش‌ها و طرح‌هایی که به شکلی می-توانست ارزش‌ها، معانی، پیام‌های ایدئولوژیکی صفویان را که از سوی عالم هنر یا «عالم شاهی»، مرجح و دارای شأن گشته بودند، نشان دهد، خود گواهی بر این مدعاست. قالی‌های معروف به سجاده‌ای و یا طرح کتیبه‌دار با نقش مفاهیم مذهبی و قرآنی و خط نگاره‌های ثلث و کوفی معقلی، قالی‌های باغی و شکارگاهی و انواع قالی‌های سفارشی نمونه‌ای بارز، از این طرح‌ها می‌باشد.

با توجه به اینکه یکی از رسالت‌های حکومت صفویه از ابتدای ظهور بر ایران خلق هویت ملی‌ای بود که بر اساس آن علاوه بر مقاومت در برابر بیگانگان، یکپارچگی این سرزمین را حفظ نماید. بازسازی این هویت ایرانی با استفاده از مذهب مشترک و قومیت مشترک مورد تأکید قرار گرفت. عناصری چون «مذهب تشیع» و «هویت ملی» و به دنبال آن بسیاری از عناصر و سنت‌های بومی و فرهنگی و تمدنی ایرانیان احیاء نمودند، تمایل به تداوم گذشته در بعد هویتی و استمرار عنصر ایرانی را می‌توان در بسیاری از آثار رفتار نمادین ایرانیان دید، این تمایل را می‌توان در عواملی نظیر «استمرار فرم» در بسیاری از هنرها منجمله قالی صفوی مشاهده نمود (افروغ و نوروزی طلب،۱۳۸۹:۷۸).

مذهب جدید با بهره‌گیری از حمایت صوفیان شیعی، گفتمانی را در ایران شکل دادند که سه عامل تأسیس گفتمان یعنی«قدرت، دانش و مشروعیت» را بومی ساختند. در واقع، تأسیس و نهادینه کردن حکومت صفویه بر پایه شیعه دوازده امامی به کمک نیروی نظامی و تبلیغاتی صوفیان، کلید دگردیسی سیاسی مذهبی ایران بود که شاه اسماعیل آن را به وجود آورد (خاتون علوی،۱۳۹۹). صفویان بدلیل مذهبی- سیاسی و اعتقادی و ضرورت‌های سیاسی و عقلانی در سیاست‌های خارجی خود با سایر ملل به رابطه تعاملی و همگرایی مبتنی بر صلح و صلاح می-اندیشیدند. هر چند تنش‌هایی با عثمانی‌ها و ازبکان وجود داشته که البته از پشتوانه‌های ایدئولوژیک نیز برخوردار بوده است. از اینرو بهره‌گیری از نمادهای مختلف اقتدارگرایانه در قالی، با توجه به اینکه یکی از مهمترین کاربردهای آن در دربار جهت پوشش کاخ‌ها و اماکن سلطنتی بوده است و دربار همیشه پذیرای سفرا و جهانگردان خارجی بود قابل تأمل است. در واقع نمادها و نشانه‌ها بر آثار هنری منجمله قالی‌های درباری و یا پیشکشی یا سفارشی ابزار قدرتمندی بودند برای زنده نگه داشتن و تداوم بخشیدن به قدرت. بر این اساس نهاد قدرت، از هر فرصت ممکن و مجال مطلوبی بهره جسته تا اتصال خود را به خط روایی و فکر سیاسی و اعتقادی خود نزدیک نماید.

هنر قالی‌بافی صفوی با بهره‌گیری از نمادها، مفاهیم و مضامین اسلامی و به ویژه جهانبینی مذهب تشیع نظیر تجلی بهشت و عناصر وابسته به آن(صحنه باغ و درختان، نقوش گیاهی و نباتی)، آموزه‌های دینی (آیات و احادیث قدسی و نبوی)، اذکار و ادعیه منسوب شیعه در قالب نوشتار به خوبی نماینده هویت اسلامی در یک هنر ملی را به نمایش گذارده است (افروغ، براتی،۱۳۹۲:۱۲۲).

ورود این نمادها و نشانه‌ها به صورت رمزی و نمادین، باور و اندیشهٔ اسلامی را مطرح و به کنایه مفهوم بهشت اسلامی و سعادت ابدی را تقویت می‌کنند. انواع کثیری از طرح‌های قالی مانند شکارگاهی، باغی و گلدانی در موزه‌های معتبر دنیا نشان از اهمیت نمادین این مفهوم دارند. این مفاهیم از طریق جهانبینی و ایدئولوژی‌های حاکم بر این دوره تاریخی بر قالی به منصه ظهور رسیدند.

باغ به مثابه تمثالی از بهشت همواره در میان باورهای ایرانیان وجهی مقدس داشته است و پس از ظهور اسلام با توجه به ارزش و احترام عناصر طبیعی در این دین الهی، باغ و باغسازی رواج بیشتری یافت؛ از اینرو اهمیت و جایگاه باغ در زندگی مسلمانان از مفهوم فردوس موعود برخوردار بوده است. با توجه به این نکته، از باغ و مفهوم مرتبط با آن-بهشت- می‌توان به‌عنوان یک گفتمان معرفت شناختی در هنر صفوی که دارای کارکرد نمادین مذهبی، ملی و فرهنگی است نام برد. در گفتمان باغ، عناصر هویت‌ساز بهشت، فردوس، روضه، ارم و بسیاری از واژه‌های دیگر که از گفتمان دین در حوزه گفتمانیت (گفتمان گونگی) دوره صفوی جذب گردیده، در یک مفهوم زنجیر هم ارزی با مفهوم باغ، معنای باغ را اعتباردهی می‌نمایند. (خواجه عطاری و همکاران،۱۳۹۴:۱۹). عناصری نظیر درخت، طاووس و ماهی و نهر، در بهشت است که راه رسیدن به فضای آرامش‌بخش ابدی و

حضور در فضای امن الهی را تداعی می‌کند و آدمی است که با غلبه بر نفس مطمئنه خویش، شایسته حضور در بهشت می‌شود و این مهم در نقشمایه‌هایی همانند گرفت‌وگیر بیان‌شده است

(افروغ و براتی،۱۲۷:۱۳۹۲) (تصویر۱الی ۳).

تصویر ۱: قالی با طرح مشهور باغی (ژوله:۲۲،۱۳۹۲) تصویر ۲: قالی ترنج و باغ ،موزه هنرهای تزیینی پاریس(همان:۴۰)

تصویر۳: نقش گرفت و گیر(Pop, vol. XII, p. 1206)

حضور و تقابل جانوران افسانه‌ای، فضای معنوی و خیالی قالی را شدت بخشیده است،که می‌تواند نشانی از تقابل خوبی و بدی و یا نور و ظلمت باشد. با این تفاصیل، قالی‌های باغی در واقع ابزاری برای انعکاس عرش الهی و بستری مناسب جهت تصویر و تجسیم مفاهیم الوهی‌اند که با توصیف‌های مستخرج از قرآن و آیات و تفاسیر ارتباط دارند. باغ در سامانه نشانه‌شناسی گفتمانی عصرصفوی، افزون بر وجه مادی، دارای سرشتی فرا مادی بوده است. نمایش قدرت و شکوه شاهانه از طریق بازنمایی جاودانگی در قالب تصویرگری باغ و بهشت و شکار امکان‌پذیر شده است. البته در انطباق با

توصیف بهشت و عناصر مرتبط با آن، معماران صفوی نیز با عنایت به این توصیف‌ها به ساخت باغ‌های بهشتی که جلوه‌ای از فنا ناپذیری و جاودانگی‌ست پرداختند. احداث مجموعه باغ‌های صفوی به عنوان طرح توسعه شهر و احداث شهر نمادین اسلامی بوده که بر اساس تمثیل از بهشتی است که در قرآن توصیف‌شده است. چنانچه گسترش باغ شهر اصفهان در سطح خود تمثیلی از گسترش بهشت در سطح است که در حدیث حضرت علی(ع) در تفسیر «آیه۴۴ سوره الحجر» نیز آمده است (انصاری و محمودی نژاد:۴۷،۱۳۸۵).

قالی‌های شکارگاهی نیز به‌عنوان یکی دیگر از طرح‌های قالی صفوی، حاصل تداوم سنت کهن تصویرسازی ایرانی است که از عهد مهرپرستی به عنوان یک الگوی مضمونی مورد توجه هنرمندان بوده است. نقش شکار و شکارگاه بیانگر یک نظام ارزشی است و در طرح و نقش قالی صفوی به عنوان یک الگوی تکرار شونده پویا بدل می‌شود. از نظر معناشناختی نقوش شکارگاهی می‌تواند مواردی چون بیان یک رویداد واقعی، تلاشی در جهت به‌دست آوردن فرّه ایزدی، بیان واقعیت نجومی، تقابل خیر و شر و بیان یک واقعیت اجتماعی باشد (زکریایی‌کرمانی و دینلی،۱۵:۱۳۹۵). که با توجه به فضای گفتمانی صفوی، نمادها و نشانه‌های مختلف در طرح و نقش آثار نمونه‌ای از تأثیرات طبقه قدرت بر هنر است‌که از طریق حکام قدرتمند و حامی در میدان هنری در جهت اثبات هژمونی خود اقدام به طراحی می‌کنند چون ایدئولوژی و مذهب می‌تواند حکومت را جاودانه و الهی سازد و باعث شکل‌گیری حکومتی زمینی با تفکر لاهوتی گردد. این طرح‌ها افزون بر وجه بازنمایی باغ در طبیعت، نمادهایی از شجاعت و ظفرمندی و تسلط خیر بر شر نیز می‌باشند (خواجه عطاری و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۹).

داشتن فرّه‌ایزدی و ادعاهای دینی برای فرمانروایان ایران نوعی ابزار مشروعیت‌سازی بوده است. با به قدرت رسیدن صفویان تصویر جدید از پادشاه ارائه شده و مفهوم فرّه‌ایزدی و ظل‌اللهی کاملاً تغییر کرد. باور به تقدس شاه فقط در حد کلامی نبود (طهماسبی،۶۶:۱۳۹۴)، بلکه در آثار و احوال مختلف متجلی می‌شد. ماهیت وجودی نقش شکار در قالی صفوی را می‌توان انعکاس تصویر بزم و جلال شاهانه در شکارگاه‌های درباری و قدرت نمایی شاهان بر این زمینه و میدان هنری جدید دانست. شکار تنها به پادشاهان و کسانی که استعداد و قابلیت تهیه آن را داشتند اختصاص داشت و به همین روی، شکار اسباب عظمت پادشاهان بود و مردم مهارت پادشاهان و امرا را در این امر با اعجاب می نگریستند (میرزا امینی و شاهپروری، ۱۳۹۲: ۱۰۴).

بهره‌گیری از نقوش نبرد با حیواناتی چون شیر، اژدها یکی دیگر از ویژگی خاص نگاره‌های شکارگاهی صفوی است که البته سابقه طولانی در نقاشی ایرانی دارد و در یک نمونه از قالی‌های معروف صفوی با عنوان«قالی شکارگاهی غیاث‌الدین جامی» (تصویر۴) کلاه‌های خاصی‌که کلاه قزلباش نام دارد بر سر افراد در نگاره‌ها قرارگرفته اســت. این نوع کلاه، سرخ‌رنگ و دارای دوازده ترک بوده و دارای دستاری اسـت که به دور سر پیچیده میشده و میله قرمزرنگی که دارای دوازده

ترک بوده از میان آن خارج می‌شده است. قرار گرفتن کلاه قزلباش بر سر این افراد در برخی از نگاره‌های قالی‌های سبک شهری صفوی می‌تواند بیانگر موقعیت خاص قزلباش‌ها در سلطنت صفویان بوده باشد که به جنبه‌ای فرا گروهی و فراقبیله‌ای اشاره داشته است چنانچه به‌دلیل نام و آوازه قزلباش‌ها، کشور ایران را نیز به‌همین نام می‌شناخته‌اند و حاکی از قدرت سیاسی و نظامی آن‌ها به‌خصوص در اوایل حکومت صفویان بوده است (ایزدی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۱). و از اینرو به سبب اهمیت قزلباش‌ها در دوره صفوی و به واسطه سلطه سیاسی و نظامی آن‌ها در ایران آن روزگار در آثار هنری مختلف به خصوص نگارگری صفوی و نگاره‌های قالی به تصویر کشیده شده اند. تقدس-سازی نظام‌مند ابزاری بوده برای باروری و رشد این تفکرات که در قالب نماد باغ بهشت و شکارگاه نمود یافت. این نمادها را می‌توان آینه‌ی تمام‌نمای گفتمان قدرتی دانست که آثار و نشانه‌های خود را در ابعاد هنری برجای گذاشته و اساساً همبسته با همین اِعمال قدرت استبدادی است که در آثار هنری به صورت قدرت و خشونت نمادین جلوه‌گر می‌شود.

تصویر ۴: قالی شکارگاهی موزه پولدی پتزولی میلان به همراه جزییاتی از نقوش انسانی (با کلاه قزلباش) و نقوش شکار(بصام،۱۳۸۳:۳۵)

بسیاری از این قالی‌های معروف صفوی درموزه‌های دنیا در کارگاه‌های سلطنتی تولید شده و برخی از آن‌ها به سفارش دربارهای خارجی(بویژه لهستان) و یا به جهت پیشکشی به قلمرو عثمانی و یا غرب ارسال می‌شد. به عنوان نمونه، فرش‌های ابریشمی با تارهای نقره یا نقره مطلا (گلابتون) با ظرافت و کیفیتی کم‌نظیر در بافت، به تعداد زیاد در دوره سلطنت شاه عباس اول تولید می‌شدند، که به اشتباه لهستانی یا پولونزی نامیده‌اند و نمایانگر ثروت فزاینده کشور و سخاوت و تفاخر دربار صفوی است. قالی‌های لهستانی انعکاس یک زیبایی‌شناسی جدید در عرصه هنر قالی ایران می‌توان دانست. درخشندگی طلا و نقره هنگامی‌که جلا و شکوه ابریشم تلفیق می‌شد، عظمت و وقاری را متجلی می‌ساخت که نگاه چندین و چندباره به این قالی نه تنها از عظمت آن نمی‌کاست بلکه در رویت پذیری قدرت و ثروت صفویان بسیار مؤثر بود. بسیاری از قالی‌های سفارشی درباری، نشان‌دهنده آمیزه‌ای از نقش‌های متفاوت با یک آرایش کاملاً غریب است که می‌توان راهبردهای اتخاذ شده از سوی شاه عباس در جهت توسعه تجارت قالی دانست. از جمله می‌توان به «راهبرد ارزش‌سازی متقاطع» مفهومی که تامپسون (۱۹۱۹ :۱۹۳ـ۱۸۱) از آن استفاده کرد، اشاره نمود. یعنی استفاده از ارزش نمادین و معنادار این نوع طرح‌های غریب در فرش‌های ایرانی با هدف افزایش ارزش اقتصادی و فروش از طریق «داعی» است حتی اگر هیچ رابطه‌ای بین آن‌ها وجود نداشته باشد (آزاد ارمکی و مبارکی،۸۵:۱۳۹۱). از اینرو می‌توان نتیجه گرفت از ارزشگذاری نمادین به سوی ارزش‌سازی اقتصادی کالاهای هنری استفاده شده است.

پیشتر اشاره گردیدکه قالی، دستبافته‌ای کاربردی است که برای پوشش کف و محافظت از گرما و سرما بکار می‌رفته لکن با تأثیر نهاد قدرت،کاربرد جدیدی به خود می‌گیرد. بافتن طرح محرابی و سجاده‌ای با حمایت نهاد قدرت و حامیان حکومتی در کارگاه‌های سلطنتی از جمله این موارد است. در این طرح‌ها، محراب با تزئیناتی از قبیل قندیل، گلدان و حتی درختچه‌های کوچک بافته می‌شد و گاه دو طرف محراب را با ستون‌های بزرگی که سقف محراب بر روی آن قرار دارد نشان می‌دهند.

در فرهنگ اسلامی محراب دروازه‌ای است به‌سوی عالم قدسی، اصولاً شکلی قدسی است و حال و هوای انسان را در برخورد با خود متغیر می‌سازد. عنصر قندیل یا چراغ، با تفسیر عرفانی که از آیه ۳۵ سوره مبارکه نور می‌شود، مورد توجه هنرمندان هنرهای صناعی مختلف بوده و هنرمندان برای زیباتر دیده شدن دست ساخته هایشان این آیه را همراه نقوش گیاهی تزیین می‌کرده‌اند. و طراحان سنتی عصر صفوی بنا به اعتقادات مذهبی غالب در قالی‌های طرح محراب این نقش را بکار بردند (کمندلو،۶۱:۱۳۹۱).(تصویر ۵) آیین‌ها را می‌توان یکی از مهمترین محرک‌های نهاد قدرت برای پدیدآوردن طرح‌های ایدئولوژیک و عامل پیوند میان مفاهیم عمیق و باورها و هنر دانست. در عصر صفوی، قالی محرابی (و سجاده‌ای) به عنوان نمادی از پیوند زمین و آسمان جایگزین محراب بر روی زمین شده است؛ تا در هنگام سجده و رکوع، بازهم نگاه مقابل آن باشد. بارزترین خصوصیت این قالیچه‌ها، استفاده فراوان از آیات قرآنی است. قسمت فوقانی، کمابیش همیشه پر از کتیبه‌های به

خط نسخ است، چه در داخل قاب و چه بر روی زمینه حاشیه که معمولاً با لوحه‌های خط کوفی همراه است (تصویر۶).

تصویر ۵: نقش قندیل در قالی معروف شیخ صفی‌الدین اردبیلی موزه ویکتوریا آلبرت لندن(بصام،۳۸:۱۳۸۳)

تصویر ۶: قالیچه‌ی سجاده‌ای،موزه‌ی متروپولیتن نیویورک (بصام،۴۷:۱۳۸۳)

کتیبه‌نگاری، یکی از مهم‌ترین ابزارهای تبلیغی در طول تاریخ به شمار می‌رود. نهاد قدرت، سه روش تبلیغ کلامی، تبلیغ رفتاری و تبلیغ تصویری و بصری در قالب نمادها و نشانه‌ها، برای تبلیغات سیاسی و مذهبی خود بهره می‌گرفتند و نهاد قدرت با آگاهی از اهمیت مشروعیت بخشی به نظام‌های معنایی از بیان نمادین نگاره‌ها و مضمون کتیبه‌های موجود در آثار هنری در انتقال پیام‌های دینی بهره گرفتند. نوشتار روی آثار هنری یک جریان مداوم در طول تاریخ به‌ویژه دوره اسلامی بوده اما در دوره صفوی تغییرات خاص خود را نیز داشته است. حضور نوشتار در قالی‌های صفوی به عنوان بخشی از جریان و حرکت پویای میدان هنر صفوی تلقی می‌شود که تا قبل از آن حضور نداشت. خط در هنر به ویژه صفوی جایگاه ویژه‌ای دارد، خط نگاره‌ها را می‌توان به عنوان

ابزاری کمک حافظه‌ای که به انتقال پیام و داده‌ها و ایجاد ارتباط بین جامعه و اعتقادات و باورها کمک می‌کند، مورد توجه قرار داد، با توجه به اینکه خوشنویسی منشأیی قدسی دارد .

نتیجه‌گیری

بسیاری از هنرهای صفوی من‌جمله قالی سبک شهری به میزان قابل‌توجهی تابع متغیرهایی چون سیاست و اقتدارگرایی و نیز رویکردهای دینی حکومت بوده است. می‌توان میدان هنری عصر صفوی را متغیری وابسته به قدرتمندترین نهاد جامعه یعنی کانون قدرت سیاسی دانست که رشد و رونق خود را به میزان فراوان و قابل‌توجه مرهون حمایت و همراهی نهاد حاکمیت می‌باشد. شواهدی از نقش حمایتی دربار در ایجاد و رونق هنرهای مختلف وجود دارد که نشان می‌دهد حمایت یا عدم-حمایت نهاد قدرت همواره موثرترین و آشکارترین تأثیر را بر عرصه هنرآفرینی و هنرورزی در هنر صفوی داشته است. از آنجایی که آثار هنری محصول شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، دینی و فرهنگی عصر خویش‌اند، بر این اساس ارتباط اثر هنری با جامعه و بستر شکل‌گیری و تاثیرگذاری آثار هنری ادوار تاریخی ایران می‌تواند ابزاری قدرتمند جهت نمایش خشونت نمادین و نقد مناسبات قدرت باشد.

نظارت و توجه ویژه به کیفیت و تولید و توزیع و استفاده نهاد قدرت از فرهنگ و هنر برای توسعه و تعمیق گفتمان‌های خود موجب شکل‌گیری میدان‌های تخصصی در حوزه‌های گوناگون از جمله پدیده‌ای با نام میدان قالی سبک شهری است. خشونت نمادین نیز حاصل شکل‌گیری میدان-های تخصصی است و به کنشگر ایـن امکان را می‌دهد که هنر را آن‌گونه خلق کند که شرایط میدان قدرت اقتضا می‌کند. تصاویر، نمادها و نشانه‌ها در قالی، بازتاب‌دهنده‌ی گفتمان‌های غالب و نشان‌دهنده مناسبات و روابط موجود در جامعه و ارزش‌ها و هنجارها می‌باشند، این میدان جدید یکی از قویترین میدان‌های هنری عصر صفوی بوده که اشکال بالقوه ایجاد نمود که در شرایط خاص فعال و کاربردی شود. تا آنجا که ورود آن به دنیای عناصر نمادین از قدرت زیادی برخوردار بوده و گفتمان‌های غالب عصر صفوی در این مفهوم دربردارنده‌ی حضور یا حذف و یا خشونت‌هایی گردید که از سوی ساختارهای قدرت اعمال‌شده و آن را مرزبندی می‌کنند. مجموعه این نمادها نشان از این دارد که بسیاری از ویژگی‌های هنر، فراتر از جهان ظاهر به سوی جهان نمادها و نشانه‌های نمادین توجه دارد، اما این نمادها غالباً دلالت ضمنی داشته و کلیت آن‌ها بیشتر از بار معنایی نمادین آن‌هاست. براساس نظریه بوردیویی؛ تولیدکنندگان نمادها در حال بازسازی و برساختن نمادهایی برای استمرار سلطه مشروع هستند و باور به مشروعیت این نمادها و کاربست شان نیازی به جنبه فیزیکی خشونت ندارد چرا که این تسلط به صورت نمادین پذیرفته می‌شود.

منابع

آزاد ارمکی، تقی و مبارکی، مهدی. (۱۳۹۱). تبیین جامعه‌شناسی علل تحول فرش ایرانی در دوره صفوی، نشریه *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*،۴(۱) :۹۲-۷۳.

احمدقمی، قاضی. (۱۳۸۳). *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

افروغ، محمد و نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۸۹). هویت اسلامی ایرانی در فلزکاری عصر صفوی با تأکید بر کتیبه های موجود بروی آثار فلزی، *فصلنامه مطالعات ملی*، ۱۱ (۴): ۷۳ – ۱۰۰.

افروغ، محمد و براتی، بهار.(۱۳۹۲). عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایرانی، *فصلنامه مطالعات ملی*، ۱۴ (۵۳): ۱۲۱-۱۴۲.

انصاری، مجتبی و محمودی‌نژاد، هادی. (۱۳۸۵). باغ ایرانی تمثیلی از بهشت (با تأکید بر ارزش‌های باغ ایرانی دوره صفوی)، *نشریه هنرهای زیبا*، ۲۹ (۲۹):۴۸-۳۹.

اربابی، بیژن؛ خواجه عطاری، علیرضا؛ آشوری، محمدتقی؛ کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۵). *گفتمان باغ ایران و تأثیر آن بر فرش دوره صفوی و قاجار*، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

ایزدی،عباس. (۱۳۹۷). *نمود اقتدار در قالی‌بافی صفویان*، رساله دکتری هنراسلامی، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران.

بصام، سیدجلال‌الدین؛ فرجو، محمدحسین و احمدذریه زهرا، سیدامیر. (۱۳۸۳). *رویای بهشت؛ هنر قالی بافی ایران*، جلد اول،تهران: انتشارات اتکا.

بوردیو، پیر. (۱۳۸۹). *تمایز*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: نشرثالث.

بوردیو، پیر. (۱۳۸۰). *نظریه کنش*، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: انتشارات نقش و نگار.

پرستش، شهرام و محمدی‌نژاد، مرجان. (۱۳۸۹). تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران، نشریه *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲ (۱): ۱۳۴-۱۰۳.

پوپ، آرتور آپهام و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران، ج۶* ،گروه مترجمان، تهران: انتشارات فرهنگی.

تامپسون، جان. (۱۳۷۹). *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*، ترجمه مسعود اوحدی، تهران: مؤسسه فرهنگی پویان.

تاورنیه، ژان باپتیست. (۱۳۸۹). *سفرنامه تاورنیه*. ترجمهٔ ابوتراب نوری. تهران: انتشارات کتابخانه سنائی.

ترکمان، اسکندربیگ منشی. (۱۳۵۰). *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، ج۱و ۲،تهران: نشر امیرکبیر.

تقوی، عابد. (۱۳۸۸). بازخوانی تحولات تجاری صنعت فرش در عصر صفوی، *گلجام*، (۱۲): ۶۸-۵۵.

تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۸۷). تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش صفوی، *گلجام*، (۹): ۶۲-۴۹.
جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۴). *پی‌یر بوردیو*، ترجمه: لیلا جوافشانی و حسین چاوشیان، تهران: نشر نی.
خاتون‌علوی، نصرت. (۱۳۹۹). ساختار مذهبی در ایران عصر صفوی با تأکید بر هویت ملی، *کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن*، دوره ۴.
دریني، ولی‌محمد و نامدار، احسان. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر سرمایه نمادین بر تسهیم دانش و فرهنگ مشارکت تیمی در آموزش عالی، *پژوهش در نظام‌های آموزشی*، ۹ (۲۸):۱۰۵-۱۴۹.
دلاواله، پیترو. (۱۳۷۱). *سفرنامه پیترو دلاواله (قسمت مربوط به ایران)*، ترجمهٔ دکترشعاع‌الدین شفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشرکتاب تهران.
خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ آشوری، تقی؛ بیژن، اربابی و کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۴). گفتمان باغ در فرش صفوی، *گلجام*، (۲۲): ۲۸- ۵.
زکریایی‌کرمانی، ایمان و دینلی، عاطفه. (۱۳۹۵). مطالعه نقوش شکار در فرش صفوی با تأکید بر نظام-های ارزشی (مطالعه موردی: قالی شکارگاه موزه هنرهای زیبای بوستون)، *کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و مهندسی*.
ژوله، تورج. (۱۳۹۲). *شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری*، تهران: انتشارات یساولی.
سوارتز، دیوید. (۱۳۸۱). اقتصاد سیاسی قدرت نمادین، ترجمه: شفیعه صالحی، *اقتصاد سیاسی*، ۱ (۳).
سیوری، راجر. (۱۳۸۵). *تاریخ عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.
شاردن، ژان. (۱۳۷۵). *سیاحت‌نامه شاردن*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
طهماسبی، ساسان. (۱۳۹۴). تقدس و قدرت در دوره صفویه (جایگاه قدسی پادشاهان صفوی)، *نشریه شیعه‌شناسی* ، ۱۳(۵۱): ۶۵ -۸۵.
عضدانلو، حمید.(۱۳۸۰). *گفتمان و جامعه*، تهران: نشر نی.
فوکو، میشل. (۱۳۸۷). *تئاتر فلسفه، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده*، تهران: نشر نی.
فوکو، میشل. (۱۳۹۲). *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
قزوینی، یحیی بن عبداللطیف. (۱۳۶۳). *لب التواریخ*، تهران: انتشارات بنیاد گویا.
کروزینسکی، یوداش تادیوش. (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ کروزینسکی*، ترجمهٔ عبدالرزاق دنبلی، تهران: توس.
کمندلو، حسین. (۱۳۹۱). بررسی نقشمایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصرصفویه تا دوران معاصر، *نشریه آستان هنر*،۲ (۳ و۲): ۱۶ – ۲۷.
لش، اسکات. (۱۳۹۴). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه: حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز.

مهدی‌زاده، علیرضا. (۱۳۹۵). بررسی تحلیل گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی (ع) از دوره ایلخانی تا صفوی، *فصلنامه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، ۷(۲۴): ۴۸-۳۵

میرزا امینی، سیدمحمدمهدی و شاهپروری، محمدرضا. (۱۳۹۲). بررسی ماهیت وجودی نقش شکار در فرش‌های صفویه *گلجام*، ۹(۲۴):۱۲۴-۹۷.

هینیک، ناتالی. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه: عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: نشر آگه.

Dwijendra, N. K. A., & Suyoga, I. P. G. (2020). Analysis of symbolic violence practices in balinese vernacular architecture: A case study in Bali, Indonesia. *Int. J. Innov. Creat. Chang.*, *13*(5), 184-194.

Boehnert, J., & Onafuwa, D. (2016). Design as Symbolic Violence: Reproducing the 'isms'+ A Framework for Allies. *Intersectional Perspectives on Design, Politics, and Power*.

Bourdieu, P. (1986). *Language and symbolic power*. Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Stanford University Press.

Samuel, C. (2013). Symbolic violence and collective identity: Pierre Bourdieu and the ethics of resistance. *Social Movement Studies*, *12*(4), 397-413.

Erol, A. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. *European Journal of Cultural Studies*, *15*(1), 35-52.

Rabinow, P. (1984). The foucault reader. London: Penguin Books.

Hussey, L. (2010). Social capital, symbolic violence, and fields of cultural production: Pierre Bourdieu and library and information science. *Critical theory for library and information science: Exploring the social from across the disciplines*, 41-51.

Oksala, J. (2012). *Foucault, politics, and violence*. Northwestern University Press.

Schapiro, M. (1941). A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present: Arthur Upham Pope, Editor; Phyllis Ackerman, Assistant Editor, New York, Oxford University Press, 1938. 6 Volumes (3 Volumes of Plates). $210.

Court Art and symbolic violence (Case study: Safavid carpet design)*

Azadeh yaghoubzadeh [1*], Abolfazl Abdollahifard [2], Mohammad Abbaszadeh [3], Abdollah Mirzaei [4], Naser Sedghi [5]

Abstract

The art of the Safavid era, in conjunction with the dominant discourses of society, was not only a tool of power but also a symbolic violence. Many Safavid arts, including carpet, were produced in court workshops and were under the direct support and supervision of the court. It is assumed that the court has somehow tried to reflect its interests and worldview in artistic and cultural productions. The motifs, symbols and signs in the carpets of urban style are reflection of the dominant discourses of society and also show the relationships in society, as well as values and norms in it.

The research is qulalitative and historical with an analytical descriptive method.it has explained the function of discourse and manifestations of symbolic violence in urban carpet field.The theory used is pierre Bordieu's symbolic power Theory.This method helped us to understand special superviosion and attention to quality and production and usage of culture and art by Safavid to develop and deepen its discourses has led to formation of specialized fields in various fields especially new field,Symbolic violence is also the result of the formation of this specialized and allows the artist to create art in a way that conditions of the field of power require.

Key words: Symbolic violence, discourse, power, urban style carpet, Safavid era.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled:" Discourse Anylasis of Safavid carpet designing structure" under supervision of Prof.Abbdollahifard, Prof.Abbaszadeh and advisory of Prof.Mirzaee, Prof.Sedghi at Tabriz Islamic art university.

[1]. Ph.D Student, Department of Islamic arts,University of Tabriz Islamic art, Tabriz, Iran. (a.yaghobzadeh@tabriziau.ac.ir)

[2]. Assistant Professor, Department of Islamic arts, University of Tabriz Islamic art, Tabriz, Iran. (Corresponding Author) (a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir)

[3]. Professor, Department of Social Science, University of Tabriz, Tabriz, Iran. (m-abbaszadeh@tabrizu.ac.ir)

[4]. Assistant Professor, Department of carpet, University of Tabriz Islamic art, Tabriz, Iran. (A.mirzaei@tabriziau.ac.ir)

5. Associate Professor, Department of History, University of Tabriz, Tabriz, Iran. (n_sedghi@tabrizu.ac.ir)