Journal of Visual Art Studies

Intertextual Analysis of a Qajar Era Pictorial Rug Preserved in the Carpet Museum of Iran

Sahel Erfanmanesh[1] | **Bahareh Barati**[2]

1. Corresponding author: Assistant Professor, Faculty of Humanities and Art, Department of Art, Hazrat-e Masoumeh University, Qom. Iran. Email: s.erfanmanesh@hmu.ac.ir
2. Assistant Professor, Faculty of Humanities and Art, Department of Art, Hazrat-e Masoumeh University, Qom, Iran. Email: b.barati@hmu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
07 October 2025
Received in revised form:
16 Febrauary 2026
Accepted:
17 February 2026

Keywords:
Pictorial rug,
Qajar period,
Naqqali Iskandarnama,
Iconology,
kingship.

ABSTRACT

This research examines a pictorial rug from the Qajar period, housed in the Iran Carpet Museum, which was previously interpreted as depicting scenes from a zurkhaneh (traditional Iranian gymnasium) and a hammam (public bath), and associated with the Shahnameh. Through the analysis of verbal cues, narrative structure, and pictorial comparison, it has been determined that this rug represents narratives from the Naqqali Eskandarnameh (Alexander Romance). Therefore, this research seeks to answer the question: How are the narratives of the Naqqali Eskandarnameh reflected in the pictorial rug of the Iran Carpet Museum, and what ideological meanings of "kingship" does it reproduce in the Qajar context? The aim of the research is to analyze this rug as a narrative pictorial text and to identify the semantic mechanisms of Alexander's representation within it. Using a descriptive-analytical approach and Panofsky's three-level method (pre-iconographical description, iconographical analysis, and iconological interpretation), and through cross-comparison with lithographic sources and related literary texts, the findings indicate that this rug not only draws inspiration from the lithographic images of the Eskandarnameh from 1273–1274, but also presents a selective and symbolic narrative of Alexander, in which his character is represented as a simultaneous manifestation of legitimate kingship, mythical heroism, and world-creating fertility. This combination is considered a cultural reproduction of the concept of "king" in the Qajar period, where political, military, and generative authority are integrated into a single symbol.

Cite this article Erfanmanesh Sahel., Barati Bahareh., Intertextual Analysis of a Qajar Era Pictorial Rug Preserved in the Carpet Museum of Iran, *Journal of Visual Art Studies*, (2025), 2(2), 355-370. DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090

© Erfanmanesh Sahel., Barati Bahareh
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090

Extended Abstract

During the Qajar era, coffeehouses, as narrative public spaces, served as gathering places for the less educated, illiterate, and even literate masses who listened to the stories of narrators. This oral-visual space not only influenced literature and theater but also inspired visual artists: painters executed their works in national, epic, and religious formats; and evidence suggests that carpet weaving was not exempt from this influence. During this period, a movement emerged in carpet weaving art, known today as "Farangi-ma'abi" (Europeanization) or "narrative illustration"; a movement in which carpets titled "Pardeh-nama" (curtain-picture) or "Tasviri" (pictorial) were produced – works in which humans appeared not as secondary decorative elements, but as the central axis of the narrative and the primary bearer of meaning. In many of these carpets – like the curtains of coffeehouses – the names of individuals were also mentioned alongside the images. In the studied carpet, verbal signs are also inscribed on the carpet's text alongside visual elements. Dadgar considers this Pardeh-nama carpet to be derived from Shahnameh stories and attributes its inspiration to the presence of narrators in coffeehouses and paintings inspired by various narratives in public spaces such as Zurkhanehs (traditional Iranian gymnasiums) and bathhouses. However, the verbal signs present in the carpet – which are directly placed alongside the images – do not refer to Shahnameh texts; rather, their content precisely matches the images and narrative structure of the lithographic Iskandarnama Naqqali (1273–1274 SH). This discrepancy between previous interpretations and internal textual evidence reveals the necessity of a systematic re-reading of the work: not as a Shahnameh representation, but as a symbolic reproduction of the Iskandarnama narrative in the Qajar context. Since the art of each period reflects the specific ideas of that time, a precise reading of such works – especially in interaction with public spaces and competing visual sources like lithography – is considered a key strategy for understanding the historical, social, and ideological context of this period. This article seeks to answer the following main question: How are the specific narratives of Iskandarnama Naqqali reflected in the pictorial carpet of the Iran Carpet Museum, and what ideological meanings of "kingship" does it produce in the cultural-political space of the Qajar period? Answering this question not only helps identify the true narrative source of the work but also, with an iconological and text-centered approach, provides the basis for understanding the semantic mechanisms of Alexander's representation in the carpet, which is addressed in this research.

This research is conducted with a descriptive-analytical approach and utilizes the iconological analysis method. The case study is a pictorial carpet from the Qajar period housed in the Carpet Museum. In this study, narratives, roles, and visual elements related to kingship are analyzed based on the iconological approach. For analysis, the elements of the image, roles, and visual structures are described and explained within the framework of Panofsky's three-stage model. Data is collected through archival and library studies, including the examination of written sources, scientific articles, and credible documents.

Based on the analysis and interpretation of the image in question, it is clearly observed that all three main actions emphasized by Georges Dumézil are evident in its structure; in such a way that the king, Alexander, is the comprehensive symbol of all three characteristics and roles in the social system. The class perspective is clearly visible in this image, representing the social hierarchy and caste system where each individual occupies their specific position. In the human figures in the carpet, three fundamental concepts are depicted: first, the kingship of Alexander, who himself symbolizes a just ruler and encompasses all characteristics of the class system; second, valor in Alexander's battle and the presence of heroes, indicating their heroic and military status and their role in supporting the monarchy and national security; and third, fertility, which is continued in the image by the presence of Alexander's children and their intimacy with their wives, signifying both Alexander's fertility and the continuation of his lineage through his children. The sword at Alexander's waist symbolizes his power and authority, indicating that his rule encompasses both justice

This research, relying on the analysis of verbal signs, narrative structure, and visual comparisons, shows that the pictorial carpet from the Qajar period preserved in the Iran Carpet Museum, contrary to previous readings

that largely considered it a representation of Zurkhaneh and bathhouse scenes and related to the Shahnameh, in fact carries the narratives of Iskandarnama Naqqali. Consequently, the carpet is understood as a "narrative pictorial text" in which meaning is produced not merely through the display of scenes, but through the organization of signs and intra-pictorial textual references. The answer to the research question—namely, how Iskandarnama Naqqali is reflected and how the ideological meanings of "kingship" are reproduced—now becomes clear: in the Qajar context, Alexander is not an isolated historical figure, but an allegory of a legitimate and functional monarch at three levels: political power, defensive/military force, and the ability to fertilize social order. Accordingly, the research findings, obtained through a descriptive-analytical method and Panofsky's three-level model (phenomenological description, iconographic analysis, and iconological interpretation), specify that the carpet simultaneously has two functions: on the one hand, it shows that at the level of form and composition, it is inspired by the lithographic images of Iskandarnama 1273–1274; and on the other hand, at the level of meaning, it presents a selective and symbolic narrative that transforms Alexander into a "point of connection" for authority, valor, and the continuity of social life.Therefore, this carpet is considered a cultural reproduction of the concept of "Shah" during the Qajar period; a representation that integrates political and military authority with the generative/sustaining potential of the world and society into a single symbol, and through this, recreates the ideology of kingship in the language of imagery.

Keywords:Pictorial rug, Qajar period, Naqqali Iskandarnama, Iconology, kingship.

دو فصلنامه علمی - تخصصی «مطالعات هنرهای تجسمی»

تحلیل آیکونولوژیک قالیچه تصویری عصر قاجار محفوظ در موزه فرش تهران

ساحل عرفان‌منش[1]✉| بهاره براتی[2]

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی و هنر، دانشگاه حضرت معصومه، قم، ایران. رایانامه:s.erfanmanedh@hmu.ac.ir

۲. استادیار،گروه هنر، دانشکده علوم انسانی, و هنر، دانشگاه حضرت معصومه، قم، ایران. رایانامه: b.barati@hmu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۰۷/۱۵

تاریخ ویرایش: ۱٤۰٤/۱۱/۲۷

تاریخ پذیرش : ۱٤۰٤/۱۱/۲۸

واژه‌های کلیدی:
قالیچه‌ی تصویری،
دوره قاجار،
اسکندرنامه نقالی،
آیکونولوژی،
شهریاری

چکیده

این پژوهش به بررسی قالیچه‌ای تصویری از دوره قاجار، نگهداری‌شده در موزه فرش ایران، می‌پردازد که پیش‌تر به‌عنوان بازنماییِ صحنه‌های زورخانه و حمام و مرتبط با شاهنامه تفسیر شده بود. با تحلیل نشانه‌های کلامی، ساختار روایی و مقایسه تصویری مشخص گردیده این قالیچه بازنمایی روایات اسکندرنامه نقالی است. بنابراین این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است: روایات اسکندرنامه نقالی در قالیچه تصویری موزه فرش ایران چگونه بازتاب یافته و چه معانی ایدئولوژیکی از مفهوم «شهریاری» را در فضای قاجاری باز تولید می‌کند؟ هدف پژوهش، تحلیل این قالیچه به‌منزلهٔ یک متن تصویری روایی و شناسایی سازوکارهای معناییِ بازنمایی اسکندر در آن است. با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از روش سه‌سطحی پانوفسکی (توصیف پدیداری، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژیک)، و با مقایسه متقابل با منابع چاپ‌سنگی و متون ادبی مرتبط، یافته‌ها نشان می‌دهد که این قالیچه نه‌تنها از تصاویر چاپ‌سنگی اسکندرنامه ۱۲۷۳–۱۲۷٤ الهام گرفته، بلکه روایتی انتخابی و نمادین از اسکندر را ارائه می‌کند که در آن شخصیت او به‌عنوان تجلیِ همزمانِ شهریاریِ مشروع، سلحشوریِ اسطوره‌ای و باروریِ جهان‌آفرین بازنمایی شده است. این ترکیب، بازتولیدی فرهنگی از مفهوم «شاه» در دوره قاجار محسوب می‌شود که در آن اقتدار سیاسی، نظامی و زایشی در قالب یک نماد واحد تلفیق شده است.

استناد: عرفان‌منش، ساحل ؛ براتی، بهاره. (۱٤۰٤). تحلیل آیکونولوژیک قالیچه تصویری عصر قاجار محفوظ در موزه فرش تهران ، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۲(۲)، ۳۵۵-۳۷۰.

DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© عرفان‌منش، ساحل ؛ براتی، بهاره

۱- مقدمه

در دوران قاجار، قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان فضاهای عمومیِ روایی، مکانی برای گردآمدِ توده‌های کم‌سواد، بی‌سواد و حتی سوادمندان بود که گوش به سخنان نقالان می‌دادند. این فضای شفاهی–تصویری نه‌تنها بر ادبیات و نمایش تأثیر گذاشت، بلکه الهام‌بخش هنرمندان بصری نیز قرار گرفت: نقاشان آثار خود را در قالب‌های ملی، حماسی و مذهبی اجرا کردند؛ و شواهد نشان می‌دهد که قالیبافی نیز از این تأثیر مستثنی نبوده است (کشاورز افشار، سامانیان، ۱۳۸٦، ۹۳–۹٤). در این دوره، جریانی در هنر قالیبافی شکل گرفت که امروزه به‌نام «فرنگی‌مآبی» یا «تصویرگری روایی» شناخته می‌شود؛ جریانی که در آن قالیچه‌هایی با عنوان «پرده‌نما» یا «تصویری» تولید شدند – آثاری که در آن‌ها انسان نه به‌عنوان عنصر تزئینی ثانویه، بلکه به‌منزلهٔ محور روایت و بار معنایی اصلی ظاهر می‌گردید. در بسیاری از این قالیچه‌ها –مانند پرده‌های قهوه‌خانه‌ها – اسامی افراد نیز در کنار تصاویر ذکر شده است. در قالیچه مورد مطالعه نیز نشانه‌های کلامی در کنار عناصر دیداری بر متن قالی نقش بسته‌اند. دادگر این قالیچه پرده‌نما را برگرفته از داستان‌های شاهنامه می‌داند و وجود نقالان در قهوه‌خانه‌ها و تابلوهای ملهم از روایت‌های مختلف در فضاهای عمومی مانند زورخانه‌ها و حمام‌ها را منبع الهام این قالیچه می‌خواند (دادگر، ۱۳۸۰، ۵۲). با این حال، نشانه‌های کلامی موجود در قالیچه – که به‌طور مستقیم در کنار تصاویر قرار گرفته‌اند – ارجاعی به متون شاهنامه ندارند؛ بلکه محتوای آن‌ها با تصاویر و ساختار روایی چاپ‌سنگی اسکندرنامه نقالی (۱۲۷۳–۱۲۷٤ ه.ش) همخوانی دقیق دارد. این عدم تطابق بین تفسیر پیشین و شواهد درون‌متنی، ضرورت بازخوانی سیستماتیک اثر را آشکار می‌سازد: نه به‌منزلهٔ بازنمایی شاهنامه‌ای، بلکه به‌عنوان بازتولیدی نمادین از روایت اسکندرنامه در فضای قاجاری. از آنجا که هنر هر دوره بازتاب‌دهنده اندیشه‌های خاص آن زمان است، خوانش دقُیق چنین آثاری – به‌ویژه در تعامل با فضاهای عمومی و منابع تصویریِ رقابتی مانند چاپ‌سنگی – راهبردی کلیدی برای درک زمینه تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک این دوره محسوب می‌شود. این مقاله در پی پاسخ به پرسش اصلی زیر است:

روایت‌های خاص اسکندرنامه نقالی در قالیچه تصویری موزه فرش ایران چگونه بازتاب یافته و چه معانی ایدئولوژیکی از «شهریاری» را در فضای فرهنگی–سیاسی دوره قاجار تولید می‌کند؟

پاسخ به این پرسش، نه‌تنها به شناسایی منبع روایی واقعی اثر کمک می‌کند، بلکه با رویکردی آیکونولوژیک و متن‌محور، زمینه‌ساز درک سازوکارهای معنایی بازنمایی اسکندر در قالیچه می گردد، که در این پژوهش به این مهم پرداخته می‌شود.

۱-۱ -پیشینه پژوهش

درباره قالیچه‌های تصویری دوره قاجار مقالات و کتاب‌های متعددی منتشر شده است؛ اما با توجه به تمرکز این پژوهش بر خوانش تحلیلی قالیچه پرده‌نما در موزه فرش ایران، پیشینه تحقیق در این مورد به مطالعاتی محدود می‌شود که مستقیماً یا به‌طور غیرمستقیم به قالیچه تصویری موزه فرش ایران با موضوع اسکندرنامه پرداخته‌اند.

از جمله، لیلا دادگر در کتاب فرش ایران(۱۳۸۰)، که مجموعه‌ای از نمونه‌های موجود در موزه فرش ایران را معرفی می‌کند، این قالیچه را توصیف کرده و داستان‌های آن را برگرفته از شاهنامه و تصاویر را ملهم از محیط‌های فرهنگی مانند زورخانه‌ها و حمام‌ها دانسته است. تحلیل ارائه شده عمدتاً بر مشاهدات توصیفی و استنباط‌های روایی متمرکز است و فاقد بررسی نظام‌مند نشانه‌های کلامی موجود در کتیبه‌ها می‌باشد.

همچنین، تیکدری‌نژاد در پایان‌نامه مطالعه تطبیقی قالی‌های تصویری کرمان و کاشان از لحاظ فرمی و محتوایی (اواخر قاجار تا اواخر پهلوی(۱۳۹٤) در چارچوب مقایسه دو منطقه، به این نمونه نیز پرداخته است؛ یاری‌زاده (۱۳۹٦) در پایان‌نامه «بررسی ارتباط ساختار و مضمون کتیبه‌ها با طرح و نقش و کاربرد قالی‌های دوره صفوی و قاجار»، هرچند به موضوع کتیبه‌ها توجه دارد، اما این حوزه–یعنی ارزیابی دقیقِ نحوه استناد تصاویر به اسکندرنامه و بازنمایی روایی از طریق کتیبه‌ها– به‌طور جامع دنبال نشده یا غالباً در قالبی محدود مطرح می‌شود. در واقع، پژوهش‌های یادشده علاوه بر اشاره به تصاویر و ارتباط آن‌ها با داستان‌های شاهنامه، بیشتر در سطح توصیفی یا مقایسه‌ای فرمی و سبکی باقی مانده‌اند و از منظر زبانِ کلامیِ متنِ تصویری، تحلیلِ پیش‌متن‌های هنرمند، و نیز روابط بینامتنی با متون و تصاویرِ پیش از خلق اثر کمتر وارد شده‌اند. صباغ‌پور (۱۳۸۸) در پایان‌نامه «سیر تحول و تطور نقوش و ساختار قالی‌های صفویه و

قاجار (با تأکید بر موزه فرش ایران)» و نیز شایسته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)» به توصیف و تحلیل قالی‌ها پرداخته‌اند، اما در این آثار اشاره‌ای به قالیچه پرده‌نمای موزه فرش نشده است. همچنین، در تحقیقات حاضر روشن است که نشانه‌های کلامی در بافت تصویری قالیچه‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته یا تنها به‌صورت محدود و گذرا به روابط بینامتنی و پیش‌متن‌های آن‌ها پرداخته شده است. از این رو، خلأ قابل‌توجهی در تحلیلِ زبانِ کلامیِ بافت تصویری و درک دقیقِ روابط بینامتنی قالیچه با پیش‌متن‌ها و منبع الهام هنرمند وجود دارد که با رویکردی انتقادی و تکیه بر شواهد مستند می‌تواند به پرکردنِ شکاف‌های پژوهشی کمک کند. بر همین اساس، پژوهش حاضر با هدف پرکردن این خلأ به دو محور اصلی می‌پردازد: نخست، استخراج و تحلیل نشانه‌های کلامیِ موجود در کتیبه‌ها و بافت‌های نوشتاری قالیچه‌ها، به‌گونه‌ای که بتوان رابطه منطق روایی تصویری با متن مکتوب را روشن کرد؛ دوم، بررسی پیش‌متن‌ها و منبع الهام هنرمند و معنایی که در بازنمایی این روایات وجود دارد.

۱-۲ -روش پژوهش

در دوران قاجار، قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان فضاهای عمومیِ روایی، مکانی برای گردآمدِ توده‌های کم‌سواد، بی‌سواد و حتی سوادمندان بود که گوش به سخنان نقالان می‌دادند. این فضای شفاهی-تصویری نه‌تنها بر ادبیات و نمایش تأثیر گذاشت، بلکه الهام‌بخش هنرمندان بصری نیز قرار گرفت: نقاشان آثار خود را در قالب‌های ملی، حماسی و مذهبی اجرا کردند؛ و شواهد نشان می‌دهد که قالیبافی نیز از این تأثیر مستثنی نبوده است (کشاورز افشار، سامانیان، ۱۳۸٦، ۹۳-۹٤). در این دوره، جریانی در هنر قالیبافی شکل گرفت که امروزه به‌نام «فرنگی‌مآبی» یا «تصویرگری روایی» شناخته می‌شود؛ جریانی که در آن قالیچه‌هایی با عنوان «پرده‌نما» یا «تصویری» تولید شدند – آثاری که در آن‌ها انسان نه به‌عنوان عنصر تزئینی ثانویه، بلکه به‌منزلهٔ محور روایت و بار معنایی اصلی ظاهر می‌گردید. در بسیاری از این قالیچه‌ها -مانند پرده‌های قهوه‌خانه‌ها – اسامی افراد نیز در کنار تصاویر ذکر شده است. در قالیچه مورد مطالعه نیز نشانه‌های کلامی در کنار عناصر دیداری بر متن قالی نقش بسته‌اند. دادگر این قالیچه پرده‌نما را برگرفته از داستان‌های شاهنامه می‌داند و وجود نقالان در قهوه‌خانه‌ها و تابلوهای ملهم از روایت‌های مختلف در فضاهای عمومی مانند زورخانه‌ها و حمام‌ها را منبع الهام این قالیچه می‌خواند (دادگر، ۱۳۸۰، ۵۲). با این حال، نشانه‌های کلامی موجود در قالیچه – که به‌طور مستقیم در کنار تصاویر قرار گرفته‌اند – ارجاعی به متون شاهنامه ندارند؛ بلکه محتوای آن‌ها با تصاویر و ساختار روایی چاپ‌سنگی اسکندرنامه نقالی (۱۲۷۳–۱۲۷٤ ه.ش) همخوانی دقیق دارد. این عدم تطابق بین تفسیر پیشین و شواهد درون‌متنی، ضرورت بازخوانی سیستماتیک اثر را آشکار می‌سازد: نه به‌منزلهٔ بازنمایی شاهنامه‌ای، بلکه به‌عنوان بازتولیدی نمادین از روایت اسکندرنامه در فضای قاجاری. از آنجا که هنر هر دوره بازتاب‌دهنده اندیشه‌های خاص آن زمان است، خوانش دقیق چنین آثاری – به‌ویژه در تعامل با فضاهای عمومی و منابع تصویریِ رقابتی مانند چاپ‌سنگی – راهبردی کلیدی برای درک زمینه تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک این دوره محسوب می‌شود. این مقاله در پی پاسخ به پرسش اصلی زیر است:

روایت‌های خاص اسکندرنامه نقالی در قالیچه تصویری موزه فرش ایران چگونه بازتاب یافته و چه معانی ایدئولوژیکی از «شهریاری» را در فضای فرهنگی-سیاسی دوره قاجار تولید می‌کند؟

پاسخ به این پرسش، نه‌تنها به شناسایی منبع روایی واقعی اثر کمک می‌کند، بلکه با رویکردی آیکونولوژیک و متن‌محور، زمینه‌ساز درک سازوکارهای معنایی بازنمایی اسکندر در قالیچه می گردد، که در این پژوهش به این مهم پرداخته می‌شود.

این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از روش تحلیل آیکونولوژی انجام می‌شود. نمونه مورد مطالعه، قالیچه تصویری موجود در موزه فرش از دوره قاجار است. در این مطالعه، روایت‌ها، نقش‌ها و عناصر تصویری مرتبط با شهریاری بر اساس رویکرد آیکونولوژی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. برای تحلیل، عناصر تصویر، نقش‌ها و ساختارهای بصری در چارچوب مدل سه مرحله‌ای پانوفسکی توصیف و تبیین می‌شود. داده‌ها از طریق مطالعات آرشیوی و کتابخانه‌ای گردآوری می‌گردد، که شامل بررسی منابع مکتوب، مقالات علمی و اسناد معتبر است.

۲-تعریف مفاهیم کلیدی

متن[۱]: این اصطلاح از جمله واژه‌های پرمعنّا است که در متن‌های پژوهشی جایگاهی کلیدی دارد. معادلی که برای «متن» در لاتین به کار می‌رود، واژه «تکست»است؛تکست به‌عنوان واحدی منسجم و تا حدی مستقل از همنشینیِ نظام‌مند و معنادار نشانه‌ها در نظر گرفته می‌شود (نامورمطلق،۱۳۹۷، ۵۰۹–۵۱۰). از سوی دیگر، «پین»[۲]،متن را به‌عنوان مفهومی خنثی می‌داند که به هر موضوع پژوهشی فرهنگی، اعم از یک نوشته، یک فعالیت آیینی، یک شهر و یک روال دانش اطلاق می‌شود (پین، ۱۳۹٤، ۵۹۷). نامورمطلق متن را این‌گونه تعریف می‌کند: «هرآنچه از تولیدات انسانی است که انسجام درونی و استقلال نسبی دارد»، متن نامیده می‌شود (نامورمطلق،۱۳۹۷، ۵۱۰). در این مقاله، منظور از متن، به‌ویژه با توجه به قالیچه پرده‌نما، به قالیچه‌ای اطلاق می‌شود که بخشی از یک روایت معنایی را می‌نمایاند و بنا به چارچوب پژوهش، می‌تواند حضور پیش‌متن‌ها و زمینه‌های فرهنگی را بازتاب دهد.

-بینامتنیت[۳]: این اصطلاح برای اولین بار در قرن بیستم توسط «ژولیا کریستوا»[٤] به‌کار برده شد. بر این اساس هیچ متنی، بدون پیش متن نمی‌تواند باشد(نامور مطلق، ۱۳۹٤، ۲٦–۳۰)؛ بینامتنیت به نحوه تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر یا درک و دریافت آن‌ها توجه می‌کند(نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۱۰). در واقع بینامتنیت به‌عنوان یک ویژگی منحصر به فرد انسانی می‌کوشد تا چگونگی تکثیر متنی را توضیح دهد. بر اساس بینامتنیت متن¬ها فقط در بستر جهان متنی و بینامتنی است که امکان تکثیر پیدا می‌کنند(همان، ۱۱).

-قالیچه پرده نما یا تصویری[۵]: فرش‌هایی که به‌جای پرداختن به نقوش متداول فرش، تصویر طبیعت‌گرایانه یا واقعیِ چهره‌ها، اماکن، طبیعت و سایر اشیاء را بازنمایی می‌کنند، ذیل عنوان «فرش‌های تصویری» قرار می‌گیرند. فرش‌های تصویری ایران، علاوه بر ثبتِ عناصر گوناگون زندگی روزمره، حیوانات بزرگ مانند اسب، شتر و شیر و نیز روایت‌های اساطیری، شاهان و شخصیت‌های تاریخی را به تصویر می‌کشند (بصام، ۱۳۹۲، ص. ۲۲۵–۲۲٦) .

تصویرگرایی در هنر قالی ایرانی به‌عنوان یک جریان عمده، از دوره قاجار آغاز شد. این دوره منشأ تحولات گسترده‌ای در جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه ایران بود و یکی از این تحولات، شکل‌گیری تمایل به تصویرپردازی در هنر به شمار می‌آید. این گرایش به هنر قالی‌بافی نیز راه یافت و پیامد آن پدید آمدن «قالیچه‌های تصویری» بود؛ یا به بیان دقیق‌تر، قالیچه به مثابه «یک تصویر» تلقی شد (کشاورز افشار، ۱۳۹۳، ص. ۲٦).

۳. آیکونولوژی در نظر

آیکونولوژی [٦] را می‌توان به عنوان شاخه‌ای از دانش بدانیم که به بررسی و تبیین محتوای تصاویر مبهم و تاریک می‌پردازد و هدف آن روشنگری در مورد معنای پنهان درون تصویر است(Colombier, 1964,235). در این روش به جای تمرکز بر جنبه‌های ظاهری آثار، به چرایی و معنای نهفته در آن‌ها می‌پردازد(Straten,2000,12) و بیشتر از ظاهر اثر، معنای درونی و مفاهیم فرهنگی آن در نظر گرفته می‌شود.

یکی از پژوهشگرانی که این رویکرد را به صورت نظام‌مند توسعه داده، اروین پانوفسکی ۷ است. وی از سخنان «لسینگ۸» بهره می‌گیرد که معتقد است هیچ چیزی نمی‌تواند مستقیماً توصیف کامل یک اثر هنری باشد. بر اساس این دیدگاه، پانوفسکی بیان می‌کند که شناخت هنر نیازمند آگاهی از عرف و قراردادهای فرهنگی هر دوره، و درک نحوه عملکرد سبک‌ها است، زیرا اثر هنری بازتابی است از ویژگی‌های ذهنی انسان. همچنین او بر این باور است که رابطه بین اثر و زمان خلق آن، به کمک رویکرد آیکونولوژیک، امکان شناخت بهتر فرهنگ آن دوره را فراهم می‌آورد(Panofsky,۲۰۱۲،٤۷۹) .(پانوفسکی در روش آیکونولوژی برای وصول به معنای نهایی اثر، سه سطح را معرفی می‌کند:

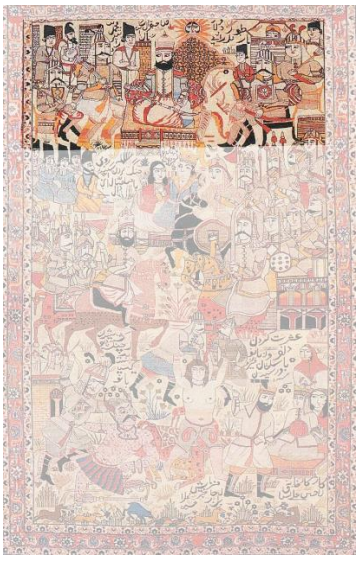
نخست، سطح معنای اولیه است که از ترکیب معنای بیانی و واقعی حاصل می‌شود، یعنی معنایی که از مواجهه با اشکال عینی و تجربی و فهم روابط متقابل آن‌ها به دست می‌آید. این سطح، «توصیف پیش‌آیکونوگرافیک»۹ نام دارد، سطح دوم، سطح شناخت موضوع است که به آن شناخت موضوع قراردادی نیز گفته می‌شود و در آن آشنایی با مفاهیم و مضامین خاص اثر ضروری است، بنابراین باید محقق دانش کافی در مورد انواع گونه‌ها و طبقه‌بندی‌های آنها داشته باشد. این سطح تحلیل آیکونوگرافیک ۱۰ نامیده می‌شود. سوم، سطح معنای ذاتی است که با اصول و باورهای فلسفی، ملی و مذهبی مرتبط است و به شکل شهودی و تألیفی درک

می‌شود (Panofsky,1772, 4-7) در این مرحله، تحلیل‌گر باید با تاریخ و مفهوم نمادها و نشانه‌ها آشنا باشد؛ و این معنا به‌طور شهودی و درونی شکل می‌گیرد(عوض‌پور، ۱۳۹٦، ۵۵-٦۱).

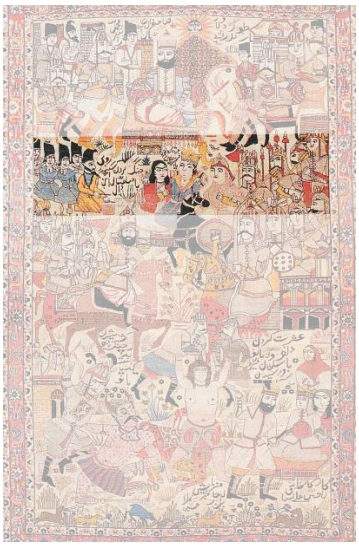
تصویر۱- قالیچه تصویری کاشان، قرن ۱۳ ه.ق در ابعاد ۲٦۰× ۳۵۰ سانتی¬متر بصورت فارسی باف. منبع: بصام و دیگران، ۱۳۸۳، ۱٤٦.

٤ .توصیف پیکره مطالعاتی

پیکره مطالعاتی، قالیچه پرده¬نما یا تصویری است که در اندازه ۲٦۰×۳۵۰ سانتی¬متر، درنیمه دوم قرن ۱۳ ه.ق، با رجشمار۵۰، در شهرکاشان بافته شده است .



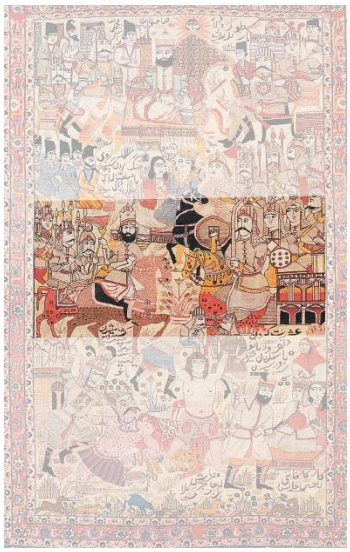
تصویر۲- پلان یا قسمت اول



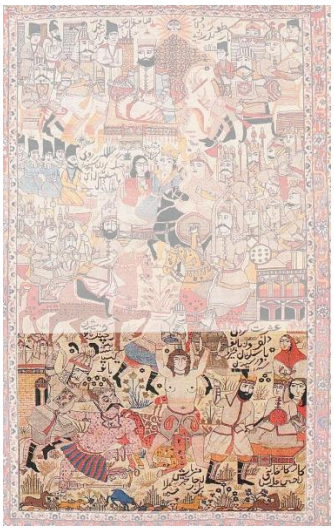
تصویر۳- پلان یا قسمت دوم

در قالیچه مورد نظر این پژوهش حدود ۱٦ رنگ به‌کار رفته و محل نگهداری آن موزه فرش تهران است. قالیچه دارای ۷ حاشیه است، ٤ حاشیه نواری شکل باریک، دو حاشیه باریک و یک حاشیه بزرگ یا مادر۱۲ . حاشیه اصلی دربردارنده صحنه‌های شکار و رزم است که با چند رشته حاشیه فرعی با شاخه‌های مواج و گل‌های شاه عباسی محاط شده است(دادگر، ۱۳۸۰، ۵۲). متن قالیچه نیز دربردارنده

دو نظام نشانگان است، از مهمترین نشانه‌های کلامی موجود در متن قالیچه می‌توان به امضای پایین در قالیچه اشاره کرد که شامل کتیبه‌ای است در پایین قالیچه، در بردارنده متن: «کار کارخانه علی باف و فرمایش برای حاجی غلامحسین» (همان، ۵۲). نوشته‌های به‌کاررفته در قالی، بدون پیروی از قالبی مشخص، در میان تصاویر بافته شده‌اند. خط مورد استفاده در این قالی، نستعلیق است. علاوه بر این، با در نظر گرفتن نشانه‌های دیداری، متن قالیچه را می‌توان به چهار بخش یا پلان اصلی تقسیم‌بندی نمود (تصاویر۲-۵)



تصویر٤- پلان یا قسمت سوم



تصویر۵- پلان یا قسمت چهارم

در پلان اول،(تصویر۲) نشانگان کلامی شامل طوردلاور مازندرانی، صاحبقران اسکندر و محمد شیرزاد است. در متن بصری شخصی نشسته بر تخت مشاهده می‌شود که تخت وی دارای نقش خورشید است. با توجه به تخت، جایگاه شخص نشسته بر آن، به‌نظر شاه یا حکمران می‌رسد که با توجه به نشانه کلامی نام وی صاحبقران اسکندر است. اشخاصی که دور او نشسته‌اند به‌نظر سربازان و شاید فرماندهانی می¬رسند که به خدمت پادشاه آمده‌اند. شاخص‌ترین آنها با نام‌های طور و محمد شیرزاد دیده می‌شود. در بین سربازان فردی با کلاه بوقی شکل و افرادی با کلاه سیاه رنگ مشاهده می‌شوند.

در پلان دوم(تصویر۳) متن کلامی به عشرت کردن با دختر پادشاه اشاره دارد. متن بصری شامل پادشاهی در حال عشق‌بازی کردن و نوشیدن با دختری با ظاهری قاجاری است. در سمت چپ تصویر هم افرادی در حال طبل و شیپور زدن هستند که به نظر همان افرادی می‌آیند که در بالا کلاه سیاه رنگ داشتند.

در پلان سوم (تصویر٤) متن کلامی شامل جنگ کردن اسکندر رومی با صلصال¬ابن دال است. متن بصری مبارزه دو سپاه را نشان می‌دهد که با توجه به ظاهر افراد به‌نظر می‌رسد عده‌ای از افراد همان اشخاصی هستند که در پلان اول مشاهده شدند .

در پلان چهارم(تصویر۵)متن کلامی به عشرت کردن دلفروز بانو با سلطان فیروز، کشته شدن ارچنگ دیو به دست کیسیا بانو، کار کارخانه علی باف و فرمایش برای حاجی غلامحسین اشاره دارد. متن دیداری در سمت راست تصویر دو نفر نشسته بر تخت که یکی از آنها با توجه تاج، شاه یا شاهزاده است در پشت وی بانویی ایستاده و در روبروی آنها، مردی با محاسن و شمشیر به دست ایستاده است. به‌نظر می‌رسد وی مخالف این عشرت و عیش و نوش است. انسانی در میانه تصویر دو انسان را بلند کرده، با توجه به ظاهر شخص به‌نظر از پهلوانان و معرکه گیران دوره قاجار است. در سمت چپ فردی در حال مبارزه با دیوی است. شخص مبارز، کلاه و زره خود پوشیده است که با توجه به متن کلامی وی کیسیا بانو و دیو نیز، ارچنگ دیو است .

٤- تحلیل آیکونوگرافیک (روابط بینامتنی)

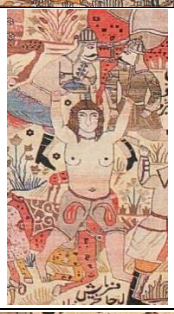
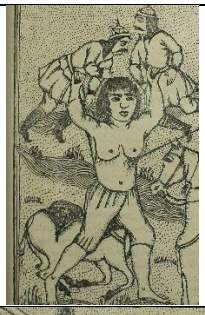
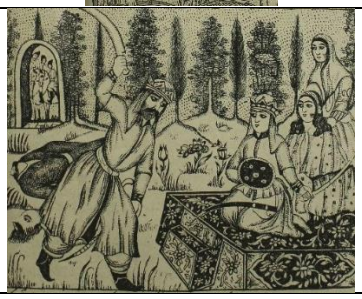
متن بصری روایت بزمی و رزمی را نشان می‌دهد که با توجه به گفته دادگر و تحقیقات دیگری که به او ارجاع داده‌اند، داستان‌هایی از شاهنامه مصور شده است. متن کلامی در دو پلان ۱ و ۳ با محوریت اسکندر است. در روایات مربوط به اسکندر در شاهنامه به صلصال بن دال، محمد شیرزاد و طور مازندران اشاره‌ای نشده است؛ بنابراین، به دلیل اهمیت جایگاه اسکندر در تصاویر، به اسکندرنامه‌ها رجوع

می‌شود. در میان اسکندرنامه‌ها، اسامی نوشته‌شده کنارِ افراد و روایتِ موجود را در اسکندرنامه نقالی که در دوره صفویه نگارش یافته است، می‌توان یافت. در میان قصه‌های پهلوانی که همراه حکایات عاشقانه، ماجراهای عیاری و جادویی است، مفصل‌ترین و متنوع‌ترین حکایت، اسکندرنامه تحریرِ نقالی است. تألیف آن را به منوچهرخان حکیم نسبت می‌دهند (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸۲، ۱۷۳). در این کتاب، علاوه بر قدرت جاودان اسکندر و کرامات او، ماجراهای بی‌منطقی و عاشقانه پسرانِ اسکندر نیز وجود دارد. «اسکندرنامه نقالی» از جمله آثاری است که در گروه ادبیات عامیانه قرار می‌گیرد و روایت تازه‌ای از اسکندر را بازگو می‌کند. این اثر در هفت جلد در دوره صفوی به قلم منوچهرخان حکیم نگارش یافته است (ستاری، ۱۳۸۰، ١٦٤).

آغازِ قرن نوزدهم هم‌زمان با گسترش صنعت چاپ در ایران بوده است. این صنعت موجب شکل‌گیری صورتِ نوینی از توزیع و انتقال کتاب‌های نگارش‌شده شد. چاپ سنگی مفاهیم بسیاری را دگرگون کرد و از جمله واژگان و مفهوم ادبیات عامیانه را تحت تأثیر قرار داد. در این دوره ادبیاتی با عنوان ادبیات عامه رواج یافت و به‌سرعت در جامعه گسترش یافت. این ادبیات ویژگی‌های شاخصی داشت، از جمله شبه‌تاریخی بودن و روایتِ نقلی. همچنین این آثار مملو از عناصر جادویی، تخیلی و غیرواقعی بودند و به‌طور گسترده در جامعه توزیع می‌شدند (مارزالوف، ۱۳۸۷، ۹۷–۹۸). بنابراین، از جمله کتبی که با توجه به ویژگی‌های بیان‌شده در این دوره رواج یافت، کتاب چاپ سنگی «اسکندرنامه نقالی» است. با توجه به گفته‌های نیما ادهم در دوره قاجار، دوازده اسکندرنامه تاریخ‌دار شناسایی شده‌اند. از جمله اسکندرنامه‌هایی که با تصاویر قالیچه پژوهش حاضر تشابهات قابل‌توجهی دارد، اسکندرنامه‌ای است که در زمان ناصرالدین شاه چاپ شده است. این کتاب در کتابخانه ملی نگهداری می‌شود و شماره کتابشناسی آن ۳۱۹۷۹٦۰ است؛ دارای هفت جلد و ۱۵۷ تصویر می‌باشد. تصاویر کتاب نشان می‌دهد که کتاب مذکور از جمله پیش‌متن‌های قابل توجه برای طراحیِ فرش به‌شمار می‌رود. در جدول ۱، نمونه‌هایی از تصاویر این کتاب با تصاویر قالی پژوهش تطبیق داده شده‌اند.

جدول ۱– تطبیق میان تصاویری از قالی پرده‌نما و تصاویری از کتاب چاپ سنگی. مأخذ: نگارندگان

ردیف	تصاویری از قالی پرده‌نما	تصاویری از کتاب چاپ سنگی اسکندرنامه ، تهران، ۷۴–۱۲۷۳ق، موجود در کتابخانه ملی ایران، کتابشناسی ۳۱۹۷۹٦
۱		
۲		
۳		

٤		
٥		
٦		
٧		

همانطور که در (جدول ۱) مشاهده می‌شود، از جمله پیش‌متن‌های قالی مورد نظر، علاوه بر روایت اسکندرنامه نقالی، کتاب چاپ سنگی با شماره ۷٤-۱۲۷۳ نیز حضور دارد. در ردیف ۱، شباهت‌های طور مازندرانی و محمد شیرزاد با تصاویر کتاب چاپ سنگی به‌وضوح قابل‌تشخیص است. حالتِ نشستنِ طور مازندرانی و ایستادنِ محمد شیرزاد و گرزی که در دست دارند، دقیقاً مانند قالیِ مورد نظر است. با این تفاوت که در شاهنامه این دو شخصیت در کنار یکدیگر ترسیم شده‌اند، اما در قالی در دو طرفِ اسکندر جای گرفته‌اند. در این‌جا طراحِ قالی، ترکیب‌بندیِ متفاوتی را انتخاب کرده است؛ بااین‌حال هر یک از اجزا را می‌توان با وجهِ شباهتِ ظاهری در کتاب چاپ سنگی مشاهده کرد. در کتابِ اسکندرنامه، طور دهره‌دار مازندرانی و محمد شیرزاد از جمله فرماندهانی هستند که در لشکرکشیِ اسکندر برای دعوتِ ممالکِ دیگر به دین اسلام شرکت می‌کنند.

در ردیف ۲ جدول۱: اسکندر با تاجی بر سر بر تختِ خورشید نشسته تصویر شده است که در شاهنامه چاپ سنگی نیز با همان ویژگی‌ها به تصویر درآمده است.

ردیف ۳ : عشرتِ پادشاه با دخترِ شاه، آمده که در اسکندرنامه چاپ سنگی این تصویر را به تصویر عبدالحمید در باغ شهربانو، دختر سبکتکین اختصاص داده شده است. عبدالحمید پسر سلطان طیفور و فرزند اسکندر است (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸۸، ٤٤). چهره دختر، حالتِ نشستنِ آن‌ها، جوان بودنِ بدون محاسن و جامی که در دست دارند در هر دو تصویر بسیار به هم نزدیک است. پس به نظر می‌رسد مرد جوان تاج بر سر در این تصویر همان عبدالحمید است.

ردیف ٤: رزمِ صلصال بن دال یا اسکندر، نامِ او در اسکندرنامه دال بن صلصال آمده و او فرزندِ والیِ ختا است (همان، ۳۵۳) و از جمله

افرادی است که اسکندر با وی نبرد میکند.

ردیف ۵ : در قالیچه تصویری کیسیابانو در حال نبرد با ارچنگ دیو مشاهده می‌شود که در کتابِ سنگی، همین تصویر با چهره‌ای یکسان به نبرد کیسیابانو و اکوان دیو اختصاص دارد. کیسیابانو دخترِ فرامرزبن رستم زال از زابلستان است. در اسکندرنامه درباره این نبرد آمده است: «هر دو گریبانِ یکدیگر را گرفتند ... بانوی نامدارانِ دیو را گرفته از زمین بلند کرد و به دورِ سر گردانید ... خنجر را از غلاف کشیده خواست سرِ او را جدا کند که آن دیو شروع به گریه کرد» (همان، ٤٤١). در قالی و شاهنامه چاپ سنگی، توصیفاتِ آخر و خنجر کشیدن به تصویر درآمده است.

ردیف ٦: تصویرِ پهلوان یا معرکه‌گیرانِ دورانِ قاجار دیده می‌شود که دو سرباز را به دست گرفته‌اند؛ در شاهنامه چاپ سنگی تصویرِ دیوانه‌ای است که در کوه منزل داشت. افرادی که دیوانه را گرفته‌اند فریدون و طور و سعدان و نسیم هستند که با دیوانه درگیرند. در قالیِ موردِ نظر این پژوهش، فردی که نیزه به بدنِ دیوانه می‌زند نشان داده نشده و همچنین تصویرِ دیوانه به دلیل پوشاک و تزئینات روی پوشاکش شباهتی به پهلوانانِ دوره قاجار دارد.

ردیف۷: دلفروز بانو و سلطان فیرزو شاه در سمت راست مشاهده می¬گردد. در کتاب چاپ سنگی این تصویر به نحوه نشستن سلطان فیروز، ایستادن سهراب و شمشیری که به دست دارد اختصاص دارد. سلطان فیروز پسر اسکندر و دختر تاتار شاه است(همان، ٤٤). این تصویر، دلفروز بانو و سلطان فیروز را نشان می‌دهد که در باغ نشسته‌اند و در اسکندرنامه در خصوص این تصویر آمده: "سهراب پدر دختر با دو هزار سوار به درون باغ آمده گردن باغبان را زده بعد ساطور بکشید و رو به شاهزاده نهاد".

از بررسی روایت‌های مربوطه و تطبیق آن با اسکندرنامه چاپ سنگی این مهم آشکار گردید که قالیچه تصویر ملهم از روایات اسکندرنامه است و برای این بازنمایی از تصاویر کتب چاپ سنگی ١٢٧٤-١٢٧٣ بهره گرفته است ولیکن در بازنمایی تغییراتی در ساختار، نحوه ترکیب بندی و انتخاب داستان‌ها داشته است. روایاتی که در این قالیچه استفاده شده است بیشتر به اسکندر و فرزندان وی بر می گردد و دو مورد به پهلوانی در سرزمین وی اشاره دارد. در تحلیل آیکونولوژیک به این مهم پرداخته می‌شود که چگونه و چرا این روایات انتخاب شده و کل ترکیب‌بندی در خدمت چه معنایی است.

در تحلیل آیکونوگرافیک علاوه بر آشنایی با روایت تصویر، نمادها نیز می‌توانند به تبیین کمک کنند؛ از جمله نمادهای موجود در قالی تصویر تخت خورشید نشان است که شباهت بسیار به تخت طاووس یا همان تخت خورشید دارد و به نوعی با توجه به بافت قالیچه در دوره قاجار اشاره‌ای به آن تخت دارد. همچنین مهر را ایزد خورشید دانسته‌اند که پرستش آن پیش از گسترش آیین زردشت در فلات ایران رواج داشته است (بختورتاش، ١٣٥١: ٧٣). در دوره پارتیان، مهر به نام میترا شناخته می‌شد و با خورشید نیز رابطه‌ای نزدیک داشت(ویدن‌گرن، ١٣٧٧: ٣١٣ـ٣١٢). بهار نیز بر شباهت میترا/مهر به خورشید تأکید می‌کند و این ایزد را با منشأ خورشیدی معرفی می‌نماید (بهار، ١٣٨١: ٢٢٦). از سوی دیگر، مهر یا میترا با «عهد و پیمان» پیوندی نزدیک دارد. از نظر ریشه‌شناسی، واژه «مئی/می» در زبان هندواروپایی به معنای «اندازه‌گرفتن» است و مهر/میترا از همین ریشه خوانده می‌شود(Bartholomae,1961, 1165-6) .

همچنین «ترا» در کنار آن می‌آید؛ «ترا» به‌مثابه پسوندی متعهدکننده، به معنایِ چیزی است که اندازه‌گیری می‌کند. برخی از محققین نیز واژه «میترا» را به معنای «میثاق و پیمان» تفسیر کرده‌اند(Pokorny,1959, 151) . حضور پادشاه بر چنین تختی علاوه بر آنکه بیانگر شاه قاجار و تخت آن دوران است، بیانگر پادشاهی که در جایگاه مهر قضاوت و دادگستری میکند نیز می‌تواند باشد. بعلاوه آنکه در صحنه بعد در پلان سوم پادشاه نشسته بر تخت با شمشیر در پلان اول، در حال نبرد با دشمنان اسلام مشاهده می‌شود که به نوعی بیانگر مبارزه او برای برقراری عدالت و مساوات در جان است. بعلاوه شکار و نبرد مفاهیم دیگر نیز دارد؛ در نقش برجسته های هخامنشی که نبرد شاه و موجودات ترکیبی را نشان می دهد یا در فلزکاری ساسانی که شاهان همیشه در نبرد و شکار ترسیم شده‌اند، شاه در تصاویر، به‌مثابه «انسان مطلق» فهم می‌شود؛ شخصیتی که واجد نیرویی فراطبیعی است (اخوان اقدم، ١٣٩٣: ٣٩). از سوی دیگر، تاج و زیورآلات و نیز وسایل شکار در تصویر نیز صرفاً عناصر تزئینی نیستند؛ این نشانه‌ها علاوه بر آنکه دلالت بر قدرت و شجاعت شاه دارند، به معنای تکامل و تعالیِ معنویِ او نیز تلقی می‌شوند (همان: ٤٨). بنابراین نحوه چیدمان و پلان بندی این تصویر که از شاه نشسته بر تخت آغاز می‌شود تا به نبرد او با کافران و دیوان، در میانه تصویر نیز حضور فرزندان وی و معاشقه آنها بیانگر معنای عمیقی میتواند باشد که در تحلیل آیکونولوژیک به آن پرداخته می‌شود.

۵- تحلیل آیکونولوژیک

در تحلیل تصویری که در پیش رو داریم، به نظر می‌رسد که نظام کاست۱۲ و ساختارهای طبقاتی، به‌صورت پنهان و در لایه‌ای عمقی، در میان عناصر و نمادهای تصویر حضور دارند. این نظام‌ها، نه تنها در ظاهر، بلکه در بین سطور و نمادهای پنهان تصویر، نقش مهمی را ایفا می‌کنند و از این رو، می‌توان آن‌ها را به عنوان یکی از اندیشه‌های غالب و رایج در دوره‌های تاریخی گذشته، که در آن زمان به صورت فرهنگی و دینی نهادینه شده بودند، تفسیر کرد.

در جامعه ساسانی، بر اساس باورهای دینی و فرهنگی آن دوران، هر فرد، به واسطه آیین‌های باستانی و آموزه‌های زرتشتی، دارای خویشکاری خاص و منحصر به فرد بود که نقش تعیین‌کننده‌ای در جایگاه اجتماعی او ایفا می‌کرد. این تفکیک و تقسیم‌بندی، در فرهنگ و ساختار اجتماعی زمان، عملاً اصل اساسی حکمرانی و نظم اجتماعی محسوب می‌شد و بر آن استوار بودند، بر این اساس نظام طبقاتی در جامعه ساسانی، غالباً در قالب چهار طبقه اصلی تعریف می‌شد، که گاه در منابع، این طبقات به سه دسته نیز تقلیل یافته است، چرا که ناپیوستگی و تفاوت‌های ظریف میان برخی گروه‌ها باعث شده است که در برخی تحلیل‌ها، گروه‌ها در قالب‌های متفاوتی بازشناخته شوند. بر اساس این نظریه‌ها، نظام‌های طبقاتی در جامعه ساسانی، به طور کلی شامل تقسیمات زیر است که بر پایه این باورهای فرهنگی و دینی استوار است:

۱. طبقه روحانی (آثرون): این طبقه، مهم‌ترین و قدرتمندترین گروه در جامعه ساسانی بود، که نقش اصلی را در سیاست، دین و فرهنگ ایفا می‌کرد. روحانیون، شامل مغان و موبدان، وظیفه داشتند دین ملی زرتشتی را ترویج دهند و در امور حکومتی نقش مستقیم داشتند(کریستین سن،۱۳٦۷، ۱۱۹).

۲. طبقه نظامی یا سپاهیان: این گروه شامل جنگجویان، سپاهیان و سرداران بود. در منابع، اصطلاح «سپاهبد» و «ارتشتار» به فرماندهی و رده‌بندی این طبقه اشاره دارد. نقش اصلی سپاهیان دفاع و حمله به دشمنان، امنیت کشور و حفظ نظم داخلی بود. هسته اصلی ارتش، سواره‌نظام و سربازان پیاده بودند که در کنار فرماندهان بزرگ فعالیت می‌کردند. این طبقه، نقش مهمی در سیاست خارجی و داخلی داشت و در دوره‌های مختلف، قدرت و نفوذ آن در رقابت‌های قدرت داخلی و شورش‌ها نمایان شد (سامی، ۱۳۸۹، ٥٤؛ کریستین سن،۱۳٦۷، ۱۱۹).

۳. توده ملت (مردم عادی): سامی و کریستین سن این طبقه را طبقه چهارم معرفی کرده و طبقه سوم را دبیران و کاتبان قرار می‌دهد. این طبقه شامل دهقانان، کشاورزان، صنعت‌گران، و پیشه‌وران بود. دهقانان، کارگران زمین‌های کشاورزی، نقش اساسی در تولید غذا و رونق اقتصادی داشتند. بسیاری از آنان دارای زمین‌های شخصی بودند ولی در عمل، معمولاً درگیر فعالیت‌های اقتصادی و روزمره بودند و نقش مستقیم در سیاست نداشتند. در بعضی موارد، گروهی از کشاورزان و صنعت‌گران به صورت جمعی فعالیت کرده و اقتصاد را می‌چرخاندند. در دوره‌های بحران و آشفتگی، این طبقه، تحت فشار و بهره‌برداری قرار داشت، و وضعیت اقتصادی و اجتماعی آن‌ها در تزلزل و ناکارآمدی جامعه نقش داشت(سامی، ۱۳۸۹، ۵۹). در بخش‌های مختلف اوستا، اساس اجتماع بر این سه طبقه (آتروبان، رزمآرا، کشاورز ستور پرور(قرار داشته است (مجتبائی، ۱۳۵۲، ٤۲-٤٤). پورداوود نیز آورده است که در ایران قدیم مردم سه طبقه تقسیم می‌شدند. آثرون (پیشوای دینی)، ارتشتار(سپاهی)، واستریوش(کشاورز) و اهل حرفه و صنعت هم جزو همان واستریوش به حساب می آورد(پورداوود، ۱۳۳٤، ۲۱۱).

ژرژ دومزیل، با تحلیل کاست‌های هند و اروپایی این ساخت‌ها را در قالب سه کنش اصلی تبیین می‌کند(Dumezil,2001,64)، که هرکدام نقش مهمی در شکل‌گیری و وجود فرهنگ‌های اسطوره‌ای دارند. این سه کنش عبارت‌اند از :

۱. کنش اول: اداره قضاوت و آمیختگی با جهان (شهریاری): در این سطح، نظام نمادین و اسطوره‌ای بر فرآیندهای قضاوت، نظم‌دهی و شناخت جهان تأثیر می‌گذارد. این کنش بر کنترل و مدیریت نیروهای طبیعی و اجتماعی متمرکز است و نقش آن در تنظیم روابط انسانی و ساختارهای اجتماعی دیده می‌شود(دومزیل، ۱۳۹۱: ۳-۲؛ نامور مطلق، ۱۳۹۲، ۱٦۰). نمونه‌های این سطح در داستان‌ها و آیین‌های مربوط به پادشاهی، قضاوت و نظام مدیریت اجتماعی در فرهنگ‌های مختلف نمایان است

۲. کنش دوم: فرآیندهای جسمانی و عملی، شامل کشف، ساخت و تغییرات نمادین: این سطح به فعالیت‌های فیزیکی و عملی افراد و جوامع مربوط است، مانند جنگ‌ها، مناسک، و فعالیت‌های روزمره ولی با تأکید بر نمادگرایی و تصویرهای نمادین که این فعالیت‌ها را شکل می‌دهند. در این کنش، جسم و فعل انسانی به عنوان ابزارهای نمایش و تحقق نمادهای اسطوره‌ای در نظر گرفته می‌شوند.

نمونه‌های بارز آن در داستان‌هایی است که روایتگر پیکار با نیروهای شر و نمادهای پیروزی هستند (دومزیل، ۱۳۹۱، ۳-۲).

۳. کنش سوم: باروری: در این سطح، تمرکز بر رویدادهای اسطوره‌ای مبتنی بر باروری، تخم‌گذاری، و تولید است که نقش مهمی در شکل‌گیری باورها، هنر، و ساختارهای فرهنگی دارند. این کنش شامل روندهای باروری در همه سطوح، از جمله باروری فکری، فرهنگی، و اجتماعی است. نمادهای مربوط به باروری در اسطوره‌هایی مانند اسطوره‌های مربوط به خدایان بارور و نمادهای حاصلخیزی نشانگر اهمیت این سطح است (همان، ۳)

بر اساس تحلیل و تفسیر تصویر مورد نظر، به وضوح مشاهده می‌شود که همه سه کنش اصلی مورد تأکید ژرژ دومزیل در ساختار آن نمایان است؛ به نحوی که پادشاه، یعنی اسکندر، نماد جامع هر سه ویژگی و نقش در سیستم اجتماعی است. دیدگاه طبقاتی در این تصویر به روشنی نمایان است و بیانگر نظام سلسله‌مراتب اجتماعی و کاستی است که در آن هر فرد در جایگاه مشخص خود قرار دارد .

در فیگورهای انسانی در قالی مورد نظر نیز سه مفهوم اساسی به تصویر کشیده شده است: نخست، پادشاهی اسکندر، که خود نماد حکمرانی عادل و جامع تمام ویژگی‌های نظام طبقات است؛ دوم، سلحشوری در نبرد اسکندر و حضور پهلوانان، نشانگر جایگاه قهرمانانه و نظامی و نقش آنان در حمایت از سلطنت و امنیت کشور؛ و سوم، باروری، که در تصویر حضور فرزندان اسکندر و معاشقه آنان با زنانشان هم به باروری اسکندر و هم ادامه نسل توسط فرزندانش ادامه دارد. حضور شمشیری در کمر اسکندر، نماد قدرت و اقتدار وی است و نشان می‌دهد که حکمرانی وی همزمان در حوزه عدالت و جنگ صورت می‌گیرد.

در پس‌زمینه تصویر، سه عنصر نمادین قابل تشخیص است: اول، نشستن اسکندر بر تخت خورشید نشان که بیانگر حاکمیت قانون و نظام قضایی است و اشاره به همان عدل و میزان مهر دارد؛ دوم، قلعه و باروی شهر، حیواناتی که در پایین قالی در حال دویدن هستند که همگی نماد قدرت و امنیت درونی جامعه است؛ و سوم، زمین‌های سرسبز که نمایانگر آبادانی، رونق اقتصادی و رفاه جامعه هستند. بنابراین، به نظر می‌رسد هنرمند، خواه به صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه، اسکندر را به عنوان پادشاهی که جامع سه نقش است، به تصویر کشیده شده؛ نقش فرمانروای عادل، سلحشور و عامل باروری که نماد حکمرانی کامل است.

٦- نتیجه‌گیری

در دوران قاجار، قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان فضاهای عمومیِ روایی، مکانی برای گردآمدِ توده‌های کم‌سواد، بی‌سواد و حتی سوادمندان بود که گوش به سخنان نقالان می‌دادند. این فضای شفاهی–تصویری نه‌تنها بر ادبیات و نمایش تأثیر گذاشت، بلکه الهام‌بخش هنرمندان بصری نیز قرار گرفت: نقاشان آثار خود را در قالب‌های ملی، حماسی و مذهبی اجرا کردند؛ و شواهد نشان می‌دهد که قالیبافی نیز از این تأثیر مستثنی نبوده است. در این دوره، جریانی در هنر قالیبافی شکل گرفت که امروزه به‌نام «فرنگی‌مآبی» یا «تصویرگری روایی» شناخته می‌شود؛ جریانی که در آن قالیچه‌هایی با عنوان «پرده‌نما» یا «تصویری» تولید شدند – آثاری که در آن‌ها انسان نه به‌عنوان عنصر تزئینی ثانویه، بلکه به‌منزلهٔ محور روایت و بار معنایی اصلی ظاهر می‌گردید. در بسیاری از این قالیچه‌ها –مانند پرده‌های قهوه‌خانه‌ها – اسامی افراد نیز در کنار تصاویر ذکر شده است. در قالیچه مورد مطالعه نیز نشانه‌های کلامی در کنار عناصر دیداری بر متن قالی نقش بسته‌اند. دادگر این قالیچه پرده‌نما را برگرفته از داستان‌های شاهنامه می‌داند و وجود نقالان در قهوه‌خانه‌ها و تابلوهای ملهم از روایت‌های مختلف در فضاهای عمومی مانند زورخانه‌ها و حمام‌ها را منبع الهام این قالیچه می‌خواند. با این حال، نشانه‌های کلامی موجود در قالیچه – که به‌طور مستقیم در کنار تصاویر قرار گرفته‌اند – ارجاعی به متون شاهنامه ندارند؛ بلکه محتوای آن‌ها با تصاویر و ساختار روایی چاپ‌سنگی اسکندرنامه نقالی (۱۲۷۳–۱۲۷٤ ه.ش) همخوانی دقیق دارد. این عدم تطابق بین تفسیر پیشین و شواهد درون‌متنی، ضرورت بازخوانی سیستماتیک اثر را آشکار می‌سازد: نه به‌منزلهٔ بازنمایی شاهنامه‌ای، بلکه به‌عنوان بازتولیدی نمادین از روایت اسکندرنامه در فضای قاجاری. از آنجا که هنر هر دوره بازتاب‌دهنده اندیشه‌های خاص آن زمان است، خوانش دقیق چنین آثاری – به‌ویژه در تعامل با فضاهای عمومی و منابع تصویریِ رقابتی مانند چاپ‌سنگی –راهبردی کلیدی برای درک زمینه تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک این دوره محسوب می‌شود. این مقاله در پی پاسخ به پرسش اصلی زیر است:

روایت‌های خاص اسکندرنامه نقالی در قالیچه تصویری موزه فرش ایران چگونه بازتاب یافته و چه معانی ایدئولوژیکی از «شهریاری»

را در فضای فرهنگی–سیاسی دوره قاجار تولید می‌کند؟
پاسخ به این پرسش، نه‌تنها به شناسایی منبع روایی واقعی اثر کمک می‌کند، بلکه با رویکردی آیکونولوژیک و متن‌محور، زمینه‌ساز درک سازوکارهای معنایی بازنمایی اسکندر در قالیچه می گردد، که در این پژوهش به این مهم پرداخته می‌شود .

این پژوهش با رویکرد توصیفی–تحلیلی و بهره‌گیری از روش تحلیل آیکونولوژی انجام می‌شود. نمونه مورد مطالعه، قالیچه تصویری موجود در موزه فرش از دوره قاجار است. در این مطالعه، روایت‌ها، نقش‌ها و عناصر تصویری مرتبط با شهریاری بر اساس رویکرد آیکونولوژی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. برای تحلیل، عناصر تصویر، نقش‌ها و ساختارهای بصری در چارچوب مدل سه مرحله‌ای پانوفسکی توصیف و تبیین می‌شود. داده‌ها از طریق مطالعات آرشیوی و کتابخانه‌ای گردآوری می‌گردد، که شامل بررسی منابع مکتوب، مقالات علمی و اسناد معتبر است .
این پژوهش با اتکا به تحلیل نشانه‌های کلامی، ساختار روایی و مقایسه‌های تصویری نشان می‌دهد که قالیچه تصویریِ دوره قاجار نگهداری‌شده در موزه فرش ایران، برخلاف خوانش‌های پیشین که آن را عمدتاً بازنمایی صحنه‌های زورخانه و حمام و مرتبط با شاهنامه دانسته‌اند، در اصل حاملِ روایاتِ اسکندرنامه نقالی است. در نتیجه، قالیچه به‌مثابه «متن تصویریِ روایی» فهم می‌شود که معنا در آن نه صرفاً از طریق نمایش صحنه‌ها، بلکه از راه سامان‌یابیِ نشانه‌ها و ارجاع‌های متنیِ درون‌تصویری تولید می‌شود. پاسخ به پرسش پژوهش - یعنی چگونگی بازتاب اسکندرنامه نقالی و بازتولید معانی ایدئولوژیکیِ «شهریاری»- اینک روشن می‌شود که در فضای قاجاری، اسکندر نه یک شخصیت تاریخیِ منفرد، بلکه تمثیلی از شهریارِ مشروع و کارکردمند در سه سطح قدرت سیاسی، نیروی دفاعی/نظامی و توان باروریِ نظم اجتماعی است.
بر این اساس، یافته‌های پژوهش که با روش توصیفی–تحلیلی و الگوی سه‌سطحی پانوفسکی (توصیف پدیداری، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژیک) به دست آمده، مشخص می‌کند قالیچه هم‌زمان دو کارکرد دارد: از یک سو، نشان می‌دهد در سطح شکل و ترکیب‌بندی از تصاویر چاپ‌سنگی اسکندرنامه ۱۲۷۳–۱۲۷٤ الهام گرفته است؛ و از سوی دیگر، در سطح معنا، روایتی انتخابی و نمادین ارائه می‌کند که اسکندر را به «نقطه اتصال» اقتدار، سلحشوری و تداوم حیات اجتماعی تبدیل می‌سازد. بنابراین، این قالیچه بازتولیدی فرهنگی از مفهوم «شاه» در دوره قاجار به شمار می‌آید؛ بازنمایی‌ای که اقتدار سیاسی و نظامی را با امکان زایشی/پایداری جهان و جامعه در قالب یک نماد واحد تلفیق می‌کند و از این مسیر، ایدئولوژی شهریاری را در زبان تصویر بازآفرینی می‌نماید.

پی‌نوشت

۱. Text
۲. Michael Payne
۳. Intertextuality
۴. Julia Kristeva
۵. Pictorial Carpet
۶. Iconology
۷. Ervin Panofsky
۸. Gotthold Ephraim Lessing
۹. . Pre- Iconographic Description
۱۰. Iconographic Analysis

۱۱. در سبک‌شناسی قالی ایران، حاشیه وسیله‌ای مناسب برای محدود ساختن و جلوه دادن به زمینه‌ی قالی است. تعداد آن، حتی باریک و پهن بودنش محدودیتی ندارد، اما معمولاً در صورت تعدد، حاشیه میانی پهن‌تر انتخاب میشود که به حاشیه مادر یا اصلی شناخته می‌شود و در میان دو حاشیه باریک‌تر از خود قرار می‌گیرد(دانشگر، ۱۳۷٦، ۱۹۵).

۱۲. »کاست به نظام قشربندی اجتماعی بسته‌ای اطلاق می‌شود که در آن، افرادنمی‌توانند از سطحی اجتماعی به سطحی دیگر، آزادانه بروند» (توسلی؛ بامری، ۱۳۹٤: ۳٤).

منابع

- بختورتاش، نصرت الله (۱۳۵۱) گردونه خورشید یا مهر، بررسی‌های تاریخی، ٤۰، ٦۷–۹۹.
- بصام، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). فرهنگ فرش دستباف. تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بصام، جلال‌الدین، فرجو، محمدحسین؛ ذریه زهرا، سید امیر احمد (۱۳۸۳). رویای بهشت– هنر قالی‌بافی ایران. تهران: وزارت دفاع

و پشتیبانی نیروهای مسلح، سازمان اتکا.
- بهار، مهرداد (۱۳۷٦). از اسطوره تا تاریخ (مجموعه مقالات). تدوین ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۳٤) ، یسنا اوستا، ج۱، تهران: انتشارات ابن سینا.
- پین، مایکل. (۱۳۹٤). فرهنگ اندیشه‌های انتقادی: از روشنگری تا پسا مدرنیته. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ پنجم. تهران: مرکز.
- توسلی، محمد مهدی؛ بامری، حمزه (۱۳۹٤) ، مقایسه نظام ماست در جنوب شرقی ایران (شهرستان دلگان) و هند، مطالعات شبه قاره، ۷(۲٤) ، ۲۹-٤٦.
- تیکدری‌نژاد (۱۳۹٤) ، در پژوهشی با عنوان «مطالعه تطبیق قالی‌های تصویری کرمان و کاشان از لحاظ فرمی و محتوایی (اواخر قاجار تا اواخر پهلوی) »، پایان نامه کارشناسی ارشد فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان.
- دادگر. لیلا. (۱۳۸۰). فرش ایران(مجموعه موزه فرش ایران). تهران: موزه فرش ایران.
- ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا. (۱۳۸۲). اسکندرنامه نقالی و جایگاه آن در داستان‌های عامیانه. آیینه میراث. دوره جدید سال اول.شماره سوم. پیاپی(۲۲)، ۱۷۳-۱۷٦.
- ژوله تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی.
- سامی، علی (۱۳۸۹) ، تمدن ساسانی، ج۲، تهران: انتشارات سمت.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۰). پژوهشی در اسطوره گیل‌گمش و افسانه اسکندر. چ۱. تهران: نشر مرکز.
- شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه۱۳۹۰. بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار(نوجود در موزه فرش)، باغ نظر، ۸(۱۸)، ٦۳-۷٤ .
- عوض‌پور، بهروز (۱۳۹٦) ، درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: انتشارات کتاب آرایی.
- کریستین سن، آرتور (۱۳٦۷) ، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.
- کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۳). تصویرگرایی در فرش ایران. نشریه چیدمان. سال دوم. شماره۵، ۲٦-۳۳ .
- کشاورز افشار، مهدی. سامانیان، صمد.(۱۳۸٦). تحلیل شمایل شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم (س) و حضرت مسیح (ع). فصلنامه گلجام. شماره هشت.
- مارزالوف، اولریش (۱۳۸۷). ادبیات عامیانه فارسی در دوره قاجار. نشریه فرهنگ مردم. شماره ۲۷و ۳۸. ۹۳-۱۱۷.
- مجتبائی، فتح‌الله (۱۳۵۲) ، شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، تهران: انتشارات فرهنگ ایران باستان .
- امور مطلق، بهمن. (۱۳۹٤). درآمدی بر بینامتنیت. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن .
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسا مدرنیسم. تهران انتشارات سخن.
- مطلق، بهمن _. (۱۳۹۷). درآمدی بر اسطوره شناسی. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.
- نامور مطلق، بهمن)۱۳۹۲(. درآمدی بر اسطورهشناسی، نظریهها و کاربردها. چاپ اول، تهران: سخن.
- ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷). دین‌های ایران. مترجم: منوچهر فرهنگ، تهران: آگاهان ایده.
- یاری‌زاده، بهنوش (۱۳۹٦) ، بررسی ارتباط ساختار و ممون کتیبه‌ها با طرح و نقش و کاربردقالی‌های دوره صفوی و قاجار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران .
- Bartholomae, Christian. (۱۹٦۱). Altiranisches wörterbuch. Berlin: K. J. Trübner.
- Colombier, P. (۱۹٦٤), “La Methode iconologique”. Journal de savants. N۳. Pp۲۳۵-۲٤۰.
- Dumézil, G (۲۰۰۱). Entretiens avec Didier Eribon. Paris: Gallimard
- Pokorny, Julius (۱۹۵۹). Indogermanisches etymologisches Wörterbuch [Indo-European - Etymological Dictionary] (in German). Vol III. Bern, München: Francke Verlag.
- Panofsky, E; (۲۰۱۲),” On the problem of describing and interpreting work of the visual Arts” Translated by K,Lorenz and J. Elsner, Critical Inquiry, vol۳۸(۳), Spring, pp ٤٦۷-۲۸۲.
- Panofsky, Erwin;(۱۹۷۲), Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Harper & Row. New York.
- Straten, Rodolf Van ;(۲۰۰۰), An Introduction to Iconography, New York: Taylor and Francis.