



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

Sahel Erfanmanesh¹  | Bahareh Barati² 

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	ABSTRACT
Article type: Research Article	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.
Article history: Received: 07 October 2025 Received in revised form: 16 February 2026 Accepted: 17 February 2026	
Keywords: Pictorial rug, Qajar period, Naqqali Iskandarnama, Iconology, kingship.	
Cite this article Erfanmanesh, Sahel; Barati, Bahareh., Intertextual Analysis of a Qajar Era Pictorial Rug Preserved in the Carpet Museum of Iran, <i>Visual Art Studies of IRAN</i> , (2025), 2(2), 131-146. DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090	
 © Erfanmanesh Sahel., Barati, Bahareh DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090 Publisher: University of Sistan and Baluchestan	



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.



تحلیل آیکونولوژیک قالیچه تصویری عصر قاجار محفوظ در موزه فرش تهران

ساحل عرفان منش^۱ | بهاره براتی^۲

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه هنر، دانشکده 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	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۵ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸ واژه‌های کلیدی: قالیچه تصویری، دوره قاجار، اسکندرنامه نقالی، آیکونولوژی، شهریار	این پژوهش به بررسی قالیچه‌ای تصویری از دوره قاجار، نگهداری شده در موزه فرش ایران، می‌پردازد که پیش‌تر به‌عنوان بازنمایی 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 به‌منزله یک متن تصویری روایی و شناسایی سازوکارهای معنایی 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 نه تنها از تصاویر چاپ‌سنگی اسکندرنامه ۱۲۷۳-۱۲۷۴ الهام گرفته، بلکه روایتی انتخابی و نمادین از اسکندر را ارائه می‌کند که در آن شخصیت او به‌عنوان تجلی همزمان شهریاری مشروع، سلحشوری اسطوره‌ای و باروری 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: عرفان منش، ساحل؛ براتی، بهاره. (۱۴۰۴). تحلیل آیکونولوژیک قالیچه تصویری عصر قاجار محفوظ در موزه فرش تهران، مطالعات هنرهای تجسمی ایران، ۲(۲)، ۱۳۱-۱۴۶.

DOI: 10.22111/JART.2026.53470.1090



© عرفان منش، ساحل؛ براتی، بهاره

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان



در دوران قاجار، قهوه‌خانه‌ها به عنوان فضاهای عمومیِ روایی، مکان‌هایی برای گردآمدن توده‌های کم‌سواد، بی‌سواد و حتی سوادمندانی بودند که گوش به سخنان نقالان می‌دادند. این فضای شفاهی-تصویری نه تنها بر ادبیات و نمایش تأثیر گذاشت، بلکه برای هنرمندان بصری نیز الهام‌بخش بود: نقاشان آثار خود را در قالب‌های ملی، حماسی و مذهبی اجرا کردند و شواهد نشان می‌دهد که قالی‌بافی نیز از این تأثیر مستثنا نبوده است (کشاوری افشار و سامانیان، ۱۳۸۶: ۹۳-۹۴). در این دوره، جریانی در هنر قالی‌بافی شکل گرفت که امروزه به نام «فرنگی‌مآبی» یا «تصویرگری روایی» شناخته می‌شود؛ جریانی که در آن قالیچه‌هایی با عنوان «پرده‌نما» یا «تصویری» تولید شدند؛ آثاری که در آن‌ها انسان نه به عنوان عنصری تزئینی و ثانویه، بلکه به منزله محور روایت و حامل بار معنایی اصلی ظاهر می‌شد. 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 به طور مستقیم در کنار تصاویر قرار گرفته‌اند، ارجاعی به متون شاهنامه ندارند؛ بلکه محتوای آن‌ها با تصاویر و ساختار روایی چاپ‌سنگی اسکندرنامه نقالی (۱۲۷۳-۱۲۷۴ ه.ش) همخوانی دقیق دارد. این عدم تطابق میان تفسیر پیشین و شواهد درون‌متنی، ضرورت بازخوانی سیستماتیک اثر را آشکار می‌سازد: نه به منزله بازنمایی شاهنامه‌ای، بلکه به عنوان بازتولیدی نمادین از روایت اسکندرنامه در فضای قاجاری. از آنجا که هنر هر دوره بازتاب‌دهنده اندیشه‌های خاص آن زمان است، خوانش دقیق چنین آثاری، به ویژه در تعامل با فضاهای عمومی و منابع تصویری رقیب 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، نه تنها به شناسایی منبع روایی واقعی اثر کمک می‌کند، بلکه با رویکردی آیکونولوژیک و متن‌محور، زمینه‌ساز درک سازوکارهای معنایی بازنمایی اسکندر در قالیچه می‌گردد و 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 به طور 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 ارائه‌شده 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) (۱۳۹۴)، در چارچوب مقایسه دو منطقه، به این نمونه نیز پرداخته است؛ یاری‌زاده (۱۳۹۶) 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 دقیق نحوه استناد تصاویر به اسکندرنامه و بازنمایی روایی از طریق کتیبه‌ها، به طور جامع دنبال نشده یا غالباً در قالبی محدود مطرح شده است. 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 زبان کلامی متن تصویری، تحلیل پیش‌متن‌های هنرمند و نیز روابط بینامتنی با متون و تصاویر 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 به صورت محدود و گذرا به روابط بینامتنی و پیش‌متن‌های آن‌ها پرداخته شده است؛ ازاین‌رو، خلأ قابل‌توجهی در تحلیل زبان کلامی بافت تصویری و درک دقیق روابط بینامتنی قالیچه با پیش‌متن‌ها و منبع الهام هنرمند وجود دارد که با رویکردی انتقادی و تکیه بر شواهد مستند، می‌تواند به پر کردن شکاف‌های پژوهشی کمک کند. بر همین اساس، پژوهش حاضر با هدف پر کردن این خلأ به دو محور اصلی می‌پردازد: نخست، استخراج و تحلیل نشانه‌های کلامی موجود در کتیبه‌ها و بافت‌های نوشتاری قالیچه‌ها، به‌گونه‌ای که بتوان رابطه منطقی 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

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 شهریار، براساس رویکرد آیکونولوژی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. برای تحلیل، عناصر تصویر، نقش‌ها و ساختارهای بصری در چارچوب مدل سه‌مرحله‌ای پانوفسکی توصیف و تبیین می‌شوند. داده‌ها از طریق مطالعات آرشیوی و کتابخانه‌ای گردآوری می‌شوند و شامل بررسی منابع مکتوب، مقالات علمی و اسناد معتبر هستند.

۲- تعریف مفاهیم کلیدی

- **متن**^۱: این اصطلاح از جمله واژه‌های پرمعناست 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 هم‌نشینی نظام‌مند و معنادار نشانه‌ها در نظر گرفته می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۵۰۹-۵۱۰). از سوی دیگر، «پین»^۲ متن را به‌عنوان مفهومی خنثی می‌داند که به هر موضوع پژوهشی فرهنگی، اعم از یک نوشته، فعالیت آیینی، یک شهر و یک روال دانش، اطلاق می‌شود (پین، ۱۳۹۴: ۵۹۷). نامور مطلق متن را این‌گونه تعریف می‌کند: «هر آنچه از تولیدات انسانی است که انسجام درونی و استقلال نسبی دارد» متن نامیده می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۵۱۰). در این مقاله، «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 نخستین بار در قرن بیستم توسط «ژولیا کریستوا»^۴ به کار برده شد. بر این اساس، هیچ متنی بدون پیش‌متن نمی‌تواند باشد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶-۳۰)؛ بینامتنیت به نحوه تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر یا درک و دریافت آن‌ها توجه می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۰). در واقع، بینامتنیت به‌عنوان یک ویژگی منحصربه‌فرد انسانی می‌کوشد تا چگونگی تکثیر متنی را توضیح دهد. براساس بینامتنیت، متن‌ها فقط در بستر جهان متنی و بینامتنی است که امکان تکثیر پیدا می‌کنند (همان: ۱۱).

- **قالیچه پرده‌نما یا تصویری**^۵: فرش‌هایی که به‌جای پرداختن به نقوش متداول فرش، تصویر طبیعت‌گرایانه یا واقعی چهره‌ها، اماکن، طبیعت و سایر اشیا را بازنمایی می‌کنند، ذیل عنوان «فرش‌های تصویری» قرار می‌گیرند. فرش‌های

تصویری ایران، علاوه بر ثبت 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: ۲۲۵-۲۲۶).

تصویرگرایی در هنر قالی ایرانی به عنوان 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 (کشاوری افشار، ۱۳۹۳: ۲۶).

آیکونولوژی در نظر

آیکونولوژی^۶ را می‌توان شاخه‌ای از دانش دانست که به بررسی و تبیین محتوای تصاویر مبهم و تاریک می‌پردازد و هدف آن روشن‌گری درباره 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 پرداخته می‌شود (Straten, 2000: 12 van) 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 «لسینگ»^۸ بهره می‌گیرد که معتقد است هیچ چیزی نمی‌تواند مستقیماً توصیف کاملی از یک اثر هنری باشد. براساس این دیدگاه، پانوفسکی بیان می‌کند که شناخت هنر نیازمند آگاهی از عرف و قراردادهای فرهنگی هر دوره و درک نحوه عملکرد سبک‌هاست، زیرا اثر هنری بازتابی از ویژگی‌های ذهنی انسان است. همچنین، او بر این باور است که رابطه میان اثر و زمان خلق آن، به کمک رویکرد آیکونولوژیک، امکان شناخت بهتر فرهنگ آن دوره را فراهم می‌آورد (Panofsky, 2012: 479). 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، محقق باید دانش کافی درباره 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, 1972: 4-7). در این مرحله، تحلیل‌گر باید با تاریخ و مفهوم نمادها و نشانه‌ها آشنا باشد و این معنا به طور شهودی و درونی شکل می‌گیرد (عوض‌پور، ۱۳۹۶: ۵۵-۶۱).

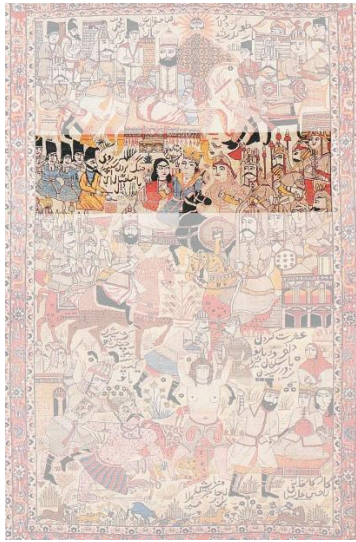


تصویر ۱- قالیچه تصویری کاشان، قرن ۱۳ ه.ق. در ابعاد ۲۶۰ × ۳۵۰ سانتی متر، به صورت فارسی‌باف. منبع: بصام و دیگران،

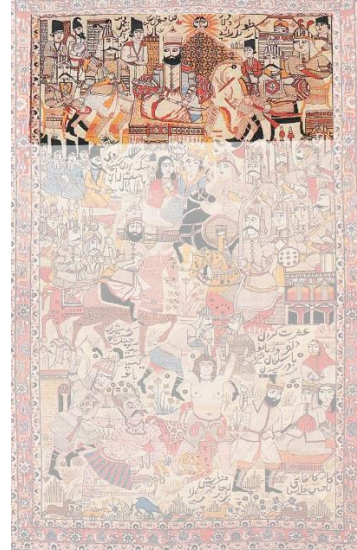


۳- توصیف پیکره مطالعاتی

پیکره مطالعاتی، قالیچه پرده‌نما یا تصویری است که در اندازه ۲۶۰ × ۳۵۰ سانتی‌متر، در نیمه دوم قرن ۱۳ ه.ق، با رج‌شمار ۵۰، در شهر کاشان بافته شده است.



تصویر ۳- پلان یا قسمت دوم

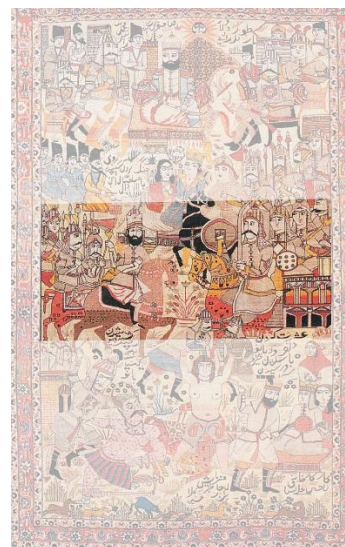


تصویر ۲- پلان یا قسمت اول

در قالیچه مورد نظر این پژوهش حدود ۱۶ رنگ به کار رفته و محل نگهداری آن موزه فرش تهران است. قالیچه دارای ۷ حاشیه است: چهار حاشیه نواری شکل باریک، دو حاشیه باریک و یک حاشیه بزرگ یا مادر^{۱۱}. حاشیه اصلی دربردارنده صحنه‌های شکار و رزم است که با چند رشته حاشیه فرعی، با شاخه‌های موج و گل‌های شاه‌عباسی، 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 قالیچه اشاره کرد که شامل کتیبه‌ای در پایین قالیچه و دربردارنده این متن است: «کار کارخانه علی‌باف 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 کرد (تصاویر ۲-۵).



تصویر ۵- پلان یا قسمت چهارم



تصویر ۴- پلان یا قسمت سوم



در پلان اول (تصویر ۲)، نشانگان کلامی شامل طور دلاور 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 و جایگاه شخص نشسته بر آن، به نظر می‌رسد وی شاه یا حکمران باشد که براساس نشانه کلامی، نام او صاحب‌قران اسکندر است. اشخاصی که دور او نشسته‌اند، به نظر سربازان و شاید فرماندهانی می‌رسند که به خدمت پادشاه آمده‌اند. شاخص‌ترین آن‌ها با نام‌های طور و محمد شیرزاد دیده می‌شوند. در میان سربازان، فردی با کلاه بوقی‌شکل و افرادی با کلاه سیاه‌رنگ مشاهده می‌شوند.

در پلان دوم (تصویر ۳)، متن کلامی به عشرت کردن با دختر پادشاه اشاره دارد. متن بصری شامل پادشاهی در حال عشق‌بازی و نوشیدن با دختری با ظاهری قاجاری است. در سمت چپ تصویر نیز افرادی در حال طبل و شیپور زدن هستند که به نظر همان افرادی می‌آیند که در بالا کلاه سیاه‌رنگ داشتند.

در پلان سوم (تصویر ۴)، متن کلامی شامل جنگ کردن اسکندر رومی با صلصال‌بن دال است. متن بصری، مبارزه دو سپاه را نشان می‌دهد که با توجه به ظاهر افراد، به نظر می‌رسد عده‌ای از آن‌ها همان اشخاصی باشند که در پلان اول مشاهده شدند.

در پلان چهارم (تصویر ۵)، متن کلامی به عشرت کردن دلفروز بانو با سلطان فیروز، کشته شدن ارچنگ دیو به دست کیسیا بانو، کار کارخانه علی‌باف و فرمایش برای حاجی غلامحسین اشاره دارد. متن دیداری، در سمت راست تصویر، دو نفر نشسته بر تخت را نشان می‌دهد که یکی از آن‌ها، با توجه به تاج، شاه یا شاهزاده است. در پشت وی بانویی ایستاده است.

در روبه‌روی آن‌ها، مردی با محاسن و شمشیری در دست ایستاده است. به نظر می‌رسد وی مخالف این عشرت و عیش‌ونوش باشد. انسانی در میانه تصویر دو انسان را بلند کرده است؛ با توجه به ظاهر وی، به نظر می‌رسد از پهلوانان و معرکه‌گیران دوره قاجار باشد. در سمت چپ، فردی در حال مبارزه با دیوی است. شخص مبارز کلاه و زره خود را پوشیده است که با توجه به متن کلامی، وی کیسیا بانو و دیو نیز ارچنگ دیو است.

۴- تحلیل آیکونوگرافیک (روابط بینامتنی)

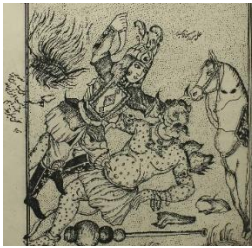
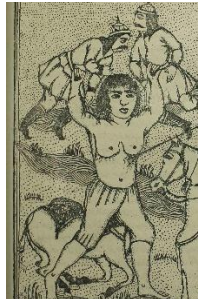
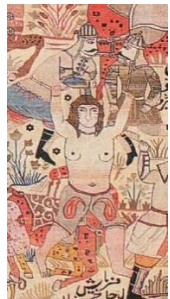
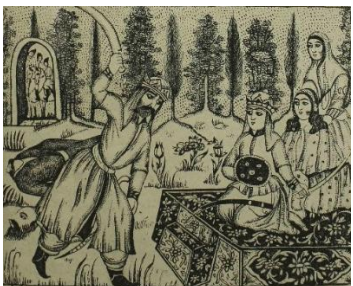
متن بصری روایتی بزمی و رزمی را نشان می‌دهد که با توجه به گفته دادگر و تحقیقات دیگری که به او ارجاع داده‌اند، داستان‌هایی از شاهنامه در آن مصور شده است. متن کلامی در دو پلان ۱ و ۳، با محوریت اسکندر است. در روایات مربوط به اسکندر در شاهنامه، به صلصال بن دال، محمد شیرزاد و طور مازندران اشاره‌ای نشده است؛ بنابراین، به دلیل اهمیت جایگاه اسکندر در تصاویر، به اسکندرنامه‌ها رجوع می‌شود. در میان اسکندرنامه‌ها، اسامی نوشته‌شده در کنار افراد و روایت موجود را می‌توان در اسکندرنامه نقالی، که در دوره صفویه نگارش یافته است، یافت. در میان قصه‌های پهلوانی همراه با حکایات عاشقانه و ماجراهای عیاری و جادویی، مفصل‌ترین و متنوع‌ترین حکایت، اسکندرنامه تحریر 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 پسران 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: ۱۶۴).

آغاز قرن نوزدهم هم‌زمان با گسترش صنعت چاپ در ایران بوده است. این صنعت موجب شکل‌گیری صورت نوینی از توزیع و انتقال کتاب‌های نگارش‌شده شد. چاپ‌سنگی 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 به سرعت در جامعه گسترش یافت. این ادبیات ویژگی‌های شاخصی داشت، از جمله شبه‌تاریخی بودن و روایت نقلی. همچنین، این آثار مملو از عناصر

جادویی، تخیلی و غیرواقعی بودند و به طور گسترده در جامعه توزیع می شدند (مارزالوف، ۱۳۸۷: ۹۷-۹۸)؛ بنابراین، از جمله کتبی که با توجه به ویژگی های بیان شده در این دوره رواج یافت، کتاب چاپ سنگی «اسکندرنامه نقالی» است. با توجه به گفته های نیما ادهم، در دوره قاجار دوازده اسکندرنامه تاریخ دار شناسایی شده اند. از جمله اسکندرنامه هایی که با تصاویر قالیچه پژوهش حاضر تشابهات قابل توجهی دارد، اسکندرنامه ای است که در زمان ناصرالدین شاه چاپ شده است. این کتاب در کتابخانه ملی نگهداری می شود و شماره کتاب شناسی آن ۳۱۹۷۹۶۰ است. این کتاب دارای هفت جلد و ۱۵۷ تصویر می باشد. تصاویر کتاب نشان می دهد که کتاب مذکور از جمله پیش متن های قابل توجه برای طراحی فرش به شمار می رود. در جدول ۱، نمونه هایی از تصاویر این کتاب با تصاویر قالی پژوهش تطبیق داده شده اند.

جدول ۱- تطبیق میان تصاویری از قالی پرده نما و تصاویری از کتاب چاپ سنگی. مأخذ: نگارندگان

ردیف	تصاویری از قالی پرده نما	تصاویری از کتاب چاپ سنگی اسکندرنامه، تهران، ۱۲۷۳- ۱۲۷۴ق، موجود در کتابخانه ملی ایران، شماره کتاب شناسی ۳۱۹۷۹۶
۱		
۲		
۳		
۴		

		۵
		۶
		۷

همان‌طور که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، از جمله پیش‌متن‌های قالی مورد نظر، علاوه بر روایت اسکندرنامه نقالی، کتاب چاپ‌سنگی با شماره ۱۲۷۳-۱۲۷۴ نیز حضور دارد. در ردیف ۱، شباهت‌های طور مازندرانی و محمد شیرزاد با تصاویر کتاب چاپ‌سنگی به‌وضوح قابل تشخیص است. حالت نشستن طور مازندرانی و ایستادن محمد شیرزاد و گریزی که در دست دارند، دقیقاً مانند قالی مورد نظر است؛ با این تفاوت که در شاهنامه، این دو شخصیت در کنار یکدیگر ترسیم شده‌اند، اما در قالی، در دو طرف اسکندر جای گرفته‌اند. در اینجا طراح قالی ترکیب‌بندی متفاوتی را انتخاب کرده است؛ با این‌حال، هر یک از اجزا را می‌توان با وجه شباهت ظاهری در کتاب چاپ‌سنگی مشاهده کرد. در کتاب اسکندرنامه، طور دهره‌دار مازندرانی و محمد شیرزاد از جمله فرماندهانی هستند که در لشکرکشی اسکندر برای دعوت ممالک دیگر به دین اسلام شرکت می‌کنند.

ردیف ۲- در جدول ۱، اسکندر با تاجی بر سر، روی تخت خورشید، نشسته تصویر شده است که در شاهنامه چاپ‌سنگی نیز با همان ویژگی‌ها به تصویر درآمده است.

ردیف ۳- تصویر عشرت پادشاه با دختر شاه آمده است. در اسکندرنامه چاپ‌سنگی، این تصویر به عبدالحمید در باغ شهربانو، دختر سبکتکین، اختصاص دارد. عبدالحمید پسر سلطان طیفور و فرزند اسکندر است (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸۸: ۴۴). چهره دختر، حالت نشستن آن‌ها، چهره جوان و بدون محاسن مرد و جامی که در دست دارند، در هر دو تصویر بسیار به هم نزدیک است؛ پس به نظر می‌رسد مرد جوان تاج‌برسر در این تصویر همان عبدالحمید باشد.

ردیف ۴- رزم صلصال بن دال با اسکندر. نام او در اسکندرنامه «دال بن صلصال» آمده است. او فرزند والی ختا و از جمله افرادی است که اسکندر با وی نبرد می‌کند (همان: ۳۵۳).



ردیف ۵- در قالیچه تصویری، کیسیا بانو در حال نبرد با ارچنگ دیو مشاهده می‌شود که در کتاب چاپ‌سنگی، همین تصویر با چهره‌ای یکسان به نبرد کیسیا بانو و اکوان دیو اختصاص دارد. کیسیا بانو دختر فرامرز بن رستم زال از زابلستان است. در اسکندرنامه درباره این نبرد آمده است: «هر دو گریبان یکدیگر را گرفتند... بانوی نامداران، دیو را گرفته، از زمین بلند کرد و به دور سر گردانید... خنجر را از غلاف کشیده، خواست سر او را جدا کند که آن دیو شروع به گریه کرد» (همان: ۴۴۱). در قالی و شاهنامه چاپ‌سنگی، توصیفات آخر و خنجر کشیدن به تصویر درآمده است.

ردیف ۶- تصویر پهلوان یا معرکه‌گیری از دوران قاجار دیده می‌شود که دو سرباز را به دست گرفته است؛ در شاهنامه چاپ‌سنگی، تصویر دیوانه‌ای است که در کوه منزل داشت. افرادی که دیوانه را گرفته‌اند، فریدون، طور، سعدان و نسیم هستند که با دیوانه درگیرند. در قالی مورد نظر این پژوهش، فردی که نیزه به بدن دیوانه می‌زند نشان داده نشده است. همچنین، تصویر دیوانه، به دلیل پوشاک و تزیینات روی آن، به پهلوانان دوره قاجار شباهت دارد.

ردیف ۷- دلفروز بانو و سلطان فیروزشاه در سمت راست مشاهده می‌شوند. در کتاب چاپ‌سنگی، این تصویر به نحوه نشستن سلطان فیروز، ایستادن سهراب و شمشیری که در دست دارد اختصاص دارد. سلطان فیروز پسر اسکندر و دختر تاتارشاه است (همان: ۴۴). این تصویر، دلفروز بانو و سلطان فیروز را نشان می‌دهد که در باغ نشسته‌اند و در اسکندرنامه درباره آن آمده است: «سهراب، پدر دختر، با دو هزار سوار به درون باغ آمده، گردن باغبان را زد؛ بعد ساطور کشید و رو به شاهزاده نهاد».

از بررسی روایت‌های مربوط و تطبیق آن‌ها با اسکندرنامه چاپ‌سنگی آشکار شد که قالیچه تصویری ملهم از روایات اسکندرنامه است و برای این بازنمایی از تصاویر کتب چاپ‌سنگی ۱۲۷۳-۱۲۷۴ بهره گرفته است؛ ولیکن در بازنمایی، تغییراتی در ساختار، نحوه ترکیب‌بندی و انتخاب داستان‌ها داشته است. روایاتی که در این قالیچه استفاده شده‌اند، بیشتر به اسکندر و فرزندان وی برمی‌گردند و دو مورد به پهلوانی در سرزمین وی اشاره دارند. در تحلیل آیکونولوژیک به این مهم پرداخته می‌شود که چگونه و چرا این روایات انتخاب شده‌اند 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 بسیاری به تخت طاووس یا همان تخت خورشید دارد و با توجه به بافت قالیچه در دوره قاجار، به‌نوعی به آن تخت اشاره می‌کند. همچنین، مهر را ایزد خورشید دانسته‌اند که پرستش آن پیش از گسترش آیین زردشت در فلات ایران رواج داشته است (بختورتاش، ۱۳۵۱: ۷۳). در دوره پارتیان، مهر به نام میترا شناخته می‌شد و با خورشید نیز رابطه‌ای نزدیک داشت (ویدن‌گرن، ۱۳۷۷: ۳۱۲-۳۱۳). بهار نیز بر شباهت میترا/مهر به خورشید تأکید می‌کند و این ایزد را با منشأ خورشیدی معرفی می‌نماید (بهار، ۱۳۸۱: ۲۲۶). 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: 1165-1166) همچنین، «ترا» در کنار آن می‌آید؛ «ترا» به‌مثابه پسوندی متعهدکننده، به معنای چیزی است که اندازه‌گیری می‌کند. برخی از محققان نیز واژه «میترا» را به معنای «ميثاق و پیمان» تفسیر کرده‌اند (Pokorny, 1959: 151). حضور پادشاه بر چنین تختی، علاوه بر آنکه بیانگر شاه قاجار و تخت آن دوران است، می‌تواند بیانگر پادشاهی نیز باشد که در جایگاه مهر، قضاوت و دادگستری می‌کند. به‌علاوه، پادشاهی که در پلان اول با شمشیر بر تخت نشسته است، در پلان سوم در حال نبرد با دشمنان اسلام مشاهده می‌شود که به‌نوعی بیانگر مبارزه او برای برقراری عدالت و مساوات در جان است. به‌علاوه، شکار و نبرد مفاهیم دیگری نیز دارند؛ در نقش‌برجسته‌های هخامنشی که نبرد شاه و موجودات ترکیبی را نشان می‌دهند 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، ۱۳۹۳: ۳۹). از سوی دیگر، تاج، زیورآلات و 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 تعالی معنوی او نیز تلقی می‌شوند (همان: ۴۸)؛ بنابراین، نحوه چیدمان و پلان‌بندی این تصویر، که از شاه نشسته بر تخت آغاز می‌شود و به نبرد او با کافران و دیوان می‌رسد و در میانه آن نیز فرزندان وی و معاشقه آن‌ها حضور دارند، می‌تواند معنای عمیقی داشته باشد که در تحلیل آیکونولوژیک به آن پرداخته می‌شود.

۵- تحلیل آیکونولوژیک

در تحلیل تصویری پیش رو، به نظر می‌رسد نظام کاست^{۱۲} و ساختارهای طبقاتی، به صورت پنهان و در لایه‌ای عمقی، در میان عناصر و نمادهای تصویر حضور دارند. این نظام‌ها نه تنها در ظاهر، بلکه در میان سطور و نمادهای پنهان تصویر نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ 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، براساس باورهای دینی و فرهنگی آن دوران، هر فرد به واسطه آیین‌های باستانی و آموزه‌های زرتشتی، دارای خویشکاری خاص و منحصر به فردی بود که نقش تعیین‌کننده‌ای در جایگاه اجتماعی او ایفا می‌کرد. این تفکیک و تقسیم‌بندی در فرهنگ و ساختار اجتماعی آن زمان، عملاً اصل اساسی حکمرانی و نظم اجتماعی محسوب می‌شد. بر این اساس، نظام طبقاتی در جامعه ساسانی غالباً در قالب چهار طبقه اصلی تعریف می‌شد؛ البته گاه در منابع، این طبقات به سه دسته نیز تقلیل می‌یافتند، زیرا ناپیوستگی و تفاوت‌های ظریف میان برخی گروه‌ها باعث شده بود که در بعضی تحلیل‌ها، گروه‌ها در قالب‌های متفاوتی بازشناخته شوند. براساس این نظریه‌ها، نظام طبقاتی در جامعه ساسانی، به طور کلی، شامل تقسیمات زیر است که بر پایه این باورهای فرهنگی و دینی استوار هستند:

طبقه روحانی (آثرون): این طبقه مهم‌ترین و قدرتمندترین گروه در جامعه ساسانی بود که نقش اصلی را در سیاست، دین و فرهنگ ایفا می‌کرد. روحانیان، شامل مغان و موبدان، وظیفه داشتند دین ملی زرتشتی را ترویج دهند و در امور حکومتی نقش مستقیم داشتند (کریستین سن، ۱۳۶۷: ۱۱۹).

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، حمله به دشمنان، تأمین 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: ۵۴؛ کریستین سن، ۱۳۶۷: ۱۱۹).

توده ملت (مردم عادی): سامی و کریستین سن این طبقه را طبقه چهارم معرفی کرده و طبقه سوم را دبیران و کاتبان قرار می‌دهند. این طبقه شامل دهقانان، کشاورزان، صنعت‌گران و پیشه‌وران بود. دهقانان و 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 مستقیمی در سیاست نداشتند. در بعضی موارد، گروهی از کشاورزان و صنعت‌گران به صورت جمعی فعالیت می‌کردند 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 (آثرون، رزم‌آرا و کشاورز ستورپرور) قرار داشته است (مجتبائی، ۱۳۵۲: ۴۲-۴۴). پورداوود نیز آورده است که در ایران قدیم، مردم به سه طبقه تقسیم می‌شدند: آثرون (پیشوای دینی)، ارتشتار (سپاهی) و واستریوش (کشاورز). اهل حرفه و صنعت نیز جزو همان واستریوش به حساب می‌آمدند (پورداوود، ۱۳۳۴: ۲۱۱).



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

کنش اول- اداره قضاوت و آمیختگی با جهان (شهریاری): در این سطح، نظام نمادین و اسطوره‌ای بر فرایندهای 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: ۲-۳؛ نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۶۰). نمونه‌های این سطح در داستان‌ها و آیین‌های مربوط به پادشاهی، قضاوت و نظام مدیریت اجتماعی در فرهنگ‌های مختلف نمایان است.

کنش دوم- فرایندهای 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 نمادینی که این فعالیت‌ها را شکل می‌دهند. در این کنش، جسم و فعل انسانی به‌عنوان 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: 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 هستند (همان: ۳).

براساس تحلیل و تفسیر تصویر مورد نظر، به‌وضوح مشاهده می‌شود که هر سه کنش اصلی مورد تأکید ژرژ دومزیل در ساختار آن نمایان هستند؛ به‌نحوی که پادشاه، یعنی اسکندر، نماد جامع هر سه ویژگی و نقش در سیستم اجتماعی است. دیدگاه طبقاتی در این تصویر به‌روشنی نمایان است و بیانگر نظام سلسله‌مراتب اجتماعی و کاست است که در آن هر فرد در جایگاه مشخص خود قرار دارد.

در فیگورهای انسانی 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 که نشانگر جایگاه قهرمانانه و نظامی و نقش آنان در حمایت از سلطنت و امنیت کشور است؛ و سوم، باروری که حضور فرزندان اسکندر و معاشقه آنان با زنانشان، هم بر باروری اسکندر و هم بر تداوم نسل او دلالت دارد. حضور شمشیری در کمر اسکندر، نماد قدرت و اقتدار وی است و نشان می‌دهد که حکمرانی او 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 به همان عدل و میزان مهر اشاره دارد؛ دوم، قلعه و باروی شهر و حیواناتی که در پایین قالی در حال دویدن هستند و همگی نماد قدرت و امنیت درونی جامعه هستند؛ و سوم، زمین‌های سرسبز که نمایانگر آبادانی، رونق اقتصادی و رفاه جامعه هستند؛

بنابراین، به نظر می‌رسد هنرمند، خواه به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، اسکندر را به‌عنوان پادشاهی که جامع سه نقش است به تصویر کشیده است؛ یعنی نقش فرمانروای عادل، سلحشور و عامل باروری که نماد حکمرانی کامل است.

۶- نتیجه‌گیری

این پژوهش با اتکا به تحلیل نشانه‌های کلامی، ساختار روایی و مقایسه‌های تصویری نشان می‌دهد که قالیچه تصویری دوره قاجار، نگهداری شده در موزه فرش ایران، برخلاف خوانش‌های پیشین که آن را عمدتاً بازنمایی صحنه‌های زورخانه



و حمام و مرتبط با شاهنامه دانسته‌اند، در اصل حامل روایات اسکندرنامه نقالی است؛ در نتیجه، قالیچه به مثابه «متن تصویریِ روایی» فهم می‌شود که معنا در آن نه صرفاً از طریق نمایش صحنه‌ها، بلکه از راه سامان‌یابی نشانه‌ها و ارجاع‌های متنیِ درون‌تصویری تولید می‌شود. در پاسخ به پرسش پژوهش، یعنی چگونگی بازتاب اسکندرنامه نقالی و بازتولید معانی ایدئولوژیک «شهریاری»، روشن می‌شود که در فضای قاجاری، اسکندر نه یک شخصیت تاریخی منفرد، بلکه تمثیلی از شهریار مشروع و کارکردمند در سه سطح قدرت سیاسی، نیروی دفاعی/نظامی و توان باروری 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 آمده‌اند، مشخص می‌کنند که قالیچه هم‌زمان دو کارکرد دارد: از یک سو، نشان می‌دهد که در سطح شکل و ترکیب‌بندی از تصاویر چاپ‌سنگی اسکندرنامه ۱۲۷۳-۱۲۷۴ 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

1. Text
2. Michael Payne
3. Intertextuality
4. Julia Kristeva
5. Pictorial Carpet
6. Iconology
7. Ervin Panofsky
8. Gotthold Ephraim Lessing
9. Pre-Iconographic Description
10. Iconographic Analysis

۱۱. در سبک‌شناسی قالی ایران، حاشیه وسیله‌ای مناسب برای محدود ساختن و جلوه دادن به زمینه قالی است. تعداد آن و حتی باریک یا 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، ۱۳۷۶: ۱۹۵).
۱۲. «کاست به نظام قشربندی اجتماعی بسته‌ای اطلاق می‌شود که در آن، افراد نمی‌توانند آزادانه از سطحی اجتماعی به سطحی دیگر بروند» (توسلی و بامری، ۱۳۹۴: ۳۴).

منابع

- بختورتاش، نصرت‌الله، (۱۳۵۱)، گردونه خورشید یا مهر، بررسی‌های تاریخی، شماره ۴۰، ۶۷-۹۹.
- بصام، جلال‌الدین، (۱۳۹۲)، فرهنگ فرش دستباف، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بصام، جلال‌الدین؛ فرجو، محمدحسین؛ ذریه‌زهره، سید امیراحمد، (۱۳۸۳)، رویای بهشت: هنر قالی‌بافی ایران، تهران: وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح، سازمان اتکا.
- بهار، مهرداد، (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ: مجموعه مقالات، تدوین ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
- پورداوود، ابراهیم، (۱۳۳۴)، یسنا اوستا، جلد ۱، تهران: ابن‌سینا.
- پین، مایکل، (۱۳۹۴)، فرهنگ اندیشه‌های انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- توسلی، محمد مهدی؛ بامری، حمزه، (۱۳۹۴)، مقایسه نظام کاست در جنوب شرقی ایران (شهرستان دلگان) و هند، مطالعات شبه‌قاره، دوره ۷، شماره ۲۴، ۲۹-۴۶.



تیکدری‌نژاد، (۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی قالی‌های تصویری کرمان و کاشان از لحاظ فرمی و محتوایی (اواخر قاجار تا اواخر پهلوی)، پایان‌نامه 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، آینه میراث، دوره جدید، سال اول، شماره ۳، پیاپی ۲۲، ۱۷۳-۱۷۶.

سامی، علی، (۱۳۸۹)، تمدن ساسانی، جلد ۲، تهران: سمت.

ستاری، جلال، (۱۳۸۰)، پژوهشی در اسطوره گیل‌گمش و افسانه اسکندر، چاپ اول، تهران: مرکز.

شایسته‌فر، مهناز؛ صباغ‌پور، طیبه، (۱۳۹۰)، بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش)، باغ نظر، دوره ۸، شماره ۱۸، ۶۳-۷۴.

عوض‌پور، بهروز، (۱۳۹۶)، درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: کتاب‌آرایی.

کریستین‌سن، آرتور، (۱۳۶۷)، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.

کشاوریز افشار، مهدی، (۱۳۹۳)، تصویرگرایی در فرش ایران، نشریه چیدمان، سال دوم، شماره ۵، ۲۶-۳۳.

کشاوریز افشار، مهدی؛ سامانیان، صمد، (۱۳۸۶)، تحلیل شمایل‌شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم (س) و حضرت مسیح (ع)، فصلنامه گلجام، شماره ۸.

مارزالوف، اولریش، (۱۳۸۷)، ادبیات عامیانه فارسی در دوره قاجار، نشریه فرهنگ مردم، شماره‌های ۲۷ و ۳۸، ۹۳-۱۱۷.

مجتبائی، فتح‌الله، (۱۳۵۲)، شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، تهران: فرهنگ ایران باستان.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۲)، درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها، چاپ اول، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت، چاپ دوم، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۵)، بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۷)، درآمدی بر اسطوره‌شناسی، چاپ دوم، تهران: سخن.

ویدن‌گرن، گئو، (۱۳۷۷)، دین‌های ایران، ترجمه منوچهر فرهنگ، تهران: آگاهان ایده.

یاری‌زاده، بهنوش، (۱۳۹۶)، بررسی ارتباط ساختار و مضمون کتیبه‌ها با طرح و نقش و کاربرد قالی‌های دوره صفوی و قاجار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.

Bartholomae, Christian, (1961), *Altiranisches Wörterbuch*, Berlin: K. J. Trübner.

Colombier, P., (1964), La Méthode iconologique, *Journal des Savants*, 3: 235-240.

Dumézil, G., (2001), *Entretiens avec Didier Eribon*, Paris: Gallimard.

Panofsky, Erwin, (1972), *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Harper & Row.

Panofsky, Erwin, (2012), On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts, translated by Jaś Elsner and Katharina Lorenz, *Critical Inquiry*, 38(3): 467-482. <https://doi.org/10.1086/664547>.

Pokorny, Julius, (1959), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch [Indo-European Etymological Dictionary]*, Vol. III, Bern and Munich: Francke Verlag.

van Straten, Roelof, (2000), *An Introduction to Iconography*, New York: Taylor & Francis.