Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Mythical Idealism in Semiotics Analysis of Hoshangshahi Rugs of the Qajar Era*

Iman Zakariaee Kermani[1] | **Majid Jafari Goujani**[2]✉

Abstract

1. Introduction

In Iranian carpet weaving, one of the most attractive and popular developments in design style is the beginning of the illustration movement in the thirteenth century (AH). In particular, the portraits of historical and mythical kings as an ideal and archaic subject with cryptic and symbolic themes are given much attention in this period. In the meantime, the myth of Hoshangshah has been woven in a diverse geographical area with a special and fixed composition. Therefore, this research is directed to seek meaning of the texts and find the signs and social messages hidden in the carpets of Hoshangshahi to answer the question of what concepts the elements of this carpet indicate.

2. Methodology

In this regard, the present article, by examining and analyzing carpet actors in the form of image semiotics system and establishing intertextual relations, has tried to discover and analyze hypertexts and

* **Article history**:

Received 17 December 2021 | Accepted 10 June 2022
Received in revised form 6 May 2022 | Published online: 28 June 2022
Journal of Iranian Studies, 21(41), 2022 | Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assistant Professor, Department of Carpet, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. Email: I.zakariaee@aui.ac.ir
2. (Corresponding author) M.A Student, Department of Carpet, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. Email: Majidjafarigoujani@gmail.com

two-way communication between carpet and society in a descriptive-analytical manner. The processes of cognition and communication and the search for signifier and modular relations between the actors in the heart of Qajar society and the carpet system have been done and hypertextual actions and dominant thinking in the construction of this carpet have been realized.

It should be noted that the data of this research was collected in a documentary method, using Nonreactive Measures like online data, pictures, historical backgrounds and methods like that.

In this research, two samples of carpets have been selected from image types, the first sample is related to the rural style and the texture of Nahavand, Hamedan, and the second sample is related to the urban style and the texture of Kerman. The constituent elements of these two carpets are placed on the two levels of the border and the background of the carpet, having visual and verbal symptoms. The reason for presenting two examples of two different styles in this research is that the design and patterns in the human and social geography of handwoven carpets are not always subjected to an exclusive system and sometimes some kind of interaction takes place in order to express common concerns among the weaving communities, which creates commonalities in thematization, but each region cultivates and represents the themes according to its style and visual language.

3. Discussion

Cultures and cultural manifestations are made of signs, each of which is a manifestation of something other than itself, and the person living in the culture gives meaning to these signs (Roze as mentioned by Miek Ball, 2014, p. 144); therefore, each sign has a meaning beyond what comes from words (Adams, 2009, p.1), and a picture is often more eloquent and explicit than thousands of words. Hence, with the formation of the illustration movement in the Qajar era, abstract patterns of carpets were removed from their biological symbols and became a kind of the second-order semiotic system (mythological level) and until the middle of the fourteenth century (Tanavoli, 1989, p. 7), artists produced these broader systems of meaning in the form of images. In this regard, the most frequent design of the theme in the field of Qajar carpets has been the weaving of carpets with the theme of mythological and historical kings and the iconography of the kings

of their time in the form of myths; therefore, the influence that the myths and stories of the Shahnama have had on the various arts of Iran, especially the carpet weaving of this era, in their thousands of years of existence, is undeniable (Tanavoli, 1989, p. 21).

In this regard, the discovery of structures and relationships between society with visual and verbal symptoms in the system of Qajar carpets with the theme of Hoshangshah is important and in some positions and themes it is ambiguous, so the purpose of this study is seeking meaning of the texts and social messages hidden in the carpets of Hoshangshahi in order to answer this main question: what concepts of the elements of this carpet are influenced by the Qajar culture and society? in addition to the main question, other questions can be raised, the answers to which will provide the goals of this research as What was the artist's goal in creating Hoshangshahi carpets? And how has this carpet as a medium played its social role during the Qajar era? Therefore, there is a need to discover some of these ambiguities, among the necessities of conducting this research; especially since these types of carpets were used in the Qajar period with a special composition for political purposes and to gain the legitimacy and popularity of the Qajar kings among the general and special masses of people through the name and deeds of Hoshangshah. Therefore, in the analysis of Hoshangshahi rugs, one is faced with a wide range of meanings and concepts, which researchers have addressed in various fields and have obtained valuable results.

4. Conclusion

The findings of this study indicate that each of these signs, mysteries or myths, is a diagram of great and wonderful phenomena. Thus, the desire to create pictorial carpets of mythical kings during the Qajar period somehow paved the way for the use of myth as a linguistic-visual tool in art that is a powerful and well-known platform in the transmission and re-creation of ideas, culture and civilization and even the aspirations of the artist in the society are provided and by learning this movement, the formation and rehabilitation of the process of recognizing and receiving ideal and active ideologies in the heart of Qajar society has been well facilitated, the actions and the socio-political hegemony has led to the formation of discourse and people-centered systems in this art, and the designer through ideological-mythological grammar by providing the components of

the needs of his society (which is the symbolism of the constitutional movement in the form of discourse legitimacy), has translated the present ideology of society according to the grammatical language of carpets and brought it back to the society.

On the other hand, an unrestricted discourse, under the control of the carpet theological level (inscription written by Hoshangshah), is easily formed and has provided a platform for the intellectualism, idealism and ideology of its society. Therefore, Hoshangshahi rugs with this structure and meaning have been made from the political events of their society. On the other hand, on a visual level, by imagining the throne of fog with the elements of the throne of historical and mythical kings, and especially placing fire in the crown of the throne, he has narrated the absence of evils and evil communities on the kingdom of Iran and through this a kind of pride and the fervor of nationalism, praise of the Iranian identity and idealism is seen in the characterization and planning of the rugs of the Hoshangshahi type, which is considered unique and pristine in its own kind.

Keywords: Qajar era, Pictorial Carpets, Hoshangshah, Image Semiotics, Idealism.

How to cite: Zakariaee Kermani, I. & Jafari Goujani, M. (2022). Mythical Idealism in Semiotics Analysis of Hoshangshahi Rugs of the Qajar Era. *Journal of Iranian Studies*, 21(41), 273-316. http//doi.org/000000000000000000

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰

آرمان‌گرایی اسطوره‌ای در معناکاوی قالی‌های گونهٔ هوشنگ‌شاهی عصر قاجار*

ایمان زکریایی کرمانی[۱]
مجید جعفری گوجانی (نویسندهٔ مسئول)[۲]

چکیده

در فرش‌بافی ایران، یکی از جذاب‌ترین و پرمخاطب‌ترین تحولات در سبک طراحی، آغاز جنبش تصویرگری در سدهٔ سیزدهم هـ ق است. به‌ویژه پرتره شاهان تاریخی و اسطوره‌ای به‌عنوان یک موضوع آرمانی و باستان‌گرا با محوریت‌های رمزگونه و نمادین در این‌دوره موردتوجه زیادی قرارمی‌گیرد. دراین‌بین اسطورهٔ هوشنگ‌شاه با یک ترکیب‌بندی بخصوص و ثابت، در وسعت جغرافیایی متنوع بافت‌شده و موردتوجه مردم و حاکمان وقت خود بوده‌است؛ بنابراین، هدف این پژوهش بدان جهت رهنمون‌یافته، به‌دنبال معناکاوی متون و پیام‌های اجتماعی مستتر در قالی‌های هوشنگ‌شاهی باشد تا به این پرسش‌اصلی پاسخ داده شود که عناصر این قالی بر چه مفاهیمی دلالت می‌کنند؟

مقالهٔ حاضر با بررسی و تحلیل کنشگران فرش در قالب نظام نشانه‌ای تصویر و برقراری روابط بینامتنیت، به‌صورت توصیفی- تحلیلی سعی در کشف و تحلیل فرامتن‌ها و ارتباطات دوسویه میان فرش و جامعه را داشته‌است و یافته‌ها حاکی از آن می‌باشد که کنش‌ها و هژمونی‌های سیاسی و

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۶ تاریخ ویرایش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۰

مجله مطالعات ایرانی، سال ۲۱، شماره ۴۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۷۳-۳۱۶
DOI: 10.22103/JIS.2022.18716.2269
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: I.zakariaee@aui.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: Majidjafarigoujani@gmail.com

اجتماعی موجب شکل‌گیری نظام‌های گفتمانی و مردم‌محور در این هنر شده‌است و طراح ازطریق دستور زبان تصویری- اسطوره‌ای و نظام قدرتمند نشانه‌پذیر فرش، بستری را برای روشن‌فکری، آرمان‌خواهی و ایدئولوژی جامعهٔ خویش فراهم‌آورده و فرش‌های هوشنگ‌شاهی با این ساختار و معنا، برساخته از رویدادهای سیاسی- اجتماعی جامعهٔ خود بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: دورهٔ قاجار، قالی‌های تصویری، هوشنگ‌شاه، نشانه‌شناسی تصویر، آرمان‌گرایی.

۱. مقدمه

فرهنگ‌ها و جلوه‌های فرهنگی از نشانه‌هایی ساخته‌شده‌اند که هر یک از آن‌ها مظهر چیزی غیر از خود است و انسانِ سکنی‌گزیده در فرهنگ به این نشانه‌ها معنا می‌بخشد (رز، به نقل از میک بال، ۱۳۹۳: ۱۴۴)؛ بنابراین هر نشانه، دارای معنایی است فراسوی آنچه از واژگان برمی‌آید (آدامز، ۱۳۸۸: ۱۶۳) و یک تصویر بارها گویاتر و صریح‌تر از هزاران واژه است (همان: پیشگفتار)؛ لذا با شکل‌گیری جنبش تصویرگری در دورهٔ قاجار، نقوش تجریدی فرش از نمادهای زیستی خود خارج و به یک‌نوع نظام مرتبهٔ دوّم نشانه‌شناختی (سطح اسطوره‌شناختی) مبدل شد و تا اواسط قرن چهاردهم (تناولی، ۱۳۶۸: ۷) هنرمندان به تولید این نظام‌های گسترده‌تر معنایی در قالب تصویر پرداختند.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در این‌حیث بیشترین طرح موضوع در حوزهٔ فرش قاجاری، بافت قالیچه‌هایی با موضوع شاهان اسطوره‌ای و تاریخی و شمایل‌نگاری شاهان وقت خود در قالب اسطوره بوده‌است؛ بنابراین تأثیری که اسطوره‌ها و داستان‌های شاهنامه در حیات هزاران سالهٔ خود بر روی هنرهای مختلف ایران به‌ویژه فرش‌بافی این دوره گذاشته‌اند، غیرقابل‌انکار است (همان: ۲۱). در این‌راستا کشف برساخت‌ها و روابط میان جامعه با نشانگان تصویری و کلامی در نظام فرش‌های قاجاری با موضوع هوشنگ‌شاه حائز اهمیت و در برخی مواضع و مضامین دارای ابهام است؛ بنابراین این پرسش حاصل می‌شود که عناصر این‌گونه از قالی‌های

تصویری بر چه مفاهیمی متأثر از فرهنگ و اجتماع قاجاری دلالت می‌کند؟ علاوه بر این می‌توان سؤالات ویژه‌ای مطرح کرد که پاسخ‌گویی به آن‌ها اهداف این پژوهش را تأمین می‌نماید؛ هدف هنرمند از خلق فرش‌های هوشنگ‌شاهی چه بوده‌است و چگونه این فرش به‌عنوان یک‌رسانه در دوران قاجار نقش اجتماعی خود را ایفا کرده‌است؟ لذا نیاز به کشف برخی از این ابهامات ازجمله ضرورت‌های انجام این پژوهش می‌باشد؛ به‌ویژه آنکه از این دسته‌فرش‌ها در دورهٔ قاجار با یک ترکیب‌بندی بخصوص برای مقاصد سیاسی و به‌دست‌آوردن مشروعیت و محبوبیت شاهان قاجار در بین توده‌های عام و خاص مردم به‌واسطهٔ نام و اعمال هوشنگ‌شاه، استفاده شده‌است؛ بنابراین در تحلیل فرش‌های هوشنگ‌شاهی با گسترهٔ زیادی از معنا و مفهوم‌ها روبرو بوده که پژوهشگران در زمینه‌های مختلفی به آن پرداخته‌اند و نتایج ارزنده‌ای به دست آورده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

وندشعاری (۱۳۸۷) بیان می‌کند، طراح اولیهٔ قالی‌های هوشنگ‌شاهی به‌نوعی قصد تقلید از یک طرح و نمونهٔ خاص را داشته و ممکن است اولین نمونهٔ این قالی، تحت‌تأثیر اساطیر و روایت‌های اسلامی شکل‌گرفته باشد و حتی شاید تحت‌تأثیر روایت‌های قهوه‌خانه‌ای و پرده‌های نقاشی، هنرمند با اسطورهٔ هوشنگ‌شاه آشنا شده و سپس آن را بر روی فرش منقوش‌کرده‌است. همچنین تصویر هوشنگ‌شاه را متأثر از چهرهٔ شاهان افشار و قاجار می‌داند و به نقل از بهار (۱۳۷۸) می‌نویسد گاهی در اساطیر ایران باستان، هوشنگ را همان جمشید دانسته‌اند. عمویی و حسین‌خانی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «کاربست‌های سیاسی اساطیر در ایران باستان»، در بخش اسطوره‌های قدرت- مشروعیت‌زا، به آزمون این مطلب پرداخته‌اند که چگونه اسطوره‌ها الگویی برای پیدایی قدرت و قدرت‌مداری به‌وجود می‌آورند و چگونه بدین قدرت مشروعیت می‌بخشند تا ازطریق نظامی ارزشی، پاس‌داشته‌شود و قدرت و مشروعیت، اساس وجود جامعهٔ سیاسی دانسته‌شده که با کارکرد اساطیر در بخش آرمان‌گرایی- فرجام‌شناسی تقویت می‌شود و به‌طور مشخص برای حکومت، هدفی معیّن می‌سازد که همانا آن هدف، آبادانی کشور و دادورزی است و غایت حکومت ایرانی

شمرده می‌شود. شایسته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۹۰) با رویکرد توصیفی- تحلیلی به بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار موجود در موزهٔ فرش ایران پرداخته‌اند و تأثیرپذیری آن‌ها از هنر و فرهنگ غرب، گرایش به واقع‌گرایی در هنر و ظهور دو پدیدهٔ چاپ و عکس را به‌عنوان عوامل مؤثر در پدیدهٔ تصویرگری فرش موردتوجه قرار داده‌اند. در این‌راستا تصویرگری پادشاهان و مشاهیر را مبیّن توجه طراحان و علاقهٔ آن‌ها به تاریخ ایران دانسته و طرح اولیهٔ قالی‌های هوشنگ‌شاهی را بنا بر شاهنامه متأثر از جنگ هوشنگ با دیوان و مسخرنمودن آن‌ها توسط وی عنوان‌کرده‌اند. رسولی (۱۳۹۳) در پژوهشی با روش تحلیلی- تطبیقی به بررسی و نشانه‌شناسی دو نمونه از قالی‌های دست‌بافت همدان پرداخته و معتقد است بنا بر دیدگاه سوسور خوانش نشانه‌ها و متون قالی‌های هوشنگ‌شاهی با برهم‌کنش آن‌ها با یکدیگر در قالب یک نظام باید صورت پذیرد. وی به نقل از تناولی (۱۳۶۸) می‌نویسد بیشترین قالی‌های هوشنگ‌شاهی متعلق به همدان است. کشاورز افشار (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تصویرگرایی در فرش ایران» بیان‌داشته، تصویرگرایی در فرش ایران از دوران قاجار آغاز و تا اوایل دورهٔ پهلوی ادامه‌یافت و پیش‌درآمدی در تولید تابلو فرش شد. همچنین جنبش قالیچه‌های تصویری در عصر قاجاریه را هنری مردمی خطاب‌کرده‌است و می‌نویسد در آن دوره، مردم پادشاهان نیک را به‌تصویرکشیده و به شاهان ظالمی همچون محمدعلی‌شاه توجهی نداشته‌اند و در قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی، هوشنگ‌شاهِ اسطوره‌ای در شمایل و ترکیب‌بندی تصویر فتحعلی‌شاه قاجار در نقاشی‌های پیکرنگاری درباری مصورشده‌است. ایمانی و دیگران (۱۳۹۴) با رویکرد جامعه‌شناختی و با مفاهیم چهارچوب نظری لاکلاو و موفه در تحلیل گفتمان و ساختار معنایی محورهای هم‌نشینی و جانشینی سوسور، تعداد ده نمونه از قالی‌های تصویری با موضوع پادشاهان در دورهٔ قاجار را بررسی کرده‌اند. پژوهشگران برآن هستند دلیل ازدیاد قالی‌های هوشنگ‌شاهی تبیین قانون برای نخستین‌بار توسط وی بوده‌است و شاهان قاجار برای تثبیت حاکمیت و گسترش قدرت خویش در جوامع از آن بهره جسته‌اند. قانی و دیگران (۱۳۹۸) با شیوه‌ای تطبیقی و با روش اسطوره‌شناسی تطبیقی‌کنشگرا به رویهٔ ژرژ دومیزل، به بررسی تأثیرات فرهنگی دورهٔ قاجار

بر شکل‌گیری قالی‌های هوشنگ‌شاهی پرداخته‌اند. پژوهش‌گران نگارهٔ هوشنگ را متأثر از نقاشی‌های ناصرالدین‌شاه می‌دانند و معتقدهستند با رویکرد باستان‌گرایی که در دورهٔ قاجار شکل‌می‌گیرد، طراح این قالی سعی‌کرده‌است سعادت جامعه خود را با بازسازی هدفمند طرح نظام‌طبقاتی حاکم در زمان هوشنگ‌شاه و ایجاد ارتباط با نظام طبقاتی و سیستم حکومتی وقت، به‌نقدی در مورد خواستهٔ خود از حاکمی مقتدر و سرآمد برای شکل‌گیری نظامی یک‌پارچه و سعادتمند بپردازد.

پیشینهٔ بررسی‌شده حاکی از آن است که توجه و تمرکز محققان در خوانش و مطالعهٔ این‌گونهٔ سبکی، بیشتر حول محورهای جانشینی سوژه و تحلیل روابط دال و مدلولی در بررسی و تفسیر دستاوردهای هوشنگ‌شاه همراه با روایات دینی مشابه به‌صورت‌های آشفتگی حکومتی، تفکر غرب‌گرایی هنرمند و واقع‌گرایی در هنر بوده‌است؛ بنابراین در پژوهش‌حاضر علاوه‌بر دید اسطوره‌شناسی، با نگاه آرمان‌گرایانه به هوشنگ‌شاه و استناد بر برخی تحلیل‌های صورت‌گرفته از تحقیقات پیشین سعی در بررسی، تفسیر و تشریح برساخت‌های اجتماعی- سیاسی حاکم بر اندیشه و خواسته‌های طراح اثر از خلق این اثر در زمان خود شده‌است.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش کیفی با روش نشانه‌شناسی‌تصویر به‌شیوهٔ توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته‌است و با استناد بر مفاهیم نمادشناسی پساساختارگرا و دانش اسطوره‌شناسی به تحلیل تصویر و مطالعهٔ موردی دو نمونه از قالی‌های هوشنگ‌شاهی می‌پردازد.

در این‌راستا با استفاده از کشف فرآیندهای شناخت و ارتباطی سعی در تحلیل و معناکاوی این قالی‌ها در بطن جامعه شده‌است تا ازطریق بینامتنیت و جست‌وجوی روابط دال و مدلولی میان کنشگران به فرامتن‌ها و تفکر حاکم بر ساخت این قالی پی برد.

لازم‌به‌ذکر است داده‌های این پژوهش به‌روش اسنادی و با استفاده از ابزارهای نسخه‌برداری، مصنوعات مادی یا فیزیکی و داده‌های برخطی (اینترنتی) جمع‌آوری شده‌است.

۱-٤. مبانی نظری: آرمان‌گرایی[۱] اسطوره‌ای[۲]

اختراع اسطوره‌ها و افسانه‌ها در تمام نوع بشر عمومیت‌داشته و دارد (محمودی، ۱۳۵۸: ۹۴) و چاشنی اصلی ادبیات و هنر هر ملتی است (همان: ۱۰۰)؛ ازطرفی بخش عمده‌ای از فرهنگ مکتوب جوامع و اقوام را ادبیات داستانی تشکیل‌داده که از یک‌سو می‌تواند بیانگر آینهٔ تمام‌نمای آمال و آرزوها، شرایط زیستی و فرهنگی و درنهایت مقتضیات زمانه‌ای و حکومتی عصر خویش باشد (حاتمی و ناظم، ۱۳۹۳: ۱۷) و از سوی‌دیگر هر یک از این تراوش‌های فکری، می‌تواند دربردارندهٔ دنیای آرمانی (همان: ۱۷) و فرهنگ راستین یک ملت در کالبد مجموعه‌ای از رازهای نهان‌گشته باشد (محمودی، ۱۳۵۸: ۱۰۰) که برای هنرمند، هنرمندان بازآفرین و خوانش‌کنندگان اثر پرده‌برداری از این رموز، متفاوت و درعین‌حال بر آنان آشکار است.

اسطوره‌ها، داستان‌ها و سرگذشتی‌هایی مینوی هستند که بیشتر ریشهٔ آن‌ها مشخص نیست اما پیوند آن‌ها با سنت‌ها، آیین‌ها و عقاید دینی غیرقابل‌انکار است (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳). همچنین آن‌ها را دستورالعمل‌های روش زندگی می‌دانند و چه‌بسا نمودی منطقی برای جامعه هستند (هینلز ۱۳۷۱: ۱۲). به‌عبارتی‌دیگر اسطوره، دانش و دین انسان نخستین و داشته‌های معنوی او است و می‌توان اذعان‌کرد یکی از ساختارهای مهم فرهنگ‌بشر (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴) و فلسفه‌ای مستدل از تمثیل جهان پیرامون است که دربارهٔ آفرینش کیهان، طبیعت، انسان یا درباره‌ی ویرانی نیروهای اهریمنی روایت می‌کنند (همان: ۱۴)؛ بنابراین اساطیر نشانگر فرهنگ و بینش مردمان در دوران کهن و بیانگر تداوم زندگی و تاریخ یک ملت است (آموزگار، ۱۳۸۶: ۱) و بسیاری از حقیقت‌های زندگی بشر را می‌توان در دل اساطیر یافت (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۲). چنان‌که ردپای رهنمودی و الگوهای برساخته از آن به‌ویژه آرمان‌خواهی را می‌توان در ادیان، هنر و تمدن بشر جست‌وجو کرد.

ازطرفی اساطیر پاسخگوی نیازهای مادی و معنوی انسان قدیم بوده و هستند و نه‌تنها در زمینه‌های فرهنگی بلکه در زمینه‌های سیاسی و آرمان‌گرایی مشروعیت‌زا نیز کاربرد داشته‌اند (بهار، ۱۳۷۶: ۲۰۴)؛ به‌نحوی‌که بسیاری از شاهان و حاکمان زمان قدیم برای

اثبات مشروعیت و برتری خود بر رعایا و عوام، خود را از نسل خدایان اساطیری معرفی کرده‌اند و به‌این‌ترتیب پذیرفته‌شدن نظام‌طبقاتی جوامع قدیم تحت‌تأثیر داستان‌های اساطیری بوده‌است (همان: ۲۰۴)؛ بنابراین ارتباط اسطوره با مقولهٔ آرمان‌گرایی ارتباطی در طول است که هرکدام می‌تواند بازتولید دیگری باشد و در ترجمهٔ دوسویهٔ دنیای آرمانی و تفکر ایدئالیسم میان هنر و هنرمند، استفاده از اسطوره‌ها برای هنرمندان در مفهوم گفتارنشانه[۳] و به‌عنوان نماد (رمز) و الگوهای آرمان‌گرا در راستای تمایلات و خواسته‌های درونی و جمعی، خالی از انتظار نیست.

فردوسی بزرگ در آغاز کتاب شاهنامه که گنجینهٔ اساطیر ایرانی است، چنین می‌سراید:

تو آن را دروغ و فسان مدان — به رنگ فسون و بهانه مدان
از آن چند اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز معنی برد

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۴)

ازاین‌رو این گنجینهٔ بزرگ را ارج می‌نهیم و بر آن در این حیث ژرف می‌نگریم.

تصویر ۱. قالی هوشنگ‌شاهی بافت ملایر؛ احتمالاً قرن ۱۴ هـ ق، ابعاد ۲۰۸ × ۱۳۶ سانتی‌متر (سایت ۱).

تصویر ۲. فرش هوشنگ‌شاهی کرمان؛ بافت سال ۱۳۲۲ هـ ق/ ۱۲۸۳ هـ ش، ابعاد ۲۰۷ × ۱۳۹ سانتی‌متر، موزهٔ فرش تهران (صباحی ۱۳۹۸: ۴۰۲).

۲. بحث و بررسی

۲- ۱. توصیف پیکره‌های مطالعاتی

در پژوهش‌حاضر دو نمونه قالی از گونه‌های تصویری انتخاب‌شده‌است که نمونهٔ اوّل مربوط به سبک روستایی و بافت نهاوند همدان (تصویر ۱) و پیکرهٔ دوّم مربوط به سبک شهری و بافت کرمان (تصویر ۲) است. عناصر تشکیل‌دهنده این دو قالی در دو سطح حاشیه‌ها و زمینهٔ فرش قرارگرفته‌اند و همان‌طورکه در تصاویر ۱ و ۲ مشهود است، عناصر زمینه در دو قالی تقریباً ازنظر نوع و ترکیب یکسان اما سبک بیانی و عناصر حاشیه‌ای این دو پیکره با یکدیگر متفاوت هستند.

دلیل ارائه دو نمونه از دو سبک متفاوت در این پژوهش این است که الگوهای طرح و نقش در جغرافیای انسانی و اجتماعی فرش دستباف همواره تابع یک نظام انحصاری نیستند و گاهی نوعی تعامل در راستای بیان دغدغه‌های مشترک در بین جوامع بافنده صورت می‌پذیرد که این تعامل اشتراکاتی را در مضمون‌پردازی ایجاد می‌کند اما هر منطقه به فراخور سبک و زبان تصویری خود مضامین را پرورش و بازنمایی می‌کند.

جدول ۱. نشانگان کلامی در متن نمونه‌های مطالعاتی اوّل و دوّم

 تصویر ۳. کتیبه نوشت در نمونهٔ مطالعاتی اوّل	در این کتیبه نام هوشنگ‌شاه به شکل معکوس‌شده منقوش است و دلیل آن می‌تواند بافتن دو فرش کنار هم باشد که دیگری را قرینهٔ آن می‌بافتند (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۱۷).
 تصویر ٤. کتیبه نوشت در نمونهٔ مطالعاتی دوّم	نام هوشنگ‌شاه در این کتیبه نگاشته شده‌است. همچنین سال ۱۳۲۲ هـ ق می‌تواند گویای زمان بافت آن باشد و ازاین‌جهت تولید معنایی براثر زمانی می‌کند.

منبع: نگارندگان.

متن هر دو نمونهٔمطالعاتی از پرسپکتیو مقامی برخوردار است که به رنگ خاکی (ابرشی شده) دیده می‌شود. در بالاترین پلان متن (تصاویر ۳ و ۴) کتیبه‌ای به اسم شخصی اسطوره‌ای کار شده‌است. در زیر کتیبه (تصاویر ۵ و ۱۲) فردی درشت‌هیکل همراه با ریش

کوتاه در بین ستون‌هایی که با پارچه یا منسوجی نقش‌دار مزیّن شده‌اند (تصاویر ۱۱ و ۱۸) روی تختی با تزئینات ساده (تصاویر ۱۰ و ۱۷) جلوس کرده‌است. در تاج این تخت عنصری مانند خورشید، فروزان می‌باشد؛ همچنین سوژه، کلاهی منقوش بر سر دارد. در سمت راست متن (تصاویر ۶ و ۱۳) نگاره‌ای با موهای مجعد همراه با سبیل دیده می‌شود که ردایی بر تن کرده‌است؛ سوژه کلاهی ساده بر سر گذاشته و به‌صورت سه‌رخ ایستاده است. در سمت چپ متن (تصاویر ۷ و ۱۴) نگاره‌ای با تاجی بر سر به‌صورت نیم‌رخ جای گرفته که ردایی بر تن دارد و به نظر شاخه‌گلی را در دست راستش نگاه داشته‌است. در میانهٔ متن (تصاویر ۹ و ۱۶) دو نگارهٔ ماورایی با شاخ و بدنی خال‌دار در جلوی تخت نشسته‌اند. در پایین‌ترین قسمت متن (تصاویر ۸ و ۱۵) صفی از افراد رصد می‌شود که بر روی خطوطی تپه مانند منقوش شده‌اند؛ در مرکز این صف سربازی به‌نظر پارسی با نیزه‌ای در دست به حالت نیم‌رخ ایستاده است و دیگر نگاره‌های حاضر، با هدایایی، به‌شیوه و شکل‌های گوناگون تصویر شده‌اند. همچنین بوته‌گل‌هایی در این صف در حدفاصل سرباز پارسی و نگاره‌های سمت راستش نگاشته شده‌است.

جدول ۲. نشانگان تصویری در نمونه‌های مطالعاتی اوّل و دوّم

نمونهٔ مطالعاتی اوّل							
	تصویر ۵	تصویر ۶	تصویر ۷	تصویر ۸	تصویر ۹	تصویر ۱۰	تصویر ۱۱
نمونهٔ مطالعاتی دوّم							
	تصویر ۱۲	تصویر ۱۳	تصویر ۱۴	تصویر ۱۵	تصویر ۱۶	تصویر ۱۷	تصویر ۱۸

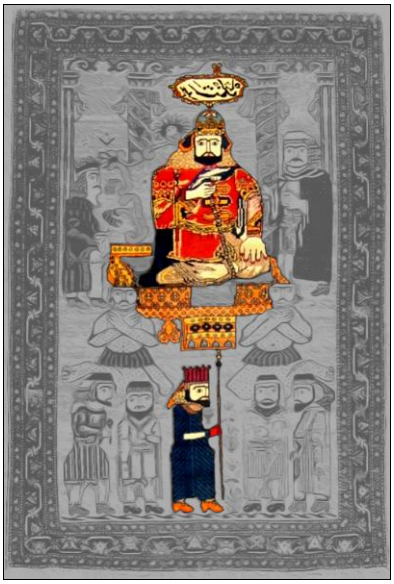
منبع: نگارندگان.

۲- ۲. تحلیل متون مورد مطالعه

به‌منظور شناخت بهتر ترکیب‌بندیِ زمینهٔ پیکره‌های موردمطالعه، خطوطی راهنما در تصویر نمونهٔ اوّل ترسیم شده‌است که این خطوط می‌تواند تا حدودی نظم حاکم بر ساختار ترکیب فرش را آشکار سازد. همان‌طور که مشاهده می‌شود لوزی (gehf) تمامی نشانگان تصویری و کلامی فرش را در برگرفته‌است (تصویر ۱۹). در نظام نشانه‌ای فرش ایران محور

عمودی فرش به‌عنوان یکی از مهم‌ترین بخش‌های فرش شناسایی می‌شود که در این پیکره محور عمودی در قالب (ef) برحسب لوزی (gehf) نشان‌دهندهٔ عناصر مهم و تأکیدشده در ترکیب‌بندی شامل کتیبه‌نوشت، نگارهٔ شاخص پادشاه و سرباز پارسی است (تصویر ۲۰). علاوه بر محور عمودی می‌توان نقاط مهم و طلایی دیگری نیز در ساختار هندسی این نمونه مشاهده نمود که آن محل تقاطع خطوط راهنما است. صرف‌نظر از نقاط تقاطع پیرامونی فرش، نقاط (o) و (q) به‌دلیل بیشترین برخورد خطوط راهنما از ارزش بصری بیشتری برخوردارند و همان‌طور که در تصاویر ۱۹ و ۲۰ مشاهده می‌شود نگارهٔ شاخص پادشاه و سرباز پارسی در این نقاط قرارگرفته‌اند.

تصویر ۱۹. ترکیب‌بندی عناصر متن (نگارندگان).



تصویر ۲۰. عناصر تأکیدشده در ترکیب‌بندی (نگارندگان).

۲- ۳. نشانگان کلامی: کتیبهٔ هوشنگ‌شاه

در تحلیل کتیبهٔ مصور شده در بالاترین سطح متن به‌مثابه نشانگان کلامی، یک کنش ارتباطی شکل می‌گیرد با این معنا که کتیبه هوشنگ‌شاه به‌طور صریح به شخص هوشنگ و عصر وی دلالت می‌کند (رسولی، ۱۳۹۳: ۱۹)؛ اما معنا فقط در سطح صریح هوشنگ‌شاه باقی نمی‌ماند و ذهن به سمت رویدادهای اسطوره‌ای عصر هوشنگ رهنمون می‌گردد.

بنابرشاهنامه، زندگی اجتماعی ایرانیان از جایی آغاز می‌شود که نخستین انسان اسطوره‌ای یعنی کیومرث[۴] به‌معنی جان‌میرا (کرتیس، ۱۳۷۶: ۲۷) از کوه پایین آمده، مردم را یکجانشین کرده و به آن‌ها آداب پوشش یاد می‌دهد (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۲). سیامک فرزند کیومرث در جوانی کشته می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۹۵) و هوشنگ به‌عنوان نوهٔ کیومرث پا به عرصهٔ اساطیر ایرانی می‌گذارد؛ بنابراین نظام کلامی در این تصویر به‌مثابه لنگرگاه نشانه‌ای ذهن را به سمت پادشاهی اسطوره‌ای به نام هوشنگ سوق می‌دهد و نمی‌گذارد بنا بر ظرفیت چندمعنایی متون تصویری، ذهن مخاطب به سمت سایر شخصیت‌های اسطوره‌ای مشابه چون سلیمان نبی (ع) سوق یابد.

۲- ٤. از بازنمایی دیداری تا الگو پردازی آرمانی

در ذیل کتیبهٔ هوشنگ‌شاه پیکره‌ای در طلایی‌ترین جایگاه ترکیب‌بندی، نشسته بر سریرشاهی تصویر شده‌است که با ارجاع به‌نظام کلامی می‌توان وی را هوشنگ‌شاه خوانش کرد (تصویر ۲۰). با توجه به هم‌نشینی او با تخت‌شاهی، ملازمان و دیوانی که تخت را بر دوش می‌کشند در کنار اصل پرسپکتیو مقامی که وی را ازنظر اندازه بزرگ‌تر از سایر نشانه‌ها به تصویر کشیده‌است می‌توان بر معنای هوشنگ‌شاه به اجماع رسید. نشانهٔ تصویری این پادشاه را می‌توان در دو سطح دیداری و اسطوره‌ای مورد بررسی و کنکاش قرارداد.

۲- ٤- ۱. سطح دیداری هوشنگ‌شاه

در این سطح، هوشنگ‌شاه به‌صورت پیکره‌ای مردانه، نسبت به سایر شخصیت‌های ترکیب‌بندی، بزرگ‌تر بازنمایی شده‌است و این اصل بر اهمیت و موقعیت والای این پیکره اشاره دارد. در هر دو نمونهٔ مورد مطالعه، هوشنگ‌شاه روی دو زانوی خود بر مسند قدرت، باوقار نشسته و دست چپ او کمی بزرگ‌تر بر روی پایش قرارگرفته‌است. این حالت می‌تواند جایگاه اعتماد و قدرت درونی را القا و بیان نماید (تصاویر ۲۱ و ۲۲). در نمونهٔ مطالعاتی اوّل (تصویر ۲۱) ناخن‌های این دست به رنگ قرمز انگاشته شده‌اند که می‌توان قدرت، اقتدار و جنگ را از این رنگ معنا نمود. از طرفی دیگر این شیوهٔ نشستن در نقاشی‌های موجود از ائمه اطهار در دوران قاجار مرسوم بوده (وندشعاری، ۱۳۸۷: ۹۷) و این‌گونه بر معنویت سوژه افزوده شده‌است. همچنین در دست هوشنگ عصا یا چوب‌دستی

دیده می‌شود که به مسندش متصل شده و آن را به سمت سینه و قلبش گرفته‌است و اینجاست که حرف فردوسی بزرگ آشکار می‌شود:

بگشت از برش چرخ سالی چهل　　پر از هوش و مغز و پر از رای دل

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۶)

این حالت بصری هوشنگ و عناصر هم‌نشین با او می‌تواند به در دست داشتن زمام حکومت و اشراف بر مسندداری دلالت داشته باشد؛ حتی مخاطب می‌تواند حس تعلّق وی به تخت را در معنای ضمنی آن برداشت کند. لباس هوشنگ در هر دو پیکره به رنگ قرمز روشن همراه با زر و سیم منقوش شده و شباهت بسیاری با لباس شاهان قاجاری دارد (قانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۶). از نظر بصری رنگ قرمز می‌تواند با بالابردن ضرب‌آهنگ هیجانی برای ایجاد نقطهٔ عطف و برجستگی‌دیداری نسبت به هوشنگ‌شاه عمل کند؛ از طرفی هوشنگ در برخی نگاره‌های شاهنامه با لباسی قرمز و ردای آبی نقاشی شده‌است (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۱. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ اوّل هوشنگ‌شاه (نگارندگان).

تصویر ۲۲. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ دوّم هوشنگ‌شاه (نگارندگان).

تصویر ۲۳. مینیاتور هوشنگ‌شاه در نگارهٔ جشن سده (سایت ۲).

تصویر ۲٤. کشته‌شدن دیو توسط هوشنگ؛ موزه گالری هنر فریر- واشنگتن (مهرپویا و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۸).

همچنین این الگو و تناسبات را می‌توان در نقاشی هوشنگ بر روی یک کاشی در نیمهٔ اول قرن چهاردهم هجری هم مشاهده کرد (تصویر ۲۷). بر این اساس می‌توان منشأ الهام این ترکیب‌رنگی را نگاره‌ها و نقاشی‌های مرتبط با هوشنگ‌شاه دانست. همچنین الگوی قسمت‌هایی از پوشش و کلاه این پیکره می‌تواند متأثر از این هنرهای تزئینی باشد (تصاویر ۲۵، ۲۶ و ۲۷).

تصویر ۲۵. نقاشی هوشنگ؛ کتاب‌نامهٔ‌خسروان از جلال‌الدین میرزا، ۱۲۹۷ هـ ق (شیرازی و دیگران، ۱۳۹۴: ۷۰).

تصویر ۲٦. نگارهٔ هوشنگ‌شاه؛ قسمتی از پرده‌ای قلمکار از تصاویر شاهان، دورهٔ قاجار (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۱).

تصویر ۲۷. کاشی با نقش هوشنگ؛ نیمهٔ اول قرن چهاردهم هجری، خانه‌ای قدیمی در شیراز (شیرازی و دیگران، به نقل از سیف، ۱۳۹۴: ۷۰).

۲- ٤- ۲. سطح عملکرد اسطوره‌ای

۲- ٤- ۲- ۱. نخستین پادشاه قانون‌گذار: اسطوره‌شناسی شاهان ایرانی از سلسلهٔ پردات[۵] آغاز و نخستین پادشاه این سلسله هئوشنگه (هوشنگ‌شاه) است (کرتیس، ۱۳۷۶: ۲۷). هوشنگ[۶] را فرمانروای هفت‌اقلیم خوانده‌اند که بر مردمان و دیوان حکمرانی کرده و گفته می‌شود دو سوّم از دیوان به دست هوشنگ کشته‌شده‌اند (تصویر ۲۴) و از او و همسرش نژاد ایرانیان به وجود آمده‌است (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۹). نخستین لقب هوشنگ در اوستا و شاهنامه پیش‌داد به‌معنی نخستین قانون‌گذار (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۵) یا نخستین آفریده (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۹۶) است. همچنین در چند یشت اوستا از وی به‌گونه‌ای یادشده که گویی در رأس شاهان ایرانی جای داشته و احتمال می‌رود هوشنگ در اصل لقبی برای جمشید بوده باشد (بهار، ۱۳۸۱: ۱۹۰).

۲- ٤- ۲- ۲. دادگری و خردمندی: هوشنگ‌شاه با دادگری بسیاری که داشت او را داد نامیدند (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۰)؛ همچنین به او ایران هم گفته شده‌است و پارسیان او را ادریس پیامبر دانسته‌اند (همان: ۱۰۱۰). وی با دانش و خرد، نامه‌هایی در دانشوری نوشته که یکی از آن‌ها را جاویدان خرد گویند (همان: ۱۰۱۰).

۲- ٤- ۲- ۳. دین‌ورزی: وی مردمان را به خداپرستی دعوت کرد و خود بر دین مسلمانی[۷] بود (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۸) و گویند چهل سال پادشاهی کرده‌است (همان: ۱۲۹).

۲- ٤- ۲- ٤. پیشگام در مظاهر و علل آبادانی: هوشنگ زمین را آباد کرد و داد به راه انداخت، مسجدها ساخت و خانه‌ها را از چوب درختان بنا کرد، زر و سیم و مس و

روی و آهن بیرون آورد و چاه‌هایی حفر کرد، شهر بابل به‌سواد کوفه و شهر سوس (شوش) را بنا نهاد، سگان را شکار آموخت (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۸) و دیوها را از ناراحتی‌ها خارج ساخت (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۹۵). همچنین کشف آتش و بهره‌بردن از آن برای بیرون کشیدن آهن از دل سنگ در عصر هوشنگ اتفاق می‌افتد. این پیدایش توسط هوشنگ به شکل طبیعی و با استنباط بیان‌شده _نه آسمانی و خیالی_ (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۶– ۲۵۶)، به این صورت که هوشنگ سنگی را به ماری سیاه و تیزتاز پرت می‌کند و آن سنگ به سنگی دیگر اصابت کرده و آتش شکل می‌گیرد و مار ناپدید می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۶). این امر نشان می‌دهد که انسان اسطوره‌ای و آغازین با جهان و هستی آمیخته می‌شود، یعنی در او گم و نیست می‌شود و این برآیند آن است که وی نه از راه خرد و اندیشه که از راه دل، به هستی و جهان نگاه می‌کند چراکه اندیشه و خرد او هنوز آنقدر پخته و کامل نشده است که او را یکسره از فهم و آگاهی بی‌نیاز کند (اتونی، ۱۳۹۸: ۸۸).

از طرفی محمودی (۱۳۵۸: ۲۶۶) برخورد دو چیز با یکدیگر و شکل‌گیری چیزی نو را اسطوره می‌داند به‌همین‌سبب اگر کمی عمیق‌تر به داستان کشف آتش توسط هوشنگ‌شاه بنگریم دریافت می‌شود که هوشنگ نمادی از آفریننده است و مار بر تاریکی و آشفتگی آغازین دلالت می‌کند، همچنین آسمان در اوستا به‌معنی سنگ است که در اینجا سنگ مدلول آسمان شده و با برخورد آن بر سنگی دیگر آتش یا به‌عبارتی خورشید آشکار می‌شود و تاریکی و آشفتگی را از میان برمی‌دارد (بهار، ۱۳۷۶: ۴۴۴–۴۴۳)؛ بنابراین آتش (خورشید) یک اسطوره است (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۸). همچنین در آفرینش مادی آتش چنین آمده است «ششم، مرد پرهیزگار را آفرید برای از میان بردن و از کار افکندن اهریمن و همهٔ دیوان. سپس، آتش را [چون] اختری آفرید و بدو درخشش از روشنی بیکران پیوست. آن‌گونه تنی نیکو [داشت] که آتش را در خور است» (بهار، ۱۳۸۱: ۴۴). به‌نظر می‌رسد این توصیف چیزی مغایر با کشف آتش توسط هوشنگ نیست و می‌تواند توصیفی دینی از شکل‌گیری آتش و مبارزه با دیوان و اهریمن‌ها توسط مرد پرهیزگار و نیکو _ یعنی هوشنگ‌شاه_ باشد. در این حیث، قابل‌ذکر است در توصیفات دیگر کیومرث را

به‌عنوان اولین انسان در خلقت ششم دانسته‌اند (همان: ۴۶) اما از آتش سخنی به میان نیامده است.

همان‌طور که هینلز (۱۳۷۱: ۴۷) اشاره می‌کند عنصر آتش در همه جهان پراکنده است در خورشید، ابر طوفان‌زا و انسان‌هایی که آن را دوباره متولد می‌کنند؛ از این جهت می‌توان گفت طراحان و نقاشان، لباس هوشنگ را همچون آتشی قرمزرنگ متصوّر شده‌اند که می‌تواند اشاره‌ای ضمنی به تولّد و کشف آتش توسط وی داشته باشد و ردای آبی با خطوط سفید می‌تواند بر کنترل آتش توسط هوشنگ دلالت کند، همچنین رنگ آبی در کنار رنگ قرمز برای کنترل کنتراست سرد و گرم و از جهتی برای کاهش هیجان و ایجاد آرامش ذهنی در اثر گماشته شده‌است.

۲- ۵. نظام ارجاع فرازمانی در نگارهٔ تخت شاهی

تخت هوشنگ با پرسپکتیو سه‌گوش و ژرف‌نمایی در یک فضای دوبعدی طراحی شده‌است (تصویر ۲۸). گل‌های پروانه‌ای، لوتوس، نقوش گرد کوچک و نقوش مشبک (در پلکان) موجب تزئین زیبا و سادهٔ تخت شده‌اند که این نوع از ترکیب و بیان‌هنری را می‌توان بیشتر در هنر نگارگری جست‌وجو کرد؛ از طرفی با بررسی‌های انجام‌شده، الگویی کاملاً مشابه از این تخت یافت نشد درواقع این تخت منحصربه‌فرد، ترکیبی از شاخصه‌های سریرشاهان تاریخی و اسطوره‌ای ایران است.

تصویر ۲۸. نگارهٔ تخت (نگارندگان).

تصویر ۲۹. تخت خورشید یا طاووس (سایت ۴).

تصویر ۳۰. تخت نادری (سایت ۵).

تصویر ۳۱. تخت کیقباد (سایت ۷).

از کنار کلاه هوشنگ، چهار عنصر در رأس بندهای ضخیم نارنجی، تقریباً مشابه الگوهای تخت نادری (تصاویر ۲۸ و ۳۰)، خارج و به سریرشاهی (تخت‌مهی) متصل شده‌است. در تاج تخت، خورشیدی با شمایل انسانی به‌عنوان ارجح‌ترین عنصر دیده می‌شود (تصاویر ۳۲ و ۳۴) که مشابه این الگو را می‌توان در پرده‌ای قلمکار مربوط به

شاهان ایران _که شامل پرترهٔ هوشنگ‌شاه هم می‌شود_ جست‌وجو کرد (تصویر ۳۵). طراح ممکن است، خورشید را در تمثیل آتش به‌کاربرده باشد و آتش را به‌عنوان میراثی از هوشنگ‌شاه و ایجاد کنش ارتباطات ضمنی به کشف آتش توسط وی، در اثر گماشته است.

تصویر ۳۲. نگارهٔ خورشید، نمونهٔ اوّل (نگارندگان).

تصویر ۳۳. نگارهٔ خورشید در تاج تخت طاووس (سایت ۶).

تصویر ٣٤. نگارهٔ خورشید، نمونهٔ دوّم (نگارندگان).

تصویر ۳۵. نگارهٔ خورشید بر روی پرده‌ای قلمکار از تصویر شاهان؛ دورهٔ قاجار (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۲).

آموزگار (۱۳۸۶: ۳۷) می‌نویسد خورشید چشم اورمزد خوانده می‌شود که بر تیرگی و تاریکی چیره آمده و اگر زمانی دیر برآید، دیوان آفرینش را نابود می‌کنند و بهار (۱۳۸۱: ۴۰۹) بیان داشته «مؤثرترین نیرو برای خنثی‌کردن جادوی سیاه و دخالت‌های دیوان، آتش بوده است»؛ بنابراین اهمیت کشف آتش توسط هوشنگ و حضور خورشید (آتش) به‌عنوان عنصری از سریرشاهی کمی ملموس‌تر می‌شود ازاین‌جهت، یکی از دلایل دست‌به‌سینه و مطیع‌بودن پیکره‌های دیو در متن فرش را می‌توان، فروزان بودن آتش در تاج تخت دانست. ازطرفی این سوژه می‌تواند دلالتی‌بر در اختیارداشتن دیوان توسط پیش‌داد داشته‌باشد. همچنین مستفاد می‌شود که چرا دیوها از هوشنگ می‌ترسیدند و این تخت، جایگاهی برای دیوان نیست؛ به‌عبارتی‌دیگر طراح، بینشی روشن و فروزان از تدابیر و دادگری را به‌دور از پلیدی‌ها و زشتی‌ها در آیین حکومت‌داری ایران به‌صورت ضمنی در پیکرهٔ تخت (جایگاه مهی) بیان داشته‌است. در نگاهی دیگر این شاخصه می‌تواند دلالتی بر تخت خورشید موسوم به تخت طاووس فتحعلی‌شاه قاجار (تصاویر ۲۹ و ۳۳) نیز داشته باشد (افشار کشاورز، ۱۳۹۳: ۲۹).

عنصر دوّم بعد از خورشید، یک نیم‌گل نیلوفر (لوتوس) است که می‌توان آن را در تاج تخت نادرشاه افشار (تصویر ۳۰) به‌عنوان عنصر اصلی رصد کرد. همچنین این تخت را از

جهاتی که می‌تواند وجود دو دیو در متن و بردوش‌کشیدن آن باشد (تصویر ۳۶)، به تخت مرمر (تصویر ۳۷) نسبت‌داد (رسولی، ۱۳۹۳: ۲۰)؛ به‌ویژه براثر زمانی‌بافت، طراح می‌توانسته از تخت‌های هم‌عصر خود اعم از تخت طاووس و مرمر الگوگرفته‌باشد. از طرفی این نوع کنش دیو و تخت می‌تواند یادآور سلیمان نبی (ع) باشد؛ این امر می‌تواند در محور جانشینی صورت پذیرد (رسولی، ۱۳۹۳: ۲۰). همچنین می‌تواند اشاره‌ای به تخت جم و حمل آن توسط دیوان (تصویر ۳۸) کرده باشد؛ چراکه در ایران باستان چندین روایت از نخستین شاه وجود داشته‌است و علاوه بر هوشنگ، جمشید و تهمورث هم نخستین‌شاه نامیده‌شده‌اند (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۷). همچنین جمشید و سلیمان (ع) را یکی دانسته‌اند (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۲) که با استناد بر آن، محور جانشینی محرزتر می‌گردد.

تصویر ۳۶. نگارهٔ حمل کردن تخت توسط دیوان در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل (نگارندگان).

تصویر ۳۷. تخت مرمر که توسط دیوان و فرشتگان حمل شده‌است (سایت ۸).

تصویر ۳۸. نگارهٔ حمل تخت‌جمشید توسط دیوان (مهرپویا و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۷).

تصویر ۳۹. نگارهٔ حمل کردن تخت‌مهی توسط دیوان و سرباز پارسی (نگارندگان).

عنصر سوّم و چهارم تخت‌مهی تا حدودی مجهول به‌نظر می‌رسد اما الگوهای مشابه آن به‌ویژه در مینیاتور برتخت نشستن کیقباد (تصویر ۳۱) مؤسس سلسلهٔ کیدادیان، قابل جست‌وجو است. همچنین الگوی نشستن هوشنگ و تا حدودی شیوهٔ پوشش او شباهت زیادی با نقاشی مصورشده از کیقباد (تصویر ۴۰) و کیکاووس (تصویر ۴۱) در نامهٔ‌خسروان دارد. به‌ویژه صورتگری هوشنگ‌شاه در نمونهٔ مطالعاتی دوّم (تصویر ۴۲) به‌تقریب مشابه کیکاووس در این کتاب است که این شباهت دلالتی ضمنی بر داستان نیرنگ خوردن کیکاووس و پشیمانی او دارد؛ به این صورت‌که شیاطین و دیوان همکار کاووس با اندیشهٔ خوارکردنش وی را که فرمانروایی بزرگی بر هفت‌بوم داشت به شاهی آسمان و گاه امشاسپندان آرزومند کردند (بهار، ۱۳۸۱: ۱۹۳). آن‌ها برای پیکار با یزدان قصد پرواز

کردند و در ادامهٔ داستان فرّکیانی در قالب پیکر آهو از دست کاووس می‌گریزد (همان: ۱۹۳)؛ بر اساس شاهنامه این پرواز توسط چهار عقاب گرسنه صورت می‌گیرد و پس از زمین‌خوردن، کاووس حیلهٔ ابلیس را فهمیده و به اشتباهات خود پی می‌برد و از یزدان پاک در چهل روز طلب بخشش می‌کند و یزدان نیز وی را می‌بخشد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۵۰)؛ این بخشش ازآن‌جهت بود که سیاوش و سپس خسرو از او پای می‌گرفت (بهار، ۱۳۸۱: ۱۹۳).

تصویر ۴۰. نقاشی کیقباد در نامهٔ‌خسروان (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۶).

تصویر ۴۱. نقاشی کیکاووس در نامهٔ‌خسروان (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۷).

تصویر ۴۲. پیکرهٔ مطالعاتی هوشنگ در نمونهٔ مطالعاتی دوّم (نگارندگان).

از این‌حیث می‌توان ناراحتی و غم مانده در چهرهٔ هوشنگ‌شاه را در نمونه‌های مطالعاتی دریافت؛ همچنین این ویژگی عینی بر اتفاقات دورهٔ مشروطه نیز دلالت می‌کند؛ به‌ویژه برحسب زمانی، بافت این فرش در سال ۱۲۸۳ هـ ش بوده که دو تن از بزرگ‌ترین و مورد احترام‌ترین روحانیون وقت، آیت‌الله سید محمد طباطبایی و آیت‌الله بهبهانی برای بیرون راندن بلژیکی‌های مسلط بر گمرک، عزل عین الدوله و مبارزه با استبداد دستگاه قاجاری باهم همگام شدند (انصاری، ۱۳۹۴: ۲۱).

از سویی‌دیگر نیزهٔ سرباز هخامنشی به‌نوعی نگه‌دارنده تخت است (تصویر ۳۹)، به این صورت‌که سرنیزه زیر تخت را گرفته و پاشنهٔ نیزه بر روی پای سرباز پارسی (در نمونهٔ مطالعاتی دوّم) مستحکم شده‌است. درواقع طراح به‌نوعی قدرت حکومت و سلطنت را در مردم و نیروهای مبارز استنباط‌کرده و اساس و پایهٔ تمام این شکوهمندی را سربازان ملتش دانسته‌است؛ همچنین نیزه باحالت ایستایی که دارد موجب ایجاد کنش پایداری و قدرت شده و استحکام اثر را در ترکیب‌بندی بیشتر کرده‌است.

در مفهومی کلی، طراح ممکن است تخت‌مهی را بر اساس شاهنامه و پادشاهان تاریخی ایران خلق کرده باشد و به‌نوعی این تخت دلالتی ضمنی بر روایت‌های اساطیری و تاریخی ایران دارد و جایگاهی از تمدن، فرهنگ و قدرت را در عین سادگی به‌تصویر کشیده‌است و به‌نوعی روحیات آرمانی، باستان‌گرایی، اصالت‌طلبی، نقادی و پختگی فکری- هنری طراح را می‌توان از آن استنباط کرد.

۲- ٦. تداوم حکومت آرمانی با حضور ملازمان

۲- ٦- ۱. نگارۀ سمت راست هوشنگ‌شاه: تهمورث[۸]

پس از هوشنگ، تهمورث پادشاه جهان شد؛ وی مانند هوشنگ و دیگر مردمان نیک‌سیرت، حرمت راستین آفریدگار را رواج داد (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۹) و خداوند او را چنان نیرویی داده بود که ابلیس و دیوان را فرمان‌بردار خویش کرد (تصویر ۴۶) (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۹). تهمورث اهریمن را زین بست و سی‌سال برش سوار شد (بهار، ۱۳۸۱: ۱۹۰) و به هرجایی اراده‌کرد حضور یافت (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۹) و او را دیوبند خواندند (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۱). همچنین در دوران تهمورث، دیوان طلب بخشش می‌کنند (کرتیس، ۱۳۷۶: ۵۳). وی به‌مدت چهل‌سال (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۹) و در تعبیری‌دیگر پانصدسال (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۱) پادشاهی کرده‌است.

تصویر ۴۳. نگارۀ مطالعاتی نمونۀ اوّل تهمورث (نگارندگان).

تصویر ٤٤. نگارۀ مطالعاتی نمونۀ دوّم تهمورث (نگارندگان).

تصویر ٤٥. نقاشی تهمورث در نامۀخسروان (فرصت‌شیرازی، ج ۲: ۱۰۱۱).

تصویر ٤٦. نگارۀ در بند شدن دیوان به دست تهمورث (مهرپویا و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۰).

باتوجه به پرسپکتیومقامی نشانگان تصویری، این شخص در جایگاه دوّم قرار دارد و به‌نحوی ویژه به هوشنگ نزدیک است. کلاه او به‌نظر نمدی است و موهایی مجعد و طلایی دارد که این رنگ می‌تواند دلالتی‌بر نوعی گفتمان غرب‌زدگی ذیل حضور

اروپاییان و دخالت در امور حکومتی شاهان قاجاری داشته باشد. همچنین لباس زیر ردای نگاره شباهت بسیاری با لباس هوشنگ‌شاه دارد (تصاویر ۴۳، ۴۴ و ۲۱، ۲۲) و ترکیب رنگی آن نیز می‌تواند متأثر از نگاره‌های کارشده از وی باشد (تصویر ۴۶).

سوژه دست راست خود را مشت‌کرده و به‌نظر، ابزاری برای نوشتن را در دست خود نگاه داشته‌است و در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل (تصویر ۳۹) گویی جوهری قرمزرنگ در دست دارد. از طرفی این نگاره برکمر خود شمشیری زرّین حمل می‌کند که نشان از توانایی جنگاوری، سلحشوری (قانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۳) و قرارگیری این نگاره در طبقهٔ سرداران و اشراف است؛ بنابراین با ارجاع به‌سطح عملکرد اسطوره‌ای تهمورث و نظام روایتی- تطبیقی در خوانش نگارهٔ مطالعاتی می‌توان این سوژه را همان تهمورث دیوبند خوانش کرد.

ابزارهای نوشتاری در پیکرهٔ مطالعاتی دلالت بر این روایت دارد که وی نخستین کسی است که فارسی نوشت (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۹) و دیوان به‌مدت سی‌سال، سی‌خط به او آموختند (انگوتی، ۱۳۹۰: ۶۶). همچنین شمشیر دلالتی بر شهرت و لقب تهمورث به‌عنوان زیناوند[۹] (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۶۰) به‌معنی تمام‌سلاح (انگوتی، ۱۳۹۰: ۶۳) دارد (تصویر ۴۵) و مطیع و درخدمت نشان‌دادن دیوان در متن نمونه‌های مطالعاتی می‌تواند به‌صورت ضمنی بر توانمندی‌های تهمورث و به‌صورت صریح بر حضور وی در این‌گونهٔ قالی دلالت داشته باشد.

۲- ٦- ۲. نگارهٔ سمت چپ هوشنگ‌شاه: جمشید[۱۰]

جمشید پیش‌نمونهٔ آرمانی همهٔ شاهان (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۵) و بی‌تردید بزرگ‌ترین قهرمان اسطوره‌ای ایران است که مرگ را برمی‌گزیند و پادشاه مردگان می‌شود (کرتیس، ۱۳۷۶: ۲۷). در متون دینی آمده‌است که اورمزد به جمشید پیشنهادمی‌دهد آیین‌مزدایی را در جهان گسترش‌دهد اما جمشید از قبول آن سر بازمی‌زند و در مقابل به اورمزد قول می‌دهد موجب رشد، گسترش و پاسداری جهان شود ازاین‌سبب به‌جهت این پیمان، اورمزد حلقه‌ای زرّین و تازیانه‌ای زردنشان که به‌تعبیری دیگر شمشیر (انگوتی، ۱۳۹۰: ۷۰) هم خوانده‌شده، به او

می‌بخشد تا نشان پادشاهی او باشد (تصویر ۵۰)؛ در ملک وی تا نهصدسال مرگ و میری پیش نمی‌آید و پدر و فرزند هر دو همچون جوانی پانزده‌ساله به‌نظر می‌رسند (آموزگار، ۱۳۸۶: ۵۳).

تصویر ۴۷. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ اوّل جمشید (نگارندگان).

تصویر ۴۸. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ دوّم جمشید (نگارندگان).

تصویر ۴۹. نقاشی جمشید؛ کتاب نامهٔ‌خسروان از جلال الدین میرزا ۱۲۹۷ق. (شیرازی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۹).

تصویر ۵۰. جمشید در کاشی نقش برجسته؛ بیمارستان دادگستری تهران، دورهٔ قاجار (شیرازی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۹).

یک فرضیه برآن است که حلقهٔ زرین را می‌توان برگردن نگارهٔ موجود در این دسته فرش‌ها دید (تصاویر ۴۷ و ۴۸). ازطرفی در تصویر ۵۱، نیم‌رخ شخصی در حجاری‌های بیستون با تاجی که آن را دیهیم[۱۱] می‌نامند مشاهده می‌شود؛ در تعریف دیهیم که یونانیان آن را دیادما نوشته‌اند، آمده است:

> نوار یا حلقه‌ای زرّین، تقریباً به بلندی چهار و پنج سانتی‌متر، با آرایش برگ‌ها و گل‌های زرّین که برای جلوگیری از ریختن موها بر چهره و پیشانی، یا به‌عنوان نشان پیروزی و افتخار، شاهان و شاهزادگان و سرداران بزرگ بر سر می‌گذاشته‌اند (ذکاء، ۱۳۴۳: ۲۳).

تصویر ۵۱. سر داریوش اوّل در حجاری‌های بیستون (پوربهمن، ۱۳۸۶: ۷۲)

تصویر ۵۲. دیهیم بر سر شخصی در حجاری‌های بیستون (ذکاء، ۱۳۴۳: ۲۶).

تصویر ۵۳. حجاری گل نیلوفر در تخت جمشید (سایت ۳).

تصویر ۵۴. نگارهٔ جمشید در شاهنامهٔ طهماسبی (سایت ۳).

از این‌حیث می‌توان‌گفت حلقهٔ زرّین را تحت‌عنوان دیهیم بر سر جمشید در پیکره‌های مطالعاتی می‌بینیم. همچنین جوان‌بودن و زیبایی جمشید در فرش‌ها، به‌ویژه در پیکرهٔ

مطالعاتی دوّم (تصویر ۴۸) به‌خوبی رعایت‌شده و دلالتی صریح بر عصر وی دارد. همچنین نیم‌رخ آن یادآور داریوش اوّل در سنگ‌نگاره‌های بیستون است؛ چنان‌که همانند او گوشش پیداست و تاجی (دیهیمی) مشابه او بر سر دارد (تصویر ۵۱) درواقع ممکن است داریوش اوّل در محور جانشینی جم در فرش باشد.

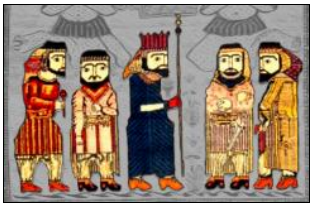
در اسطوره‌های ایران کیومرث، مهر و جمشید در جایگاه انسان اولین معرفی شده‌اند و از شیوهٔ زندگی و مرگ اولین انسان، ارتباطی سه‌گانه میان مرگ و زندگی دوبارهٔ انسان، گیاه و حیوان را می‌توان دریافت؛ به‌عبارتی گیاه (گل نیلوفر) در آفرینش، مرگ و زندگی دوبارهٔ انسان نقشی بسیار حیاتی دارد (بزرگ بیگدلی و فتحی، ۱۳۹۶: ۴۶)؛ بنابراین انسان در اسطوره‌ها، به عنصر آفرینش به‌شکل ویژه‌ای نگاه می‌کند و آن را الگویی برای زندگی پس از مرگ می‌داند و با این تفکر، ذهن خود را از مرگ و نابودی تسلی می‌بخشد (همان: ۴۶) که این گیاه را تحت‌عنوان گل‌نیلوفر در دست راست پیکره‌های مطالعاتی جمشید می‌بینیم (تصاویر، ۴۷ و ۴۸) که در سنگ‌نگاره‌های تخت‌جمشید در دست پادشاهان هخامنشی هم قرارگرفته‌است (تصویر ۵۳). همچنین می‌توان الگوی به‌تصویزکشیدن جمشید را به‌صورت نیم‌رخ در آثار هنرمندان ادوار مختلف، به‌ویژه در نقاشی جمشید از جلال‌الدین میرزا (۱۲۹۱ هـ ق) که نگارهٔ جم را همراه با گل‌نیلوفری در دست، در نامهٔ‌خسروان مصورکرده‌است، مشاهده کرد (تصویر ۴۹). از طرفی می‌توان الگوی ترکیب رنگی لباس جمشید را همانند هوشنگ و تهمورث به نگاره‌های مصور از وی نسبت‌داد (تصویر ۵۴).

۲- ٦- ۳. نگاره‌های پایین فرش: صف ماد و پارس

هر ساختار قدرتمندی نیازمند معماری توانمند با اندیشه‌های بلند و جاویدان است که معمار این شکوهمندی هوشنگ بوده و پس از وی دوره‌های تجلی ایران شکل‌گرفته‌است.

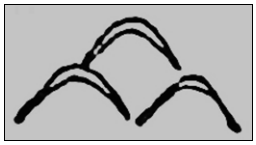
نگاره‌های پارس و ماد (تصاویر ۵۵، ۵۶)، از نظر پرسپکتیومقامی در پایین‌ترین پلان متن و به‌تقریب هم‌اندازهٔ دیوان نقش‌شده‌اند. شمایل و حالات مختلف آن‌ها مشابه نقش‌برجسته‌های صفوف پارس (تصاویر ۶۴ و ۶۵) و ماد (تصاویر ۶۳- ۵۸) در تخت

جمشید است. استفاده از لباس‌ها و معماری‌های دورهٔ هخامنشی دلالتی ضمنی بر گذاشتن میراثی قدرتمند و نوعی ملّیت‌ستایی دارد و بر کهن‌گرایی طراح صحه‌گذاشته و دلالتی صریح بر هویت واحد ایرانی دارد. در میان افراد حاضر گل‌های زنبق مشاهده می‌شود که در نگاره‌های مربوط به هوشنگ‌شاه (تصویر ۲۳) قابل جست‌وجو است.



تصویر ۵۵. صف متشکل از افراد ماد و پارس در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل (نگارندگان).

تصویر ٥٦. صف متشکل از افراد ماد و پارس در پیکرهٔ مطالعاتی دوّم (نگارندگان).

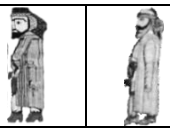
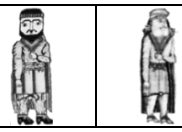


تصویر ۵۷. نمادکوه در خط ابتدایی ایلامی (عابددوست و کاظم‌پور، به نقل از هرتسفلد، ۱۳۹۰: ۲۲).

در میانهٔ صف، سربازپارسی با نیزه و هدیه‌ای در دست، هم‌سو و هم‌جهت با جمشید به‌صورت نیم‌رخ ایستاده است (تصویر ۶۴). سوژهٔ موجود در تصویر ۶۶، دلالتی صریح بر دربار فتحعلی‌شاه دارد (تصویر ۶۷)؛ چنان‌که حالات ایستایی و قرارگیری دست‌هایش بر روی یکدیگر مشابه درباریان و شاهزادگان حاضر در نقاشی دربار فتحعلی‌شاه است. همچنین افراد دیگر (تصاویر ۵۹، ۶۱ و ۶۳) با لباس‌های مادی (تصاویر ۵۸ و ۶۰) همراه با هدایایی _که نشان از اشرافی‌بودن آن‌هاست_ دیده می‌شوند و به‌طور مشابه در حجاری‌های تخت‌جمشید قابل بررسی می‌باشند (تصویر ۶۲).

حضور افراد ماد می‌تواند اشاره به حکومت هوشنگ در شوش هم داشته باشد به‌ویژه آنکه الگوهای تپه‌مانند زیر پای این صف شباهت بسیاری با نمادکوه در خط ابتدایی ایلامی (تصویر ۵۷) دارد. ازسویی‌دیگر همدان و روستاهای اطراف آن، بیش‌ترین سهم را در تولید قالیچه‌های گونهٔ هوشنگ‌شاهی داشته‌اند (یساولی، ۱۳۶۸: ۳۳)؛ بنابراین اگر الگوی اولیهٔ این فرش‌ها از همدان که روزگاری پایتخت سلسلهٔ مادها (۶۷۵– ۵۵۳ ق. م) و اقامتگاه تابستانی هخامنشیان بوده‌است، گرفته‌شده باشد می‌توان حضور صف ماد و پارس و توجه به شاهان اسطوره‌ای به‌ویژه جمشید را از آن مستفاد کرد بخصوص آنکه بافت پیکرهٔ مطالعاتی اوّل در ملایر همدان صورت پذیرفته‌است.

جدول ۳. تطبیق نگاره‌های پایین فرش با الگوهای مشابه

			
تصویر ۵۸. بالاپوش مادی (پوربهمن، ۱۳۸۶: ۴۵).	**تصویر ۵۹.** نگارهٔ مادی در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل و دوّم (نگارندگان).	**تصویر ۶۰.** ردای مادی (پوربهمن، ۱۳۸۶: ۴۴).	**تصویر ۶۱.** نگارهٔ مادی در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل و دوّم (نگارندگان).
تصویر ۶۲. نگارهٔ مادی در حجاری‌های تخت‌جمشید (سایت ۱۲).	**تصویر ۶۳.** نگارهٔ مادی در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل و دوّم (نگارندگان).	**تصویر ۶۴.** نگارهٔ سرباز پارسی در حجاری‌های تخت‌جمشید (سایت ۱۱).	**تصویر ۶۵.** نگارهٔ سرباززپارسی در پیکرهٔ مطالعاتی اوّل و دوّم (نگارندگان).
تصویر ۶۶. نگارهٔ فرد مجهول در پیکره‌های مطالعاتی اوّل و دوّم (نگارندگان).		**تصویر ۶۷.** درباریان حاضر در نقاشی دربار فتحعلی‌شاه؛ کتابخانهٔ ادارهٔ هندوستان، لندن (سایت ۱۰).	

منبع: نگارندگان.

۲- ۷. پادشاه- قلمرو پیروز با دیوان[۱۲] دربند

در سراسر شاهنامه، دوش‌به‌دوش پادشاهان و پهلوانان، دیوان ظاهر می‌شوند و فردوسی آن‌ها را انسان‌های بدی می‌شمارد که در برابر پروردگار ناسپاسی کرده‌اند و غالباً در تجسم اهریمن (کرتیس، ۱۳۷۶: ۵۳) وصف‌شده و قدیمی‌ترین دشمنان ایران معرفی شده‌اند (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). فرصت‌شیرازی ذیل کیومرث در نامهٔ‌خسروان می‌نویسد دیوان گویا مردمانی بیابانی، سرکش و نادان بودند که بر مردم شهری ستم می‌ورزیدند و در کوه‌ها به‌تنهایی زندگی می‌کردند (ج ۲: ۱۰۰۹). اولین حمله به ایران‌زمین توسط دیوان و در زمان کیومرث‌گرشاه اتفاق افتاده‌است که اهریمن فرزند خود را به‌جنگ کیومرث فرستاد

(احمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). در این جنگ سیامک که در خرد و دانش سرآمد روزگار خویش بود (همان: ۱۰۰۹) به‌دست خزروان‌دیو کشته می‌شود (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۴۹)؛

فردوسی در این راستا این‌چنین می‌سراید:

سیامک به دست خزروان دیو　　تبه گشت و ماند انجمن بی خدیو

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۶)

از مطالعهٔ شاهنامه چنین برمی‌آید که دیوان با آدمیان تفاوت چندانی نداشته‌اند؛ چنان‌که آن‌ها هم به‌مانند آدمیان، آیین جنگاوری داشته و خواهان سلطنت بر جهانیان بوده‌اند (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

تصویر ٦٨. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ اوّل دیو (نگارندگان).

تصویر ٦٩. نگارهٔ مطالعاتی نمونهٔ دوّم دیو (نگارندگان).

تصویر ۷۰. دیوها در نگارهٔ کشته‌گشتن هوشنگ پسر سیامک دیو را (سایت ۳).

تصویر ۷۱. نگارهٔ دیو در تخت مرمر (سایت ۸).

نگاره‌های دیو در پیکره‌های مطالعاتی (تصاویر ۶۸ و ۶۹)، تحت‌تأثیر هنر نگارگری با شاخ و گوش‌هایی بزرگ، بدنی خالدار و پاهای دراز و کشیده و با ویژگی‌های حیوانی (تصویر ۷۰) در کناره‌های جانبی تخت به‌تصویرکشیده شده‌اند و به‌نوعی محافظان و مقربان هوشنگ محسوب می‌شوند. همچنین دست‌هایشان روی یکدیگر و برسینه قرارگرفته‌است و دلالتی صریح بر رام‌کردن دیوان توسط هوشنگ (رسولی، ۱۳۹۳: ۲۲) و فرمان‌برداری و تحت‌امربودن آن‌ها توسط هر سه پادشاه حاضر در فرش دارد. خالدار بودن دیوان می‌تواند پوشش محسوب شود (وندشعاری، ۱۳۸۷: ۹۷) و حتی رسولی (۱۳۹۳: ۲۲) آن را دلالتی ضمنی بر یکی از دستاوردهای هوشنگ یعنی دوختن لباس از پوست حیوانات می‌داند. در معناکاوی این سطح می‌توان گفت، نگارگران و طراحان فرش میان بدی‌ها و خوبی‌ها تمایزهایی قائل‌شده و از این شیوهٔ بیان، تنها برای درک آسان‌تر دیو بهره‌جسته‌اند.

همچنین نگاره‌ها، جثه‌ای به‌تقریب برابر با سوژه‌های پایین فرش (صف پارس و ماد) دارند؛ این درحالی است که در فرش‌های مشابه هوشنگ‌شاه اعم از فرش امیرتیمور گورکانی، نادرشاه افشار و سلیمان نبی (ع) پرسپکتیو مقامی به‌خوبی رعایت‌شده و مرتبه و جایگاه کنشگران و سوژه‌ها قابل‌شناسایی است؛ به‌ویژه در فرش سلیمان نبی (ع)، بیان عینی دیوان نسبت به انسان ضعیف‌تر و لاغرتر می‌باشد؛ بنابراین با این پرداخت دیداری می‌توان گفت شاهد کنش و نمایشی از قدرت و توانمندی‌های ماورایی دیوان در فرش‌های گونهٔ هوشنگ‌شاهی هستیم.

در مقابل این نمایش، دیوان، عریان با دامنی کوتاه و گردنبندی در گردن منقوش شده‌اند که نفوذ این ویژگی‌های برده‌گون را می‌توان در ساخت دیوهای تخت‌مرمر هم رصد کرد (تصویر ۷۱). ازطرفی حضور دیوان در متن این دسته‌فرش‌ها در کنار سایر عناصر و مردمان ممکن‌است نشان از حضور آن‌ها در جوامع و قدرت معنوی و ایزدی هوشنگ و شاهان حاضر درصحنه باشد؛کما اینکه دیوان خود تمدن داشته‌اند و در هر سه‌پادشاهی حضور دیوان و روایت‌هایی از مبارزه تا به‌بندکشیدن آن‌ها، ساخت کاخ‌ها و بناها (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۵) و آموزش خط گفته‌شده‌است. بهار (۱۳۸۱: ۱۸۴) در این رابطه می‌نویسد «به هفتادسال، هوشنگ و تهمورث، هردو، دیوان را بکشتند. در پایان هزاره دیوان جم را ببریدند». ازاین‌مطلب برمی‌آید دیوان در پیکره‌های مطالعاتی به‌عنوان یک نظام متصل‌کننده میان پادشاهان و شکوفایی قدرت و تعالی تمدن یک ملت در چهارچوب اسطوره انگاشته شده‌اند و طراح‌اولیهٔ فرش علاوه‌بر ایجاد ارتباط داستانی آن میان پادشاهان و دیوان به‌گونه‌ای جنبهٔ اسطوره‌ای و پلیدی دیو را روایت کرده‌است و به‌عبارتی توانمندی معنوی و برتری پادشاهان اسطوره‌ای را در بهره‌بردن و به‌خدمت‌گرفتن موجودات نظام آفرینش را راوی شده‌است. ازطرفی دیوان به‌عنوان پلیدی هم‌ارز با انسان‌ها (صف پارس و ماد) قرارگرفته‌اند و به‌نوعی ماهیت یک جامعه را در چهارچوب واقعیت نشان‌داده‌است. به‌ویژه در حیطهٔ حکومت شاهان قاجار، دیوان را در سیطرهٔ قدرت و در کناره‌های تخت می‌بینیم و گفتمانی از نظام درباری حکومت‌های قاجار را شاهد هستیم و طراح خواهان ازمیان‌بردن

دیوان حکومت خود و دسیسه‌چینی‌های درباری شده‌است؛ چراکه دسیسه‌چین‌های درباری از عاملان جلوگیری پیشرفت ایران و فساد شاه و دربار بودند و با اتفاقاتی که پیش‌آمد، جنبش‌مشروطه کم‌کم و با افزایش آگاهی مردم ازطریق رسانه‌ها اعم از روزنامه‌ها شکل‌گرفت که طراح این فرش با استفاده از هوشنگ پیش‌داد به‌عنوان نخستین دادگر و ازمیان‌برندهٔ دیوان و پلیدی‌ها به نقد خود پرداخته و از فرش به‌عنوان یک رسانه بهره‌جسته است.

۲- ۸. آرمان‌گرایی در بازآفرینی اسطوره در تحلیل عناصر

۲- ۸- ۱. گفتمان باستان‌گرایی درنتیجهٔ آرمان‌گرایی

در فرهنگ‌هایی همچون فرهنگ ایران که دوران تاریخی و باستانی ارزشمندی را پشت‌سر نهاده‌است نوعی افتخار را در خوانش رویدادهایش برای مخاطب خود فراهم می‌سازد و این خود به‌سوی نوعی آرمان‌گرایی سوق می‌یابد و آرمان‌ها و افتخارات در گذشته جست‌وجو می‌شود؛ این امر با زیبایی به‌معنای کمال، پیوستگی دارد و کمال خود به تقارن، یعنی بی‌نقص‌بودن و نزدیکی به نمونه‌های طبیعی- الوهیتی و ازآنجاکه متقارن‌ترین و بی‌نقص‌ترین شکل، دایره است در اساطیر به یک چرخه تبدیل‌شده که از جایی آغاز می‌شود و دوباره به نقطهٔ آغازین بازمی‌گردد (عمویی و حسین‌خانی، ۱۳۸۹: ۱۷۰)؛ بر این‌اساس باستان‌گرایی را می‌توان یکی از نتایج غرب‌گرایی دانست که به‌دنبال گرایش روشنفکران ایرانی به تمدن غربی و جست‌وجوی آنان برای درک عقب‌ماندگی جامهٔ خویش پدید آمد؛ روشنفکران برای علت‌یابی این انحطاط و عقب‌ماندگی به‌سراغ دوره‌ای از تاریخ کشور خود رفتند که به‌صورت یک دورهٔ طلایی با جلوه‌ای بسیار پرشکوه و باعظمت برایشان تجلی‌می‌یافت (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۱) تا درنتیجهٔ آن روح آرمان‌گرای خود و جامعه را در راستای ایجاد ایدئولوژی نو و برآوردن آمال و آرزوها برانگیزند. یونگ می‌نویسد اگر می‌خواهیم بدانیم یک اثرهنری چگونه می‌تواند دربردارندهٔ یک عصر و زمان باشد؟ آنگاه باید گفت:

> هنگامی‌که هایدگر از معبد سخن می‌گوید، دست‌کم صرفاً از معبد پاستوم سخن نمی‌گوید. چنانچه آرای او دربارهٔ کلیسای جامع محدود به کلیسای جامع

> بامبرگ نمی‌شود؛ یعنی معبد و کلیسا جامع ساختمان‌هایی جزئی نیستند بلکه انواعی کلی از ساختمان‌ها هستند که از طریق فرهنگشان در ساختمان‌هایی جزئی مکرراً مصداق می‌یابند (یانگ، ۱۳۸۴: ۹۲)؛

بنابراین آن‌ها در معنای اصیل لفظ تخنه (پیش‌آوردن) منعکس‌کنندهٔ محیط، مواد و مصالح و تفاوت‌های فرهنگی خاص خودشان هستند و استفاده از اساطیر به‌ویژه هوشنگ پیش‌داد در فرش، نمودی از یک جزءبه‌کل است و چه‌بسا مصداق این کلّیت در وجود عناصری از تخت‌جمشید، نوع پوشش نگاره‌ها و حضور جمشید نمود یافته‌است و بازنمایی این عناصر باستان‌گرایانه در فرش را نتیجهٔ آرمان‌گرایی طراح دانست.

۲- ۸- ۲. آرمان‌گرایی درنتیجهٔ تکریم مقدسات

یونگ معتقد است «خدا یا قدیسی که به‌عنوان محافظ یک شهر مورد احترام است غیر از خدا و قدیس مورد احترام در شهر دیگری می‌باشد» (همان: ۹۲). از این‌رو می‌توانیم دریابیم به‌چه‌علت بعضی نسب شناسان پارس پنداشته‌اند که هوشنگ همان مهلائیل است و سیامک همان انوش، پدر قینان و مشا همان شیث، پدر انوش و کیومرث‌گرشاه، آدم (ع) می‌باشد (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۷) و باتوجه به اینکه پنداشته‌اند مدت حکومت هوشنگ چهل سال بوده‌است (همان: ۱۲۹)، بعید نیست که حکومت وی دویست‌سال پس‌از وفات آدم بوده‌باشد (انگوتی، ۱۳۹۰: ۵۱). همچنین در روایتی‌دیگر، هوشنگ را فرزند عامر ابن سانح ابن ارفخشد ابن سام ابن نوح می‌دانند و می‌گویند هوشنگ دویست سال پس از وفات آدم آمده و همان‌طور که شنیده‌ایم وی دویست سال پس از وفات نوح (ع) بود و پارسیان آن را دویست‌سال پس از آدم آورده‌اند (همان: ۵۱). قابل‌ذکراست در تأویل و تفسیر اساطیر در بعضی‌موارد، میان اشخاص اساطیرایرانی با انبیاء بنی‌اسرائیل شباهت‌های زیای انگاشته شده‌است (حسن‌آبادی، ۱۳۹۲: ۱۵۹) به‌نحوی‌که کیومرث (میشی) را همان آدم (ع) و هوشنگ را بـه منزلـهٔ ادریس پیامبر یا خود او برمی‌شمارند (همان: ۱۵۹) و انگوتی (۱۳۹۰: ۵۲) به‌نقل از مقدسی (۱۳۷۴) به‌این موضوع اشاره داشته‌است.

علی‌هذا تمام این مسائل روشن می‌کند که هوشنگ‌پیش‌داد، در یشت‌ها و کتب اسلامی و حتی معاصر، در جایگاه انسانی والامقام و جلوه‌ای از عدل‌الهی به‌منزلت و شکوه می‌رسد. ازاین‌سبب قرارگیری پیکر او در جایگاهی محراب‌گونه (تصاویر ۱، ۲) در فرش امری آرمانی و پسندیده به‌نظر می‌رسد و می‌تواند گریزی‌بر اشارهٔ فردوسی از نشستن او بر جایگاه مهی داشته باشد.

۲- ۸- ۳. اسطوره در محور جانشینی آرمان‌گرایی

از ویژگی‌های اسطوره‌های ایران جانشین‌شدن انسان به‌جای ایزدان است (راشدمحصل و تهامی، ۱۳۸۷: ۴۸). این منزلت آنقدر در نظر مردمان و حاکمان استوار و شکوهمند است که شاهان قاجار نیز خود را در جایگاه هوشنگ پنداشته و هنرمندان فرش از آن در جهت زبان انتقادی‌هنر بهره‌جسته‌اند، به‌نحوی‌که طراح از ایدئولوژی دورهٔ خود بهره‌برده‌است که به ناگزیر توسط شرایط جامعه تولید می‌شود و درعین‌حال به استمرار آن شرایط نیز کمک می‌کند (رز، به نقل از ویلیامسون، ۱۳۹۳: ۱۴۵) و این نوع از آرمان‌گرایی سیاسی نتیجهٔ بازخوردها و جنبش‌های جمعی و فردی است که در محور جانشنی اسطوره صورت پذیرفته و به یک گفتارنشانه (میثوخت) مبدل می‌گردد؛ بنابراین بستر فرش به‌عنوان یک رسانهٔ سیاسی- اجتماعی درنتیجهٔ ایدئولوژی حاضر و تفکر ایدئالیسم، به نمادی از آرمان‌خواهی و آزادی‌طلبی تبدیل شده‌است.

همچنین ترکیبی از فضای معنوی همراه با، شکوه و جلال به‌ویژه هنر هخامنشیان در این دسته فرش‌ها می‌تواند کمی موجب اندیشه شود که جایگاه هر انسانی نه‌تنها به‌عنوان اسطوره بلکه در ذات و ماهیت بشر رفیع و قابل احترام است و این میل به ارزش‌طلبی‌ها و آرمان‌گرایی‌ها در این دسته‌فرش‌ها به‌عرصهٔ ظهور می‌رسد و هرنوع بازخورد اجتماعی کنشگر را در آن می‌توان بازنمایی کرد؛ بنابراین کشش به هوشنگ‌شاه و جایگاهش در راستای آرمان‌ها و آرزوهای حکومت‌مداران و طراحان، به‌نوعی ریشه در ذات و ماهیت آنچه دارد که بردوش وی گماشته شده‌است. هایدگر می‌گوید:

> اثر معنادار، صرفاً عنوان هر عمل صحیحی است که به کار قوم آید. (HC p59) زندگی فرد معنادار می‌گردد اگر و فقط اگر فرد و هر فرد به طریق خاص

> خود (122 BT) در وظیفهٔ تاریخی قوم سهمی به دوش بگیرد. تنها چنین چیزی می‌تواند ما را از شیب بی‌معنایی معاصر نجات دهد. (GA39, p135) (یانگ، ۱۳۸۴: ۹۹).

۳. نتیجه‌گیری

هر یک از این نشانه‌ها، رازها یا اسطوره‌ها نمودار پدیده‌ای بزرگ و شگرف است. از پیروزی هوشنگ بر دیوان (کشف آتش، نهادن جشن، وضع قانون) تا ظهور تهمورث و به بندکشیدن دیوان (نمودار مهارکردن عوامل طبیعی و استفاده از آن‌ها) و دست‌یافتن به خط و نوشتن، ساختن اسلحه و گسترش صنعت، طولانی‌بودن عصر فرمانروایی جمشید و گسترش جهان توسط وی و دیگر اعمال صورت‌گرفته توسط این پادشاهان اسطوره‌ای، خود به‌تنهایی می‌تواند زمینهٔ یک بحث اجتماعی یا دفتری آموزنده در بستر فرهنگ و تمدن بشر باشد.

بنابراین تمایل به خلق فرش‌های تصویری از شاهان اسطوره‌ای در دوران قاجار به‌نوعی این زمینه را برای کاربردبخشیدن به اسطوره به‌عنوان یک ابزار زبانی- تصویری در هنری که بستری قدرتمند و شناخته‌شده در انتقال و بازآفرینی اندیشه‌ها، فرهنگ و تمدن و حتی آمال و آرزوهای هنرمند در جامعه است، فراهم‌آورد و با فراگیری این جنبش، شکل‌گیری و توان‌بخشی فرآیند شناخت و دریافت ایدئولوژی‌های آرمانی و کنشگر در بطن جامعهٔ قاجاری به‌خوبی تسهیل یافته‌است؛ به‌ویژه آنکه جامعه خود پذیرای ایده‌ها و آرمان‌های اجتماعی و سیاسی طراح در نظام فرش و در کالبد اساطیر بوده و از این‌حیث توجه طراحان فرش و هنرهای تزئینی دیگر به شاهان و اسطوره‌ها، موجب شکل‌گیری ساختارهای گفتمانی مردم‌محور و تشکیل یک هژمونی سیاسی و اجتماعی در بطن‌هنر و جامعه شده‌است و قالی‌های هوشنگ‌شاه با تأمین مؤلفه‌های نیاز جامعهٔ خود_ که همان نشانه‌سازی جنبش‌مشروطه در قالب مشروعیت‌گفتمانی است_ ایدئولوژی حاکم بر اجتماع را طبق زبان دستوری فرش ترجمه‌کرده و دوباره آن را به جامعه برگردانیده است و این‌گونه یک نظام پیوسته و دوسویه میان فرش و جامعه در قالی‌های گونهٔ هوشنگ‌شاهی سازمان‌یافته که از

یک‌طرف موردتوجه و مقبولیت شاهان قاجار باشد و ازطرفی‌دیگر گفتمانی بدون محدودیت، تحت‌سیطرهٔ سطح کلامی قالی (کتیبه‌نوشت هوشنگ‌شاه) به‌آسانی شکل گیرد؛ بنابراین می‌توان متصوّر شد کتیبهٔ هوشنگ‌شاه به‌مثابه لنگرگاه نشانه‌ای، یک مجوز نقادی است و طراح سعی کرده ازطریق آشکارسازی باطن دسیسه‌چین‌های درباری و بیان کوتاهی شاهان قاجاری بر مردم و عدالت و ایجاد یک کنش پارادوکسی کال، جنبش مشروطه را در کنار نامی که از آن دادگری و ستیز با پلیدی‌ها برمی‌خیزد، نشان‌دهد و به‌صورت ضمنی احساس مشروطه‌خواهی را با به‌کارگیری اسطوره‌های نخستین و ایجاد تفکری آرمانی در جامعه خود بیدار کند.

ازطرفی در سطح دیداری با انگاشتن تخت‌مهی همراه با عناصر تخت شاهان تاریخی و اسطوره‌ای و به‌ویژه قراردادن آتش در تاج سریرشاهی، جای‌نداشتن پلیدی‌ها و جوامع دیوصفت بر ملک و پادشاهی‌ایران را روایت‌کرده‌است و از این‌طریق نوعی غرور و جوشش از ملیت‌پرستی، ستایش هویت واحد ایرانی و آرمان‌گرایی در شخصیت‌پردازی و پلان‌بندی قالی‌های گونهٔ هوشنگ‌شاهی دیده می‌شود که در نوع خود منحصربه‌فرد و بکر تلقی می‌شود و اینجاست که سخن مولوی مصداق می‌یابد:

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش　　باز جوید روزگار وصل خویش[۱۳]

یادداشت‌ها

۱- واژهٔ ایده (Ideas)، برابر لاتین آرمان است که واژه‌ای یونانی و مشتق از ایده‌ئیو (Yeo idea)، به معنی دیدن است همچنین آرمان‌گرایی مفهومی است که می‌توان معانی گوناگونی برای آن متصوّر شد و یکی از ده‌ها مکتب فلسفی، ادبی و هنری و از دیگر جریانات کوچک و بزرگ جهان است (حاتمی و ناظم، ۱۳۹۳: ۲۰- ۱۹). آرمان‌گرایان، تنها به وجود روحی محض باور دارند و جسم را تنها شکل متظاهر روح می‌دانند؛ آن‌ها وجود اشیاء و پدیده‌ها را تصورات ذهنی به شمار می‌آورند و اصل را ادراک‌کننده و نه ادراک شونده بیان می‌کنند (همان: ۲۰).

۲- اسطوره از واژهٔ یونانی هیستوریا (Historia) به معنی روایت و تاریخ، گرفته‌شده و در زبان یونانی میتوس (Mytos) به معنی شرح، خبر و قصّه است و متضاد آن لوگوس (Logos) به معنی کلام ظریف، عقل و خرد (ستاری، ۱۳۷۶: ۹) است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳، ۲۹). آموزگار علاوه بر این‌ها، برای هیستوریا، معنی جست‌وجو را اضافه کرده است و می‌گوید استوری (Story) در زبان انگلیسی، به معنی داستان و حکایت است و در زبان فرانسه از هیستوا، تاریخ و حکایت مستفاد می‌شود (۱۳۸۶: ۳) همچنین واژهٔ اسطوره برخلاف آنچه لغت نویسان نوشته‌اند و بهار (۱۳۸۱:

۳۴۳) مقید به آن نبوده، عربی نیست بلکه ریشه‌ای آریایی دارد (محمودی، ۱۳۵۸: ۹۹). در سانسکریت سوترا (Sutra) به معنی داستان است که بیشتر در نوشته‌های بودائی به کار می‌رود (همان: ۹۹).

۳- میث (Mith) یکی از کهن‌ترین واژگان ایرانی است که در اوستا آمده و به معنی رمز و نشانه و اوخت (Uxt) به معنی گفتن و سخن است که روی‌هم رفته میثوخت (Mithuxt) را گفتارنشانه، سخن رازآمیز و حرف‌رمز معنا می‌کنند (همان، ۱۳۵۸: ۹۹- ۹۸).

۴- در اوستا کیومرث اولین انسان خطاب شده‌است و در شاهنامه و خدای‌نامه‌ها وی را اولین پادشاه دانسته‌اند (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۲). لقب وی در اوستا، کتب تاریخی و تمام شاهنامه‌ها گرشاه یا گلشاه به معنی پادشاه‌کوه است (همان: ۲۶۳).

۵- «Para data» لقب هوشنگ و به معنی مقدم و بر سر قرارگرفته (بهار، ۱۳۸۱: ۱۸۹).

۶- به‌معنی کسی که منازل خوب فراهم سازد یا بخشندهٔ خانه‌های خوب (همان: ۱۸۹).

۷- به‌معنی دین‌دار و خداپرست (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۹۵).

۸- طهمورث یا تهمورس. وی به دیوان دستور داد از میان انسان‌ها خارج شوند و همهٔ آن‌ها را از شهرها و آبادانی‌ها بیرون ساخت و به بیابان‌ها و دریاها فرستاد، زینت ملوک، بر اسب نشستن و زین نهادن را او آورد، استر به جهان او آورد و بر اشتران بار گذاشت و یوز را شکار آموخت (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۹).

۹- در اوستا با صفت «ازینه ونت» (Azinavant) ذکرشده و در پهلوی و فارسی به صورت‌های زیناوند و زیباوند و دیباوند به معنی مسلح است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۶۰)؛ مرد مسلح یا سازنده و دارنده اسلحه که بنا بر داستان جنگ تهمورث با دیوان و به بند کشیدن آنان، در شاهنامه به‌صورت دیوبند آمده‌است (محمودی، ۱۳۵۸: ۲۶۸).

۱۰- جم همان یِمه (Yima)، پسر ویوَهَونت (Vivahvant)، اوستا است که با یَم (Yama)، پسر ویوسونت (Vivasvant)، اساطیر هندی مطابقت دارد (بیگدلی و فتحی، به نقل از کریستن‌سن، ۱۳۹۶: ۴۳) و تمام فرمانروایان به جمشید حسد می‌ورزند. (هینلز، ۱۳۹۱: ۵۵).

۱۱- در زبان پهلوی به صورت‌های Dydyma و Dydem در نوشته‌های تورفان دیده‌شده‌است که بعدها در زبان لاتین به‌صورت Diademe واردشده و به رشته مرواریدی که به‌دور پیشانی بسته می‌شود اطلاق گردیده است (ذکاء، ۱۳۴۳: ۲۳).

۱۲- دیو در پهلوی (Dev) و در اوستا (Daeva) است (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۳) و در فارسی دری دیو می‌شود و با ظهور زرتشت، معنای خدایی خود را از دست می‌دهد و به نیروهای شر اطلاق شده‌است (اسماعیلی، به نقل از زمردی و نظری، ۱۳۹۷: ۴). واژهٔ باستانی دوا به‌معنی خدا یا خدای دروغین است (کرتیس، ۱۳۷۶: ۲۲). همچنین در فارسی معادل کلمهٔ جن و پری، دیو است (باقی‌زاده، به نقل از دهخدا، ۱۳۹۱: ۱۲۵).

۱۳- مولانا؛ مثنوی‌معنوی، دفتر اوّل، بخش ۱ (https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar1/sh1).

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- اتونی، بهروز. (۱۳۸۹). «انسان‌های اسطوره‌ای، عارفان نخستین». ***فصل‌نامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد***. شمارهٔ ۲۷، صص ۱۱۰- ۸۳.

- احمدی، جمال. (۱۳۸۴). «در شناخت اسطورهٔ اکوان دیو». ***کاوش‌نامه***. سال ششم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۲۷- ۱۰۷.

- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰). ***نامهٔ نامور (گزیدهٔ شاهنامه فردوسی)***. چاپ نخست. تهران: انتشارات سخن.

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطوره بیان نمادین***. چاپ دوّم. تهران: سروش.

- اسماعیلی، محبوبه. (۱۳۹۷). «بررسی جایگاه دیوان در اساطیر و متون فارسی». ***اورمزد***. شمارهٔ ۴۲، صص ۱۹- ۴.

- انصاری، بهمن. (۱۳۹۴). ***انقلاب مشروطه از آغاز تا انجام***. چاپ نخست. تهران: منشور سمیر.

- انگوتی، معصومه. (۱۳۹۰). تحول روایات پیشدادیان از اوستا تا شاهنامه. ***پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد***. دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده ادبیات اسلامی، تاریخ ایران باستان.

- ایمانی، الهه و طاووسی، محمود و چیت‌سازیان، امیرحسین و شیخ مهدی، علی (۱۳۹۴). «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». ***گلجام***. شمارهٔ ۲۸، صص ۳۸- ۲۳.

- آدامز، لوری‌اشنایدر. (۱۳۸۸). ***روش‌شناسی هنر***. ترجمهٔ علی معصومی. چاپ نخست، تهران: نظر.

- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). ***تاریخ اساطیری ایران***. چاپ نهم. تهران: سمت.

- باقی‌زاده، رضا. (۱۳۹۱). «جن حقیقت و ویژگی‌ها». ***کلام اسلامی***. دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۸۱، صص ۱۴۹- ۱۲۵.

- بزرگ بیگدلی، سعید و فتحی، زهرا. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل مرگ و زندگی انسان نخستین، حیوان (گاو) و گیاه در اساطیر ایران از منظر نمادگرایی با تکیه‌بر شاهنامهٔ فردوسی». ***متن‌شناسی ادب فارسی***. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲، صص ۴۸- ۳۷.

- بلعمی، ابوعلی‌بن‌محمد. (۱۳۵۳). ***تاریخ بلعمی***. تصحیح محمدتقی بهار. جلد ۱. چاپ دوّم. تهران: زوار.

- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). ***جستاری چند در فرهنگ ایران***. چاپ سوّم. تهران: فکرروز.

- بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). ***پژوهشی در اساطیر ایران***. چاپ چهارم. ویرایش سوّم. تهران: آگه.

- پوربهمن، فریدون. (۱۳۸۶). ***پوشاک در ایران باستان***. ترجمهٔ هاجر ضیاء سیکارودی. چاپ نخست. تهران: امیرکبیر.

- تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). ***قالیچه‌های تصویری ایران***. چاپ نخست. تهران: سروش.

- حاتمی، حافظ و ناظم، خدیجه. (۱۳۹۳). «آرمان‌گرایی در واقع‌گرایی جلال آل‌احمد»، ***مطالعات داستانی***. سال دوّم، شماره ۱، صص ۳۰- ۱۶.

- حسن‌آبادی، محمود. (۱۳۹۲). «معنی بر ره رمز (تأویل و تفسیر اسطوره‌ها و رویکرد مطهّر بن طاهر مقدسی به اساطیر ایرانی در کتاب آفرینش و تاریخ)». ***جستارهای ادبی***. شمارهٔ ۲، صص ۱۶۸- ۱۴۵.

- ذکاء، یحیی. (۱۳۴۳). نگاهی به کلاه پارسیان در روزگار هخامنشیان. ***هنر و مردم***. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۲، صص ۲۹- ۱۸.

- راشدمحصل، محمدتقی و تهامی، مرتضی. (۱۳۸۷). «سیر تحول اساطیر ایران بر بنیاد اسطوره‌های پیشدادی و کیانی». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. شمارهٔ ۱۱، صص ۵۶- ۳۱.

- رز، ژیلیان. (۱۳۹۳). ***روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر***. ترجمهٔ جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. چاپ نخست. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

- رسولی، اعظم. (۱۳۹۳). «نقد دو نمونه از قالی‌های بافت همدان با رویکرد نماد و نشانه‌شناسی». ***گلجام***. شمارهٔ ۲۶، صص ۳۰- ۱۵.

- ستاری، جلال. (۱۳۷۶). ***اسطوره در جهان امروز***. چاپ نخست. تهران: نشر مرکز.

- شایسه‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه. (۱۳۹۰). «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار (موجود در موزه فرش ایران)». ***باغ‌نظر***. سال هشتم، شمارهٔ ۱۸، صص ۷۴- ۶۳.

- شیرازی، ماه‌منیر و دادور، ابوالقاسم و کاتب، فاطمه و حسینی، مریم. (۱۳۹۴). «بررسی نسخهٔ مصورنامه خسروان و تأثیر آن در هنر دورهٔ قاجار». ***نگره***. شمارهٔ ۳۳، صص ۷۷- ۶۱.

- شیرازی، ماه‌منیر و موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۹۶). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دورهٔ قاجار (مطالعهٔ موردی روی کاشی‌های دورهٔ قاجار). ***نگره***. شمارهٔ ۴۱، صص ۳۰- ۱۷.

- صباحی، سید طاهر. (۱۳۹۸). ***پنج قرن قالی‌بافی در کرمان***. ترجمهٔ نصیری و دیگران، چاپ نخست. تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.

- عابددوست، حسین و کاظم‌پور، زیبا. (۱۳۹۰). «تداوم حیات نماد کوه و درخت در هنر تصویری کهن ایران و نمود آن بر فرش‌های معاصر ایرانی». ***نگره***. شمارهٔ ۲۰، صص ۳۱- ۲۱.

- عمویی، حامد و حسین‌خانی، الهام. (۱۳۸۹). «کاربست‌های سیاسی اساطیر در ایران باستان». ***علوم سیاسی***. شمارهٔ ۱۳، صص ۱۸۰- ۱۳۹.

- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). ***شاهنامهٔ فردوسی***. بر اساس نسخهٔ نه جلدی چاپ مسکو. چاپ دوّم. تهران: ققنوس.

- فرصت‌شیرازی، محمدنصیر. (بی تا). ***آثارعجم***، به تصحیح منصور رستگار. جلد ۲.

- قانی، افسانه و نامورمطلق، بهمن و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). «بازخوانی قالی هوشنگ‌شاهی با روش اسطوره‌شناسی تطبیقی کنشگرا». ***مطالعات تطبیقی هنر***. سال نهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۴۹- ۳۵.

- کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۷۶). ***اسطوره‌های ایرانی***. ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوّم، تهران: نشرمرکز.

- کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۳). «تصویرگرایی در فرش ایران نگاهی بر طرح‌های تصویری میرزا سید علی مدرسی طراح فرش». ***چیدمان***. سال دوّم، شمارهٔ ۵، صص ۳۳- ۲۶.

- کوپر، جین. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.

- محمودی بختیاری، علیقلی. (۱۳۵۸). ***زمینهٔ فرهنگ و تمدن ایران (نگاهی به عصر اسطوره)***. چاپ دوّم. تهران: شرکت افست «سهامی عام».

- مهرپویا، حسین و سلیمی‌پور، بنفشه و شاکرمی، طیبه و شریفی‌نیا، اکبر. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نگاره دیو در مکاتب نگارگری دوران ایلخانی و تیموری». ***نگارینه***. دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، صص ۷۵- ۶۲.

- وندشعاری، علی. (۱۳۸۷). «اسطوره هوشنگ‌شاه در قالی‌های تصویری دوره قاجاریه». ***گلجام***. شماره ۱۰، صص ۱۰۰- ۸۷.

- هینلر، جان. (۱۳۹۱). ***شناخت اساطیر ایران***. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ شانزدهم. تهران: نشر چشمه.

- هینلر، جان. (۱۳۷۱). ***شناخت اساطیر ایران***. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ دوّم، تهران: نشر چشمه.

- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***. تهران: فرهنگ معاصر.

- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). ***فلسفه هنر هایدگر***. ترجمهٔ امیر مازیار. چاپ نخست. تهران: گام نو.

ب) منابع برخط

سایت 1 https://hamiyan-co.com, access date: 5/2/2021.
سایت 2 https://fi.pinterest.com, access date: 5/2/2021.
سایت 3 https://www.pinterest.com, access date: 5/2/2021.
سایت 4 http://newspaper.hamshahrionline.ir, access date: 5/2/2021.
سایت 5 https://sangshenas.com/emerald, access date: 5/2/2021.
سایت 6 https://www.uptrennd.com, access date: 5/2/2021.
سایت 7 http://peinama.ir, access date: 5/2/2021.
سایت 8 https://namehnews.com/fa, access date: 5/2/2021.
سایت 9 https://www.mihanfal.com/, access date: 5/2/2021.
سایت 10 https://www.museumwonderland.com/, access data: 5/2/2021.
سایت 11 https://commons.wikimedia.org, access date: 5/2/2021.
سایت 12 https://www.yjc.ir/fa, access date: 5/2/2021.

References

- Abeddoust, H., & Kazempour, Z. (2011). The continuity of life of the symbol of mountain and tree in the ancient pictorial art of Iran and its appearance on contemporary Iranian carpets. *Negareh*, 20, 21-31. (In Persian)

- Ahmadi, J. (2005). On the myth of Akhvan, the devil. *Kavoshnameh*, 10, 107-127. . (In Persian)

- Amoozgar, J. (2007). *Mythological history of Iran*. Tehran: Samt. . (In Persian)

- Amoui, H., & Hosseinkhani, E. (2010). Political applications of mythology in ancient Iran. *Political science*, 13, 139-180. . (In Persian)

- Angoti, M. (2011). *Evolution of Pishdadian narratives from Avesta to Shahnameh* [Unpublished M.A Thesis]. Islamic Azad University, Faculty of Islamic Literature, History of Ancient Iran. . (In Persian)

- Ansari, B. (2015). *Constitutional revolution from beginning to the end*. Tehran: Manshour Samir. . (In Persian)

- Atouni, B. (2010). Mythical people, the first mystics. *Journal of Persian Literature of Islamic Azad University of Mashhad*, 27, 83-110. . (In Persian)

- Baghizade, R. (2012) Jinn; Truth and features. *Jornal of kalam eslami, 21* (81), 125-149. . (In Persian)

- Bahar, M. (1997). *Some research in Iranian culture*. Tehran: Fekr-e rouz. . (In Persian)

- Bahar, M. (2002). *A research in Iranian mythology*. Tehran: Ageh. . (In Persian)

- Balami, A. (1974). *Balami history*. Ed. By Mohammad Taghi Bahar. Tehran: Zafvar. . (In Persian)

- Bozorg Bigdeli, S., & Fathi, Z. (2017). Analysis of life and death of early human beings, animals (cow) and plants from the perspective of symbolism based on Ferdowsi's Shahnameh. *Textual Criticism of Persian Literature*, 2, 37-48. . (In Persian)

- Cooper, J. C. (2000). *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. Tehran: Nashr-e Farshad. . (In Persian)

- Curtis, V. S. (1997). *Persian myths*. Tehran: Nashr-e Markaz. . (In Persian)

- Eslami Nodushan, M. (1991). *Name-ye Namvar (selections from Shahnameh of Ferdowsi)*. Tehran: Sokhan. . (In Persian)

- Esmaeili, M. (2018). The study of demons in Persian texts & myths. *Ourmazd*, 42, 4-19. . (In Persian)

- Esmailpour, A. (2008). *Myths: The symbolic expressions*. Tehran: Soroush. . (In Persian)

- Ferdowsi. A. (2005). The *book of kings* (Ferdowsi's Shahnama). Tehran: Ghoqnous. . (In Persian)

- Forsat Shirazi, M. (n. b). *Asar-e ajam*. Ed by Mansour Rastegar. . (In Persian)

- Ghani, A., NamvarMotlagh, M., & Mehrabi, F. (2020). Reading the Hooshang Shahi's pictorial rug with the comparative mythology method. *Scientific Journal of comparative literature of arts*, 18, 35-49. . (In Persian)

- Hassanabadi, M. (2013). Unraveling the symbols: Interpretation and justification of Iranian myths in Motahhar ben Tahir El-maqdisi's creation and history. *Literary Studies*, *46* (2), 145- 168. . (In Persian)

- Hatami, H., & Nazem, Kh. (2013). Idealism in Jalal al -e- Ahmad's realism. *Fiction Studies*, 1, 16-30. . (In Persian)

- Hinnells, J. R. (2012). *Persian mythology*. Tehran: Nashr-e Cheshmeh. . (In Persian)

- Hinnells, J. R. (1992). *Persian mythology*. Tehran: Nashr-e Cheshmeh. . (In Persian)

- Imani, E., Tavoosi, M., Chitsaziyan, A., & Sheykh mehdi, A. (2016). The discourse of archaism in Persian pictorial rugs during Qajar era. *Goljam*, 28, 23-38. . (In Persian)

- KeshavarzAfshar, M. (2014). Imagination in Iranian carpets, a look at the pictorial designs of mirza Seyyed Ali Modaresi, the carpet designer. *Chideman*, 5, 26-33. . (In Persian)

- Laurie Schneider, A. (2009). *The methodologies of art: An introduction*. Tehran: Samt. . (In Persian)

- Mahmoudi Bakhtiari, A. (1979). *The context of Iranian culture and civilization (a look at the age of myth).* Tehran: Sherkat-e Afsat. . (In Persian)

- Mehrpouya, H., Salimipour, B., Shakarami, T., & Sharifinia, A. (2016). Comparative study of demons painting in the painting schools of Ilkhani and Timurid eras. *Negarineh Islamic Art, 3* (11), 62-75. (In Persian)

- Pourbahman, F. (2007). *History of costume in ancient Persian* (Histoire du costume en perse antique). Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

- Rashed Mohasel, M., & Tahami, M. (2008). The development of Iranian myths based on Pishdadi and Kiyani myths. *Research in Persian Language & Literature*, 11, 31-56. (In Persian)

- Rasooli, A. (2015). Critical study of two samples of Hamedan carpets using symbolistic and semiotic approach. *Goljam*, 26, 15-30. (In Persian)

- Rose, G. (2014). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. Tehran: Research Center for Culture, Art and Communication. (In Persian)

- Sabahi, T. (2020). *Five centuries of carpets in Kerman* (Cinque secoli di tappeti a Kerman). Tehran: Khane-ye Farhang va Honar-e Gouya. (In Persian)

- Sattari, J. (1997). *The myth in the contemporary world*. Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)

- Shayestehfar, M., & Sabaghpour, T. (2011). Pictorial rugs of Qajar period in the carpet museum of Iran. *Bagh-e Nazar*, 18, 63-74. (In Persian)

- Shirazi, M., & Mousavilar, A. (2017). Retrieval of identity layers in Qajar era (case study: ceramics). *Negareh*, 41, 17-30. (In Persian)

- Shirazi, M., Dadvar, A., Kateb, F., & Hoseini, M. (2015). A study of an illustrated manuscript of the " Khosravan's letter" and its reflection in the Qajar visual arts. *Negareh*, 33, 61-77. (In Persian)

- Tanavoli, P. (1989). *Persian pictorial carpets*. Tehran: Soroush.

- Vandshoari, A. (2008). Myth of king Hooshang (Hooshang shah) in pictorial rugs of Qajar dynasty. *Goljam*, 10, 87-100. (In Persian)

- Yahaghi, M. (2007). *Culture of myths and stories in Persian literature*. Tehran: Farhang-e Moaser. (In Persian)
- Young. J. (2005). *Heideggar's philosophy of art*. Tehran: Gam-e Nou. (In Persian)
- Zaka, Y. (1964). A look at Persian hats during the Achaemenid period. *Art and people*, 12, 18-29. (In Persian)