تحلیل داده بنیاد قالی‌های هوشنگ شاهی عصر قاجار از منظر مکتب تارتو

رها سعادتی[۱]
منصور حسامی[۲]

چکیده

پادشاهان قاجار با استفاده از هنر، سعی در به تصویر کشیدن قدرت خود داشته‌اند، این امر در قالی‌های مرتبط به آن دوره مشهود است. قالیچه‌های هوشنگ شاهی، در بین قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار مقام خاصی دارند. حال پرسش این است، کدام عامل فرهنگی باعث استفاده از شاه اسطوره‌ای ایران، هوشنگ شاه، در قالی‌های تصویری عصر قاجار شده است. هدف از این پژوهش، شناخت نظام‌های نشانه‌ای قالی‌های هوشنگ شاهی عصر قاجار و بررسی ماهیت این نظام‌ها می‌باشد. داده‌های مورد نیاز این پژوهش به روش کتابخانه‌ای گردآوری و سپس از دیدگاه مکتب تارتو[۳] بر اساس نظریهٔ داده بنیاد[۴]، تجزیه و تحلیل شده‌اند. در این راستا برای کدگذاری باز از روش تحلیل اسنادی و به منظور کدگذاری محوری و انتخابی، روابط بین مؤلفه‌ها کشف و دسته‌بندی شده است. نظام‌های نشانه‌ای موجود در قالی‌ها شامل مواردی همچون نشانه‌های ویژهٔ دوران قاجار و هوشنگ شاه است که می‌توان با تحلیل مؤلفه‌های به دست آمده از طریق کدگذاری‌ها و بررسی نظام‌های نشانه‌ای موجود در این قالی‌ها، هویت ایرانی و دینی و روزآمد بودن آنان را استنباط کرد.

کلید واژگان: قالی‌های هوشنگ شاهی، مکتب تارتو، نظریهٔ داده بنیاد.

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س). raha_1010@yahoo.com
۲. دانشیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س). m.hessami@alzahra.ac.ir

3. Tartu School
4. Grounded Theory

مقدمه

شاهان، در تاریخ ایران از دوران باستان، همواره از اهمیت خاصی برخوردار بوده‌اند و نقوش آنها چه به صورت مجسمه و چه به شکل تصویر در آثار هنری مشاهده می‌شود. پادشاهان قاجار نیز با استفاده از هنر، سعی در به تصویر کشیدن قدرت خود داشته‌اند. «شاهان قاجار بیش از سلسله‌های دیگر ایرانی، تلاش می‌کردند تا در داخل و خارج از ایران قدرت و اهمیت خود را به وسیلۀ هنر به رخ مردم بکشند آنها برای نفوذ دادن قدرت خود در اذهان مردم و بزرگنمایی سلطنت خویش، تصاویر تک چهره و یا دسته جمعی خانوادۀ خود و یا دیدار سفیران خارجی با آنها را به نمایش می‌گذاشتند» (فلور، ۱۳۸۱: ۳۰). در اواخر دورۀ قاجار، پادشاهان به کرات سفارش بافت قالی‌هایی با طرح پرترۀ خود را به بافندگان می‌دادند تا در ملاقات‌ها و دیدارهای خارجی به مقامات عالی رتبه اهدا کنند (Ziai, 1996: 189). گرچه گاهی تفاخر به داشتن نسب از پادشاهان باستانی نزد برخی زمامداران سلسله‌های حاکم بر ایران در تاریخ ثبت شده است، اما در دوران قاجار، باستان‌گرایی در نتیجۀ اهمیت و گفتمان چیستی هویت ایرانی در برابر سایر نمایندگان سیاسی و تجاری دولت‌های اروپایی که به دربار قاجار و سرزمین ایران مسافرت می‌کردند، شکل گرفت. زیرا در آن زمان روشنفکران ایرانی به تقلید از اندیشمندان دورۀ روشنگری اروپا به منظور جستجوی علت عقب ماندگی کشورشان متوجه تاریخ گذشتۀ ملت خویش شدند (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۳۹). ملی‌گرایی در واقع نوعی جریان فکری و عقیدتی بود که به تعالی بخشیدن به ملت، گذشت‌هایش، کیفیات و خواسته‌هایش گرایش داشت (بیرو، ۱۳۶۶: ۱۳۹). به عقیدۀ اسکارچیا «هنر ایران از دوران فتحعلی شاه باستان‌گرا شد و تأثیراتی از غرب پذیرفت» (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۳). قالی‌های تصویری در دورۀ قاجار که بیش از هر موضوع دیگری پیکرۀ شاهان را با خود دارند، از لحاظ تعداد، بالاترین رقم را دارند (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۱)؛ زیرا که بر اساس گفتمان آن دوره، از طریق نمایش شاهان باستانی ایران بر اقتدار شاه وقت تأکید می‌کردند. یکی از پادشاهانی که به تعداد زیاد نمایش داده شده، هوشنگ شاه است، شاید به دلیل آنکه وی نخستین کسی بود که برای ادارۀ جامعه قانون را حاکم کرد «هوشنگ را فرمانروای هفت کشور نیز دانسته‌اند که دیوان و جادوگران از مقابل او می‌گریختند» (آموزگار، ۱۳۸۱: ۵۱). هدف این پژوهش، شناخت نظام‌های نشانه‌ای قالی‌های هوشنگ شاهی عصر قاجار و پرسش اصلی تحقیق، چگونگی نظام‌های نشانه‌ای موجود در قالی‌های هوشنگ شاهی است.

این پژوهش بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نمونه‌های در نظر گرفته شده سیزده عدد از تصاویر قالی‌های هوشنگ شاهی است که به غیر از یک مورد، از کتاب قالیچه‌های

تصویری پرویز تناولی انتخاب شده‌اند. که به روش تئوری داده بنیاد و با رویکرد مکتب تارتو[۱] صورت گرفته است. در روش تئوری داده بنیاد، برای کدگذاری باز، روش تحلیل اسنادی و در مرحلهٔ کدگذاری محوری و انتخابی، دسته‌بندی و کشف روابط بین مؤلفه‌ها به کار می‌رود.

پیشینهٔ تحقیق

با مطالعه و پیشینه در حوزهٔ این مقاله، پژوهشی که قالی‌های هوشنگ شاهی را از منظر مکتب تارتو و به روش داده بنیاد بررسی کرده باشد، وجود ندارد. مقاله‌های مرتبط با این موضوع و رویکرد، با ذکر دستاوردها بدین شرح است: علی وندشعاری در مقاله‌ای با عنوان «اسطورهٔ هوشنگ شاه در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجاریه» منتشره در مجلهٔ گلجام (۱۳۸۷)، به معرفی نمونه‌هایی از قالی‌های هوشنگ شاهی پرداخته و سپس به جایگاه هوشنگ شاه در منابع ادبی ایران در پیش و پس از اسلام اشاره کرده است. مقالهٔ «باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار»، نوشتهٔ الهه ایمانی، محمود طاووسی، امیرحسین چیت‌سازیان و علی شیخ مهدی، در مجلهٔ گلجام (۱۳۹۴)، با رویکردی جامعه‌شناسانه و با مفاهیم چهارچوب نظری لاکلاو و موفه در تحلیل گفتمان و ساختار معنایی محورهای هم‌نشینی و جانشینی فردینان دو سوسور، قالی‌های تصویری با موضوع پادشاهان در دورهٔ قاجار را بررسی کرده است. طیبه صباغ‌پور و مهناز شایسته‌فر در مقالهٔ «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار (موجود در موزهٔ فرش ایران)» که در مجلهٔ باغ نظر (۱۳۹۰) چاپ شده است، ضمن بررسی عوامل زمینه‌ساز و مؤثر بر روند تصویرگری در قالی‌های قاجار، قالی‌های تصویری موزهٔ فرش ایران را بر اساس مضامین و موضوعات به کار رفته در آنها دسته‌بندی و معرفی کرده‌اند. در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از یک نگارهٔ نسخه خطی هزار و یک شب به روش یوری لوتمان»، نوشتهٔ محبوبه غلام‌پور گلی و منصور حسامی کرمانی، در مجلهٔ نگارینهٔ هنر اسلامی (۱۳۹۳)، نگاره‌ای از نسخه خطی هزار و یک شب در مکتب قاجار اثر ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) را تحلیل نشانه‌شناختی کرده‌اند. در این پژوهش، نخست روش نشانه‌شناسی فرهنگی و رویکرد ساختارگرایانهٔ

---

۱. یوری لوتمن (Yuri Lotman) در سال ۱۹۶۴ میلادی، مکتب تارتو را در دانشگاه تارتو استونی شکل داد و فضای مناسبی برای برگزاری مباحث نشانه‌شناسی فراهم کرد. این مکتب، با شرح و بسط پژوهش‌های صورت‌گرایان روسی و ساختارگرایان مکتب پراگ، روش بدیعی از آنالیز چند بعدی فرهنگ را گسترش داد و مورد توجه پژوهشگران رشته‌های متفاوتی چون ریاضیات، اسطوره‌شناسی، شرق‌شناسی، موسیقی و سینما قرار گرفت. در این راستا زبان‌های فرهنگ به عنوان سیستم مدل‌سازی ثانویه در ارتباط با زبان گفتاری در نظرگرفته می‌شود. این روش درک خلاقانه‌تری از استفادهٔ زبان‌های مختلف فرهنگ را میسر می‌کند. مرکز این توجه به نظریه‌های نوین ارتباط، سیبرنتیک، ترجمهٔ ماشینی و زبان‌شناسی برمی‌گشت (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۶).

متن هنری شرح و سپس به معرفی نشانه‌شناس مدرن، یوری لوتمان، واضع مکتب مسکو ــ تارتو پرداخته شده است. آنگاه با برخورداری از الگوی تقابل طبیعت و فرهنگ، مطالعه‌ای تحلیلی بر نگارۀ «عفریتی سر راه حسن قرار گرفته و می‌گوید من مسلمان و دلیل شما می‌باشم» ارائه شده است. آذین حقایق و مهناز شایسته‌فر مقالۀ «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامۀ شاه طهماسب و شاهنامۀ شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی» را در مجلۀ کیمیای هنر (۱۳۹۳)، به چاپ رسانده‌اند. در این مقاله، اساس برابرانگاری الگوی تقابلی خود و دیگری با تصاویر انسان و دیو در دو نگاره از شاهنامه بررسی و به چگونگی تحلیل ساز و کار طرد فرهنگ دیگری در قلمرو نشانه‌ای تصویر پرداخته شده است. مقالۀ «بررسی قالی تصویری شکارگاه بهرام گور مربوط به دورۀ قاجار از منظر نشانه‌شناسی» نوشتۀ عارفه سادات حکم‌آبادی و عاطفه سادات حکم‌آبادی، ارائه شده در همایش بین‌المللی لهستان، به نشانه‌های موجود در قالی شکار بهرام گور از منظر نشانه‌شناسی پیرس پرداخته شده است (حکم‌آبادی، عارفه سادات و حکم‌آبادی، عاطفه سادات، ۱۳۹۳).

۱. الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی

اصطلاح «نشانه‌شناسی فرهنگی» از زمانی استفاده شد که ارنست کاسیرر[1] (۱۸۷۴ـ۱۹۴۵) برخی نظام‌های نشانه‌ای به خصوص را با عنوان «صورت‌های نمادین» توصیف و ادعا کرد که صورت‌های نمادین یک جامعه، فرهنگ آن جامعه را تشکیل می‌دهند. نشانه‌شناسی فرهنگی زیر شاخۀ نشانه‌شناسی‌ای است که به موضوع فرهنگ می‌پردازد. بر اساس گفتۀ کاسیرر نشانه‌شناسی فرهنگی دو وظیفه دارد:

الف: مطالعۀ نظام‌های نشانه‌ای در یک فرهنگ (به معنایی که هردر[2] یا تایلور[3] به کار می‌برند) با توجه به مشارکتی که در فرهنگ دارند؛

ب: مطالعۀ فرهنگ به مثابه یک نظام نشانه‌ای با توجه به مزایا و مضراتی که فرد در تعلق به فرهنگی خاص تجربه می‌کند (پوسنر، ۱۳۹۰: ۲۹۵).

باریس اوسپنسکی[4] و یوری لوتمان، نشانه‌شناسی فرهنگی را با گسترش مکتب نشانه‌شناسی

1. Ernst Cassirer.
2. Herder.
3. Tylor.
4. Uspenskij.

مسکو ــ تارتو در نیمهٔ دوم قرن بیستم رواج دادند. این دانش ریشه در اندیشه‌های متأخر سمبولیست‌های قرن نوزدهم روسیه دارد که بعداً گروه‌هایی نظیر زبان‌شناسان فرمالیست آن را رشد و گسترش دادند و در نهایت در دههٔ ۱۹۶۰ م به طور جدی روندی تازه را پی گرفت و آغاز به فعالیت کرد. یوری لوتمان در سال ۱۹۷۳ م، نشانه‌شناسی فرهنگی را دانش مطالعهٔ رابطهٔ کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ایِ درگیر در فرهنگ دانست و نشان داد که نظام‌های نشانه‌ای فقط در ارتباط با یکدیگر و در تأثیر متقابل بر یکدیگر است که عمل می‌کنند (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳). نشانه‌شناسی فرهنگی نفسِ فرهنگ را مورد توجه قرار می‌دهد، یعنی به آن الگوهای ذهنی و مادی توجه نشان می‌دهد که برای درک فرهنگ خود و فرهنگ دیگران ساخته می‌شود (لیونبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

در این روش، نظام الگوساز، مفهومی اساسی است. لوتمان می‌گوید: نظام‌های نشانه‌ای الگوهایی هستند که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم توضیح می‌دهند. از میان تمام این نظام‌ها، زبان نظام الگودهندهٔ نخستین است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند. اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبانِ هنر و علم نظام‌های الگودهندهٔ دومین هستند. بنابراین، باید این نظام‌های نشانه‌ای را نیز مطالعه کرد چون ما را وا می‌دارند دنیا را به طریق معینی بفهمیم، و به ما اجازه می‌دهند دربارهٔ آن سخن بگوییم (اکو، ۱۳۹۰: ۸). در چارچوب این شیوه، یک نظام الگوساز ثانویه از طریق زبان شاعرانه در ارتباط با زبان نوشتاری، یا زبان هنرهای تصویری در ارتباط با زبانِ آگاهی، یعنی زبان طبیعی که به آن قابل ترجمه و یا به واسطهٔ آن قابل توصیف است جایگاه خود را کسب می‌کند. براساس این منطق، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبانِ توصیف، با تمام دیگر زبان‌های فرهنگ (اسطوره، مذهب، هنجارهای رفتاری و غیره) مرتبط است (توروپ، ۱۳۹۰: ۱۹). در نشانه‌شناسی فرهنگی از الگوهای رایج در ساخت‌گرایی همچون تقابل‌های دوگانه استفاده می‌شود اما این شیوه هرگز ساخت‌گرای مطلق تلقی نشد؛ پارادایم (الگوی) نشانه‌شناسی فرهنگی مشابه رویکرد پساساخت‌گرا به دنبال تشابه‌ها برای یافتن چارچوبی کلی و فراگیر نیست، بلکه می‌خواهد به تفاوت‌ها و تمایزها نیز توجه داشته باشد، به ویژه تفاوت‌های فرهنگی (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۹).

اگر کلیت تمام نظام‌های نشانه‌ای، در تمام جهان «سپهر نشانه‌ای»[1] نامیده شود، می‌توان گفت که نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ را به عنوان بخشی از سپهر نشانه‌ای بررسی می‌کند. «سپهر نشانه‌ای،

1. Semiosphere.

آن فضای نشانه‌شناختی است که فرآیند نشانگی، شامل کنش و تفسیر نشانه‌ها، را تعیین می‌کند. این فضا محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است؛ به اعتقاد لوتمان، بیرون از سپهر نشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان. لوتمان از استعاره‌های فضایی مانند مرکز و حاشیه، بیرون و درون نیز استفاده می‌کند؛ در نظریهٔ او مرکز جایی است که متون فرهنگی تولید می‌شوند در حالی که در حاشیه، آشوب و بی‌نظمی، فرهنگ را تهدید می‌کند» (لیونبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، هر فرهنگ، سعی در تشکیل محوریتی خود بنیاد دارد تا بتواند تمامیت خویش را حفظ نماید. در واقع فرهنگ مدام در حال تلاش است تا بر اساس سنت‌های فرهنگی که در طی تاریخ رسوب کرده‌اند هویت خویش را تعریف کند. اما در عین حال جایگاه این فرهنگ خاص در میان سایر فرهنگ‌ها است که به آن تمایز می‌دهد؛ زیرا در بستر نافرهنگ البته از منظر همان فرهنگ خاص، فرهنگ در حکم یک نظام نشانه‌ای پدیدار می‌شود (لوتمان و اوسپینسکی، ۱۳۹۰: ۴۲). بنابراین، رفتاری دووجهی از فرهنگ مشاهده می‌شود؛ زیرا از یک سوی آن سپهر نشانه‌ای ــ فرهنگ خاص ــ نوعی «بسته بودن» را ایجاد می‌کند که حکایت از عدم امکان برقراری تماس با متن‌های دگرنشانه‌ای و نه متن‌ها دارد (پاکتچی (الف)، ۱۳۹۱: ۲۱). بر این مبنا، تعریفی تعیّن بخش از خود ارائه می‌دهد و از سوی دیگر تلاش دارد تا هویت ساخته شدهٔ «خود» را در تعامل و ارتباط با فرهنگ‌های «دیگر»، به کار بندد و ارزش بخشد (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۳۲)، زیرا زمانی مشخص می‌شود فرهنگ چیست که بتوان گفت فرهنگ چه نیست. «الگوی لوتمان، الگویی کلان و قابل تجزیه به چند الگوی کوچکتر است، از این رو یک ابر الگوست. ابر الگوی لوتمان را با تکیه بر مضامینی که در آثار متعددش آورده، به سه الگوی اصلی می‌توان تقسیم کرد:

ــ طبیعت به مثابه امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در برابر فرهنگ که به مثابه امری ناظر بر جنبه‌های فرا طبیعی زندگی انسان است. در نوشته‌های لوتمان، این الگو در قالب تقابل میان جنبهٔ زیست‌شناختی زندگی انسان و فرهنگ نیز بیان شده، و این خود شاهدی روشن است بر این برداشت از نظریهٔ لوتمان که طبیعت از دیدگاه او، نه طبیعت به مثابه تحقق خارجی امور طبیعی، بلکه به مثابه محیطی برای زندگی انسان است.

ــ طبیعت به مثابه خائوس (بی‌نظمی / آشوب)، در برابر فرهنگ به مثابه کوسموس (نظام‌مندی)؛

ــ طبیعت به مثابه امری ناظر بر بربریت، در برابر فرهنگ به مثابهٔ وضعیت خود. این الگو، در مقام تعمیم ناظر بر الگوی تقابلی خود و دیگر است» (پاکتچی (ب)، ۱۳۹۱: ۱۸۵) (شکل شمارهٔ ۱).

شکل شمارهٔ ۱: سه الگوی اصلی لوتمن

الگوی اول لوتمان را به سه الگوی کوچکتر می‌توان تقسیم کرد:

۱. موجودات غیرانسانی (اعم از جمادات، گیاهان و جانوران)، در برابر انسان‌ها. از آنجا که هر نوع وجود شیئی یا زیست غیرانسانی را انسان ارزیابی می‌کند می‌تواند از انسان متمایز شود.

۲. ملزومات زندگی فردی، در برابر ملزومات زندگی جمعی.

۳. نیازهای کوتاه مدت و مشترک انسان و حیوان، در برابر نیازهای دراز مدت قابل حفظ و انتقال انسان (پاکتچی (ب)، ۱۳۹۱: ۱۸۵) (شکل شمارهٔ ۲).

شکل شمارهٔ ۲: الگوی اول لوتمن

الگوی اول (الگوی طبیعت ــ فراطبیعت) به فرهنگ جهانی بر می‌گردد، الگوی (خائوس ــ کوسموس) با هر دو کاربرد فرهنگ سازگار است و الگوی سوم (الگوی دیگر ــ خود) تنها با فرهنگ بومی متناسب است، که بر اساس نظریهٔ لوتمان در تبیین روابط بین فرهنگ‌ها نیز هست. الگوی خائوس ــ کوسموس، از آنجا که ناظر به هر دو کاربرد فرهنگ است و با هیچ یک از دو الگوی دیگر انطباق ندارد می‌تواند در برقراری پیوند میان الگوهای اول، سوم و خارج ساختن نظریه از یک گسیختگی اساسی تأثیر مهمی داشته باشد.

۲. قالی‌های هوشنگ شاهی

تصویر شناسهٔ (A1)، نمونه‌ای از فرش‌های هوشنگ شاهی است که در سال ۱۳۲۲ هـ.ق در زمان مظفرالدین شاه در کرمان به اندازهٔ ۲۱۰×۱۳۳ سانتی‌متر بافته شده است (موزهٔ فرش ایران، ۱۳۸۰: ۱۳۹). در این قالی، هوشنگ شاه بر تختی گوهرنشان نشسته، طریقهٔ نشستن شاه بر تخت و جزئیات تخت، همچون نقش «خورشید خانم» یادآور تخت‌های سلطنتی ایران مانند تخت طاووس و تخت مرمر است زمینهٔ اصلی قالیچه به رنگ کرم روشن و حاشیهٔ اصلی با زمینهٔ روشن، نقش جانورانی را دارد که این حاشیه در میان دو حاشیهٔ فرعی لحاظ شده است. در قسمت فوقانی زمینه کتیبه‌ای با مضمون «پوشنگ شاه ۱۳۲۲» دیده می‌شود. در طراحی این قالی، مقیاس‌ها و تناسبات رعایت نشده و هر کسی به فراخور اهمیت و نقش خود در اندازه‌ای طراحی شده است که در این راستا تصویر هوشنگ شاه برجسته‌تر و بزرگتر از سایرین است و پرسپکتیو مقامی کاملاً مشاهده می‌شود. تصویر سربازانی که در این تصویر به خدمت هوشنگ شاه درآمدند با تصویر سربازان هخامنشی در نقش برجستهٔ تخت‌جمشید شباهت بسیاری دارد. در حاشیهٔ اصلی این قالیچه نقوش حیوانات مختلفی چون شتر، اسب، گاو، گوسفند و سگ به صورت تکراری به دور متن دیده می‌شوند و به نظر می‌رسد که این موجودات نیز از گسترهٔ حکومت هوشنگ شاه به دور نمانده‌اند. می‌توان گفت طراحان قالی از جمله «فرصت شیرازی» در کرمان یا راور با استفاده از کتاب *آثارالعجم* فرصت‌الدوله با تصاویر پادشاهان قدیم ایران آشنایی یافته‌اند و به دلیل وجوه مشترک هوشنگ با حضرت سلیمان نبی (ع)، برای هوشنگ نیز تختی گوهرنشان ساخته که دیوها آن را بر دوش گرفته و به هوا می‌برند (موزهٔ فرش ایران، ۱۳۸۰: ۱۳۸).

تصویر قالی شناسهٔ (A2)، مشابه سایر قالی‌های هوشنگ شاهی است و همان عناصری را دارد که با تغییراتی در رنگ لباس‌ها و جهت تابلو بافته شده است. برخی از عناصر مثل مجسمهٔ حیوانات و تصویری که گویا سر پادشاهی است با رنگ صورت تیره‌تر، در کادری دایره شکل در زمینه مشاهده می‌شود.

تصویر قالی شناسهٔ (A3)، در اطراف همدان، در اوایل قرن ۱۴ هـ.ق، بافته شده و دارای کتیبهٔ «هوشنگ» است. ساختار این قالی شبیه سایر قالی‌های هوشنگ شاهی است و به احتمال بسیار از روی یکدیگر بافته شده‌اند. «بافندهٔ این قالیچه که احیاناً آن را از روی قالیچهٔ دیگری بافته، دو پایهٔ مرکزی تخت هوشنگ شاه را به جای پاهای خود هوشنگ شاه گرفته و آن را به پایین نیم تنهٔ نشستهٔ هوشنگ شاه وصل کرده است، در نتیجه شاه روی تخت خود ایستاده است. نکتهٔ قابل توجه خورشیدهای روی شانهٔ هوشنگ شاه و خورشید زیر تخت (شیر و خورشید) است که شبیه صورت

هوشنگ شاه دارند و تمام آنها سبیل دارند. حال آنکه در هنرهای تصویری ایران، خورشید معمولاً به شکل زن تصویر می‌شود» (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۰).

قالی‌های شناسهٔ (A4, A5, A6)، نیز ساختار قالی‌های هوشنگ شاهی را دارند و با اندک تغییراتی از روی قالی‌های مشابه بافته شده‌اند. در قالی‌های هوشنگ شاهی می‌توان تأثیرات قومی را نیز مشاهده کرد.

در تصویر شناسهٔ (A7)، قالی هوشنگ شاهی در زمینه‌ای با حیواناتی همانند شتر، پرندگان و آدمک‌های خاص بلوچی قابل مشاهده است. این قالیچه در اوایل قرن ۱۴ هـ.ق در منطقهٔ بلوچ‌نشین خراسان در ابعاد ۱۴۰×۲۶۰ سانتی‌متر بافته شده است. این قالیچه از نمونه‌های اعلای بلوچی است که به عنوان پرده و دیوارکوب بوده تمام مصالح این قالیچه از درجهٔ اعلایی برخوردار است، پشم یک‌دست و نرم، رنگ‌های شفاف و پرتلالو و بالاخره بافت منظم و استادانه‌ای که در آن به کار رفته بر گیرایی و جذابیتش افزوده است. طول دراز این قالیچه، بافنده را بر آن داشته که یک ردیف از سربازان پایین را در قسمت فوقانی تکرار کند. این جابجایی و تکرار را می‌توان در دیگر قالیچه‌های هوشنگ شاهی بنا به ابعادشان مشاهده کرد. کتیبهٔ معکوس «هوشنگ شاه» نیز، معلوم می‌کند که این قالیچه از روی قالیچه‌ای دیگر بافته شده است. شترها، آدمک‌ها، پرندگان، گیاهان و دیگر نگاره‌هایی که در متن دیده می‌شود، از برخی ویژگی‌های قالی‌های بلوچ است (همان: ۱۵۰). این قالیچه که به صورت نه چندان ماهرانه بافته شده است، تفاوت‌هایی با دیگر قالیچه‌های هوشنگ شاهی دارد، در کنار هوشنگ شاه که بنا به رسم آن زمانه به خصوص سنت بلوچ‌ها دست‌های خود را حنا زده است تنها یک سرباز دیده می‌شود و در پایین نیز تعداد سربازان که در تمام قالیچه‌های هوشنگ شاهی پنج نفر بود، در اینجا چهار نفر است. به طور کلی سمت راست تابلو شلوغ‌تر از سمت چپ به نظر می‌رسد و بیشتر عناصر در سمت راست گنجانده شده و جهت تخت هوشنگ به سمت راست است. از عناصر بسیار جالب توجه در این قالیچه، نقوش بلوچی است که بر سرتاسر قالیچه پراکنده شده، گویی بافنده طرح را از روی جایی بافته و بدون توجه به مضمون اصلی قالیچه تصاویری را که خواسته حذف کرده و هر آنچه به فرهنگ محلی و نقوش باز می‌گشته در سرتاسر قالی گنجانده است، از قبیل آدمک‌ها با فرم و لباس بلوچی، نقش گل‌های رنگارنگ که در لباس‌های بلوچی به وفور دیده می‌شود؛ درخت، پرنده و شتر که در آن منطقه به وفور یافت می‌شود. بافندهٔ این قالی به یقین این قالی را از روی قالیچه‌های همدان و ملایر بافته و الگوی اولیهٔ او قالی‌های این منطقه بوده

است اما بافنده با استفاده از رنگ‌ها و طرح‌های منطقهٔ بلوچ خراسان به آن خصلتی محلی و بومی داده است و فرهنگ قومی و محلی بلوچ را با استفاده از طرح‌ها و رنگ‌ها و حتی بافت قالی می‌توان تا حدودی تشخیص داد. همچنین تأثیر قالیچه‌های بلوچی را می‌توان در چهره‌ها و فرم صورت مشاهده کرد.

تصویر هوشنگ شاه **در تصویر شناسهٔ (A8)** «بی‌شباهت به شمایل مذهبی برخی از امامان که معمولاً در همین حالت نشسته و با دو دست شمشیری را به روی زانو گرفته‌اند نیست» (همان: ۱۳۷) (تصویر شمارهٔ ۱). تخت و بارگاه او در این تصویر به حداقل سادگی و به صورت نواری رنگین او را محصور کرده، خورشیدهای طرفین شانه نیز به شکل یک ضربدر نشان داده شده است. تصویر هوشنگ شاه از نظر اندازه و جثه از بقیهٔ تصاویر بزرگتر و رنگی متفاوت دارد. رنگ قرمز لباس هوشنگ در برابر یقه و لبهٔ آستین‌های آبی و به خصوص دیوها با لباس آبی بسیار دیده می‌شود و محوری بودن شخصیت هوشنگ شاه را افزون بر آنکه از لباس و جثهٔ او می‌توان تشخیص داد، از کادری که او را از بقیهٔ تصویر جدا کرده و مزین به ستون‌های مورب رنگی و قسمت پایین که گویی تخت پادشاهی است و از همه بارزتر و انسان‌های کوچک و لوتوس‌هایی که در دو شانهٔ او قرار دارد، می‌توان تشخیص داد که او را به عنوان محور و شخصیت اصلی این تابلو نشان می‌دهد. تصویر هوشنگ شاه را می‌توان نشانه‌ای از پادشاهان قاجار دانست و به خصوص در این تصویر با توجه به میمیک صورت او که شباهت زیادی به ناصرالدین شاه دارد و همچنین تاریخ بافت قالیچه که به عهد ناصرالدین شاه باز می‌گردد. استفاده از ستون‌هایی با طرح مورب و رنگین که در کاخ گلستان و نقاشی‌های دورهٔ قاجار دیده می‌شود، همچنین نقش شیر و خورشید حاکی از تأکید بر دوران قاجار دارد. دو محافظ یا سربازی که در دو سمت هوشنگ ایستاده‌اند، چهره، ژست و لباس متفاوتی دارند، هر دو لباس بلند که بر روی آن ردایی راه‌راه است پوشیده‌اند. این مسئله افزون بر آنکه می‌خواسته از لباس‌های هخامنشی تأثیر بپذیرد اما از لباس‌های محلی که در آن زمان مردان می‌پوشیدند نیز الهام گرفته است و تأثیر فرهنگ و سنت‌های بومی و قومی را می‌توان در لباس آنها مشاهده کرد. «در دورهٔ قاجار همه قبا می‌پوشیدند که تا روی قوزک پا می‌رسید و شباهت زیادی به لباس آنهایی دارد که در حجاری‌های تخت‌جمشید به چشم می‌خورد» (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۵۳).

در تصویر شناسهٔ (A9)، هوشنگ شاه با دیپلمات‌های فرنگی نشان داده شده است. این قالی در ملایر به فرمایش اسماعیل خان افشار در سال ۱۳۲۰ هـ.ق، در ابعاد ۱۴۸×۲۴۱ سانتی‌متر بافته شده است. در این تصویر هوشنگ شاه بر روی تختی نشسته است. این تخت با توجه به

تصویر شمارهٔ ۱: شمایل حضرت علی و حسنین (ع)، منسوب به ابن رستم آل طبری، نیمهٔ دوم اول سدهٔ ۱۳ هـ.ق، نمای بقعهٔ هارون ولایت، اصفهان (فلور، ۱۳۹۴: ۳۲۰).

خورشید بالای آن تخت طاووسی است که متعلق به فتحعلی شاه قاجار بود. در پایین تخت دو دیو در خدمت او هستند و ستون‌های کاخ به صورت خطوط مورب به رنگ‌های زرد و قرمز که با نقوشی داخل آنها تزیین شده است، یادآور پرده‌های دوران قاجار است که عموماً برای پرکردن فضاهای خالی بالای صفحه در آن دوره ترسیم می‌شده‌اند. حتی این ستون‌ها شباهت بسیار زیاد به عمارت بادگیر که در کاخ گلستان موجود است دارد. «مردانی که در بالای این قالیچه نقش شده‌اند به حدی غیرمنتظره‌اند که اصل موضوع را که دربار هوشنگ شاه است، تحت‌الشعاع قرار داده‌اند، و جای سخن گفتن برای آن باقی نمی‌گذارند. اگرچه داستان این مردان را به درستی نمی‌دانیم اما با لباسی که به تن دارند، می‌توان حدس زد که از دیپلمات‌های فرنگی دوران قاجار بوده‌اند. کلاه سیلندر، شلوارهای راه‌راه و یا نواردار و بالاخره سبیل‌های باریک و کشیده از ویژگی‌های مصور کردن سفیران و دیپلمات‌ها در هنر دورهٔ قاجار است، از طرفی در انتهای چوب‌دستی آنهایی که در پایین ایستاده‌اند صلیب کوچکی مشاهده می‌شود. اگرچه در وحلهٔ اول، وجود این مردان با هوشنگ شاه، بی‌ارتباط می‌نماید، اما حالت رسمی دیپلمات‌ها، به طور دسته جمعی، نمی‌تواند جزء برای باریافتن به حضور شاه باشد. این دیگر تخیل بافنده و یا سفارش دهنده است که صحنه‌های دو زمان دور از هم را در کنار یکدیگر جا داده است و با این کار موفق به خلق یکی از پربحث‌ترین قالیچه‌های زمان خویش شده است» (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۰). تصویر هوشنگ شاه، برجسته‌تر و بزرگتر از سایرین است و با رنگ قرمز جلب نظر می‌کند.

تصویر برجستهٔ هوشنگ شاه در مرکز تصویر که به رنگ قرمز روناسی ــ قرمز رایج در همدان و ملایر ــ است؛ او را به عنوان مرکز عالم قرار می‌دهد و توجه همگان را به او جلب می‌کند تمام سربازان در اطاعت او هستند، اطاعت و فرمانبرداری سربازان هخامنشی و فرنگی‌ها از هوشنگ شاه، به طور کامل اطاعت و فرمانبرداری از مقام مقدس شاه در آن موقع بوده است. حتی در زمان‌های پیشتر،تاج و تخت شاه مقدس بوده و به آنها سوگند می‌خورده است. به طوری که در شاهنامهٔ فردوسی، بخش پانزدهم، پادشاهی خسروپرویز آمده است:

یکی سخت سوگند خواهم به ماه　　به آذرگشسب و به تخت و کلاه

حتی می‌توان برداشت دیگری نیز از این فرش داشت؛ سربازانی که در پایین قرار دارند و به فرم و حالت سربازان هخامنشی‌اند را نشانه‌ای از انسان‌های بومی ایران دانست و انسان‌هایی که در بالا قرار دارند را از همان فرنگی‌ها به حساب آورد که همه در خدمت هوشنگ شاه، نمادی از شاه قاجار، درآمده‌اند (عرفان‌منش، ۱۳۸۷: ۱۳۲). نکتهٔ قابل توجه در این قالیچه، امضای هنرمند اثر و به عبارتی نشان اختصاصی[1] وی، به صورت تک نگاره‌ای متجلی شده است (تصویر شمارهٔ ۲). قرار دادن یک نشانه به شکل یک جانور یا نقش مایه‌ای خاص که در جای دیگری از تصویر تکرار نشده، سنتی بوده که تا قرن ۱۳ هجری قمری در هنرهای مختلفی چون فرش، قلمکار و نقاشی رواج داشته است، مانند تک پروانهٔ لطفعلی خان شیرازی و خرگوش علی بن جعفر کرمانی که به عنوان امضاء به کار رفته‌اند (پرهام، ۱۳۷۱، ج ۲: ۲۱۲). با توجه به آنکه این نقش‌مایه در جای دیگری از اثر تکرار نشده و ارتباط محتوایی و معنایی نیز با دیگر نقش‌مایه‌ها و نقوش ندارد ممکن است به این امر دلالت کند.

تصویر شمارهٔ ۲: نقش‌مایه‌ای به عنوان امضای هنرمند، جزئیاتی از قالی، شناسهٔ (A10) (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۲۹).

1. Signature.

قالی شناسهٔ (A10)، در اطراف همدان و اواسط قرن ۱۳ هـ.ق بافته شده است. قاب‌بندی این قالیچه به صورت مستطیل عمودی است و سربازانی در سه ردیف رسم شده‌اند، با وجود شباهت این سه ردیف، می‌توان کوشش بافنده را در به وجود آوردن تغییرات جزئی مشاهده کرد. به دلیل جهتِ سرنیزه‌های سربازان میانی که با لباس آبی ترسیم شده‌اند و به سمت بالا اشاره می‌کنند، نگاه بیننده به تصویر هوشنگ در قسمت فوقانی، با لباس و تاجی متفاوت، هم از نظر طرح و هم رنگ جلب می‌شود و جهت تابلو که از سمت پایین به سمت بالا است مشخص می‌کند. در این قالیچه هوشنگ شاه بر تختی نشسته و دو دیو در فرمان او هستند. هوشنگ را دیوبند نیز می‌گفتند و در دورهٔ اسلامی به علت قرابتی که با حضرت سلیمان داشت هوشنگ را همان سلیمان می‌دانستند تا بتوانند به حفظ این پادشاه اساطیری کمک کنند. «علت اختلاط این داستان‌ها وجوه مشترک شخصیت آنهاست. هوشنگ شاه، جمشید جم، حضرت سلیمان و داریوش یا خشایارشا در بسیاری از صحنه‌ها و داستان‌ها با هم توأم شده‌اند، به طوری که گاهی به نظر می‌رسد که همهٔ آنها یکی باشند» (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۶).

داستان هوشنگ افزون بر آنکه تأثیر گرفته از داستان سلیمان نبی است در این اثر، تأثیر نقش برجسته‌های تخت‌جمشید را نیز می‌توان در آن مشاهده کرد. پوشش کلاه‌ها، طرز ایستادن آنها، نیزه‌ای که سرباز در دست دارد همگی شباهت بسیار نزدیکی به این نقش برجسته‌ها دارند و چهرهٔ هوشنگ در آن، به چهرهٔ هوشنگ در کتاب چاپ سنگی خسروان و یا تصویر او بر روی پارچه‌های قلمکار شباهتی ندارد. شخصیت اصلی تابلو چنانکه از لباس‌ها، تاج و تخت او برمی آید، تصویر هوشنگ شاه است و همچنین با توجه به جهت تابلو به خوبی توانسته محوری بودن شخصیت هوشنگ را نشان دهد. در این تابلو هوشنگ لباس صورتی- نارنجی رنگی بر تن دارد که در کنار رنگ متضاد آبی برجسته‌تر به نظر می‌آید. همچنین لباس هوشنگ شباهت بسیاری به لباس پادشاهان دورهٔ قاجار دارد. چهرهٔ هوشنگ در این تصاویر بی‌شباهت به پادشاهان این دوره نیست، گویی چهرهٔ پادشاه را در هیبت و شمایل هوشنگ شاه نشان داده‌اند. «نکتهٔ غیرمعمول دیگری که در این قالیچه دیده می‌شود متوقف شدن طرح در قسمت‌هایی از صورت است. به آدمک‌های ردیف پایین سمت چپ قالیچه نگاه کنید. قسمت‌هایی از خطوط پایین صورت بافته نشده، در نتیجه سر آنها تقریباً روی هوا در بالای تنه قرار گرفته است» (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۲۸).

تصاویر شناسه‌های (A11, A12, A13)، نیز ساختار قالی‌های هوشنگ شاهی را دارند. در تصویر شناسهٔ (A11) هوشنگ شاه بسیار ساده ترسیم شده است. در این تصویر، دیگر از کاخ مجلل

وی خبری نیست، اما همچنان ساختار متقارن آن حفظ شده است و با استفاده از پرسپکتیو مقامی، تصویر شاه، بزرگتر از وزیران وی ترسیم شده است؛ با وجود این، همچنان بر مرکزیت و قدرت کیهانی شاه باستانی اشاره شده است. در مورد قالی شناسهٔ (A12)، باید گفت که این قالی در اواخر قرن سیزدهم هجری قمری بافته شده است و کتیبهٔ «هوشنگ شاه»، «غفار» و «عمل فرزا» دارد. به جزء وزیر دست راست و چپ، بقیهٔ حاضران حتی دیوها و شیرها کم‌سن و جوان هستند. «مردان ردیف بالا باید همان سربازان دیگر قالیچه‌های هوشنگ شاهی باشند که در اینجا لباس عهد قاجار را به تن دارند. این لباس قاجاری حتی در تن وزیران و خود هوشنگ شاه دیده می‌شود. قالیچه با تمام قدمتی که دارد از رنگ‌های جلازده و زنده برخوردار است و با اینکه حاشیهٔ طرفین پاره و پاشیده شده، خوشبختانه به تصاویر متن هیچ گونه صدمه‌ای وارد نشده است. به جزء تصویر هوشنگ شاه که یک دست را روی زانو گذاشته و دست دیگر را بلند کرده و کتیبهٔ «هوشنگ شاه»، بقیهٔ اشکال به اضافهٔ نوشته‌ها به صورت قرینه بافته شده، برای اجرای کامل این منظور نوشته‌های یک قسمت در قسمت دیگر برگردان شده است» (همان: ۱۴۴). قالی شناسهٔ (A13)، اوایل قرن چهارده هجری قمری در اطراف همدان بافته و کتیبهٔ «هوشنگ شاه» را دارد. در این قالیچه فقط تصویر هوشنگ شاه بافته شده که نسبت به سایر قالی‌های هوشنگ شاهی متفاوت است «گه‌گاه با پیدایش طرح تازه‌ای از هوشنگ شاه، تنوعی در موضوع‌های هوشنگ شاهی که تقریباً همهٔ آنها بر اساس یک ترکیب‌بندی بافته شده پیدا می‌شود، حتی اگر این تازگی در قطع و اندازهٔ قالیچه باشد و یا مثل یک قالیچهٔ کوچک که به جای تمام موضوع به نشان دادن قسمتی از آن اکتفا شده باشد و این اتفاقی است که در این قالیچه افتاده است یعنی بافنده به جای تمامی موضوع تنها به نشان دادن هوشنگ شاه (بدون اطرافیانش) اکتفا کرده است. در اینجا هم هوشنگ شاه شمشیری به دست دارد که به علت عدم تضاد رنگ شمشیر و زمینه به راحتی دیده نمی‌شود. فضای خالی طرفین هوشنگ شاه را نقوشی از گل و ستون‌های مارپیچ و پرده پر کرده است» (همان: ۱۴۲).

پس از جمع‌آوری داده‌ها، در راستای تشخیص مفاهیم اکتشافی، اطلاعات جمع‌آوری شده، با تکنیک‌هایی چون کدگذاری باز، کدگذاری محوری و کدگذاری انتخابی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. در کدگذاری باز، اسناد تصویری را با شناسه مشخص نموده به هر یک از اجزاء، عنوان و برچسبی داده می‌شود. این عنوان که اصطلاحاً به آن «کد» گفته می‌شود باید گویای محتوای داده باشد (Mils and Huberman, 2002: 51). تعداد سیزده عدد از تصاویر قالی‌های هوشنگ شاهی با توجه به عناصر به کار رفته در جدول‌های شمارهٔ ۱ تا ۱۳ کدگذاری شده است:

جدول شمارهٔ ۱، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (موزهٔ فرش ایران، ۱۳۸۰: ۲)	مفهوم (کد)
A1		کتیبهٔ «پوشنگ شاه ۱۳۲۲»
		جزئیات تخت
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان

جدول شمارهٔ ۲، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۹)	مفهوم (کد)
A2		کتیبهٔ «پوشنگ شاه»
		جزئیات تخت
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		مجسمهٔ حیوانات
		تصویر سر شخص

جدول شمارهٔ ۳، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۱)	مفهوم (کد)
A3		کتیبهٔ «پوشنگ»
		جزئیات تخت
		نقش خورشید خانم بالای تخت (به صورت مرد)
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		تشابه تصویر هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		شباهت تصویر سربازان به مردمان عصر قاجار
		نقش شیر
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی

جدول شمارهٔ ۴، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۷)	مفهوم (کد)
A4		کتیبهٔ «۱۲۱۲»
		جزئیات تخت
		شمشیری در دستان هوشنگ شاه
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		تشابه تصویر هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		نقش شیر
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی

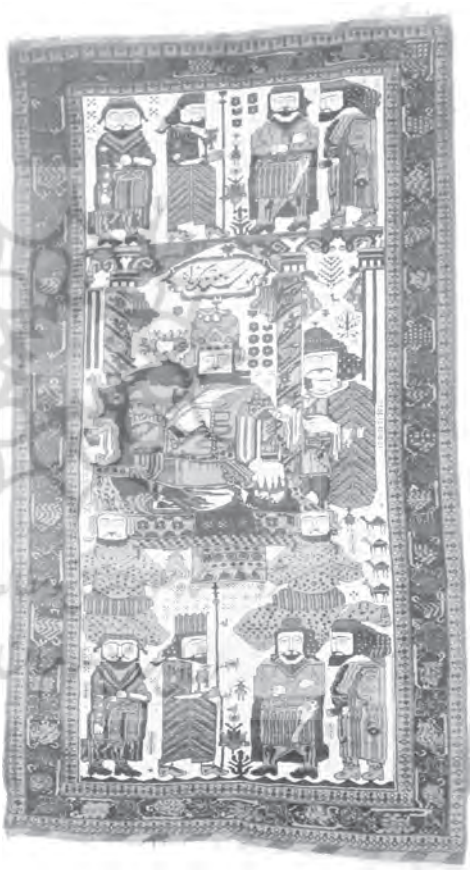
جدول شمارهٔ ۵، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۹)	مفهوم (کد)
A5		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»
		جزئیات تخت
		شمشیری در دستان هوشنگ شاه
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		تشابه تصویر هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		نقش شیر
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی

جدول شمارهٔ ۶، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۳)	مفهوم (کد)
A6		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»
		جزئیات تخت
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		دیگر نقوش گیاهی

جدول شمارهٔ ۷، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۵۱)	مفهوم (کد)
A 7		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»
		جزئیات تخت
		شمشیری در دستان هوشنگ شاه
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		تشابه تصویر هوشنگ شاه به اقوام بلوچ
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		دستان حنازدهٔ هوشنگ شاه
		آدمک‌های بلوچی
		نقش شتر
		نقش پرنده
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی
		نقوش هندسی

جدول شمارهٔ ۸، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۹)	مفهوم (کد)
A 8		کتیبهٔ «هوشنگ» و «۱۳۰۱»
		جزئیات تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		نقش ضربدر به جای نقش خورشید
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		تشابه تصویر هوشنگ شاه به شمایل مذهبی و ناصرالدین شاه
		شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید و دوران قاجار
		نقش شیر
		نقش فرشته
		نقش چلیپا
		نقش گل لوتوس
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی

جدول شمارهٔ ۹، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۳۱)	مفهوم (کد)
A 9		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»، «فرمایش اسماعیل خان افشار»، «۱۲۳۰»
		جزئیات تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت تصویر سربازان به مردمان عصر قاجار
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		دیپلمات‌های فرنگی
		امضای هنرمند

جدول شمارهٔ ۱۰، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۲۹)	مفهوم (کد)
A 10		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»
		جزئیات تخت
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		دیگر نقوش گیاهی
		شباهت هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار
		عصایی در دست هوشنگ شاه

جدول شمارهٔ ۱۱، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۷)	مفهوم (کد)
A 11		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		نقش شیر
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		تشابه هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار

جدول شمارهٔ ۱۲، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۵)	مفهوم (کد)
A 12		کتیبهٔ «هوشنگ شاه»، «غفار»، «عمل فرزا»
		تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین
		دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند
		نقش شیر
		تشابه هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار
		دیگر نقوش حیوانی و گیاهی

جدول شمارۀ ۱۳، کدگذاری اسناد

شناسه	سند تصویری (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۳)	مفهوم (کد)
A 13		کتیبۀ «هوشنگ شاه»
		شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان
		نقش خورشید خانم بالای تخت
		شمشیری در دستان هوشنگ شاه
		نقوش گیاهی
		شباهت هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار

در کدگذاری محوری، عناوین استخراج شده از داده‌ها «دسته‌بندی و مقایسه»[1] می‌شود. با مقایسۀ مفاهیم مختلف می‌توان زمینه‌های مشترک بیشتری را میان آنها کشف کرد که امکان طبقه‌بندی مفاهیم مشابه در قالب طبقه‌بندی‌های یکسان را فراهم خواهد ساخت. با بررسی سیزده متن تصویری، در حدود بیست مفهوم از قالی‌های هوشنگ شاهی استخراج شد که با دسته‌بندی آنها مؤلفه‌های کلی‌تری همچون کتیبه‌ها، تخت‌های عصر قاجار، نقش خورشید، پرسپکتیو مقامی، تشابه هوشنگ شاه به شاهان قاجار، تشابه هوشنگ شاه به اقوام، تشابه به شمایل مذهبی، امضای هنرمند، تشابه به سربازان هخامنشی، دیو، ستون، تشابه به مردم قاجار، تصویر سر شخص، نقوش حیوانی، نقوش گیاهی، نقوش هندسی، شمشیر، عصا، اقوام، نقش فرشته و دیپلمات‌های فرنگی مشاهده می‌شود (جدول ۱۴).

1. Categorizing & comparison

جدول شمارهٔ ۱۴، کدگذاری محوری اسناد تصویری

شناسه	مفاهیم	مؤلفه‌ها
A 1, A2, A 3, A 4, A 5, A 6, A 7, A 8, A 9, A 10 , A 11, A 12, A 13	«پوشنگ شاه ۱۳۲۲»	کتیبه‌ها
	«پوشنگ» و «۱۲۱۲»	
	«پوشنگ شاه»	
	«غفار»، «عمل فرزا»	
	«هوشنگ شاه» (تکرار ۸ مرتبه)	
	«هوشنگ» و «۱۳۰۱»	
	«فرمایش اسماعیل خان افشار»، «۱۲۳۰»	
	جزئیات تخت (تکرار ۱۰ مرتبه)	تخت‌های عصر قاجار
	نقش خورشید خانم بالای تخت (تکرار ۹ مرتبه)	نقش خورشید
	نقش ضربدر به جای نقش خورشید	
	تصویر هوشنگ شاه بزرگتر و برجسته‌تر از سایرین (تکرار ۱۲ مرتبه)	پرسپکتیو مقامی
	شباهت تصویر هوشنگ شاه به تصاویر پارچه‌های قلمکار (تکرار ۲ مرتبه)	تشابه هوشنگ شاه به شاهان قاجار
	تشابه تصویر هوشنگ شاه به پادشاهان قاجار (تکرار ۸ مرتبه)	
	تشابه تصویر هوشنگ شاه به اقوام بلوچ	تشابه هوشنگ شاه به اقوام
	دستان حنازدهٔ هوشنگ شاه	
	تشابه تصویر هوشنگ شاه به شمایل مذهبی	تشابه به شمایل مذهبی
	امضای هنرمند	امضای هنرمند
	شباهت تصویر سربازان به تصاویر سربازان تخت‌جمشید (تکرار ۵ مرتبه)	تشابه به سربازان هخامنشی
	دیوهایی که تخت را بر دوش گرفته‌اند (تکرار ۱۲ مرتبه)	دیو
	شباهت ستون به ستون‌های کاخ گلستان (تکرار ۱۰ مرتبه)	ستون
	شباهت تصویر سربازان به مردمان عصر قاجار (تکرار ۳ مرتبه)	تشابه به مردم قاجار
	تصویر سر شخص	تصویر سر شخص
	مجسمهٔ حیوانات	نقوش حیوانی
	نقوش حیوانی	
	نقش شیر (تکرار ۶ مرتبه)	
	نقش شتر	
	نقش پرنده	
	نقش گل لوتوس	نقوش گیاهی
	نقوش گیاهی	

شناسه	مفاهیم	مؤلفه‌ها
A 1, A2, A 3, A 4, A 5, A 6, A 7, A 8, A 9, A 10 , A 11, A 12, A 13	نقوش هندسی	نقوش هندسی
	نقش چلیپا	
	شمشیری در دستان هوشنگ شاه (تکرار ۴ مرتبه)	شمشیر
	عصایی در دست هوشنگ شاه	عصا
	آدمک‌های بلوچی	اقوام
	نقش فرشته	نقش فرشته
	دیپلمات‌های فرنگی	دیپلمات‌های فرنگی

در کدگذاری انتخابی با انتخاب روشمند مؤلفه‌های اصلی و ارتباط دادن آنها با سایر مؤلفه‌ها، به روابط و پر کردن جاهای خالی با مقولاتی که نیاز به اصلاح و گسترش بیشتر دارند، اعتبار بخشیده می‌شود (استراوس و کوربین، ۱۹۹۸: ۸۲). پژوهشگر با توجه به مراحل پیشین به استحکام بیشتر مفاهیم و مؤلفه‌ها می‌پردازد. در این مرحله در یک دسته‌بندی کلی‌تر داده‌های سازماندهی شده در قالب مؤلفه‌های گوناگون و در ابعاد محدودتری دسته‌بندی می‌شوند (آلن، ۲۰۰۳: ۱۴). در مرحلۀ کدگذاری انتخابی، وجوه مشترک مؤلفه‌های سرآمده از مراحل پیشین، شناسایی و با توجه به اشتراک‌های آنها در دسته‌بندی کلی‌تر و محدودتری سامان‌دهی شدند. با وجود این، تعداد این ابعاد ۹ مورد شد (جدول شمارۀ ۱۵).

جدول شمارۀ ۱۵، کد گذاری انتخابی

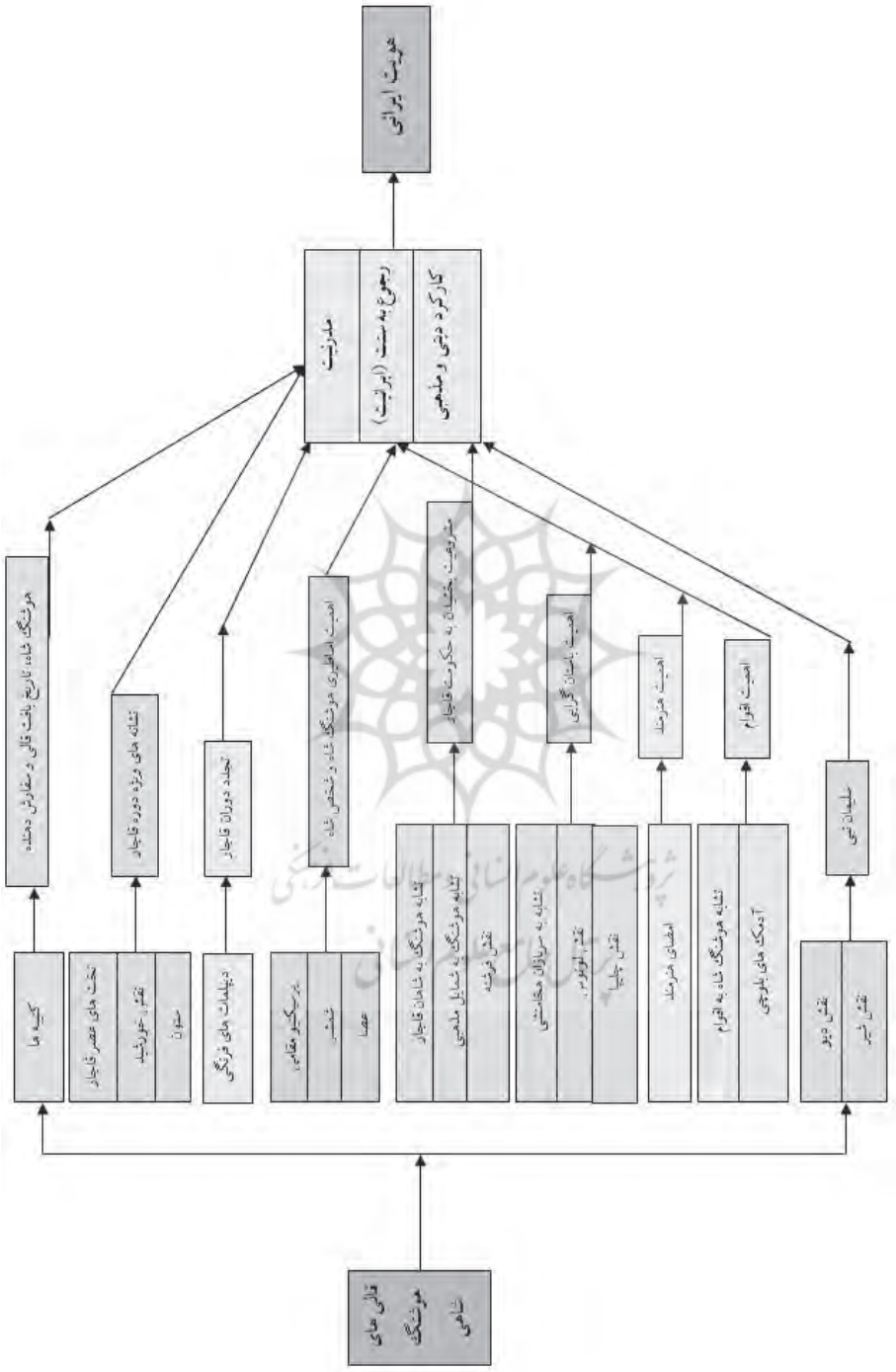
مؤلفه‌ها (Components)	ابعاد (Dimensions)
کتیبه‌ها	نام هوشنگ شاه، تاریخ بافت قالی و نام سفارش دهنده
تخت‌های عصر قاجار مثل مرمر، طاووس و نادری	نشانه‌های ویژۀ دورۀ قاجار
نقش خورشید	
ستون	
پرسپکتیو مقامی	اهمیت اساطیری هوشنگ شاه
شمشیر	
عصا	
تشابه هوشنگ شاه به شاهان قاجار	مشروعیت بخشیدن به حکومت قاجار
تشابه هوشنگ به شمایل مذهبی	
نقش فرشته	

مؤلفه‌ها (Components)	ابعاد (Dimensions)
تشابه هوشنگ شاه به اقوام	اهمیت اقوام
آدمک‌های بلوچی	
تشابه به سربازان هخامنشی	اهمیت باستان‌گرایی
نقوش گیاهی به ویژه لوتوس	
نقوش هندسی به ویژه چلیپا	
دیو	سلیمان نبی (ع)
نقوش حیوانی به ویژه شیر	
دیپلمات‌های فرنگی	تجدد دوران قاجار
امضای هنرمند	اهمیت هنرمند

دست‌آورد طبیعی کدگذاری انتخابی و تجزیه و تحلیل پایانی به منظور تکوین نظریه در مرحلهٔ مدل سازی صورت می‌گیرد. با توجه به مؤلفه‌های پدیدار شده از دل داده‌ها، تصویری غنی‌تر از مفاهیم و مؤلفه‌ها، فراهم می‌گردد. در رمزگذاری گزینشی به پالایش یافته‌های قبلی پرداخته می‌شود و با طی این فرایند، در نهایت چارچوب نظری پدیدار می‌شود (Charmaz and Brayant, 2008: 374) (نمودار شمارهٔ ۱).

۲. تحلیل نظام‌های نشانه‌ای در قالی‌های هوشنگ شاهی

نظام‌های نشانه‌ای به دست آمده از قالی‌های هوشنگ شاهی عبارتند از: نشان‌های ویژهٔ عصر قاجار همانند نقش خورشید، شیر، تخت‌های مرمر، طاووس، نادری و همچنین ستون‌هایی شبیه به ستون‌های کاخ گلستان. کتیبه‌ها نیز جزو نظام‌های نشانه‌ای قالی‌ها هستند که به مثابهٔ نشانه، یک کنش ارتباطی محسوب می‌شوند، بدین معنا که این کتیبه‌ها به طور صریح نشان دهندهٔ تاریخ بافت قالی، هوشنگ شاه و همچنین فرد سفارش دهنده است. با حذف کتیبهٔ هوشنگ شاه نمی‌توان تصویر شاه موجود در این قالی‌ها را به طور صریح، هوشنگ شاه دانست، حتی با توجه به حضور دیوها و حذف کتیبهٔ هوشنگ شاه، می‌توان تصویر شاه را به سلیمان نبی (ع) نسبت داد. اشاره‌ای صریح به زمان بافت و سفارش دهنده، نشان از نمود و حضور صریح و آشکار سفارش دهنده در فرش دارد؛ در یکی از قالی‌های هوشنگ شاهی، با ادبیات نوشتاری توأم با احترام، کتیبهٔ «فرمایش اسماعیل خان افشار»، دلالتی ضمنی بر جایگاه اجتماعی سفارش دهنده دارد. در این اثر هنرمند نیز از عنصر خلاقیت و آزادی عمل خود استفاده برده، نام و امضای خود را به صورت تک نگاره‌ای به ثبت رسانده که به شکل غیرمستقیم و



نمودار شمارهٔ ۱: مدل جامع نظام‌های نشانه‌ای قالی‌های هوشنگ شاهی (نگارندگان)

ضمنی بر حضور هنرمند دلالت دارد که این تأکید بر حضور هنرمند، با قرارگیری نگارهٔ آهو در میانهٔ تصویر و در زمینهٔ قالی نمود بیشتری یافته است. نقش شیر و خورشید در قالی‌های هوشنگ شاهی به صورت ترکیبی به کار نرفته و جداگانه ترسیم شده، ذکر این مطلب لازم است که نقش شیر و خورشید در دورهٔ قاجاری رواج بسیاری داشت و نشان رسمی دولت ایران بود. به عبارت دیگر می‌توان گفت «حضور شیر و خورشید به نوعی تثبیت بخش و نشان دهندهٔ جایگاه رفیع دینی و معنوی هوشنگ شاه می‌باشد» (وندشعاری، ۱۳۸۷: ۹۷). همچنین نقش‌مایهٔ خورشیدی در بالای تخت هوشنگ شاه، ارتباط و پیوستگی با تخت طاووس را می‌رساند و بر آن دلالت دارد.

در نقش‌پردازی دیوهای پایین تخت شاه، افزون بر معنای صریح رام کردن دیوها و کشتن دیو سیاه به دست هوشنگ، معانی و دلالت‌های ضمنی دیگری نیز یافت می‌شود: پوشش شبیه به پوست حیوانات و خالدار دیوها، دلالتی ضمنی بر یکی از دستاوردهای هوشنگ یعنی دوختن لباس از پوست حیوانات دارد. همچنین می‌تواند تحت تأثیر روایات تاریخی از تخت سلیمان نبی (ع) باشد که در مواقع خاصی بر شانهٔ دیوها و پریان به پرواز در می‌آمده است. وجه تسمیهٔ این تخت آن است که «چون در میان ایرانیان، سلیمان نبی [ع] به پادشاهی ثروتمند و مقتدر معروف است و بین اشیا ذی‌قیمت و عجیب او، از تختی یاد شده که هنگام ضرورت، دیوان و پریان آن را به دوش گرفته و در آسمان‌ها و بر روی ابرها به گردش در می‌آورند، از این رو و به مناسبت افسانهٔ مذکور و تشبیه فتحعلی شاه در اقتدار و شوکت به سلیمان این تخت را تخت سلیمانی نامیدند و مطابق افسانه و اعتقادی که داشتند آن را بر دوش دیوان و پریان استوار ساختند. بنابراین، منشأ دیوانی که تخت هوشنگ شاه را بر دوش گرفته‌اند باید دیوان و فرشتگان همین تخت سلیمانی (معروف به تخت مرمر) باشد ... تقریباً در همهٔ قالیچه‌های هوشنگ شاهی تخت بر روی شانهٔ دیوان قرار گرفته است» (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۰). هوشنگ شاه، در روایت‌های دورهٔ اسلامی نیز جایگاه الهی خود را حفظ کرده است؛ به طوری که در تاریخ بلعمی (سدهٔ چهارم هجری قمری) چنین آمده است: «هوشنگ که آفریدگان را به خداشناسی خواند، به دین مسلمانی بوده است و دادگر. مسجدها بنا کرد و نماز خواندن را رواج داد» (طبری، ۱۳۴۱: ۱۲۹). فرم دست دیوها و طرز قرار گرفتن آنها در پایین تخت نشان دهندهٔ این است که آنها از خدمتگزاران هوشنگ شاه هستند. در اینجا موجودات غیر انسانی و دگر شکل یافته در برابر انسان‌ها قرار گرفته‌اند که می‌تواند رابطهٔ پیوندی فرهنگ و نه طبیعت باشد، زیرا دیوها که جزئی از عنصر طبیعت بوده‌اند اکنون در خدمت انسان درآمده‌اند و فرم دست‌های آنها و به فرمان بودن آنها گویای این مطلب است و به عنصر ۹ طبیعت تبدیل شده‌اند.

نمادها، نشانه‌ها و جزئیات تخت هوشنگ شاه در قالیچه‌های هوشنگ شاهی، از سه تخت سلطنتی مشهور دورهٔ فتحعلی شاه اقتباس شده‌اند:

الف) تخت طاووس: به دلیل نصب هیکل خورشید الماس نشان و چرخان، در آغاز تخت خورشید نامیده می‌شد، بعدها به اسم طاووس، همسر محبوب فتحعلی شاه نامیده شد.

ب) تخت نادری: از جواهرات دورهٔ نادری در ساخت آن استفاده شده است. شیر خالدار این تخت در قالیچه‌های هوشنگ شاهی در پایین پای هوشنگ شاه دیده می‌شود و گاه نیز با خورشید تخت طاووس، تلفیق شده و خورشید در پشت شیر قرار گرفته است.

ج) تخت مرمر: دیوان و فرشتگان این تخت منشأ دیوان و پریان در قالیچه‌های هوشنگ شاهی هستند (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۰).

در مورد مرکزیت شخص شاه که بزرگتر از سایرین به تصویر درآمده و پرسپکتیو مقامی دارد، دال بر قدرت کیهانی شاه است، سوژه‌ها در پرسپکتیو مقامی، با توجه به اهمیت آنها بیشتر پرداخته می‌شوند. هرچه سوژه مهم‌تر باشد بزرگتر و تنومندتر ترسیم شده و شخصیت‌های کم اهمیت، کوچکتر و دورتر نشان داده می‌شوند. ترسیم گل لوتوس بر شانه‌های شاه در برخی قالی‌ها نیز می‌تواند از قدرت، شهریاری، بزرگی و... باشد. به تصویر کشیدن دیپلمات‌های فرنگی عصر قاجار در دربار هوشنگ شاه، تأثیر روابط ایران با دیگر کشورها به خصوص در دورهٔ ناصرالدین شاه، نفوذ و تأثیر فرنگی‌ها را آشکار می‌سازد. در نشانه‌شناسی فرهنگی از تقابل‌های دوگانه استفاده شده و به تفاوت‌ها به ویژه تفاوت‌های فرهنگی توجه شده است. در این قالی ترسیم دیپلمات‌های فرنگی به مثابهٔ فرهنگ دیگری و سربازانی شبیه نقش سربازان نقش برجسته‌های هخامنشی به مثابهٔ فرهنگ خودی و نظام‌های نشانه‌ای در پوشاک خود و دیگری به وضوح قابل مشاهده است. در مورد تشابه چهرهٔ هوشنگ شاه به چهرهٔ شاهان قاجار می‌توان گفت که: «شاهان در دورهٔ قاجار خود را حامی و مدافع دین و سایه خدا به حساب می‌آورند» (فلور، ۱۳۸۱: ۲۲). پس برای مشروعیت بخشیدن به مقام و منزلت شاه، در هیبت و عظمت هوشنگ شاه، شاه عادل و اسطوره‌ای ترسیم شدند. ترکیب بندی متقارن و روبه‌رو که از مشخصه‌های تصویرسازی و شمایل نگاری مذهبی است و تشابه هوشنگ شاه به شمایل‌های مذهبی و همچنین اشارهٔ ضمنی به سلیمان نبی (ع)، بر جایگاه دینی و مذهبی هوشنگ شاه و مشروعیت بخشیدن به حکومت قاجار دلالت دارد. بنابراین، با توجه به نظام‌های نشانه‌ای موجود در قالی‌ها می‌توان به کارکرد دینی و مذهبی که از دیگر دلالت‌های قالی‌های هوشنگ شاهی است اشاره کرد.

نتیجه گیری

با توجه به آنکه نظام‌های نشانه‌ای صورت‌های نمادینی است که فرهنگ یک جامعه را تشکیل می‌دهد و هنر دورهٔ مدرنسیم را می‌توان با استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی فهمید. برای درک قالی‌های هوشنگ شاهی که نمودی از نظام الگوساز ثانویه است، با استفاده از نظام‌های نشانه‌ای موجود در آن، می‌توان آن را به نظام الگوساز اولیه که همان زبان باشد تبدیل کرد. نظام‌های نشانه‌ای موجود در سیزده عدد از قالی‌های هوشنگ شاهی با استفاده از روش داده بنیاد و کدگذاری‌های باز، محوری و انتخابی به دست آمد. در این قالی‌ها عناصر تجدد دوران قاجار با دیپلمات‌های فرنگی نشان داده شده است. نشان خورشید و شیر، تخت‌های معروف دوران قاجار (مرمر، طاووس، نادری) و ستون‌هایی همانند ستون‌های کاخ گلستان نظام‌های نشانه‌ای ویژهٔ عصر قاجار هستند که نمود آن در این قالی نیز وجود دارد. کتیبه‌ها به مثابهٔ یک کنش ارتباطی به طور صریح به هوشنگ شاه، تاریخ بافت قالی و سفارش دهنده اشاره می‌کند. تأکید بر اهمیت محوری شخص شاه و هوشنگ شاه با پرسپکتیو مقامی و نشان‌هایی چون شمشیر و عصا مشاهده می‌شود. تشابه هوشنگ شاه به شاهان قاجار و شمایل‌های مذهبی و نقش‌مایهٔ فرشته در این قالی‌ها دال بر مشروعیت بخشیدن به حکومت قاجار است. همان گونه که ذکر شد، در این دوران باستان‌گرایی در نتیجهٔ جستجوی دلایل عقب افتادگی کشور و اهمیت و گفتمان چیستی هویت ایرانی شکل گرفت که نمود آن را با نشان‌هایی همچون لوتوس، چلیپا و سربازان هخامنشی می‌توان در این قالی‌ها مشاهده کرد. می‌توان به اهمیت هنرمند و اقوام از طریق امضای هنرمند و تشابه هوشنگ به اقوام بلوچ پی برد. نقش‌مایهٔ شیر و دیو دلالت ضمنی بر داستان سلیمان نبی (ع) دارد که کارکرد دینی و مذهبی از آن قابل استنباط است. بنابراین، می‌توان سه ضلع مدرنیسم، سنت و دین را با استفاده از نظام‌های نشانه‌ای موجود در این قالی‌ها فهمید که همواره و در مقاطع مختلف تاریخ در ایران و برای ایرانیان مهم بوده پی برد. در واقع فرهنگ به طور پیوسته در تلاش است تا بر اساس سنت‌های فرهنگی که در طی تاریخ رسوب کرده‌اند هویت خویش را تعریف کند.

کتابنامه

ـ اسکارچیا، جیان روبرتو. (۱۳۷۶). *هنر صفوی، زند، قاجار*. مترجم یعقوب آژند. تهران: نشر مولی.

ـ اکو، اومبرتو. (۱۳۹۰). «مقدمه[ای بر کتاب جهان ذهن: نظریهٔ نشانه‌شناختی فرهنگ، اثر یوری لوتمان]». مترجم فرهاد ساسانی. *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآورنده و ویراستار فرزان سجودی. تهران: انتشارات علم. صص ۲ـ ۱۵.

- ایمانی، الهه؛ طاووسی، محمود؛ چیت‌سازیان، امیرحسین؛ شیخ مهدی علی. (۱۳۹۴). «باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». *مجلهٔ گلجام*. ش ۲۸. صص ۲۳ـ۳۸.

- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۱). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: انتشارات سمت.

- بیرو، آلن. (۱۳۶۶). *فرهنگ علوم اجتماعی*. مترجم باقر ساروخانی. تهران: انتشارات کیهان.

- بیگدلو، رضا. (۱۳۸۰). *باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*. تهران: نشر مرکز.

- پاکتچی، احمد (الف). (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌شناختی هویت دوگانه در یک محله شهری و کارکرد آن». *مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: انشارات سخن.

- پاکتچی، احمد (ب). (۱۳۹۱). «مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو / تارتو». *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: انتشارات سخن.

- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). *دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس*. با همکاری سیاوش آزادی. ج ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر.

- پوسنر، رولان. (۱۳۹۰). «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی». مترجم شهناز شاه طوسی. *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآورنده و ویراستار فرزان سجودی. تهران: انشارات علم. صص ۲۹۳ـ۳۶۴.

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

- توروپ، پیتر. (۱۳۹۰). «ترجمه کردن و ترجمه به مثابهٔ فرهنگ». مترجم گلرخ سعیدنیا. *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآورنده و ویراستار فرزان سجودی. تهران: انشارات علم. صص ۲۰۱ـ۲۲۰.

- حقایق، آذین؛ مهناز شایسته‌فر. (۱۳۹۳). «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامهٔ شاه طهماسب و شاهنامهٔ شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی». *مجلهٔ کیمیای هنر*. ش ۱۲. صص ۵۱ ـ۶۶.

- حکم آبادی، عارفه سادات؛ حکم آبادی، عاطفه سادات. (۱۳۹۳). «بررسی قالی تصویری شکارگاه بهرام گور مربوط به دورهٔ قاجار از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی». کنفرانس بین‌المللی مهندسی، مدیریت هنری و محیط زیست. کشور لهستان.

- سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: نشر علم.

- صباغ‌پور، طیبه؛ شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۹۰). «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار (موجود در موزه فرش ایران)». *مجلهٔ باغ نظر*. ش ۱۸. صص ۶۳ـ۷۴.

- طبری، محمد بن جریر. (۱۳۴۱). *تاریخ بلعمی [محمد بن جریر طبری]*. [مترجم ابو محمد بن محمد بن بلعمی]. تصحیح محمد تقی بهار. به کوشش محمد پروین گنابادی. ج ۱. تهران: انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ.

- عرفان‌منش، راهله. (۱۳۸۷). «بررسی تصاویر داستان‌های شاهنامه در فرش‌های دورهٔ قاجار». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س).

- غلام‌پور گلی، محبوبه؛ حسامی کرمانی، منصور. (۱۳۹۳). «تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از یک نگارهٔ

نسخه خطی هزار و یک شب به روش یوری لوتمان». *مجلهٔ نگارینهٔ هنر اسلامی*. ش ۱. صص ۶۹ـ۷۷.

ـ غیبی، مهرسا. (۱۳۸۵). *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: انتشارات هیرمند.

ـ فلور، ویلم. (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان عصر قاجار*. مترجم یعقوب آژند. تهران: نشر شاهسون بغدادی.

ـ فلور، ویلم. (۱۳۹۴). *نقاشی دیواری دورهٔ قاجار*. مترجم علیرضا بهارلو. تهران: انتشارات پیکره.

ـ لوتمان، یوری؛ اسپینسکی، بی. ای. (۱۳۹۰). «در باب ساز و کار نشانه‌شناختی فرهنگ». مترجم فرزان سجودی. *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآورنده و ویراستار فرزان سجودی. تهران: علم. صص ۴۱ـ۷۴.

ـ لیونبرگ، کریستینا. (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل بینافرهنگی». مترجم تینا امراللهی. *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآورنده و ویراستار فرزان سجودی. تهران: نشر علم. صص ۱۱۹ـ۱۵۱.

ـ مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). «مکتب تارتو». *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. مترجمان مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. صص ۲۹۶ـ۳۰۰.

ـ موزهٔ فرش ایران. (۱۳۸۰). *قالی‌های تصویری*. متن لیلا دادگر. مترجم زهرا راحت. عکس سعید محمودی‌ازناوه. طراحی الهام اشرفی. تهران: سازمان میراث فرهنگی مشور (پژوهشگاه)، ادارهٔ کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.

ـ نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی و فرهنگ، *نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)*». *مجموعه مقالات نقدهای ادبی ــ هنری*. تهران: سخن.

ـ وندشعاری، علی. (۱۳۸۷). «اسطورهٔ هوشنگ شاه در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجاریه». *مجلهٔ گلجام*. ش ۱۰. صص ۸۷ـ۹۹.

ـ Allan, G. (2003). "A Critique of Using Grouded Theory as a Research Method". *Electronic Journal of Business Research Methods*. Vol. 2. No 1. PP 1_ 10.

ـ Charmaz, K and Brayant, A. (2008). *Grounded Theory, In L.M. Given, The Sage Encycolopedia of Qualititative Research Methods*. California: Sage publication.

ـ Mils, M and Huberman, A. (2002). Qualitative Data Analysis: a Sourcebook of New Methods. Sage London: Beverly Hills.

ـ Straus, A and Corbin, J. (1998). Basics of Qualitative research: Grounded Theory Procedures and Technique. 2nd Edition. London: Sage, Newbury Park.

ـ Ziai ,A. (1996). *Poetry and Carpets, the Calligraphic Art in the Carpets of Iran, Great Carpet of the World*. Edited by Susan Day. London: Hhames and Hudson.

تزیینات پرتکلف این ایوان و چشمه طاق‌های طرفین آن جهت قبله را در فضای میان‌سرا کاملاً شاخص کرده است. ایوان شمالی مسجد مذکور به صورت عمیق و تزیینات زیبای کاشی‌کاری دارد؛ سقف این ایوان به صورت کاسه‌سازی و مقرنس کاری‌های زیبا اجرا شده است.

۲. مسجد مشیرالملک شیراز

این مسجد در خیابان قاآنی در محلهٔ سنگ سیاه، نزدیک به محلهٔ سرباغ واقع گردیده و یکی از آثار ارزشمند دورهٔ قاجاریه است که در میان سال‌های ۱۲۶۵ تا ۱۲۷۵ ه.ق، ابوالحسن خان مشیرالممالک (والی فارس) آن را بنا کرد. بنای این مسجد که به دلیل ویژگی‌های معماری از بهترین مساجد شیراز است؛ مشتمل بر سردر ورودی، صحن، سه ایوانه، سه شبستانه و حجره‌هایی برای سکونت طلاب علوم دینی است. در رابطه با زیبایی و استواری ساختمان این مسجد در کتاب *فارسنامه* آمده است: «پس از مسجد جامع وکیل بر حسب استحکام و ترتیب و دریاچه (حوض) و ستون‌های سنگی و شبستان و سنگ ازاره، همانندش مسجدی در شیراز نیست» (حسینی فسایی، ۱۳۷۸: ۱۲۱۸).

سردر مسجد مشیر که در ضلع شرقی مسجد قرار دارد به بازارچه باز و به یک هشتی خاص متصل می‌شود. در حیاط مسجد حوضی (به طول ۲۵ و عرض ۱۰ متر) بزرگ قرار دارد. همچنین این مسجد سه شبستان (غربی، جنوبی و شمالی) برای فصول مختلف دارد. در جهات شمالی، شرقی و غربی صحن، ایوان‌هایی واقع شده است که افزون بر زیبایی، کاربری‌های متعددی دارد. در جانب غربی صحن، ایوان غربی با تزیینات کاشی‌کاری، کتیبه‌های قرآنی، ازارهٔ سنگی و در پشت آن شبستان بزرگ مسجد قرار گرفته، در برابر ایوان غربی و به قرینهٔ آن، ایوان شرقی با تزیینات کاشی، مقرنس و کتیبه‌های قرآنی مزین شده است. این ایوان، از طریق دالان و درگاه بزرگی به بیرون راه پیدا می‌کند.

ایوان شمالی مسجد مشیر تزیینات کاشی‌کاری، مقرنس‌کاری، کتیبه‌نگاری و بر بالای آن دو گلدستهٔ کاشی‌کاری دارد. ایوان شمالی یا طاق چهار کاسهٔ مسجد مشیر یکی از زیباترین شاهکارهای معماری اسلامی است. از نکات حائز اهمیت در مورد این طاق، مقرنس‌کاری آن است که افزون بر زیبایی، کارایی خاصی برای گرمایش شبستان زمستانه دارد، این ایوان به طاق مرواریدی مشهور است. در فضای پشت این ایوان، شبستانی است که مقصوره نامیده می‌شود. پوشش طاق و گنبد این شبستان، بر روی چهار ستون سنگی قرار گرفته است. شبستان شمالی یک شبستان زمستانه و فاقد پنجره است و تنها دو در کوچک، در انتهای راهرو دارد و کف آن از کف مسجد ۶۰ سانتی‌متر بالاتر است.

۲. ۳. کتیبه‌های اسماء الهی (مقدس)

دومین گروه از کتیبه‌هایی که در هر دو بنای قاجاری شهر شیراز بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند، اسماء جلالهٔ خداوند و نام‌های «الله، محمد و علی» است. در بخش‌های متعددی از شبستان غربی مسجد نصیرالملک به صورت کتیبه‌های کوفی (بنایی) با مضمون اسماء مقدس مانند الله، محمد، علی، حسین، حسن و فاطمه آمده که با کاشی‌هایی به رنگ زرد بر روی زمینهٔ سفید در یک قاب مربع شکل کتیبه شده است. طریقهٔ نوشتن و محل دقیق این کلمات مقدس به این ترتیب است: در دو کادر مربع بزرگ و به یکدیگر چسبیده ۶ نام مبارک در بالا کتیبه شده و در دو مربع کوچکتر بالا و پایین مربع بزرگ، فقط دو نام مبارک الله و علی با تزیین کاشی‌هایی به رنگ سیاه و زمینهٔ زرد نقش شده است. در سردر ورودی جنوب‌شرقی مسجد مشیرالملک، در کادرهای طرفین ایوان ورودی با استفاده از کاشی‌کاری معقلی و خط کوفی بنایی، دو چلیپا نقش شده که چهار گوشهٔ چلیپای اولی، چهار بار نام «محمد (ص)» و در چهار گوشهٔ چلیپای دومی، چهار بار نام علی (ع) را با کاشی‌های زرد رنگ اجرا کرده‌اند. در وسط چلیپا، نقوش ترنج ایجاد شده است. در نیم طاق ایوان جنوب‌شرقی مسجد مشیرالملک، با خط کوفی بنایی در کتیبه‌های جداگانه در داخل کادرهای لوزی و مستطیلی شکل که در چهار گوشهٔ آن نقش چلیپا ترسیم شده؛ نام‌های محمد (ص) و علی (ع)، در زمینهٔ سفید رنگ با خطوط سیاه و لاجوردی رنگ به اجرا در آمده است. همچنین در پیشانی ایوان شمال‌غربی مسجد مشیر، نقوش کتیبه‌ای را درون نقوش هندسی اجرا کرده‌اند. در اینجا درون اشکال لوزی نام‌های مبارک الله، محمد (ص) و علی (ع) را با تکنیک کاشی‌کاری معقلی و خط بنایی به تصویر کشیده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. ۲. ۳. کتیبه‌های اشعار فارسی و عربی

سومین گروه کتیبه‌ها که در هر دو بنای مسجد نصیر و مشیر استفاده شده اشعار فارسی و عربی است. در مسجد نصیرالملک دو نمونه یکی فارسی و یکی عربی و در مسجد نصیرالملک یک کتیبهٔ فارسی قابل مشاهده است. به قرینهٔ در ورودی، داخل هشتی مسجد نصیرالملک، تابلویی از کاشی نصب گردیده که در پایین تابلو این قسمت از شعر معروف سعدی آمده است:

غرض نقشی‌ست کز ما باز مـاند — که هستی را نمی‌بینم بقایی
مگر صاحبدلی روزی به رحمت — کند در حق استادان دعایی

در پیشانی نیم‌طاق مرکزی ضلع شمال‌شرقی مسجد نصیرالملک، یک کادر تزیینی ایجاد شده

مسجد	محل کتیبه	عبارت کتیبه	تزیینات	مضمون
نصیرالملک	ضلع جنوبی (ایوان اصلی)	آیات ۱۸ تا ۲۰، سورهٔ توبه	خط ثلث درشت بر زمینهٔ لاجوردی	مقام و منزلت سازندگان مساجد نزد خداوند
نصیرالملک	ضلع جنوبی (طاق‌نمای طرفین ایوان اصلی)	آیات ۱ تا ۵، سورهٔ مبارکهٔ قدر	خط ثلث بر سطح کاشی هفت رنگ	محترم شمردن قرآن و زمان نزول آن
مشیرالملک	سردر ایوان جنوبی	آیهٔ ۳۵، سورهٔ نور	خط ثلث درشت با ترکیب نقوش گیاهی بته جقه	ستایش و تسبیح خداوند متعال
نصیرالملک	ضلع شرقی	آیات ۱ تا ۱۱، سورهٔ جمعه	نقوش گیاهی ختایی – خط ثلث سفید بر زمینهٔ لاجوردی	معانی عمیق بهشت و جهنم / مدح پیامبر اکرم (ص)
نصیرالملک	ضلع شرقی	آیات ۱ تا ۱۱، سورهٔ الضحی	خط ثلث با ترکیب نقوش گیاهی بر زمینهٔ لاجوردی	محبوبیت پیامبر اکرم (ص) نزد خداوند
نصیرالملک	سردر ایوان شرقی	سورهٔ ناس	نقوش گیاهی با خط ثلث سفید بر زمینهٔ لاجوردی	پناه بردن به خداوند از شرور و آفات
مشیرالملک	ضلع شمال‌شرقی (۶ ردیف)	آیات۱ تا ۲۴، سورهٔ حشر	نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی با خط ثلث سفید درشت	وعدهٔ پیروزی به حزب‌الله و تأثیر قرآن در پاک‌سازی روح
مشیرالملک	ایوان شمال‌شرقی	سورهٔ الاعلی	خط ثلث سفید بر سطح کاشی هفت رنگ	تسبیح خداوند و رسالت پیامبر اکرم (ص)
مشیرالملک	سردر ایوان شرقی، باند افقی	سورهٔ شمس	ثلث سفید بر زمینهٔ لاجوردی	قدرت خداوند و عواقب تکذیب او
نصیرالملک	سردر ایوان شمال‌شرقی	سورهٔ توبه	زمینهٔ ساده، دور باند کتیبه نقوش گیاهی گل چهار پر	وعدهٔ خداوند به انسان‌های درستکار
نصیرالملک	ضلع شمال‌شرقی (طاق‌نمای ایوان اصلی)	سورهٔ نصر	خط ثلث بر سطح کاشی هفت رنگ ساده	مژدهٔ پیروزی به پیامبر مکرم اسلام (ص)
نصیرالملک	طاق‌نمای ایوان شمال‌شرقی	سورهٔ کوثر	خط ثلث بر سطح کاشی هفت رنگ بر زمینهٔ لاجوردی	بخشش و سخاوت خداوند
نصیرالملک	دهانهٔ ایوان شمال‌شرقی	آیات ۹۶ تا ۹۸، سورهٔ آل‌عمران	نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی / خط ثلث بر زمینهٔ لاجوردی	آگاه بودن خداوند نسبت به اعمال انسان‌ها
مشیرالملک	شبستان غربی (سقف محراب)	سورهٔ اخلاص	تکنیک حجاری بر سطح سنگ مرمر	توحید و یگانگی پروردگار

مقدمه

شرق‌شناسان اروپایی از سدهٔ هفدهم میلادی به غرب، مرکز و جنوب آسیا راه یافتند. آنان به اهمیت و رونق زبان فارسی در منطقهٔ وسیعی از آسیا مانند هند، عثمانی و ایران پی بردند. از این روی دریافتند که زبان فارسی افزون بر آنکه گنجینهٔ غنی از ثروت ادبی است، می‌تواند با ذائقهٔ ادبی آنان نیز سازگار باشد و همچنین ابزار مناسبی برای برقراری ارتباط در سرزمین‌های آسیایی نیز می‌تواند به شمار رود. بدین سبب اروپاییان در آموختن زبان فارسی همت گماشتند. انگلیسی‌ها پس از تأسیس کمپانی‌های شرقی در هند، تلاش کردند تا استفادهٔ بیشتری از زبان فارسی کنند، به همین دلیل در کلکته، مدرسه و چاپخانهٔ فارسی تأسیس کردند، به تعلیم و تدوین، ترجمه و چاپ آثار فارسی پرداختند. نتیجهٔ این تلاش‌ها به تحقیق و تتبع شرق‌شناسانی چون کارل هرمان اِته[1]، تئودور نلدکه[2] و ولنتاین ژوکوفسکی[3] در زمینهٔ ایران‌شناسی منجر شد همین تحقیقات زمینه را برای تلاش پروفسور براون در زمینهٔ تاریخ و ادبیات ایران فراهم کرد (براون، ج ۲: ۱۳۵۸: ۱۴).

ادوارد براون[4] با آگاهی کامل از پیوستگی معنوی میان جریان‌های فرهنگی ایران و دیگر کشورهای اسلامی مباحث خود را محدود به قلمرو زبان فارسی نکرد و آفاق وسیع جهان اسلام را در نظر گرفت. از ویژگی‌های این اثر، نقل اخبار و افسانه‌های مربوط به شخصیت‌های تاریخی است که خواندن کتاب را لذت‌بخش می‌کند و دیگر آنکه وی از دیوان شاعران بزرگ یک یا چند نمونه نقل کرده و بدین ترتیب خواننده را با نمونه‌هایی از سخن فارسی تا حدی آشنا ساخته است (مؤید، ۱۳۷۰ : ۷۶ـ ۷۷).

در مورد نقش و جایگاه مستشرقان در ایران‌شناسی نظرهای متفاوتی وجود دارد و این که مستشرقان با تسلط بر زبان فارسی آثار متعددی را از خود به یادگار گذاشته‌اند، هر یک در جای خود قابل بررسی است. با توجه به جایگاه فرهنگی استعمار نوین در مباحث شرق‌شناسی به خصوص ایران‌شناسی و مسائلی چون دو رویهٔ تمدن بورژوازی غرب در ایران نمی‌توان آثار این مستشرقان را به صورت کلی نفی کرد و مزایای آن را نادیده گرفت و این آثار را همواره در خدمت کشور استعمارگر به شمار آورد. یکی از این شرق‌شناسان که همواره او را مدافع ایران و علاقمند به فرهنگ ایران معرفی کرده‌اند، ادوارد گرانویل براون است وی در زمینهٔ تاریخ و ادبیات ایران آثار

1. Carl Hermann Ethe
2. Noldeke Theodor
3. Valentin Zhukovski
4. Edvard Granvile Browne

۳. تاریخ ادبی ایران

ادوارد براون کتاب خود را هنگامی نوشت که ناچار به استفاده از نسخه‌های خطی موجود در اروپا یا چاپ‌های سنگی قرن نوزدهم بود. او برای معرفی این ادبیات وسیع می‌بایست به تحقیقات دانشمندان اروپایی و معلومات دوستان ایرانی خود تکیه می‌کرد و به تذکره‌های قدیم توسل می‌جست، زیرا پژوهش در زمینهٔ تاریخ ادبیات ایران از آغاز مورد توجه مستشرقان قرار داشت که این نویسندگان اغلب تذکره‌ها را منبع اصلی خود قرار می‌دادند.

در آغاز این قرن کتاب جامعی که زمینه‌های سیاسی و مذهبی ادوار شعر فارسی را روشن کند نبود. وی تلاش کرد تا این کمبود را برطرف کند و پیش از معرفی شاعران، اوضاع سیاسی و فکری محیط آنها را به خواننده بشناساند (مؤید، ۱۳۷۰: ۷۶). از این رو، در نگارش تاریخ ادبیات خود از منابع فارسی، عربی، ترکی، انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، عبری و سریانی بهره جست که همین امر اهمیت اثر او را چندین برابر می‌کند (براون، ۱۳۷۱: ۲). وی تاریخ ادبیات خود را در چهار جلد به نگارش درآورد:

جلد اول: از قدیمی‌ترین روزگار تا زمان فردوسی؛

جلد دوم: با عنوان فرعی از فردوسی تا سعدی؛

جلد سوم: نخست با عنوان تاریخ ادبیات فارسی تحت سیطرهٔ تاتار (۱۵۰۲ـ ۱۲۶۵ م)؛

جلد چهارم: آخرین جلد از تاریخ ادبیات ایران با عنوان فرعی عصر جدید (۱۹۲۴ـ۱۵۰۰ م).[۱]

---

۱. جلد اول را علی پاشا صالح در سال ۱۳۳۳ ش، ترجمه و با مقدمه، حواشی و توضیحات سودمندی به اهتمام انتشارات امیرکبیر در دسترس فارسی زبانان گذاشت. علی پاشا صالح در متن آن تصرفی روا نداشته و رفع شبهه و کاستی‌های آن را در حواشی گنجانده است (ر.ک به: براون، ادوارد گرانویل. (۱۳۵۸). *تاریخ ادبیات ایران*. از فردوسی تا سعدی. مترجم علی پاشا صالح. ج ۲. تهران: امیرکبیر).

نیمهٔ نخست مجلد دوم شامل چهار فصل به اهتمام فتح‌الله مجتبایی ترجمه و با مقدمه، حواشی و اصلاحاتی در ۱۳۴۱ ش انتشار یافت. این ترجمه در سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۶۱ ش تجدید چاپ شد. عنوان ترجمهٔ مجتبایی؛ تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی است. پنج فصل نیمهٔ دوم از جلد دوم را غلامحسین صدری افشار با عنوان از سنایی تا سعدی ترجمه کرد که سال ۱۳۵۱ ش به چاپ رسید و در سال ۱۳۵۷، ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸ تجدید چاپ شد (ر.ک به: از فردوسی تا سعدی (مقدمه)، نیمهٔ نخست جلد دوم، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی).

کل مجلد دوم را علی پاشا صالح بار دیگر ترجمه کرد. مترجم نیز در این مجلد نیز به رفع نقایصی که خود براون در سرآغاز جلد دوم بدان اشاره کرده، همت گمارده است. در اینجا نیز هیچ تصرفی را در متن جایز ندانسته بلکه اصلاح نارسایی‌ها را با استفاده از تحقیقات جدید در حواشی ترجمه گنجانده است. او درضمن انصاف می‌دهد که از براون بیش از آنچه در اوایل قرن بیستم میلادی برای او میسر بوده است، نمی‌توان توقع داشت (ر.ک به: از فردوسی تا سعدی (مقدمه)، نیمهٔ دوم جلد دوم، مترجم غلامحسین صدری افشار). پیش از ترجمه‌های جلد اول و دوم به قلم علی‌اصغر حکمت به فارسی برگردانده شد و در ۱۳۳۷ ش با مقدمهٔ مترجم و یادداشت‌های سودمند فراوان او با عنوان اصلی از سعدی تا جامی در انتشارات امیرکبیر نشر یافت و ۱۳۳۹، ۱۳۵۱ و ۱۳۵۷ به چاپ رسید. علی‌اصغر حکمت، مسبب و مشوق برگردان تمامی چهار جلد تاریخ ادبی ایران براون بود. او در سال ۱۳۰۴ ش که مفتش وزارت معارف بود، ترجمهٔ این اثر بی‌سابقه را به وزیر معارف وقت پیشنهاد داد و پس از کسب موافقت براون ترجمهٔ کتاب را به چهار تن که خود یکی از آنها بود واگذار کرد. حکمت پس از چندسالی وقفه وقتی که در ۱۳۱۹ ش عهده‌دار تدریس تاریخ ادبیات ایران در قرن نهم قمری شد، ترجمهٔ ناتمام را پیگیری کرد و در سال ۱۳۲۶ ش آن را به پایان برد

تحشیه و تعلیق ضیاءالدین سجادی و دکتر عبدالحسین نوایی. چ ۲. تهران: مروارید.

ـ شکوری،ابوالفضل. (۱۳۷۷). «رجال، ادوارد براون (عظمت و اتهامات)». *یاد*. ش ۴۹ـ ۵۰. بهار و تابستان. صص ۴۷ـ ۷۶.

ـ صدیق، عیسی. (۱۳۵۲). یادگار عمر (خاطراتی از سرگذشت عیسی صدیق که از لحاظ تربیت سودمند تواند بود). تهران: دهخدا.

ـ صدیقی، مصطفی؛ حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۹). «نقد و بررسی سه کتاب از نویسندگان غیرایرانی با موضوع تاریخ ادبیات ایران». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. ش ۱۵. پاییز. ۲۹ـ ۵۴.

ـ کریمی حکاک، احمد. (۱۳۷۸). «ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی». *ایران‌نامه*. ش ۶۷. تابستان. صص ۴۸۹ـ ۵۰۲.

ـ مجتبایی، فتح الله. (۱۳۹۳). «تاریخ ادبی ایران». دانشنامهٔ جهان اسلام. زیرنظر احمد طاهری عراقی، مصطفی میرسلیم، نصرالله پورجوادی. ج ۶. تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

ـ مؤید، حشمت. (۱۳۷۰). «تاریخ ادبیات فارسی (مروری بر سوابق و نظری دربارهٔ آیندهٔ این فن)». *ایران‌شناسی*. ش ۹. صص ۷۱ـ ۸۴.

ـ مینوی، مجتبی. (۱۳۶۷). *نقد حال*. چ ۳. تهران: خوارزمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی