University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of intertextual relations in the symbolic motifs of Pazyrik carpet

Ziba Kazempoor[1*]

[1.] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran

* Corresponding Author, zkazempoor@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 75-96
Receive Date: 10 February 2023
Revise Date: 04 June 2023
Accept Date: 14 November 2023
Publish Date: 14 January 2024

Research article

KEYWORDS:
intertextuality; symbolic; concepts; motif; Pazyrik carpet

ABSTRACT

Introduction: The oldest carpet in the world is the famous Pazyrik carpet, which belongs to the 5th century BC. David Stronach believes that Pazyrik motifs are undoubtedly related to Iran. Rudenko, the carpet explorer, believes that he found details of the carpet motifs similar to Achaemenid jewelry from the 5th to the 4th century BC. For this reason, it is a reflective work of Persian art. Persian researchers such as Ali Hesouri and Siros Parham have proved the Persian origin of this carpet by presenting Persian archaeological evidence, such as carpet weaving tools from the Bronze Age, and examining and matching the carpet motifs with ancient Achaemenid examples.

Question: The present text seeks to answer the question of the symbolic meanings of the motifs of the Pazyrik carpet and the similarity of these motifs to the ancient works of Iran. How to analyze Pazyrik carpet motifs based on Kristova's theory of intertextuality has been investigated.

Analysis and discussion: The square structure of this carpet is a talisman. The symbol of a square shape and repeated squares stuck together in the lines engraved on the seals of Susa around 1700 BC is a sign of the earth and is a symbol of life. The square structure of this carpet is a talisman. The symbol of a square shape and repeated squares stuck together in the lines engraved on the seals of Susa around 1700 BC is a sign of the earth and is a symbol of life. This flower is engraved on a bronze that depicts the mother goddess and her mythical animal protectors, lions, and two-headed animals. Other examples of bronze show a woman giving birth with an eight-petaled flower. The presence of this flower around the head of the goddess shows its connection with the category of life and fertility. Symbolists have considered the eight-flowered flower a solar flower and a sign of life. Another row of Pazyric motifs are winged griffins that protect 12 eight-petaled flowers surrounded by square structures. The griffin is one of the mixed animals seen in the art of Elam, and a work belonging to New Elam shows the griffin as the protector of the Tree of Life. Therefore, this animal is a protective symbol for motifs related to life, and it is represented in the Pazyrik carpet as a protector of eight-petaled flowers placed in square shapes. An example of the exposed tile from Babajani Hill is a square similar to the one that includes the griffins of the Pazyrik carpet. The third row of Pazyrik carpet motifs is a spotted deer with wide horns. The image of the deer in the Pazyrik carpet is similar to the Persian yellow deer. Examples of broad-horned deer can be seen on seals from Susa with a square symbol and an eight-pointed flower. In terms of symbolism, the deer is a symbol of life because of its growing horns. The other border row of the Pazyrik carpet is a repetition of five flowers side by side, and a row of horses and riders surrounds this border. Ancient Persian texts (Avesta) introduce the horse as a wet symbol related to water and rain. The symbol of the horse is the protector of the Tree of Life and the categories related to fertility. In the Pazyrik rug, the horse and its rider protect eight-feathered flowers, a plant symbol of life. From the point of view of iconography, the carpet discoverer Pazyrik Rudenko and Persian researchers have considered the style of hair styling and drawing of the horse's body to be Persian style and similar to the examples in Achaemenid art. It should be noted that this patterning style was not created all at once in the Achaemenid period and has an older history in Persian art. It can be referred to as the historical pictorial precursors of Pazyrik motifs. The symbols used in the Pazyrik carpet, with their referential feature to the natural world, reveal the connection of motifs with plants, animals, and humans as the main elements of the chain of nature. The pictorial signs in the Pazyrik carpet represent plant, animal, and human forms with symbolic meanings, whose root and origin are the popular culture and

Cite this article:
kazempoor, Z. (2024). Analysis of intertextual relations in the symbolic motifs of Pazyrik carpet. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 75- 96. doi: 10.22124/ira.2023.23831.1001

symbolic conventions of ancient Persian culture. The feature of transformation and abstraction of motifs distinguishes its symbolic aspects from their natural features. For Iranians, some flowers are attributed to Amshaspandan, and visual symbols of deer, griffin, and horse are associated with blessing and fertility. A rule in the Pazyrik carpet dominates the image and is regularly repeated around the center of the square. The repeated layers of symbolic motifs around the center of the square have formed squares that the middle flowers, like mythical protectors, surround all motifs. In the Pazyrik carpet, the griffin is the only motif that corresponds to Kristova's fourth rule of realism. Because this image represents a combination of heavenly elements: a winged eagle and a lion. The absence of imitation of nature makes it different from other visual signs. Kristova's view is that there are five situations in which a text can contact another text to recognize its usefulness. These five situations include the following: 1- Social realities or the real world, 2- Popular culture, 3- The final rules of artistic genres, 4- Taking help and relying on similar texts, 5- A complex combination from within The text, where every text finds another text as its base and beginning. The analyses show that the referential qualities of motifs convey their explicit meaning to nature. Therefore, this quality proves the first principle of the real Christian world as one of the pre-texts. The second principle of truthfulness is referring to popular culture. In Kristova's view, there are five situations in which a text can contact another text to recognize its usefulness. These five situations include the following: 1- Social realities or the real world, 2- Popular culture, 3- The final rules of artistic genres, 4- Taking help and relying on similar texts, 5- A complex combination from within The text, where every text finds another text as its base and beginning. The analyses show that the referential qualities of motifs convey their explicit meaning to nature. Therefore, this quality proves the first principle of reference to the real world as one of the pre-texts. The second principle of truthfulness is referring to popular culture. Pazyrik symbolic motifs are related to popular culture and belief in the concept of fertility in Iran. Based on this principle, Iranian culture is one of the precursors of Pazyrik. The third rule of truthfulness is the final rule of art genres, which is the arrangement of motifs in Pazyrik, per the culture of carving in Iranian works of art, focusing on the symbol of the earth and the protectors of fertility elements. The fourth principle of truthfulness is taking help and relying on similar texts. Based on intertextuality studies, the manifestations of Pazyrik motifs can be examined in the Achaemenid period, the bronzes of Lorestan, and the works of Ilam. Kristova's fifth principle is a complex composition of the text. The hidden structure of the Iranian garden carpet behind the papyri pattern shows that it belongs to the garden structure of Iranian carpet designs.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک

زیبا کاظم‌پور[1*]

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

* نویسنده مسئول: zkazempoor@yahoo.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۷۵-۹۶
تاریخ دریافت: ۲۱ بهمن ۱۴۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۳ آبان ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۴ دی ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: بینامتنیت، مفاهیم نمادین، نقش، قالی، پازیریک

چکیده

متن حاضر سعی دارد نقوش نمادین قالی پازیریک را در آثار کهن‌تر ایران نشان دهد و شواهد جدیدی از پیشینهٔ تاریخی این نقوش ارائه کند. پرسش‌های اصلی تحقیق این است که پیش‌متن‌های تاریخی شکل‌گیری نقوش پازیریک در هنر ایران کدامند و این نقوش چه معنایی دارند؟ روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و شیوه گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. براساس شواهد موجود، از منظر نمادین‌بودن، کلیهٔ نقوش به‌کار رفته در قالی پازیریک با مفهوم حیات، زایش و باروری مرتبط است. مربع که بنیان و اساس طراحی قالی است، نماد زمین و زندگی است. گل هشت‌پر در هنر لرستان در صحنه‌های زایش حضور دارد و بنابراین می‌تواند مرتبط با مفهوم حیات باشد. گریفین، گوزن و اسب که در قالی پازیریک دیده می‌شوند، از جمله نمادهایی هستند که نمونه‌های تصویری همانندشان در هنر کهن ایران مشاهده شده است. این حیوانات اغلب ترکیبی سه‌تایی تشکیل می‌دهند و محافظ عنصری گیاهی/درخت که نماد زندگی است، هستند. پنج قاعدهٔ راست‌نمایی کریستوا در قالی پازیریک قابل بررسی است: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی (ارجاع به طبیعت، نشانه دیداری) ۲- فرهنگ همگانی (شکل‌گردانی و ارجاع نمادین نشانه دیداری در فرهنگ ایرانی) ۳- قاعده-های نهایی ژانرهای هنری (ترکیب ویژه نشانه‌های دیداری به شکل محافظان اسطوره‌ای) ۴- یاری گرفتن و تکیه متن به متون همسان (الهام از گریفین‌های ایلامی و سایر نقوش) ۵- ترکیب پیچیده‌ای در درون متن، به طوری‌که هر متن، متنی دیگر را هم‌چون پایه و آغازگاهش می‌یابد (پنهان شدن ساختار باغ ایرانی در طراحی پازیریک). پیش‌متن نقوش پازیریک را علاوه بر آثار دوره هخامنشی، می‌توان در هنرهای کهن ایران، در آثار شوش و لرستان و در نمونه‌های باستانی متعلق به تپه باباجانی و مارلیک نیز یافت.

ارجاع به این مقاله: کاظم پور، زیبا. (۱۴۰۲). تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک. پژوهش های میان رشته‌ای هنر، ۱(۱)، ۷۵-۹۶. doi: 10.22124/ira.2023.23831.1001

مقدمه

قدیمی‌ترین قالی موجود در دنیا، قالی معروف پازیریک است که متعلق به قرن ۵ پ.م است. سرگئی رودنکو[1] باستان‌شناس روس، هنگام کاوش در گورهای اقوام سکایی در سال ۱۹۴۹ میلادی این قالی را مشاهده کرد.

این اثر فرشی تقریباً مربع و به ابعاد ۱۸۹/۲۳ در ۲۰۰ سانتیمتر است. تصاویر و نقوش موجود بر روی این قالی عبارتند از: متن فرش به تعداد ۲٤ عدد مربع است که داخل هر کدام، یك گل هشت‌پر وجود دارد؛ در حاشیه دوم، تصاویر حیوانی افسانه‌ای شبیه به یک شیر بالدار با سر عقاب قرار دارد که در اصطلاح به گریفین شهرت یافته است؛ حاشیه سوم منقش به ٢٤ گوزن پهن‌شاخ است؛ حاشیه چهارم قالی شامل ٦٢ گل هشت‌پر، شبیه به گل‌های متن فرش است؛ حاشیه پنجم ۲۸ اسب است با سوارانی که به شکل تناوبی بر روی اسب‌ها نشسته یا در کنار آن‌ها ایستاده‌اند؛ و در آخرین حاشیه مجدداً همان تصاویر حیوان افسانه‌ای بالدار یا گریفین قراردارد. (تصویر ۱)

تصویر۱. بخشی از قالی پازیریک (Malool, 2005, 15)

این فرش به دلیل محلی که در آن کشف شده، پازیریك نام گرفته است. تاکنون دربارۀ نقوش این فرش، مباحث زیادی مطرح شده و منشأ قالی به اقوام مختلفی نسبت داده شده است؛ برخی آن را اثری ایرانی-آلتایی می‌دانند (www.hermitagemuseum.org)، اما گانزهورن[2] منشأ فرش را اورارتویی و ارمنی فرض می‌کند و این فرضیه را بیان می‌کند که این فرش، اثری سکایی نیست، بلکه بافته‌ای ارمنی است. او در بخشی از ویرانه‌های تخت‌جمشید در ایران، که در آن ملل مختلف حین ادای احترام به تصویر کشیده شده‌اند، با طراحی اسبی که در فرش پازیریک وجود دارد، شباهت‌هایی یافت و اذعان کرد که اسب قالی پازیریک همان نقش برجسته‌ای است که در تخت‌جمشید موجود است و بخشی از هیئت ارمنی را نشان می‌دهد (Gantzhorn ,1998, 50). از طرف دیگر، برخی این قالی را به عنوان شیئی وابسته به مراسم تدفین و دارای سمبل‌های مرتبط با زندگی پس از مرگ دانسته‌اند (Opie,1998, 33).

دیوید استروناخ [3] براین باور است که نقشه و طرح پازیریک بدون شک مربوط به ایران می‌باشد، اما این احتمال وجود دارد که عشایر همان نواحی، این قالی را بر اساس یک نقشه ایرانی بافته باشند. برخی نویسندگان، این اثر

ارزشمند را بافتهٔ عشایری تلقی کرده‌اند (Jouleh, 2002, 2)، همانند جیمز اوپی که اعتقاد دارد فرش پازیریک بافته عشایر بیابانگرد همان نواحی است.

رودنکو، کاشف قالی، جزئیات نقوش قالی شامل: گره زدن دم اسبان، کاکل آشفته بر پیشانی آن‌ها، یال‌های چیده‌شده، گردن‌های خمیده، پارچه‌های کرکی زیر زین و سینه‌بندهای عریض اسب را به جواهرات هخامنشی مربوط به قرن پنجم تا چهارم ق.م شبیه می‌داند (Rice, 2009, 159)، به همین جهت آن را اثریاین اثر را بازتاب‌دهندهٔ هنر ایرانی معرفی می‌کند.

کارشناسان و محققان ایرانی، همچون علی حصوری و سیروس پرهام، با ارائه شواهد باستان‌شناسی ایرانی مانند ابزارآلات قالی‌بافی از دورهٔ مفرغ و بررسی و مطابقت نقوش فرش با نمونه‌های کهن هخامنشی، اصل ایرانی بودن این قالی را اثبات کرده‌اند. بیشترین شواهد مورد استناد اغلب محققان، متعلق به دورهٔ هخامنشی است. با پذیرش اصل ایرانی بودن این قالی، متن حاضر در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های موجود در فرش پازیریک کدام‌اند و همتایان ایرانی این نقوش، در آثار باستانی چه دوره‌هایی از هنر ایران قابل پیگیری هستند. این مقاله قصد دارد با توجه به نظریه بینامتنیت کریستوا، نقوش قالی پازیریک را بررسی کند. همچنین این تحقیق بر آن است که با توجه به مفهوم گسترده و ریشه‌دار زایش و باروری در فرش ایران به تحلیل نقوش فرش پازیریک بپردازد.

پیشینه تحقیق

مواردی که می‌توان به عنوان پیشینهٔ تحقیق بیان کرد، مطالبی است که به توضیح و تفسیر نقش‌مایه‌های فرش پازیریک پرداخته‌اند. بونیمان در کتاب *شکوه قالی خاورزمین* (Boniman, 1974) به معرفی ویژگی‌ها و شرح کشف قالی پازیریک پرداخته است. اسپاس و همکاران (Spath et al, 2021) در مقاله «*ارزیابی مهارت برجسته رنگرزهای نساجی عصر آهن سیبری به وسیله اشعه ایکس*»، کیفیت برجسته رنگرزی پشم در قالی پازیریک را با نمونه‌های رنگرزی پشم در آناتولی مقایسه می‌کند. نویسندهٔ «مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک» (Mirzaie, 2017) این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که گزینش نقوش به کار رفته در این قالی، آگاهانه و هم‌سو با زیرساخت‌های فرهنگی و آئینی جامعه تولیدکنندگان آن معنا می‌یابد و ساختار طراحی قالی با فرهنگ و سنن ایران دوره هخامنشی مرتبط است. رسولی مقاله‌ای با عنوان «بررسی تداوم معنایی و فرمی نقش‌مایه‌های قالی پازیریک» تدوین نموده و به شمایل‌نگاری نقوش پازیریک پرداخته است. این اثر به نقوش به کار رفته و برخی معانی احتمالی آن‌ها پرداخته است (Rasouli, 1999). آذری و نوروز برازجانی در مقاله «خوانا کردن متن قالی پازیریک براساس متن آفرینش کتاب بندهش» با تکیه بر اسطوره آفرینش بندهش و با رویکرد بینامتنیت، ارتباط میان قالی پازیریک و متن اسطوره‌ای را مطالعه کرده‌اند (Azari & Nowroozborazjni, 2012). حصوری در مقاله «ابزارهای قالی‌بافی در ایران از دوره مفرغ

تا آغاز دوره میلادی» به سنت دیرینهٔ قالی‌بافی در ایران استناد و پازیریک را فرشی ایرانی معرفی می‌کند (Hosouri, 1994). ایزددوست در مقاله *پازیریک* به بررسی توصیفی و تاریخی فرش پازیریک پرداخته است (Izaddoust, 2007). پرهام در مقاله «ماجرای شگفت‌انگیز قالی پازیریک»، در پی نقد نظریات موجود دربارهٔ فرش پازیریک به بیان اصل ایرانی‌بودن آن پرداخته است (Parham, 1994). ژوله کلیات مفیدی را دربارهٔ قالی پازیریک در کتاب *پژوهشی در قالی ایران* بیان کرده است (Jouleh, 2002). جیمز اوپی نیز در کتاب *بافته‌های عشایری* (Opie, 1998) به مقایسهٔ نمونه‌هایی از نقوش فرش پازیریک و نقوش حجاری‌شده در تخت‌جمشید و نیز در برخی از آثار لرستان پرداخته است، و در نهایت این فرش را بافته‌ای عشایری دانسته که مورد نقد بزرگان فرش ایران، مانند سیروس پرهام، قرار گرفته است. با توجه به پیشینهٔ موجود، این تحقیق قصد دارد به مفهوم‌شناسی نمادین نقش‌مایه‌های موجود در قالی پازیریک با محوریت برکت و باروری بپردازد و با توجه به این مفاهیم، پیش‌زمینه‌های تاریخی نقوش فرش پازیریک را بررسی کند. مفهوم راست‌نمایی بینامتنیت کریستوا نیز در تحلیل طراحی این نقوش مورد استفاده قرار خواهد گرفت. دیدگاهی که تاکنون دربارهٔ آن در این حیطه بحث نشده است.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی. تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. ابتدا قواعد راست‌نمایی بینامتنیت کریستوا در طراحی قالی پازیریک بررسی می‌گردد، سپس به بیان مفاهیم رمزی نقوش موجود در قالی پازیریک پرداخته و از شواهد تاریخی در هنر ایران برای تبیین پیشینهٔ نقوش پازیریک استفاده خواهد شد.

مبانی نظری تحقیق

مهم‌ترین چهره نظریه بینامتنیت و واضع آن، ژیولیا کریستوا[۴]، از آن برای مطالعه ادبیات و زبان و نظریه‌پردازی در این زمینه استفاده کرد. او ارتباط شبکه‌ای متن‌ها با یکدیگر را مطرح کرد. از نظر کریستوا بینامتنیت عامل اساسی پویایی متن است. یعنی متن‌ها با عنصر بینامتنیت پویا و از یک فضای بسته خارج می‌شوند (Namvar Motlagh, 2015, 110). روابط بینامتنی موجب می‌شود تا یک متن، تلاقی بخش‌هایی از متن‌های دیگر باشد. تمام یک متن متاثر از متن‌های دیگر است و بینامتنیت موجب پویایی و زایش متن می‌شود. بنابراین متن، مکان تعامل پیچیده‌ای با متن‌های دیگر است (Ibid, 112).

رابطه بینامتنی روشنگر و تعیین‌کننده شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است. مناسبات بینامتنی در حکم رابط اجزای متن است. در نظرکریستوا پنج موقعیت وجود دارد که در آن‌ها یک متن می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرار

گیرد و به یاری آن‌ها شناخته شود. این پنج موقعیت شامل موارد زیر است: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی، ۲- فرهنگ همگانی، ۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری، ۴- یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان، ۵- ترکیب پیچیده‌ای در درون متن، جایی که هر متنی، متن دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد (Ahmadi, 2001, 328).

تحلیل قالی پازیریک بر مبنای مولفه‌های راست‌نمایی کریستوا

نخستین نوع راست‌نمایی در نظر کریستوا، ارجاع اثر به واقعیت‌های اجتماعی است، چیزی که بیشتر مردم آن را جهان واقعی می‌پندارند. به عبارتی از یاد می‌برند که آنچه هست، خود نظامی از مناسبات بینانشانه‌ای است که استوار بر قراردادهای معنایافته و قابل تاویل است. بدین‌سان هر عنصری باید با واقعیت پیوند داشته باشد. کریستوا این موقعیت راست‌نمایی را کلی‌ترین موقعیت می‌شناسد و استدلال می‌کند هر چیزی که در پیکر گزاره‌ای زبانی بیان می‌شود، راست‌نماست. در بین موقعیت‌های راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی وجود دارد که در مواردی، بسیار دشوار می‌توان بازنمایی آن از روش نخست را تشخیص داد (Ibid).

مجموعه نشانه‌های تصویری در متن قالی پازیریک که اشکالی گیاهی، حیوانی و انسانی هستند، قابلیت ارجاع به جهان طبیعت و بازنمایی واقعیتی از هستی در جهان را دارند. نشانه‌های گیاهی، حیوانی و انسانی با وجود تفاوت‌هایی که با سبک مرسوم شمایلی دارند، ارجاع به جهان طبیعت را برای ذهن مخاطب ممکن می‌کنند. این ویژگی همان اثربخشی ویژگی نشانه‌های ارجاعی در نشانه‌شناسی دیداری است (Shairi, 2013, 42). هرچقدر نشانه به طبیعت ارجاعی خود نزدیک‌تر باشد، معنایی که از آن حاصل می‌گردد فوری‌تر و ملموس‌تر است. اما معنای دومی نیز در خلال ارتباط نشانه تصویری با مخاطب شکل می‌گیرد؛ در معنای دوم یعنی معنای غیرفیزیکی و دور، ما با معنایی مواجه هستیم که تابع نیست. بدین‌معنا که می‌تواند با توجه به حضور نشانه، رشد نامحدود و یا توسعه آن، موقعیت حضور، تعامل و میزان دخالت حسی – ادراکی‌ای که در آن صورت می‌گیرد، نامحدود باشد. پس معنای دور، معنایی غیرعینی و گریزپذیری است که با توجه به میزان دخالتی که در ثبات یا تداوم نشانه رخ می‌دهد، به وجود می‌آید (Ibid).

با توجه به اینکه معناي هر تصویر می‌تواند بی‌نهایت مبهم و یا بی‌نهایت واضح باشد، می‌توان نتیجه گرفت که دو نوع نشانه دیداری وجود دارد که عبارتند از: ارجاعی و شکل‌گردانی (غیرارجاعی). هرچه دخالت گفته‌پرداز در ارائه یک گونه بیشتر باشد، آن گونه شکل‌گرداني بیشتري خواهد یافت. اگر نشانه‌ای صددرصد منطبق بر گونه بیرونی باشد، نشانه ارجاعی است. هرچقدر از کارکرد ارجاعي نظام‌هاي نشانه‌اي کاسته شود، نشانه به انتزاع نزدیک می‌شود و نشانه‌های آبستره خلق می‌گردد (Ibid, 260). نقوش قالی پازیریک با ارجاع به جهان پیرامون، معانی صریحی را به مخاطب انتقال می‌دهند و راست‌نما هستند.

قاعده دوم راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی است که در مواردی، دشوار می‌توان آن را از قاعده اول متمایز کرد (Ahmadi, 2001, 328). فرهنگ همگانی ریشه در دانش همگانی انسان دارد. در قالی پازیریک حیات پیوستهٔ گیاه، حیوان و انسان، واقعیت پنهان پیوستهٔ میان این نقوش است که ریشه در دانش و فرهنگ همگانی دارد. برای ایرانیان برخی گل‌ها منتسب به امشاسپندانند (Dadegi, 2006, 89). نمادهای تصویری گوزن، گریفین و اسب با ویژگی برکت و باروری همراه هستند. بنابراین فرهنگ همگانی، زمینه شکل‌گیری معنای قراردادی نشانه تصویری را فراهم می‌نماید. شیوه تصویرگری نمادها، شکل‌گردانی است و آن به این معنی است که گل‌ها، حیوانات و انسان، تقلید محض از واقعیت نیستند و در مواردی اشکالی ترکیبی‌اند؛ زیرا متن، ارجاعی است به زمینهٔ فرهنگی آن و در این قالی، صورت‌های نمادین هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ معنا وابسته به پیش‌متن‌های فرهنگی آن هستند. درواقع با ارجاع فرهنگی است که معنا برای مخاطب آشکار می‌گردد و عناصری متمایز در فرم شمایل وارد می‌شوند که آن را از طبیعت مرسوم آن متفاوت می‌نمایند.

در سومین قاعدهٔ راست‌نمایی، مجموعه‌ای از قواعد مهم می‌شوند و متن به کمک ارجاع به آن‌ها با معنا یکدست می‌شود. در قالی پازیریک یک قاعده بر تصویر مسلط است و آن تکرار منظم اشکال حول مرکز مربع است. لایه‌های تکرارشوندهٔ نقوش نمادین، حول مرکز مربع، مربع‌هایی را تشکیل می‌دهند؛ به شکلی که تمامی نقوش، هم‌چون محافظان اسطوره‌ای، گل‌های میانی را در برگرفته‌اند.

در چهارمین قاعده راست‌نمایی، کنش‌های غیرقابل‌پذیرش تنها در کنش‌های ادبی است که پذیرفته می‌شود. برای دستیابی به چنین قاعده‌ای باید از قانون تقلید چشم‌پوشی کرد. در قالی پازیریک نقشی که با چهارمین قاعده راست‌نمایی مطابقت دارد، نقش گریفین است؛ زیرا این نقش ترکیبی از عناصر آسمانی، عقاب بالدار و حیوان درنده و زمینی شیر را نشان می‌دهد. عدم تقلید صرف از طبیعت، آن را از سایر نشانه‌های دیداری متمایز می‌نماید.

پنجمین قاعده راست‌نمایی، گونهٔ خاصی از قاعده چهارم است. به عبارتی وقتی در متن، متنی دیگر را بازگو می‌کنیم؛ حضور متن دوم، تاویل متن نخست را دگرگون می‌کند و آن را راست‌نما می‌نماید (Ahmadi, 2001, 329-330). به عقیده بسیاری از مولفان، طراحی قالی پازیریک بر مبنای الگوی طراحی باغ ایرانی است. شاهد این ادعا، نقوش خشتی مرکز قالی است که در آن گل‌واره‌های زایش قرار گرفته‌اند. بنابراین در این متن، باغ ایرانی به عنوان یک پیش‌متن پنهان بازنمایی شده است.

بررسی پیش‌متن‌های تصویری و مفاهیم نمادین نقوش موجود در فرش پازیریک

مربع

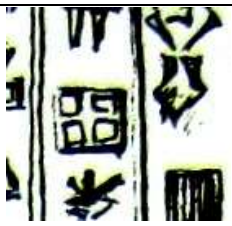
یکی از نقوشی که در فرش پازیریک فراوان به کار رفته، مربع است. قالب و اندازهٔ فرش، به شکل مربع تنظیم شده است. پنج حاشیهٔ مربع دورتا دور فرش را احاطه کرده‌اند که آراسته به نقوش گریفین، گوزن، گل هشت‌پر، سوار و اسب هستند. گریفین‌ها هریک به تنهایی در یک مربع محصور شده‌اند. نماد مربع حتی در تزئینات بدن گوزن و زین اسب نیز به کار رفته است. مرکز قالی که نقطهٔ تمرکز چشم است، متشکل از ۲۴ مربع است که صفحه‌ای از مربع‌های تکرارشونده را تشکیل داده است (تصویر ۲). این شیوه از چینش، دمان عموماً در هنر ایرانی، برای جداول ادعیه و آثار طلسم‌گونه استفاده می‌شود.

از منظر نمادشناسی، این شکل نمادی زمینی است. هستی خاکی، کمال ایستا، تغییرناپذیری، یکپارچگی، ظهور خدا در آفرینش از مفاهیم نمادین آن است. این شکل مظهر درستی، راستی و یکپارچگی است (Cooper, 2007, 346). مربع نماد مکان‌های محصور مثل باغ‌ها، دالان‌ها و حیاط‌ها است. میان هندوان، مربع در پایهٔ معبد بودایی مظهر زمین است؛ نمایندهٔ نظم اشیاء در کیهان و جهان انسانی نیز هست (Ibid, 348).

در خطوط کهن، مربع و مستطیل نماد زمین هستند (Ghaderi, 2009, 6). مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده، از جمله نشانه‌های خط تصویری موجود در آثار شوش است. مهری از شوش خدای شاخ‌دار، ماه را نشسته بر صندلی به شکل مار چنبره‌زده که بر شیری قرار دارد در یک صحنهٔ آئینی به تصویر کشیده است. در میان خطوط کناری این مهر، مربعی وجود دارد که به چهار قسمت تقسیم شده است (تصویر ۳). این نشانه یک کلمه را نشان می‌دهد. این نماد در خط چینی که بازمانده‌ای از خطوط کهن است، هنوز نماد زمین است (D'Alviella,1894,14).

مربع از این نظر که نماد زمین است، با مقولهٔ رشد و باروری مرتبط است؛ و در صحنه‌هایی ظاهر می‌شود که مرتبط با این مفهوم باشد. مربع‌های پیوسته به هم، در صحنه‌های آئینی حضور دارند (تصویر۴). گاهی این نشان بر بدن ایزدبانوی مادر و ایزدبانوان آب‌ها به چشم می‌خورد. با توجه به اینکه ایزدبانوی کشاورزی که بانوی مثالی زمین و نگهبان آن است با مفاهیم رشد و حیات مرتبط است، بنابراین مربع که نماد زمین است نیز این استعداد بالقوه را دارد که در ترکیب‌هایی ظاهر شود که مفهوم برکت و فراوانی را نشان می‌دهند.

جدول۱. مقایسه نقش مربع در قالیچه پازیریک و آثار باستانی ایران

نقوش نمادین	پازیریک	آثار باستانی ایران	معنای نمادین
مربع	**تصویر۲.** مربع های تکراری در مرکز قالی پازیریک (Malool, 2005, 15)	 **تصویر۳.** اثر مهر شوش ، حدود قرن هفدهم ق.م (Amiei,1979, 34) **تصویر٤.** مهری از شوش (Amiei,1979, 25) **تصویر٥.** الههٔ آب، ۱۳۰۰ ق.م، شوش (صراف ، ۱۳۸٤: ۲۸)	نماد زمین، مکان محصور، نماد باروری

لوحهٔ سنگی اونتاش‌گال، تصویری از الههٔ آب را نشان می‌دهد که فرضیه این مقاله مبنی بر ارتباط مربع با نمادهای باروری را اثبات می‌کند. بر بدن الههٔ آب، نشانه‌های مربع تکرارشده به همان سبک که در مرکز قالی پازیریک مشاهده می‌گردد، وجود دارد. از زیر پای الهه، یعنی جایی که با آرایه‌های مربعی تزیین شده، آب فوران می‌کند. امواج آب از سمت راست و چپ و بعد از عبور از درون یک ظرف مخصوص، با دست‌های وی در جلو سینه به هم متصل می‌گردند و سپس مجدد از شانه‌های وی عبور کرده و به دو ظرف مخصوص دیگر جریان پیدا می‌کنند (Sarraf, 2008, 28). (تصویره) آنچه در اینجا مدنظر است، حضور شبکه‌ای از مربع‌ها در مجموعه‌ای نمادین از جوشش حیات است. مربع نماد زمین است و حضور آن بر بدن الهه آب، ارتباط الهه باروری با زمین و آب را تأیید می‌کند.

گل

نکتهٔ قابل توجه این است که شبکه مربع‌شکل در مرکز قالی پازیریک با نشانه‌های گیاهی همراه می‌شود که معروف به گل هشت‌پر است (تصویر ٦). نمونه‌هایی از این گل در هنر لرستان وجود دارد و با مقایسهٔ صحنهٔ حضور گل با نمونه‌های مشابه آن، کارکرد آئینی گل در ارتباط با مفهوم زایش و رویش آشکار می‌شود. تصاویر موجود از مفرغینه‌های لرستان، زنی در حال زایش را نشان می‌دهد که اطراف آن گل هشت‌پر قرار دارد (تصویر ۷ الف و ب). در صفحه‌ای دیگر، سر این زن با گل‌های هشت‌پری تزیین شده که کاملا شبیه گل هشت‌پر به کار رفته در قالی پازیریک است.

گیرشمن تصویری را که در مرکز این صفحات نقش شده، تجسم الههٔ مادر ملل آسیایی می‌داند که از آسیای صغیر تا شوش مورد پرستش بود. الههٔ کهن، مظهر آبادانی و بارداری بود. ماهی و انار مزین‌کننده اطراف الهه در صفحات مدور لرستان، از مظاهر این الهه است. به نظر وی تمام زنانی که می‌خواستند باردار شوند، برای الهه نذر می‌کردند؛ تصویر وی را درحالی‌که نوزادی را به دنیا می‌آورد، روی این صفحات ایجاد می‌کردند و در عبادتگاه قرار می‌دادند (Ghirshman, 1992, 48).

با توجه به نظر گیرشمن و حضور نگارهٔ هشت‌پر اطراف سر الهه مادر در مفرغینهٔ لرستان و شباهت بی‌بدیل این گل با نقش فرش پازیریک، می‌توان به جرأت این نکته را مطرح کرد که این گل در قالی پازیریک، مفهوم نمادین برکت و باروری است که در میان قالب‌های مربع‌شکل به نشانهٔ زمین، قرار گرفته است. این نوع نقش‌پردازی می‌تواند نشانه‌ای از زمین، محمل و درمیان‌گیرنده مظاهر باروری باشد؛ همان‌طور که زمین، آب و دانه‌های گیاه را درمیان دارد و گیاه، نماد رشد و حیات، از درون آن می‌روید.

این تصاویر نشان می‌دهند از کهن‌ترین ایام در هنر ایران، ساختارهای مربع‌شکل با مفهوم باروری مرتبط بوده و حداقل ۳۰۰ سال پیش از پیدایش فرش پازیریک، نقش گل هشت‌پر در هنر لرستان در ایران به شکل پیشرفته‌ای بر آثار ظاهر شده است. از طرفی، برخی محققان به شباهت این گل در فرش پازیریک و آثار مکشوفه در لرستان اشاره کرده‌اند (Parham, 1994, 12)؛ از طرف دیگر، پژوهشگرانی این گل را تلفیقی از چلیپا و گل نیلوفر می‌دانند (Ibid, 103). باید توجه داشت هم چلیپا و هم نیلوفر، نمادهایی مرتبط با مفهوم باروری هستند. کوپر نمونه‌هایی از همراهی این گل با خدایان مادینه نماد عشق، زندگی و آفرینش، باروری و زیبایی بیان کرده است (Cooper, 2007, 311).

جدول ۲. تطبیق نماد گل در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقوش	پازیریک	آثارباستانی		نماد
گل	**تصویر ۶.** گل هشت‌پر در مرکز قالی پازیریک، ۵۰۰ ق.م (Parham, 1994, 103).	**تصویر ۷ الف و ب.** مفرغینه‌های لرستان، قرن ۸ و ۷ ق.م، گل هشت‌پر نماد باروری اطراف سر الههٔ مادر (Ghirshman, 1992, 49-51).	**تصویر۸.** مهری از شوش، (Amiei,1979,29).	نماد فراوانی، نماد زندگی و آفرینش

گریفین

بخشی از نقش‌پردازی قالی پازیریک، حاشیه‌ای مزین به نقش حیوانی اسطوره‌ای است که شبکهٔ مربعی مرکز قالی پازیریک را در بر دارد. این حاشیه متشکل از نگاره‌ای تکرارشونده از گریفین است (تصویر ۹). گریفین پرنده‌ای افسانه‌ای با منقار و بال عقاب و بدن شیر است. نمادگرایی گریفین با نمادگرایی شیر و عقاب مشترک است که این امر باعث دو برابر شدن طبیعت خورشیدی او می‌شود. درواقع گریفین هم با آسمان و هم با زمین مرتبط است. گریفین قدرت زمینی شیر را به نیروی آسمانی عقاب پیوند می‌دهد و بدین‌ترتیب جزء نمادگرایی کل نیروهای رستگاری درمی‌آید.

برای عبریان گریفین نماد ایران بود، زیرا در ایران از شکل گریفین بسیار استفاده می‌شد(Chevalier, 2009, 733). درمیان آثار ایلامی‌ها نیز گریفین دیده می‌شود، آن‌ها گریفین را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند (Ibid, 61). (تصویر۱۰) صورتی نمادین از شیر بال‌دار، در ستون‌های سنگی بابل و تخت‌جمشید که گاهی سری از عقاب دارد نیز دیده می‌شود (Dadvar & Mansouri, 2006, 74).

تصویر ۱۰ کاشی‌کاری میز هدایای یک معبد ایلامی جدید، متعلق به سدهٔ ۷ و ۸ ق.م را نشان می‌دهد. در این کاشی گریفین‌ها، چهارپایان و شیرها محافظان درخت مرکزی هستند که صورتی نمادین از درخت زندگی است. همچنان که بیان شد، گریفین در این تصویر محافظ معبد و محافظ آرایهٔ درخت نماد زندگی است. در قالی پازیریک نیز ردیف گریفین‌ها، نمادهایی محافظ برای مربع‌های تکرارشونده در مرکز قالی هستند که با گل هشت‌پر مزیّن شده است. مجموعه نقوش گل‌ها که نمادی از مفهوم باروری هستند، با حیوان محافظی چون گریفین محصور شده‌اند. مربعی که گریفین مذکور در فرش پازیریک بر آن ترسیم شده، قابل تامل است؛ آن مربع به شیوه‌ای دندانه‌دار آذین شده که نمونهٔ آن در کاشی‌های مکشوفه از تپه باباجانی متعلق به قرن ۸ ق.م دیده می‌شود (Ferrier,1995, 18). (تصویر ۱۱)

نمونه دیگرای از گریفین بر ظرف طلای مارلیک مربوط به حدود ۸۰۰ – ۱۲۰۰ ق.م مشاهده می‌گردد که قابل مقایسه با گریفین بالدار فرش پازیریک است. در پایین ظرف، گاوهای بالدار، درخت زندگی کوچکی را در میان گرفته‌اند. این نوع نقش‌پردازی، کاربرد آئینی داشته است (Sterlin, 2006, 50) (تصویر ۱۲).

جدول ۳. تطبیق نماد گریفین در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقش	قالی پازیریک	آثارباستانی			نماد
گریفین	**تصویر ۹.** گریفین، پازیریک، سدهٔ ۵ ق.م (Jouleh,	**تصویر۱۰.** کاشی‌کاری میز هدایا، ایلام نو، قرن ۷-۸ ق.م	**تصویر۱۱.** کاشی مکشوفه از تپه باباجانی (Ferrier, 1995, 18)	**تصویر۱۲.** جام طلا از مارلیک، ردیف گریفین‌ها در بالا و گاو بالدر در پایین، محافظ درخت زندگی (Sterlin,2006:50)	محافظ عناصر مقدس، درخت زندگی و نمادهای زندگی بخش

گوزن

حاشیهٔ دیگر قالی پازیریک، ردیفی از گوزن‌های خال‌دار است (تصویر۱۳). این حیوان از نمادهای باروری است؛ زیرا در دوران کهن، گوزنِ ماده یکی از تجلیات الههٔ مادر بود. آهوی کوهی و گوزن شمالی، مانند گاو، شاخ‌های سریع رشد

یابنده دارند و به همین دلیل سمبل مرحله رو به رشد ماه و بنابراین اصل تولیدمثل و زندگی است. این نماد در کنار درخت حیات، بارها تصویر شده است (Cooper, 2007, 315). بنابراین می‌توان گوزن در قالی پازیریک را یکی از محافظان باروری دانست.

از نظر تصویرپردازی، مشخصات نقش گوزن بر بافتهٔ پازیریک با ویژگی‌های گوزن زرد و پهن‌شاخ ایرانی و تا حدودی با گوزن شمالی شباهت دارد (تصاویر ۱۳ و ۱٤). به دلیل شباهت شاخ‌های پهن گوزن‌های قالی پازیریك به شاخ‌های گوزن شمالی، اکثر مورخان هنر و فرش‌شناسان غربی این گوزن‌ها را از گونهٔ گوزن‌های سرزمین سیبری معرفی می‌کنند و همین نکته را دلیلی بر خاستگاه آلتایی قالی پازیریك به شمار می‌آورند. رودنکو، کاشف تپه‌های پازیریك، اولین کسی بود که این گوزن‌ها را از تیره گوزن زرد خالدار باز شناخت. پس از رودنکو، گیرشمن -باستان‌شناس فرانسوی- به شباهت گوزن زرد ایرانی مشهور به گوزن بین‌النهرین با گوزن پهن‌شاخ زمان ساسانیان اشاره کرد که پیکره خالدارش با همان شاخ‌های پهن بر چندین ظرف سیمین و نیز بر چند صحنه در سنگ‌های طاق بستان نقش بسته است (Jouleh, 2002, 8).

اما نکتهٔ قابل توجه این است که از نظر تصویری، گوزن‌ها همچون نواری محافظ دورتادور نقوشی را فراگرفته‌اند که متشکل از نگاره‌های مربع‌شکل، گل هشت‌پر و گریفین‌های محافظ آن است. از نظر نمادشناسی، درباره ارتباط هر یک از این نقوش با مفهوم حیات و زندگی بحث شد. گوزن نیز حیوانی است که از دیدگاه نمادشناسانه با مفهوم حیات و زندگی مرتبط است و در ترکیب‌های سه‌گانه در هنر ایران، عموماً محافظ و نگهبان حیات و زندگی است. در نمونه‌هایی از مهرهای شوش، تصویر گوزن همراه با گل هشت‌پر و نگاره‌های مربع‌شکل را می‌توان مشاهده کرد (تصویر۱٤).

در نمونه‌هایی از جل اسب‌های سوزن‌دوزی‌شده قشقایی معروف به طاووس، شاخ‌های پهن و دندانه‌دار و دهان‌گشوده جانوري شبیه گوزن واضح است (Ibid, 8) (تصویر ۱۵). این طرح شاهدی بر حضور نمادین گوزن در دست‌بافته‌های ایرانی است. برخی محققان گوزن‌های حاشیهٔ فرش پازیریک را بسیار شبیه گوزن‌های مجسمه‌های برنزی لرستان می‌دانند (Opie,1998, 33). از منظر نمادین، گوزن به دلیل شاخ‌های بلندش که تجدید می‌شوند، اغلب با درخت زندگی مقایسه شده است. گوزن نماد ضرباهنگ رشد و تولد دوباره است (Chevalier, 2009, 769).

در نمادپردازی آن شاخ‌های او نقش به‌سزایی دارد. شاخ، نماد نیروی فوق طبیعی، الوهیت، نیروی جان یا اصل حیاتی است که از سر برمی‌خیزد (Cooper, 2007, 218). همهٔ گوزن‌های تصویرشده در قالی پازیریک (تصویر۱۳)، نمونه‌های کهن مهرهای شوش (تصویر۱۴) و دست‌بافتهٔ عشایری فارس (تصویر ۱۵) با نقش گوزن، دارای شاخ‌های پهن و قوی هستند که با مفهوم نمادین آن هماهنگی دارند.

در قالی عشایری فارس، گوزن‌ها همچون محافظانی درخت گلدار میانی را در میان گرفته‌اند. این نوع ترکیب را می‌توان تکرار نقش‌پردازی درخت زندگی و محافظان اسطوره‌ای‌اش دانست. این نوع نگاره‌پردازی، تأکیدی بر ارتباط نماد

گوزن با مفهوم حیات دارد. در قالی پازیریک گوزن‌ها همچون محافظانی، مربع‌های تکراری حاوی گل‌های هشت‌پر را احاطه کرده‌اند. در دست‌بافتهٔ عشایری فارس، روی بدن گوزن مربعی قرار دارد که گل پنج‌پری را دربرگرفته است.

نمونهٔ تاریخی دیگری نیز وجود دارد که گوزن پهن‌شاخ را محافظ درخت و گلواره‌ای چندپر نشان می‌دهد؛ در ظرفی برنزی متعلق به شمال ایران، چهار گوزن به نمایش گذاشته شده که در میان آن‌ها، چهار درخت قرار گرفته است و در مرکز ظرف گلواره خورشیدی قرار دارد (Ghrishman & Gaston, 1966, 36). (تصویر ۱۶)

اسب

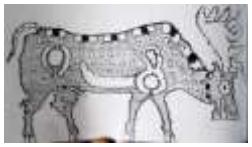
در نقوش قالي پازيريك نقش ديگری که مورد توجه قرار گرفته، اسب است. شیوه گره زدن دم اسب‌ها و همچنین کاکل آن‌ها به رسم ایرانیان است که عیناً در حجاری‌های تخت‌جمشید مشاهده می‌شود (Jouleh, 2002, 8). از نظر مفهوم نمادین، اسب مظهر آب‌های بارورکننده است و مسیر زیرزمینی آب‌ها را می‌شناسد (Chevalier, 2009, 152). این نماد به دلیل ارتباط آن با حیاتِ گیاه، باران‌آوری و حیات، قابل توجه است. پیشینهٔ فرهنگی آن را می‌توان در متون کهن زرتشتی مشاهده کرد.

در متون کهن، تیشتر که ایزدی مرتبط با آب و باران است به اسب تشبیه شده است. در تیریشت، یشت هشتم اوستا (کردهٔ ششم، بند۲۰)، چنین توصیف شده است که: «آن‌گاه تیشترِ رایومندِ فَرّه‌مند به پیکرِ اسبِ سفیدِ زیبایی با گوش‌هایی زرّین و لگامِ زرنشان به دریای فراخکَرد فرود آید» (Reichelt, 2004, 196) و در بند ۲۸ آبان‌یشت، بند ۱۲۰ آمده است: «از برای او اهورامزدا از باد و باران و ابر و تگرگ، چهار اسب ساخت» (Ibid, 283). تصویر اسب همراه با نشانهٔ گیاهی در آثار تاریخی، نمادِ نقش نمادین او در آئین‌های فصلی باروری و تجدید حیاتِ قدرتِ زندگی است.

براساس مطالب یادشده از فرهنگ کهن ایرانی، می‌توان اسب را یکی از نمادهای محافظ حیات و باروری دانست. در قالی پازیریک ردیف اسبان، همراه با سوار بر آن و یا بدون سوار، دورتادور گل‌هایی می‌چرخند که خود نماد و نشانه‌ای از باروری و حیات هستند. این چینش تاکیدی بر حضور نمادهای باروری و محافظان آن در قالی پازیریک است.

ردیف آخر از نقوش قالی پازیریک، حاشیه‌ای متشکل از گریفین‌های بالدار است که از نظر نمادشناسی، این حیوان ترکیبی از بدن شیر و سر عقاب، محافظ حیات و زندگی تلقی می‌شود. بر مبنای تحلیل‌های صورت گرفته، در قالی پازیریک مظاهر باروری به شکل نمادین گل‌های نمادین زایش و باروری را محافظت می‌کنند و پیش‌متن‌های تصویری آن در هنر کهن ایران قابل مشاهده و بررسی است.

جدول۴. مقایسه نماد گوزن در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقش	قالی پازیریک	آثارباستانی ایران	معنای نماد
گوزن	 **تصویر۱۳.** تصویر گوزن زرد ایرانی در قالی پازیریک، سده پنج ق.م (Jouleh, 2002, Pic 24)	**تصویر۱۴.** مهرهایی از شوش تصویر گوزن به همراه نمادهای گل هشت پر و مربع (Amiei,1979,21) **تصویر۱۵.** نگاره گوزن دست‌بافتهٔ سوزنی قشقایی (Opie,1995,181) **تصویر۱۶.** ظرف برنزی، شمال ایران (Ghirshman,1966,36)	نماد اصل تولیدمثل و زندگی، محافظ عناصر زندگی‌بخش

نتیجه‌گیری

براساس نتایج یافته‌های پژوهش حاضر، نقوش قالی پازیریک از نظر تصویری و از دیدگاه نمادشناسانه، مرتبط با آثار تاریخی هنر ایران است. ساختار مربع‌شکل این قالی که ظاهری طلسم‌گونه به اثر بخشیده است، بنیان و اساس طراحی فرم کلی فرش را تشکیل می‌دهد. شکل مربع و مربع‌های تکراری به‌هم‌چسبیده در خطوط حک‌شده بر مهرهای شوش، حدود ۱۷۰۰ ق.م، نشانه‌ای از زمین است و نماد حیات و زندگی است. این نماد همواره همراه با خدایان، ایزدان باروری و ایزد آب‌هاست و نشانه‌ای از حیات را به شکل رمزگونه نشان می‌دهد.

در مرکز قالی پازیریک، مربع‌های تکرارشونده گل‌های هشت‌پر را در میان گرفته‌اند که نمونهٔ شبیه به آن در مفرغینه‌های لرستان متعلق به ۸۰۰ ق.م (حدود ۲۰۰-۳۰۰ سال قبل از پازیریک) قابل مشاهده است. این گل بر مفرغینه‌ای است که الهه مادر و محافظان اسطوره‌ای حیوانی‌اش، شیرها و حیوان دو سر، را به تصویر کشیده است. نمونه‌های دیگر از مفرغینه‌ها، زنی را در حال زایش همراه با گل هشت‌پر نشان می‌دهد. حضور این گل اطراف سر الهه، ارتباط آن را با مقولهٔ حیات و باروری نشان می‌دهد. نمادشناسان، گل هشت‌پر را گلوارهٔ خورشیدی و نشانه‌ای از حیات دانسته‌اند.

ردیف دیگر نقوش پازیریک، گریفین‌های بالدار است که محافظ ۱۲ گل هشت‌پر احاطه‌شده در ساختارهای مربع‌شکل است. گریفین ترکیبی از دو حیوان است که در هنر ایلام، بسیار دیده می‌شود؛ در اثری متعلق به ایلام نو، حدود ۲۰۰ – ۳۰۰ سال قبل از پازیریک، گریفین محافظ درخت زندگی نشان داده می‌شود. بنابراین، این حیوان نمادی محافظ برای مقوله‌های مرتبط با حیات است و در قالی پازیریک محافظ گل‌های هشت‌پر محصور در قالب‌های مربع‌شکل بازنمایی شده است. در نمونه‌ای از کاشی مکشوفه از تپه باباجانی (حدود ۳۰۰ سال پیش از پازیریک) مربعی شبیه آنچه گریفین‌های فرش پازیریک را در میان گرفته است، به چشم می‌خورد.

ردیف سوم از نقوش فرش پازیریک، گوزن خالدار با شاخ‌های پهن است. نوع تصویرگری گوزن در قالی پازیریک همانند گوزن زرد ایرانی است و از نقوشی است که محققین، ایرانی بودن آن را اثبات کرده‌اند. نمونه‌هایی از گوزن پهن‌شاخ بر مهرهایی از شوش همراه با نماد مربع و گل هشت‌پر دیده می‌شود. گوزن از نظر نمادشناسی به دلیل شاخ‌های رشدیابنده‌اش نمادی از زندگی و حیات تلقی می‌شود و در هنر ایران، در دو سوی درخت زندگی و گاهی دورتادور گلوارهٔ خورشیدی به چشم می‌خورد.

ردیف حاشیهٔ دیگر از فرش پازیریک، تکرار گل پنج‌پر در کنارهم است که این حاشیه با ردیفی از اسب و سواران احاطه شده است. متون کهن ایرانی (اوستا) اسب را نمادی مرطوب و مرتبط با آب و باران معرفی می‌کند. از نگاه نمادپردازانه و از نظر تصویری، اسب محافظ درخت زندگی و مقوله‌های مرتبط با باروری است که عموماً در ترکیب‌های سه‌گانه با درخت زندگی در هنر ایران ظاهر می‌شود. در قالی پازیریک اسب و سوارش محافظان گل‌های هشت‌پر، نمادی گیاهی از حیات هستند. از نظر تصویرشناسی، کاشف فرش پازیریک، رودنکو، و نیز محققین ایرانی، شیوهٔ آرایش مو و ترسیم اندام اسب را به سبک ایرانی و مشابه نمونه‌های موجود در هنر هخامنشی دانسته‌اند. نکته قابل توجه این است که نقوش فرش پازیریک همانند سبک نقش‌پردازی دورهٔ هخامنشی ذکر شده است. باید متذکر شد که این سبک نقش‌پردازی در دوران هخامنشی به یک‌باره ایجاد نشده و سابقه کهن‌تری در هنر ایران دارد که از آن‌ها می‌توان به عنوان پیش‌متن‌های تصویری تاریخی نقوش پازیریک یاد کرد. با شواهد ذکرشده در این پژوهش، پیشینه پیدایش برخی از این نقوش را می‌توان به دورهٔ ایلام و هنرهای پس از آن نسبت داد.

در بینامتنیت کریستوایی، نظریه راست‌نمایی مطرح شده است. نخستین نوع راست‌نمایی در نظر کریستوا، ارجاع اثر به واقعیت است. نشانه‌های به کار رفته در فرش پازیریک با ویژگی ارجاعی خود به جهان طبیعت، پیوند نقوش با گیاه و حیوان و انسان به عنوان عناصر اصلی زنجیره طبیعت، آشکار می‌کنند.

در بین قواعد راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی وجود دارد. مجموعه نشانه‌های تصویری در متن قالی پازیریک اعم از اشکال گیاهی، حیوانی و انسانی معانی نمادینی را بازنمایی می‌کنند که ریشه و خاستگاه آن فرهنگ همگانی و قراردادهای نمادگرایانه فرهنگ کهن ایران است. ویژگی شکل‌گردانی و انتزاعی نقوش، جنبه‌های نمادین آن را از ویژگی‌های طبیعی نقش متمایز می‌کند. برای ایرانیان برخی گل‌ها منتسب به امشاسپندانند و نمادهای تصویری گوزن، گریفین و اسب با ویژگی برکت و باروری همراه هستند. بنابراین فرهنگ همگانی، زمینه شکل‌گیری معنای قراردادی نشانه تصویری را فراهم می‌نماید.

در سومین قاعده راست‌نمایی، رشته‌ای از قواعد مهم می‌شوند که متن با ارجاع به آن‌ها، با معنا یکدست می‌شود. در قالی پازیریک یک قاعده بر تصویر مسلط است و آن تکرار منظم حول مرکز مربع است. لایه‌های تکرارشونده نقوش نمادین حول مرکز مربع، مربع‌هایی را تشکیل داده‌اند که همه نقوش، همچون محافظان اسطوره‌ای، گل‌های میانی را در برگرفته‌اند.

در چهارمین قاعده راست‌نمایی کنش‌های ناپذیرفتنی، پذیرفته می‌شود. برای رسیدن به چنین قاعده‌ای باید از قانون تقلید چشم‌پوشی کرد. در قالی پازیریک تنها نقشی که با چهارمین قاعده راست‌نمایی مطابقت می‌یابد، نقش گریفین است. زیرا این نقش ترکیبی از عناصر آسمانی، عقاب بالدار و حیوان درنده زمینی، شیر را نشان می‌دهد. عدم تقلید صرف از طبیعت، آن را از سایر نشانه‌های دیداری متمایز می‌نماید.

پنجمین قاعده راست‌نمایی گونهٔ خاصی از قاعده چهارم است: وقتی در متن، متنی دیگر نیز بازگو می‌شود. حضور متن دوم، تاویل متن نخست را دگرگون می‌کند و آن را راست‌نما می‌نمایاند. طراحی قالی پازیریک بر مبنای الگوی طراحی باغ ایرانی است. شاهد این مدعا، نقوش خشتی مرکز قالی است که در آن گلواره‌های زایش قرار گرفته‌اند. بنابراین در این متن، باغ ایرانی به‌عنوان یک پیش‌متن پنهان بازنمایی شده‌است.

این مسئله مورد توجه است که چگونه براساس نظریه بینامتنیت کریستوا می‌توان نقوش قالی پازیریک را تحلیل کرد. در نظرکریستوا پنج موقعیت وجود دارد که در آن‌ها متن می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرارگیرد و به یاری آن شناخته شود. این پنج موقعیت شامل موارد زیراست: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی، ۲- فرهنگ همگانی، ۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری، ۴- یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان، ۵- ترکیب پیچیده‌ای از درون متن، یعنی جایی که هر متنی، متن دیگری را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد. تحلیل‌ها نشان می‌دهد کیفیت‌های ارجاعی نقوش به طبیعت، معنای صریح آن را انتقال می‌دهد. بنابراین، این کیفیت اصل اول جهان واقعی کریستوایی را به عنوان یکی از پیش‌متن‌ها اثبات می‌کند. اصل دوم راست‌نمایی ارجاع به فرهنگ همگانی است.

نقوش نمادین پازیریک مرتبط با فرهنگ همگانی و اعتقاد به مفهوم باروری در ایران است و محتوای ضمنی نمادها، ریشه در آن دارد. برمبنای این اصل فرهنگ ایرانی یکی از پیش‌متن‌های پازیریک است. سومین قاعده راست‌نمایی، قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری است که نظام چینش نقوش در پازیریک، منطبق با نقش‌پردازی در آثار هنری ایرانی و با تمرکز بر نماد زمین و عناصر محافظ باروری است. چهارمین اصل راست‌نمایی، یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان است. براساس مطالعات بینامتنیت، نمودهایی از نقوش پازیریک را می‌توان در آثار دوره هخامنشی، مفرغینه‌های لرستان و آثار ایلام مورد بررسی قرارداد. پنجمین اصل کریستوا، ترکیب پیچیده‌ای از درون متن است. ساختار پنهان قالی، باغی ایرانی در پس نقش‌پردازی پازیریک است که متعلق به طرح‌های فرش ایرانی است. بنابراین نظام چینش و قراردادی نشانه‌ها در این قالی، از قراردادهای ضمنی نقش‌پردازی در هنر ایران متابعت می‌کند.

در این پژوهش دو پرسش مطرح شده که مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های موجود در فرش پازیریک کدام است و همتاهای ایرانی این نقوش در آثار باستانی چه دوره‌هایی از هنر ایران قابل پی‌گیری است؟ برای پاسخ دادن به پرسش‌ها، می‌توان مفهوم برکت و باروری و زندگی را برای نقوش پازیریک مطرح کرد که نقوش پیش‌متن آن را می‌توان در آثار تخت‌جمشید، آثار لرستان و ایلام و سایرمحوطه‌های باستانی مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sergei I. Rudenko
2. Gantzhorn
3. David Stronach
4. Julia Kristeva

References:

Ahmadi, B. (2001). Text structure and interpretation. Tehran: Markaz. (In Persian)

Amiei, p. (1979). Memores de la delegation Archeologique en Iran. paris: librairie Orientaliste paul G Uthner.

Azari, Z,. & Nowroozborazjni, V. (2012). Making the text of Pazyrik's carpet readable based on the creation text of the book Bundahish. Naghshmayeh, 5(13), 17-24. (In Persian)

Boniman, A. (1974). Splendeur du tapis Orient. Paris: Bibliothèque des Arts.

Chevalier, J. (2009). The culture of symbols. (S. Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun. (In Persian)

Cooper, J. C. (2007). Illustrated culture of traditional symbols. (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Nashre No. (In Persian)

Dadegi, F. (2006). Bundahish. (M. Bahar, Trans.). Tehran: Toos. (In Persian)

Dadvar, A., & Mansouri, E. (2006). An introduction to the myths and symbols of Iran in ancient times. Tehran: Nashre Kalhor & Alzahra University. (In Persian)

D'Alviella, C. E. G. (1894). Symbols their migration and universality. London: Senator and member of the Royak Academy of Belgium, published by A.Constable and cofe. Westminster.

Ferrier, R. W. (1995). The Arts of Persia. (P. Marzban, Trans). Tehran: Forouzan. (In Persian)

Ghaderi, H. (2009). The first steps of writing management. Tehran: Nashre Elm. (In Persian)

Gantzhorn, V. (1998). Oriental Carpets. Taschen.

Ghirshman, R.& Gaston, W. (1966). Tre sors de lancien Iran. Switzerland : Le Musee Rath-GenEve..

Ghirshman, R. (1992). Iranian art during the Median and Achaemenid periods. (E. Behnam, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications. (In Persian)

Hosouri, A. (1994). Carpet weaving tools in Iran from the Bronze Age to the beginning of the AD era. Hands and motifs, 1. (In Persian)

Izaddoust, Z. (2007). Pazyrik. Rahpooye Honar, 2(2), 27-31. (In Persian)

Jouleh, T. (2002). A research on Iranian carpets. Tehran: Yassavoli. (In Persian)

Opie, J. (1998). Trible rugs acomplete gide to nomadic and village carpets. Bulfincher

Malool, Gh. (2005). Baharestan, A window to Iran's carpet. Tehran: Zarrin & Simin. (In Persian)

Mirzaei, A. (2017). The Symbolic Concept of Pazirik carpet motifs. Shabak, 3(6), 27-37. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2015). An introduction to intertextuality, theories and applications. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Parham, S., Azadi, S. (1992). Fars nomadic and rural handwovens. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Parham, S. (1994). The amazing adventures of the Pazyrik carpet, Danesh Magazine, (81), 8-14. (In Persian)

Rasouli, A. (1999). Examining the semantic and formal continuity of Pazyrik carpet motifs, Iran Rugs, (88), 24-27. (In Persian)

Rice, T. T. (2009). The Scythians. (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Tahoori. (In Persian)

Reichelt, H. (2004). An approach to Zoroastrian texts and Neo-Avesta texts. (J. Doostkhah, Trans). Tehran: Qoqnoos. (In Persian)

Sarraf, M. R. (2008). The religion of the people of Elam. Tehran: Samt. (In Persian)

Shairi, H. R. (2013). Visual Semiotic in Picture. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Späth, A. et al. (2021). X-ray microscopy reveals the outstanding craftsmanship of Siberian Iron Age textile dyers. Scientific reports, (5141), 1-7.

Sterlin, H. (2006). Splendors of ancient Persia. Star publishers.

پژوهش های میان رشته ای هنر، دوره ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲