فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۹۷-۸۵
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

خوانش شمایل‌شناسانه قالی تصویری کلیمی موزه «beth tzedek»[1]

آزاده یعقوب زاده [2]
مهدی محمدزاده [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴

چکیده

قالی‌های کلیمی گروهی از قالی‌های تصویری قاجاری هستند که محصول تلفیق نقوش مذهبی آیینِ یهود با طرح‌های قالی‌بافی دوران خویش‌اند. این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیل و تفسیر شمایل‌شناسانه یک نمونه قالیچه کلیمی را از نظر ساختاری و مضمونی، بررسی و عوامل اثرگذار بر انتخاب موضوع و جهان‌بینی خلق آن را تحلیل کرده است. در این مقاله پس از بیان پیشینه تاریخی موضوع و گذر از دو مرحله توصیف و تحلیل، در مرحله سوم به تفسیر همه‌جانبه تصاویر توجه شده است. پرسش اصلی پژوهش این است که هنرمندان یا حامیان یهودی‌تبار تا کجا و چه اندازه از باورهای دینی و قومی و سرگذشت تاریخی خود در آفرینش آثار هنری بهره برده‌اند و کدام انگیزه و دغدغه ایشان را به خلق آثاری این‌چنین با مضامین دینی و قومیتی یهود واداشته و آثاری از این دست در تاریخ هنر به چه منظور خلق شده‌اند. نتایج پژوهش، حاکی از این است که شکل ظاهری نقوش قالی بر اساس متون و باور آیین یهود ترسیم و رمزگذاری و متناسب با موازین تصویرگری قاجار تطبیق یا تغییر داده شده‌اند. با توجه به منع صریح شمایل‌نگاری در آیین یهود در ورای فرم ظاهری، معانی نمادینی نهفته است که تحولات تاریخی و باورهای فرهنگی و ساختاری و بازتاب آنها بر خلق اثر مؤثر بوده است. شمایل‌ها همچون یک متن دینی، مفاهیم والای دینی را به پیروان خود منتقل می‌کند، از این منظر قالی مذکور، نمونه‌ای از شمایل دینی به شمار می‌آید که بر اساس روایت‌های منقوش و نشانه‌های دینی موجود به احتمال زیاد به نیت پرده طاق مقدس، در جهت اهداف یادمانی و تعلیمی تولید شده است.

کلیدواژه‌ها: دوره قاجار، شمایل‌شناسی، اروین پانوفسکی، قالی تصویری کلیمی.

1-DOI:10.22051/JJH.2022.39049.1740

۲-استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. a.yaghobzadeh@tabriziau.ac.ir
۳-مهدی محمدزاده، استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

مقدمه

قالی‌های تصویری دوره قاجار بازنمای دوره‌ای از تاریخ هنر پرارزش ایران است. نقوش متنوع با موضوعات مختلف تاریخی، حماسی، شاهانه و ادبی و عاشقانه یا داستانی و مهم‌تر از همه دینی و مذهبی این قالی‌ها، تحول عظیمی در هنر دوره قاجار محسوب می‌شوند. نکته با اهمیت در این میان ظهور نمونه‌های انگشت‌شماری از قالی‌های تصویری با موضوعات آیین یهودی یا امضای تجار یهودی است که به قالی‌های کلیمی معروف هستند. این قالیچه‌ها محصول تلفیق نقوش مذهبی آیین یهود با طرح‌ها و نقوش اصیل قالی ایرانی هستند. مقاله حاضر در نظر دارد با بهره‌گیری از روش مطالعاتی شمایل‌شناسی یک نمونه از این قالی‌ها را بررسی کند. قالی مدنظر در سال ۱۲۶۹ شمسی(۱۸۹۰م) در کاشان بافته شده و امروزه در موزه «beth tzedek » تورنتو نگهداری می‌شود. دلیل انتخاب این نمونه منحصر به فرد بودن و حضور نمادها و نشانه‌های آیین یهود در کنار عناصر طرح و نقش قالی است.

شمایل‌شناسی(آیکونولوژی) رویکرد نظری مهمی در حیطه هنر و روش‌شناختی است که آثار هنری را از ورای زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هر دوره بازگو و اثر هنری را به‌عنوان سندی از یک دوره تاریخی معرفی و در نهایت دستیابی به محتوای معنایی اثر را ممکن می‌کند؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر به‌صورت کیفی و از طریق تجزیه‌وتحلیل به‌صورت تحلیلی‌توصیفی و با گردآوری داده‌ها می‌کوشد با تکیه بر رویکرد پانوفسکی به تفسیری متفاوت از قالیچه تصویری مدنظر دست یابد.

مسئله اصلی پژوهش این است که رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی در شناخت معنای اثر و عوامل شکل‌گیری قالیچه‌های کلیمی مذکور تا چه حد می‌تواند راهگشا باشد و هنرمندان یا حامیان یهودی‌تبار تا کجا و چه اندازه از باورهای دینی و قومی و سرگذشت تاریخی خود در آفرینش آثار هنری بهره برده و کدام انگیزه و دغدغه‌ای ایشان را به خلق آثاری این‌چنین با مضامین دینی و قومیتی یهود واداشته و آثاری از این دست در تاریخ هنر به چه منظور خلق شده‌اند.

جهت نیل به این مقصود پس از توجه به بستر تاریخی و اجتماعی با تکیه بر مراحل توصیف، تحلیل و تفسیر، قالیچه کلیمی« beth tzedek» ارزیابی می‌شود. دستیابی به این رویکرد و مطالعات شمایل‌شناسانه این امکان را فراهم می‌کند که با استفاده از خوانش دوگانه دین و هنر و تأثیر آنها بر نقوش قالیچه تصویری کلیمی، بستر مناسبی را برای مطالعات تاریخ هنر قالی‌بافی دوره قاجار فراهم آورد.

پیشینه پژوهش

رویکرد شمایل‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد مطالعات تصویری که سابقه آن به عصر رنسانس باز می‌گردد، به‌مثابه یک رویکرد مطالعات تصویر می‌تواند زوایای پنهان تصویری در هنرهای مختلف را آشکار کند. در این روش تحلیل، برای رسیدن به معناهای اثر هنری باید حرکتی از سطح اثر به عمق آن داشت؛ این مسیر از شرح عناصر تجسمی اثر آغاز و به تفسیر و در نهایت توضیح اثر هنری می‌رسد. قالی تصویری نیز به‌عنوان هنری شکل‌نما از این نظر دارای ارزش‌های زیبایی‌شناسی است. با توجه به اهمیت قالی‌های تصویری به‌عنوان بخش مهمی از قالی‌های قاجار، پژوهش‌های بسیاری از منظر رویکردها و چارچوب‌های نظری متفاوت بر این دست‌بافته‌ها انجام شده است. قالی‌های کلیمی(یهودی) یکی از حوزه‌های کمتر شناخته‌شده هنر جهان است. آنتون فلتون (Anton Felton) مجموعه‌دار انگلیسی از جمله افرادی است که از سال ۱۹۶۲ میلادی بعد از مشاهده قالی تصویری «سلیمان و بلقیس» که در کاشان در سال ۱۸۵۰میلادی تولید شده بود، این نوع از قالی‌ها را مطالعه کرد. فلتون برای نخستین بار در کتاب قالی‌های یهودی به این قالی‌ها اشاره کرده است که دو مقاله به صورت چکیده‌ای از آن به قلم فلتون در شماره‌هایی از مجله قالی ایران، شماره‌های ۴۱ و ۴۲، به چاپ رسیده است. ثریا پاستور در نشریه انجمن کلیمیان ایران در مقاله‌ای با عنوان «نقش یهودیان در هنر و اقتصاد فرش ایران» (۱۳۸۵) اشاراتی تاریخی را از فعالیت تجار و بافندگان یهودی در زمینه ترقی و ارتقا این هنر-صنعت ارائه کرده است. نیکوئی و مظاهری در مقاله «مطالعه تطبیقی نقش سیاست در دو سده ایران و فلسطین اشغالی» (۱۳۹۵) با بیان اشاراتی تاریخی به هنر قالی‌بافی در بین کلیمیان ایران، به نقش سیاست در بروز و ظهور نمادها و نشانه‌ها در هنر قالی‌بافی ایشان طی سده‌های اخیر توجه کرده است

قملاقی و دیگران در مقاله «تحلیل گفتمانی تأثیرات فرهنگ دینی در فرش اهدایی ناصرالدین شاه به پزشک یهودی دربار ایران» (۱۳۹۸) با استفاده از تحلیل گفتمان، این نمادها و نقوش و مفاهیم دین یهود در قالی را تفسیر کرده است. با توجه به موارد ذکرشده، محققان با مطالعه منابع موجود و بهره‌گیری از چارچوب نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به خوانش نمونه قالی کلیمی با بهره‌گیری از مراحل سه‌گانه این رویکرد پرداخته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

شمایل‌نگاری [1] و شمایل‌شناسی [2]:

شـــمایل‌نگاری و شمایل‌شناســـی از جملـــه رویکردهـــای مطالعات تصویر به شـــمار می‌روند که هر چند ســـابقه آن به دوران رنســـانس باز می‌گردد، اما به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه هنـــر آغاز آن را از ابتدای قرن بیســـتم و مکتب واربورگ می‌توان دانست. اروین پانوفسکی نظریه‌پرداز هنر در حوزه تصویر، اقدام به تدقیقِ دو روش شـــمایل‌نگاری و شمایل‌شناســـی برای آثار تصویری شـــکل‌نما کرده است. این مسیر از شـــرح عناصر تجســـمی اثر آغاز و به تفسیر و در نهایت توضیح اثر هنری می‌رســـد. پانوفسکی، شمایل‌نگاری را شـــاخه‌ای از تاریـــخ هنر برمی‌شـــمرد که بـــه مضمون و معنای اثر هنری به‌عنوان نقطه مقابـــل فرم می‌پردازد (Panofsky, 2009: 220).

در مواجهـــه بـــا آثارهنـــری معمـــولاً این پرســـش مطرح می‌شـــود که «موضوع یا محتوای این اثر هنری چیســـت؟» شمایل‌نگاری در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر درصدد پاســـخ‌گویی به این پرسش رایج اســـت. از این حیث شـــمایل‌نگاری حوزه‌ای از تاریخ هنر اســـت که به موضوعات تجسمی و معنا و محتوای آن می‌پردازد.

در مطالعات شمایل‌نگارانه محققان درصدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو (عینیت‌گرایانه) اثر و مشخص‌کردن این نکته هستند که چه چیزی در اثر هنری ترســـیم شده است. همچنین آنان به دنبال مشـــخص‌کردن منابع باواســـطه و بی‌واســـطه (هم منابع ادبی و هم تجســـمی) مورد اســـتفاده هنرمند هستند (نصری، ۱۳۹۱: ۹). در شمایل‌شناســـی، هر عنصر بصری در رابطه مستقیم با ریشـــه‌های فرهنگی، اجتماعی، ملی و غیره مربوط به اثر هنری و خالق اثر در زمان خلق اثر در نظر گرفته می‌شود. ازاین‌رو شمایل‌شناســـی در مواجهه با آثارهنری به طرح این پرسش می‌پردازد که «چرا این اثر خلق شده است؟» یا به عبارت دقیق‌تر، چرا این اثر بدین نحو خلق شده است؟» این مرتبه از مطالعه آثار هنری را می‌توان شـــاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که در بردارنده پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های هنرهای تجســـمی است (همان).

پانوفســـکی می‌گوید: «در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم» (Panofsky, 1955:38).

بر اســـاس نظریات اروین پانوفســـکی، یک اثر هنری در سه مرحله مورد بررسی شمایل‌شناسانه قرار می‌گیرد:

مرحله نخست: «توصیف پیشا-شمایل‌نگارانه» [3]

در این مرحله این مسئله بیان می‌شـــود که هنگام مواجهه با اثرهنری تنها می‌توان اثر را توصیف کـــرد، صرف‌نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری داشته یا نداشته باشیم. این مرحله به دو بخش تقسیم می‌شـــود: ۱. معانی ناظر به واقع یا عینی [4] توصیف اثر رها از احساس؛ ۲. معانی بیانی [5] بیان احساسات و عواطفی که در اثر وجود دارد.

مرحله دوم: «تحلیل شمایل‌نگارانه» [6]

در این مرحله از معنا، فیگورها و وقایع برخلاف مرحله نخست، معنای خودشـــان را مســـتقیماً و به نحوی بی‌واسطه آشکار نمی‌کنند. از این لحاظ معنـــای تصویر به مدد تجارب معمول ما یا در نظر گرفتن صورت بازنمودی آنها کشـــف نمی‌شـــود، بلکـــه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک ســـنت آشـــکار می‌شـــود (همان:۱۳)؛ ازاین‌رو برای درک و دریافت اثر نیاز به قراردادهای تصویری و غیرتصویری است. این سطح به دانش فرهنگی مخاطب ارتباط دارد. از آنجایی که موضوعات متعلق به یک دوره تاریخی مشـــخص لزوماً بدیهی و واضح نیستند، برای پی بردن به آن‌هـــا باید با تاریخ، ادبیـــات و هنر آن دوره آشنا بود. پانوفسکی بر آن اســـت که هنرمند در این مرحله به نحو عامدانه از سمبل‌ها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند؛ بنابراین مرحله دوم دربردارنده رمزگشـــایی از تصاویـــر در چارچوب معنای هنرمندانه اســـت و یکی از روش‌هایی که می‌توانیم به نیت مؤلف نزدیک شویم آشـــنایی با ادبیات موضوع یا جنبه روایی اثر است.

مرحله سوم: «تفسیر شمایل‌شناسانه» [7]

پانوفسکی مرحله ســـوم را در حکم بالاترین مرحله دانسته و بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل‌شناسانه از ارزش ســـمبولیک بالاتری برخوردارند. این مرحله شـــامل معنا و محتوای باطنی و درونی اثر اســـت. در ایـــن مرحله معنایی از اثر و کلیتی فرهنگی که اثر در آن خلق شده ساخته می‌شود. در این مرحله تصاویر «نشانه‌هایی» از «یک چیز دیگر» تلقی می‌شوند و می‌توانند به‌عنوان «ارزش‌های سمبلیک» معرفی شوند.

در ادامه بحث با تکیه بر رویکرد پانوفســـکی یکی از قالی‌های تصویری دوره قاجـــار با عنوان قالی کلیمی تفســـیر و تحلیل می‌شـــود. برای این منظور لازم است تا به شـــرایط تاریخی، هنری، فکری و اجتماعی خاصی که این قالی در آن خلق شده است اشاره‌ای مختصر شود.

بســـتر تاریخی و اجتماعی خلـــق قالی تصویری کلیمی

دوره قاجاریه در ایـــران (۱۳۴۴-۱۲۰۹ق/ ۱۹۲۵- ۱۷۹۵م) مقارن بـــا ظهور انقلاب صنعتـــی اروپا و آغـــاز تغییر و تحول صنعت، فرهنگ ایران بوده است. ارتباط ایران با دول اروپایی مختلف، نیز سیاســـت‌های اســـتعماری دولت‌های غربی که منجر به انعقاد معاهده‌های متعدد میان ایران و آن کشـــورها شـــد و در نهایت تحولات داخلی، دگرگونی‌هـــای اجتماعی بزرگ و عمیقی را در ایـــران دوره قاجار پدید آورد. حاصل این تحولات به آشـــنایی با فرهنگ غرب و مظاهـــر تمدنی آنان، ورود مظاهـــر صنعتی و فرهنگـــی غرب به ایران منجر شـــد و این امر تأثیرات مختلفی در جامعه و شـــهرهای ایران نهاد. ورود نمادهای مدرنیته غرب به فرهنگ شهری این سرزمین یکی از دســـتاوردهای مهم و بارز این دوره محسوب می‌شود. مجموع این تحولات منجر شد که این دوره مرحله اصلی گذار از جامعه و فرهنگ ایرانی پیش از مدرن به توسعه نوین ایران به شمار رود (کریمیان، ۱۳۹۰: ۱۰۱؛ فربود، ۱۳۸۸: ۹۸).

بخشـــی از این تحولات به ســـبب اصلاحات اجتماعی بود که عباس میـــرزا نایب الســـلطنه و وزیر او، قائم مقـــام فراهانی و خصوصاً میرزا تقی‌خان امیرکبیر، وزیر ناصرالدین شـــاه انجام دادند. از جمله این اقدامات می‌توان به موارد زیر اشـــاره کرد: تأسیس و توسعه صنعت چاپ و متعاقب آن پیدایش روزنامه، تأسیس دارالفنون و استخدام معلمان اروپایی برای تدریس در این مدرسه، اعزام دانشـــجو به اروپا، تأسیس پست و تلگراف، ترجمه و انتشـــار کتب علمـــی و ادبی از زبان‌هـــای اروپایی. همچنین بیداری ایرانیان از طریق آشنایی با اندیشه‌های ضد استبدادی و اصلاح‌طلبانه و تلاش‌های فرهنگی آزادی‌خواهان ایرانی، انقلابی بی‌ســـابقه در اندیشـــه‌ها پدید آورد. افزون بر این‌ها، باید از مسافرت برخی شاهان قاجار به اروپا نیز یاد کرد (کدی، ۱۳۸۱: ۹).

تغییرات در الگوی طبقاتی جامعه ایران و شکل‌گیری تدریجی طبقه متوسط جدید شهرنشـــین از یک سو و ارتباط گسترده با غرب و سرازیرشـــدن مظاهر تمدنی و صنعتی آن به ایران از جمله چاپ سنگی و عکاسی از سوی دیگر زمینه‌ساز بازنگری و تغییرات عمده‌ای در مباحث هنر اعـــم از فرم‌های هنری و نظریه هنر شد. در ادامه سنت تصویرگری در ایران دوره قاجار، روح هنری و سلیقه حاکم بر بیان نقاشی تحول یافت. استفاده وســـیع و همه‌جانبه از ســـنت نقاشـــی قرن یازدهم شمسی و اختلاط منظره‌ســـازی اروپایی با مجلس‌بنـــدی متقارن و پرسپکتیو مقامی و شعور رنگ‌شناســـی متفاوت ایرانی و نیز اجرای سایه‌روشن و حجم‌سازی و حضور پرسپکتیو در مناظر و عمارات و قامت اشـــخاص و افزودن عوامـــل غنی تزیین، به خلق یک شـــیوه جدید منجر شـــد که قواعد، معیار، منطق و اصولی کاملاً تازه و بدیع را دارا بـــود (آفرین،۱۳۸۹: ۶۵). این تکنولوژی‌های جدید، مفهوم هنر ایرانـــی را در دوره قاجار به شـــدت دگرگون کردند. از مهم‌ترین این تحولات می‌توان از نحوه ارتباط هنر با مخاطب، تغییر ســـلیقه هنری و همچنین نحوه تولید آثار هنری یاد کرد.

یکی از تحولات بزرگ و تأثیرگذار این دوره تمایل هنرمندان به تصویرپردازی اســـت. تمایلی که در هنـــر قالی‌بافی نیز راه یافت و حاصـــل آن پدیدآمدن «قالیچه‌هـــای تصویری» یا به عبارت بهتر قالیچه به‌مثابه یک تصویـــر، بود. قالیچه‌هایی که در طرح و نقش خـــود به جای پرداختن به نقـــوش انتزاعی و تجریـــدی رایج در هنـــر قالی‌بافی ایران «تصویـــر» و به ویژه تصویر انســـان را دســـتمایه کار خویش قرار دادند (کشاورز افشار،۱۳۹۴: ۶).

نصب قالیچه‌های تصویری بر روی دیـــوار، دگرگونی‌هایی را در کاربرد فرش نیز بـــه وجود آورد، کاربرد تـــازه، قالیچه را از روی زمین و زیر پا به روی دیـــوار منتقل کرد و آن را به‌صورت تابلو نقاشـــی درآورد، اگر چه تا قبل از این زمـــان هم گهگاه قالیچه‌های معمولی را به در و دیوار می‌آویختند، این کار جنبه موقتی داشت، مثل جشن‌های عروسی و مذهبی و سالروز تولد برخی از امامان که در و دیوار خانه‌هـــا و مغازه‌ها و بازارها را با قالی تزیین می‌کردند (تناولی،۱۳۶۸: ۱۴).

از این منظر می‌توان گفت این قالیچه‌ها در دورانی پدید آمدند که از نظر تاریخ‌نگاران هنر یکی از ادوار بسیار مهم در تحولات هنر ایران به شـــمار می‌آید. چنانچه قالی‌های تصویری، گروه وســـیعی از قالی‌های این دوره را به خود اختصاص داده است و به موضوعات مختلف تاریخی، دینی و داستانی یا ادبی اشاره داشته یا منظره‌ای را توصیف می‌کنند، این طرح‌ها اکثراً جنبه روایتگری داشته و بیانگر موضوع مشخصی است.

در این میان به تعـــدادی از این نمونه‌ها با نقـــوش برگرفته از آیین یهود برخـــورد می‌کنیم که البتـــه در کتب جامع فرش ایران طبقه‌بندی یا نمونه‌ای در این خصوص نمی‌توان یافت، وجود این خلأ در منابع فارســـی ســـبب شـــده تا این قالی‌ها صرفاً به نام قالی کلیمی شـــناخته شـــوند. در عیـــن حال به لحاظ کیفیت در میان سایر کشـــورها، نفیس‌ترین نمونه‌های ایـــن قالی‌ها در ایران و بر اســـاس ســـاختار و نقـــوش اصیل

ایرانی به کوشـــش هنرمندان ایرانی پدید آمده‌اند (نیکوئی و مظاهری،۱۳۹۵: ۲۴).

قالی‌های کلیمی بنـــا به طرح یا مشـــخصات ظاهری اغلب یا نقوش مذهبی آیین موســـی(ع) را در برمی‌گرفتند یا امضای تجار کلیمی در آن‌ها وجود داشـــت و محل بافـــت اکثر این نمونه‌ها شهر کاشان بوده است.

شـــهر کاشـــان از مراکز قالی‌بافی مهم ایران در ادوار مختلف تاریخی بوده است. تولید انبوه فرش یا تولید فرش‌های زربفت و گران‌قیمت ابریشمی و با کیفیت عالی، ظاهراً از دوره صفویه شروع می‌شـــود؛ دوره‌ای که در آن بزرگان حامی هنر بودند و به‌دلیل زمینه‌های فرهنگی و مذهبی، شـــهر کاشان را محل توجه ویژه قرار می‌دادند. پیشـــینه هنری کاشـــان در زمینه منسوجات مختلف به ویژه مخمل و زری که در کنار خود هنر طراحی و رنگ‌آمیزی را نیز داشته، عامل اصلی رشد و بالندگی هنر کاشان در این دوران است (چیت‌سازیان،۱۳۸۸: ۳۸).

مقارن با اوج‌گیری رنســـانس در اروپا، در کاشان عصر صفوی قالی‌هایی تولید می‌شـــد که به‌دلیل زیبایی افسانه‌ای‌شـــان امروزه موجب شـــکوه و زینت موزه‌هـــا و مجموعه‌های بزرگ اســـت. نوشـــته‌های قرن هفدهم و هجدهم میلادی تصریح می‌کنند که کاشان مرکز بافت قالی درباری بوده و شاه عباس کبیر (۱۶۲۸-۱۵۸۷ م) آن را بنیاد گذاشته است و قالی‌های ابریشمین نقره‌باف و زرباف که به نام قالی شاه عباس معروف است به این محل نسبت داده می‌شـــود. شهر کاشان، به‌دلیل وجود یهودیـــان، در این شـــهر از یک تاریخ ویـــژه و قدیمی برخوردار بوده و این شـــهر در حقیقت محـــل اقامت یهودیان رانده‌شده از اسپانیا در دوران تفتیش عقاید است و همان‌گونه که آنتونی فلتون می‌نویسد، بنا بر اسناد تاریخی موجود، شهر کاشان «مرکز فرهنگی یهودیان ایران» بوده است و فرش‌های بافته‌شده به دســـتِ یهودیان در این شـــهر، خود گواه این امر است. شـــهر کاشـــان برای کلیمیان همچون اورشلیم دوم یا کوچک تلقی شـــده و ازاین‌رو عبادی‌ترین فرش‌های کلیمی یعنی پَرُخِت، شـــیویتی و میزرج (میزراه) در کاشـــان بافته شده‌اند , (Felton 1983:57). کاشان محله‌های کلیمی‌نشین بسیاری داشـــت و از زمان نادر شـــاه مرکز معنوی کلیمیان به شـــمار می‌آمده اســـت. بر اســـاس اطلس‌نگاری‌ها اقلیت یهودیان ســـاکنِ ایران از (۵۰۰ ق‌م) در ایران حضور داشـــته و تجارت‌پیشـــه بودند. در قرن نوزدهم و بیســـتم نشانه‌های قالی‌بافی در میان کلیمیان مشـــاهده می‌شود. آنتونی فلتون بیان می‌دارد که دارهای قالی تقریباً در میان هر خانواده‌ای که برای کنیســـه‌ها پرده طاق مقدس (پَرُخِت) و فرش می‌بافتند یافت شده است(Ibid :390)

در زمینـــه اقتصادی با توجـــه به جایگاه محکـــم یهودیان در کار تولید، دادوســـتد و صادرات فرش در ایران، طبیعی است که یهودیان در این کشـــور، موقعیت ممتازی در کار تجارت فرش‌های مشـــرق‌زمین به دســـت آوردند. شـــاه عباس که خود از دوســـت‌داران کار قالی‌بافی بود، تعـــدادی از یهودیان و ارامنه را به همـــراه خود به پایتخت جدیـــدش «اصفهان» برد. یهودیان علاوه بر این، در کار رنگرزی پشـــم و ابریشـــم، از مهارت بســـیاری برخـــوردار بودنـــد و در ردیـــف یکی از اصناف مهم در زمینه بافندگی و نســـاجی به شمار می‌رفتند (URL1). یک روزنامه‌نگار انگلیسی موســـوم به «مک لین» در ســـال (۱۹۰۴م)، نقش یهودیان در زمینه واردات پنبه از منچســـتر و همچنین جایگاه ویژه آنها در امر تجارت را یادآور شده است. تقریباً از همین زمان بود که صادرات فرش کاشان رونق یافت و کلیمیان در کنار طبابت بر شـــغل‌های مرتبط با قالی‌بافی همچون تجارت و پیله‌وری مشغول شدند که از میان آنها می‌توان آقا جان شـــادی (بقچه‌فروش یزدی)، اسماعیل و ابا یهودی (آقا بابا یهـــودی، تولیدکننده فـــرش) و تجاری همچون یهودا هارونیان، داوود و آشـــرمردخای کاشانی را نام برد (برآوریان، ۱۹۹۶: ۲۱۰و ۲۱۱؛ چیت‌سازیان،۱۳۸۸: ۷۶). در دربار قاجار هم تعدادی یهودی فعالیت داشـــتند؛ از جمله یاکوب ادوارد پولاک یهودی از سال (۱۸۵۵ تا ۱۸۶۰م/ ۱۲۳۴ تا ۱۲۳۹ش)، به‌عنوان پزشک مخصوص ناصرالدین شاه قاجار از موقعیت و نفوذی شـــگرف در دربار شاه برخوردار بود. دکتر ژوزف تولوزان معروف به حکیم‌باشـــی نیز از ســـال ۱۸۵۹ تا ۱۸۹۷ به مدت ۳۸ ســـال، تا مدتی پس از قتل ناصرالدین شاه طبیب مخصوص دربار بود و از نفوذ و تأثیر بســـیاری در دربار قاجار برخوردار بود (بهزادی،۱۳۸۸: ۱۱۲۲).

یهودیان کاشـــان بر خلاف دیگر جوامع یهود ایران، تحولات اجتماعی و سیاسی مثبتی در عصر قاجار داشتند. آنان گرچه هیچ‌گاه نتوانستند به‌عنوان شهروند از مزایای برابر اجتماعی بهره‌مند شوند، در مقایسه با دیگر یهودیان ایران و در مقایسه با عصر صفوی، به پیشرفت‌های چشمگیری در روابط اجتماعی و تجربه سیاسی دســـت یافتند (حیدری و فلاحیان،۱۳۸۹: ۱۱۹).

در اواخـــر قرن هجـــده میـــلادی، چند دهه پـــس از نهضت روشـــنگری در مغرب‌زمین، در میان یهودیان اروپا جنبشی شکل گرفت که محتوای آن همان روشـــنگری با درونمایه و

صبغه یهودی بود. محور اندیشـــه این جنبش عقلانیت و نقد اندیشه و حیات سنتی یهود بود و در عرصه عمل به انزوازدایی از یهودیت و همگون‌شـــدن آنان با جوامع غیر یهودی گرایش داشـــت؛ ازاین‌رو، با آن دســـته از مظاهر حیـــات یهودی که باعث انزوای یهودیان می‌شـــد، در تقابل بود (جلالی،۱۳۸۷: ۴۱). با ظهور روشـــنگری و موج بی‌دینی در غرب از یک ســـو و ظهور تفسیرهای جدید از دین مســـیحی و پشت پازدن به تفسیرهای سنتی از دیگر ســـو و نیز برخی مسائل سیاسی و اقتصادی از جانب سوم، نهضتی جدید در میان یهودیان شکل گرفت که «هســـکَلَه» نامیده شـــد. در درون جامعه یهود، به شدت احساس می‌شد که باید از فضای آزاداندیشی در محیط غربی بهره گیرند و همانند مسیحیان تفسیری جدید از دین ارائه کنند و خود را با جامعه اطراف تطبیق دهند؛ ازاین‌رو، در نیمه دوم قرن هجدهم نهضت روشـــنگری در میان یهودیان پدید آمد که خواهان تحول در اندیشـــه و ســـیره ایشان بود و بالطبع در عرصه و نگرش به هنـــر در آیین یهود نیز مؤثر بوده است.

یهودیان نیـــز خود به این نتیجه رســـیده بودنـــد که به جای آنکه خویشـــتن را قـــوم برتر بدانـــند و از بقیـــه ملت‌ها جدا شوند، هم‌رنگ هموطنانشان در کشـــورهایی که آنجا زندگی می‌کردنـــد، شـــوند و از برخی عقایـــد خود دســـت بردارند. اندیشمندان نوگرای آنها، اصلاح در برخی آموزه‌های سنتی را ضروری دانستند تا شاید این گونه بتوانند در کنار دیگر اقشار زندگی مسالمت‌آمیزی داشته باشـــند. آنها برخی اعتقادات یهود را نقد کردند و آنها را از علل اصلی مشـــکلات خود در آن دوره دانستند و با تأثیرپذیری از اندیشمندان عصر روشنگری، اصول دینی یهـــودی را عقلانی اعلام کردنـــد و از پذیرش هر آنچه از راهی غیر از راه عقلی اثبات شود، سرباز زدند (سلیمانی و موسوی،۱۳۹۴:۱۴۰).

از سویی تأسیس مدارس اتحاد نیز، نقش عمده‌ای در آشنایی کلیمیان و آموزش هنر و صنایع هنری در هر کشـــور داشت (شـــیخ رضایی،۱۳۷۱: ۹۹). این مدارس به‌واسطه کمک‌های تجار کلیمی و مقرری وزارت علوم خیلی زود شـــعبه‌هایی در شـــهرهای ایران افتتاح کرد که فارغ از برنامه تحصیلی وزارت علوم، برنامه‌ریزی مختص خود را دنبال می‌کرد. این مدارس ساختار سنتی نظام آموزشی اقلیت‌ها را متحول کرد.

تصویر ۱. فرش (قالیچه ابریشمی) کلیمی، محل نگهداری موزه Beth Zedek
شهر تورنتو کانادا (felton ,۱۹۹۷:۱۵۷)

تحلیل و تفسیر شمایل‌شناسانه پیکره مطالعاتی

فرش کلیمی محل بحث (تصویر ۱) فرش ابریشمی بافت شهر کاشان اســـت (فلتون، ۱۳۸۰:۳). این شهر یکی از عمده‌ترین مراکز نســـاجی جهان در زمانِ قاجار بوده که از همان دوران صنعت قالی‌بافی در کاشـــان و اطراف آن رواج بسیاری داشته اســـت (باغ شـــیخی و دیگران،۱۳۹۹:۴۹). این هنر-صنعت که در زمان صفویه به اوج کمال خود رســـیده است، در عصر قاجار با ورود عناصـــر مختلف تصویری انســـانی و حیوانی و نقوش ملهم از اساطیر و داستان‌های شاهنامه و نقوش مذهبی مختلف تکامل ویـــژه‌ای یافت. ظهور و گســـترش طرح‌های تصویری مهم‌ترین پدیـــده در طرح و نقـــش قالی‌های دوره قاجار به شـــمار می‌آید. نقوش به کار رفته در قالی‌های قاجار علاوه بر نقـــوش گیاهی و ختایی شـــامل طرح‌های تصویری اســـت. گرایش به واقع‌گرایـــی و طبیعت‌پردازی در ترســـیم نقوش از دیگر ویژگی‌های قالی‌های قاجار به شـــمار می‌رود. همچنین در قالی‌ها بیشـــتر رنگ‌های گرم بـــه کار رفته که به‌دلیل گیاهان استفاده‌شـــده در کارگاه‌هـــای رنگرزی این منطقه اســـت. این قالی‌ها نه از حیث عظمت و جلال، بلکه از حیث درخشندگی و عمق رنگ با مخمل یکسان است. مبنای این رقابت واحد است، زیرا هر دو دســـته هنرمندان، ابریشم به کار می‌بردند و هر دوِ نســـج در یک دیـــگ رنگ و در یک

کارگاه بافته می‌شدند (پوپ،۱۳۵۵:۱۸۹). بسیاری از نقوش و تصاویر قالی‌های این عصر، حاوی نقوش نمادین هستند؛ از جمله آنها قالی‌های کلیمی هستند که در واقع نمونه‌ای نادر از تلفیق طراحی سنتی قالی‌ایران (با ویژگی‌های دوران قاجار) با مطالب و تصاویر مهمی از کتاب مقدس یهود (کلیمیان) و سایر موضوعات است.

بسیاری از قالیچه‌های تصویری دوران قاجار که موضوعات دینی و مذهبی را دست‌مایه کار خویش قرار داده‌اند، با توجه به اهداف تعلیمی و یادمانی در زمره شمایل‌های دینی قرار می‌گیرند. این بخش بزرگ و مهم از قالیچه‌های تصویری شامل تصاویری از شخصیت‌های مقدس دینی نظیر پیامبران، امامان و شخصیت‌های روحانی و بزرگان مذهبی است. از این تصاویر، که در آنها بیشتر شخصیت‌های دینی، اعمال آن‌ها و تاریخ مقدس دین برای استفاده در مناسک، آیین‌ها و شعائر دینی و نصب در اماکن مقدس و نگهداری در خانه‌های پیروان، بازنمایی می‌شود و اهداف «تعلیمی» و «یادمانی» و «اعجازآمیز» را دنبال می‌کند، با عنوان «شمایل» از آن یاد می‌شود. تاریخ شمایل‌نگاری مذهبی در ادیان گوناگون دگرگونی‌های بسیار داشته که مهم‌ترین دلیل آن، تجویز و تحریم شمایل‌نگاری در مقاطع مختلف تاریخ ادیان است. برخی از این تحریم‌ها را می‌توان ناشی از تحذیر تمایل به بت‌پرستی نیز دانست، جایی که شمایل‌ها نه به‌مثابه واسطه‌ای برای دیدار خیالی با بزرگان دینی بلکه به‌مثابه صور مجسمی از معبود کارکرد می‌یافتند (کشاورز افشار و سامانیان،۱۳۸۶: ۹۳).

قالی تصویری بحث‌شده سرشار از تصاویر روایی و نشانه‌های متنوع است که در دو بخش متن و حاشیه طراحی شده‌اند. متن قالیچه متشکل از دو پلان است که خود واجد تصاویر و نشانه‌های متعددی است. در پلان پایینی شمایل دو مرد یکی لوح به دست که با دست دیگر (راست) اشاره به بالا دارد و دیگری در لباسی خاص (تشریفاتی) با شمعدان هفت شاخه‌ای در پشت سرش که در یک سه طاقی با پایه‌های شیر قرار گرفته‌اند. در طاق وسط دورنمایی از یک کوه و در پایین آن لوحی با دو فرشته محافظ قرار دارند.

در بخش فوقانی تصویر و در بالای طاق، تاجی تصویر شده است و اطراف تاج، دوازده نقش در داخل قاب‌هایی قرار دارند؛ شامل گرگ، غزال، شیر، شمشیر، مار، انگور، ظرف غذا، قایق، شاخه، پرچم، قاطر، درختان. در زیر نقش تاج، لوحی درخشان تصویر شده است. در قسمت میانی، تصویری از یک معبد با ستون‌هایی در جوانب آن مشاهده می‌شود که تصویری از دو فرشته (کروبی) در آن خودنمایی می‌کند. حاشیه این قالیچه نیز تصاویری متنوع در اپیزودهایی جداگانه روایت‌هایی را بیان می‌کند که در اضلاع مختلف حاشیه تکرار شده‌اند. در لابه‌لای روایات متعدد تصویرشده در حاشیه قالیچه، قاب‌هایی با تصاویری از غزال و خرگوش و درختان و ساختمان‌هایی در دوردست بین روایت‌ها نقش شده‌اند.

اروین پانوفسکی در طرح خود برای خوانش شمایل‌شناختی تصاویر، سه لایه معنایی را مطرح می‌کند که هر کدام ابزارهای تحلیلی و اصطلاح‌شناختی خاص خود را ایجاب می‌کند. بر این اساس، لایه اول او در جهان اشیا و رویدادهای طبیعی قرار دارد که برای هر بیننده‌ای واضح و آشکار است. این لایه، لایه معانی طبیعی یا ابتدایی است که در سطور بالا بیان شد؛ لایه دوم معنایی، مربوط به حوزه معناهای قراردادی است. این حوزه، حوزه شمایل‌نگاری است؛ در نهایت در لایه سوم، معنای ذاتی ارزش‌های نمادین نهفته در لایه زیرین وجود دارند.

همان طور که اشاره شد، پانوفسکی بر آن است که هنرمند، به نحو عامدانه از سمبل‌ها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند. بنابراین مرحله دوم دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است، آنچه اروین پانوفسکی از آن با عنوان شیوه شمایل‌شناسانه خوانش تصاویر یاد می‌کند. ما اشکال را با مفاهیمی قراردادی همبسته می‌دانیم، درون‌مایه‌های هر اثر را به یاری معانی آشنا و قراردادی می‌شناسیم و به آن‌ها تصویر می‌گوییم. کمی آشنایی با داستان‌های مذهبی می‌تواند مخاطب را در شناخت عناصر تصویری این قالیچه، یاری رساند. لکن به‌طور حتم آنچه در تحلیل این قالی می‌تواند ما را یاری رساند شناخت ساحت‌های معرفتی منعکس در آن است. در ساحت نخست، این قالی شناخت شخصیت‌های مقدس دینی و آیین یهود را به ما باز می‌نمایاند: حضرت ابراهیم(ع)، حضرت یوسف(ع)، حضرت ایلیا(ع)، حضرت موسی(ع) و برادرش هارون و... و در ساحت دیگر معرفت به تاریخ و رویدادهای مقدس ادیان ابراهیمی و به ویژه آیین یهود را بازمی‌تاباند، من‌جمله حاشیه‌های این فرش که به‌طور دقیق ما را با دیگر مقاطع مهم مرتبط با کتاب مقدس آشنا می‌کند: حکایت حضرت ابراهیم(ع) و قربانی‌کردن اسماعیل(ع)، حضرت یوسف(ع) و فروخته‌شدن او به بردگی، حضرت موسی(ع) و پیداشدن او در نیزار، حضرت ایلیا(ع) و صعود او به عرش آسمان و نیز فرودآمدن کشتی نوح بر فراز

کوه آرارات. (جدول ۱). قسمت بالایی این تصویر (قالی) طاق پیروزی و دوازده سبط (سفر تکوین، باب ۳۰-۲۹) در بخش فوقانی تصویر و در بالای طاق، تاجی تصویر شده است که تاج تورات است و تجلی و نورافشانی آن به شکل رع (از خدایان مصر باستان و تجسم خورشید نیمروز) ظاهر شده است که یک مضمون کابالایی است، طبق آن در زیر نورافشانی تورات سیصد دروازه گشوده می‌شود که دروازه وسطی دو فرشته کروبی قرار دارد که بین آنها طومار تورات است و هیچ‌کس جز ماشیح نمی‌تواند ناظر بر این صحنه باشد، لذا شخصیت‌های تصویرشده در قالی هر یک به نوعی ماشیح هستند (نیکوئی و مظاهری، ۱۳۹۵: ۳۵). دو سمت تاج علائمی از دوازده سبط که نمادهایی از دوازده پسران یعقوب (۱۲قبیله بنی‌اسرائیل) و در زیر هر کدام به خط عبری اسامی آنها دیده می‌شود. (تصویر ۲) دوازده سبط یعقوب با نمادهایشان عبارت‌اند از بنیامین (گرگ)، نفتالی (غزال)، یهودا (شیر)، شمعون (شمشیر)، دان (مار)، لاوی (انگور)، آشیر (ظرف غذا)، زبولون (قایق و بندر)، یوسف (شاخ پربار)، جاد (پرچم خدا)، یساکار (باز یا قاطر)، روبن (درختان) (سفر پیدایش، باب ۴۹). (جدول ۲)

تصویر ۲. تاج تورات و ۱۲ سبط بنی‌اسرائیل و لوح ده فرمان
(منبع: نگارندگان)

جدول ۱. روایات تصویری در حاشیه قالی کلیمی (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱،۱. قربانی کردن اسماعیل توسط حضرت ابراهیم	
تصویر ۱،۲. فروختن حضرت یوسف به بردگی توسط برادرانش	
تصویر ۱،۳. حضرت ایلیا و صعود او به عرش	
تصویر ۱،۴. حضرت موسی پیدا شدن او در نیزار	
تصویر ۱،۵. فرود آمدن کشتی نوح بر کوه آرارات	

بنیامین	בנימין	Benjamin	گرگ	יָמִין	Asher	آشیر	אָשֵׁר	ظرف غذا
نفتالی	נַפְתָּלִי	Naphtali	غزال	זְבוּלֻן	Zebulun	زبولون	זְבוּלוּן	قایق‌وبندر
یهودا	יְהוּדָה	Judah	شیر	יוֹסֵף	Joseph	یوسف	יוֹסֵף	شاخ‌پربار
شمعون	שִׁמְעוֹן	Simeon	شمشیر	גָּד	Gad	جاد	גָּד	پرچم‌خدا
دان	דָּן	Dan	مار	יִשָּׂשכָר	Issakar	یساکار	יִשָּׂשכָר	باز یا قاطر
لاوی	לֵוִי	Levi	انگور	רְאוּבֵן	Reuben	روبن	רְאוּבֵן	درختان

جدول۲. دوازده‌سبط یعقوب(ع) (منبع: نگارندگان)

در زیر تاج تورات لوح ده‌فرمان موسی می‌درخشد که شامل ده فرمان الهی بر روی زمینه آن به خط عبری بافته شده است: «من خدا هستم، تو را معبود دیگری جز من نباشد، هیچ تصویری نساز و آن‌ها را پرستش نکن، نام خدای خالقت را بیهوده بر زبان نیاور (از آن سوءاستفاده نکن) روز شنبه را یاد دار تا آن را مقدس بداری، پدر و مادرت را احترام بگذار، قتل نکن، زنا نکن، دزدی نکن، شهادت دروغ نده، طمع نداشته باش». در پلان بالایی تصویر یک معبد دیده می‌شود که به همراه زیورآلات و تزیینات سردر و دیوارهای سنگی سنتی آن مشاهده می‌شود که خود نشان‌دهنده معاصربودن زمان طراحی فرش با دوران قاجار است.

در پلان پایین این فرش طرح سه‌طاقی، طاق تورات از ترکیب‌بندی‌های جذاب و متداول در قالی‌های کلیمی تصویر شده که یادآور ترکیب دروازه سه‌گانه در دیوار جنوبی کوه معبد است و در طاق میانی کوه طور سینا و در قسمت پایین آن، فرشتگان محافظ ده فرمان (تصویر۳)، در زیر تصویر کوه عبارت «از شرق» و در زیر آن به خط ریزتر عبارت «از طلوع خورشید تا غروب آن نام خداوندگار ستایش می‌شود» و در زیر لوح ده فرمان عبارت «قبل از ایستادگی، آگاه باش» بافته شده است. (تصویر۳) در دو سوی طاق میانی، مرد لوح به دست، نمایانگر موسی با ده فرمان الهی است که با دست دیگر اشاره به بالا (بهشت) و در سمت دیگر برادرش هارون با یک منورا در پس‌زمینه قرار دارند. «منورا یا شمعدان هفت شعله کلیمیان، مظهر درخت زندگی و شجره یعقوب(ع) است» (نیکوئی و مظاهری،۱۳۹۵: ۳۳).

تصویر۳. دورنمای کوه طور سینا، فرشتگان کروبی با لوح ده فرمان (منبع: نگارندگان)

موسی(ع) در لباسی ساده و بی‌پیرایه سفیدرنگ و هارون لباسی موسوم به «افود» بر تن دارد. افود یک لباس تشریفاتی مخصوص در اسرائیل قدیم بود که کاهن اعظم در معبد سلیمان آن را می‌پوشید. در کتاب سفر خروج نوشته شده است که لباس افود توسط کاهن اعظم معبد سلیمان پوشیده می‌شد. کاهن اعظم از تبار کاهنان معبد بود که به نظر می‌آید در اینجا نشان از این دارد که کاهنان معبد از نسل هارون برادر موسی محسوب می‌شوند. هارون در عهد عتیق «ها-کوهن» (کاهن) نام می‌گیرد و توسط خداوند به‌عنوان اولین کاهن معبد برگزیده می‌شود (سفرخروج، باب ۲۸). بر اساس تورات، جایگزین او باید از پسران او انتخاب می‌شد و در خانواده او باقی می‌ماند. اگر کاهن اعظم دارای فرزند پسر نبود، برادر او انتخاب می‌شد. بعد از نابودی معبد اول و اسیرشدن یهودیان در بابل کاهن‌بودن به نظر می‌آید که از قوانین پدر به پسری تبعیت کرده باشد.

تصویر۴. موسی وهارون در یک سه‌طاقی (منبع: نگارندگان)

بالای سر موسی در کتیبه‌ای به خط عبری عبارت «و دهان من از ستایش تو لبریز است» و در کتیبه بالای سر هارون عبارت «خداوند را صدا کردم و او از کوه مقدس به من جواب داد» نگاشته شده است.

در پایه‌های ستون‌های طاق میانی، دو شیر محافظ و یک تصویر از دیواری که به احتمال زیاد، دیوار ندبه است، تصویر شده‌اند. (تصویر۴) به اعتقاد یهودیان، این دیوار بخش باقی‌مانده از دیوار هیکل سلیمان یا معبد باستانی یهودیان است که در اورشلیم ساخته شده بود و بعدها رومی‌ها، آن را ویران کردند. یهودیان هر روز جمعه در جلوی آن گرد می‌آمدند و بر ویرانی بیت‌المقدس شیون و ندبه می‌کردند.

این رسم از سده نخست میلادی سابقه داشته است. دیوار مقدس ندبه (تصویر ۵) قسمتی از دیوار غربی مسجدالاقصی است. این مکان برای یهودیان و مسیحیان بسیار مقدس است و پیروان ادیان ابراهیمی در این مکان عبادت می‌کنند. در قسمت پایینی این پلان سه کتیبه (کتیبه راست و چپ: بشنو ای بنی اسرائیل، خداوندگار خدای ماست و او یکتاست. کتیبه میانی: سنگ‌های آن‌ها عزیزان شما هستند، گرد و خاک خود را به آنها تسلیم می‌کند).

تصویر ۵. دیوار ندبه (منبع: نگارندگان)

این قالیچه در این دوران و با نمایش نمادها و روایاتی از کتب دینی کلیمیان به نوعی تحول در اندیشه کلیمیان را نشان می‌دهد که با توجه به شرایط فرهنگی و اقتصادی و اجتماعی آن دوره، دور از انتظار نیست. سؤالی که در اینجا مطرح است اینکه قالیچه تصویری کلیمی محل بحث در این پژوهش با توجه به ویژگی‌های ذکرشده در زمره شمایل‌های دینی قرار می‌گیرد و آیا می‌توان علی‌رغم موضوع آن (نمادها و نشانه‌های تصویری آیین یهودیت) و با توجه به منع شمایل‌نگاری در آیین یهود آن را قالیچه‌ای به‌مثابه یک شمایل دانست.

شمایل‌نگاری در دینِ یهود، چه واقعاً در آثار هنری بازنمایی شده باشد و چه صرفاً به‌صورت تصویرهای سنتی وجود داشته باشد (که گهگاه در متون دینی به آن اشاره شده است) از همان آغاز بر اساس «منع تصاویر» در عهد عتیق شکل گرفته است. این ممنوعیت را که در کتاب مقدس یهودیان به شکل‌های گوناگونی آمده است، می‌توان به صورت‌های زیر فهمید: ۱. ممنوعیت استفاده از هر گونه تصویر در مناسک مذهبی صرف‌نظر از موضوع آن، ۲. ممنوعیت به تصویرکشیدن خداوند و استفاده از آن در مراسم مذهبی به‌مثابه بت. با اینکه تأویل نخست از ممنوعیت تصاویر رواج چندانی پیدا نکرد (چنان‌که عهد عتیق نیز خود در این زمینه گواهی می‌دهد) تأویل دوم بسیار فراگیر بود. شاید قطعی‌ترین ویژگی شمایل‌نگاری در دینِ یهود پرهیز مداوم از به تصویرکشیدن خداوند به هر شکل ممکن بوده است. این موضوع تا حد زیادی درباره قدیسان نیز صحت دارد: اگرچه ادبیات پارسانامه‌نویسی، در آیین یهود پدید آمد، به هیچ عنوان خبری از تصاویر قدیسان در آن نبود، پس شمایل‌نگاری دینی یهودیان از همان آغاز با سنت‌های رایج در مسیحیت غربی در تضاد بود (محمدی وکیل،۱۳۹۹:۴۲؛ بیالوستوکی،۱۳۸۵:۲۳).

دین یهود، بزرگ‌ترین و بیش‌ترین مقاومت را نسبت به تصویر نشان داده است. چنان‌چه منع تصویری در کتاب آسمانی این دین به صراحت آورده شده است. برای نمونه می‌توان به این نوع تحریم شمایل، در آیین حضرت ابراهیم اشاره کرد، آنجا که مشرکان به صورت‌های مجسمی متوسل می‌شدند تا خدایان خود را پرستش کنند، حضرت ابراهیم، این صور

جدول ۳. خوانش سه‌گانه قالی کلیمی (منبع: نگارندگان)

سطح یک خوانش	سطح دو خوانش	سطح سه خوانش
در سطح اول، اجزا و عناصر متعددی خوانش می‌شوند:	در سطح دوم شمایل‌شناسی این اثر که مربوط به حوزه معناهای قراردادی است، این عناصر تفسیر می‌شوند:	در سطح سوم، معنای ذاتی یا درونی تصویر مدنظر قرار می‌گیرد و تفسیری ترکیبی ارائه می‌شود:
شمایل دو مرد یکی لوح به دست و دیگری در لباسی خاص (تشریفاتی)، شمعدان هفت شاخه، کوه، لوح فرشته، ۱۲ تصویر شامل گرگ، غزال، شیر، شمشیر، مار، انگور، ظرف غذا، قایق، شاخه، پرچم، قاطر، تاج، بنای ستون‌دار، دیوار.	حضرت موسی (ع) و برادرش هارون، شمعدان منورا مظهر درخت زندگی و شجره یعقوب (ع) کوه نماد طورسینا، لوح نماد ده فرمان موسی، فرشتگان محافظان الهی تورات هستند، معبد سلیمان مکان مقدس یهودیان، دوازده سبط نمادهایی از دوازده پسران یعقوب، تاج نمادی از تورات و دیوار ندبه مکان مقدس و محل عبادت یهودیان.	تصاویر نقش مهمی در حیات مذهبی کلیمیان به عهده داشت و مطالعات حاکی از آن است که استفاده از تصویرسازی در مناسک دینی وجود داشته است. شمایل‌ها همچون یک متن دینی، مفاهیم والای دینی را به پیروان خود منتقل می‌کنند و از سوی دیگر خاطره‌ای مقدس را در ذهن ایشان زنده می‌دارند. از این منظر قالی مذکور، نمونه‌ای از شمایل دینی به شمار می‌آید که بر اساس روایت‌های منقوش و نشانه‌های دینی موجود به احتمال زیاد قالی مذکور به نیت پرده طاق مقدس (پرخت) در جهت اهداف یادمانی و تعلیمی تولید شده است.

شـــرک‌آلود را از میان برد و موضوع تحریم صور مشـــرکانه را بنیان نهاد. این روند در ادیان بعدی نیز دنبال شـــد، زمانی که قوم یهود پس از رجعت به افکار بت‌پرستانه، گوساله سامری را معبود خویش شمرد، حضرت موســـی(ع) آن را نابود کرد. در آیاتی از عهد عتیق صراحتاً یادآور می‌شود: «صورتی تراشیده و هیچ تمثالی از آنچه بالا در آســـمان اســـت و از آنچه پایین در زمین اســـت و از آنچه در آب در زیر زمین است برای خود مساز» (سِفر خروج، باب بیستم، آیه ۴۴ و سِفر تثنیه، آیه ۸). تاریخ هنر نشان می‌دهد تصاویر نقش مهمی در حیات مذهبی مردم به عهده داشته و بسیاری از مطالعات حاکی از آن است که اســـتفاده از تصویرسازی در مناســـک دینی وجود داشته اســـت. به‌عنوان نمونه‌ای از شـــمایل‌نگاری یهودی، «منورا: شمعدان هفت شـــاخه» آن دین اســـت همچنان که در این نمونه مشخص می‌شود، شمایل نگاری به‌هیچ‌وجه صرفاً جنبه فیگوراتیو ندارد و شـــامل جنبه انتزاعی تصویر نیز می‌شـــود (نصری،۱۳۸۹: ۵۶).

قالی‌های کلیمی به‌عنـــوان زیر مجموعه قالـــی ایرانی دوره قاجار، هنری است که در لابه‌لای نقوش آن می‌توان سلیقه‌ها و خدمـــات جمعی قوم و مـــردم را به وضـــوح در آن دید. این ویژگی طبیعی این هنر اســـت؛ به تعبیری دیگر حتی بازتاب اندیشـــه‌های اجتماع را می‌توان در فرش دید و این خصیصه هنری است که قادر است خواسته‌ها و احساسات جمعی را در قالب شکل و نقش و رنگ به بیان آورد؛ ازاین‌رو برای درک این شمایل‌ها باید به دنبال منشأ تاریخی و اجتماعی آن باشیم.

در ادامه می‌توان به این نکته اشاره کرد که سفارش بافت این قالیچه را ناصرالدین شـــاه قاجار داده بود که طی ســـال‌های (۱۸۴۸تا ۱۸۹۶م /۱۲۲۷تا۱۲۷۵ش) بافته شـــد. این فرش هدیه ویژه‌ای به پزشک کلیمی شـــاه، به نام حکیم نورمحمد است که به مناسبت ســـلامت او و رهایی از یک ترور نافرجام که توسط همکاران حسودش ترتیب یافته بود، به وی اهدا شد (فلتون، ۱۳۸۰: ۵).

این حمایت درباری هم به نظر می‌آیـــد در تولید این نمونه و نمونه‌های دیگـــر قالیچه‌های تصویـــری کلیمی نقش مهمی داشـــته اســـت و به نوعی در کنار جنبش روشـــنگری یهود به روند خلـــق قالیچه‌هـــای برگرفته از نمادها و نشـــانه‌های دینی کلیمیان مؤثر بوده اســـت. در دوره‌های بعد این قالیچه تصویری، الگویی برای بافت نمونه‌های مشـــابه شد، اما از آنجا که در هنر سنتی بستر شکل‌گیری هنر نقش تعیین‌کننده‌ای در کیفیت محصول نهایی دارد، رویه افراطی در تعبیه نمادها در نقشه قالی با هدف تبلیغاتی تحت لوای هنر باعث شد تا آثار ارائه‌شـــده به‌صورت بیانیه‌ای تصویری درآیند که جایی برای رمزپردازی‌های قالی ایرانی که این هنر را از یک شـــیء صرفاً کاربردی به نمونه عالی هنری و زیبایی‌شناختی بدل ساخته بود، باقی نمی‌گذاشت.

از آنجا کـــه ظهـــور و گســـترش تولید ایـــن قالی‌هـــا برای فرهنگ‌سازی بود، محصول آن، تلفیق نقوش مذهبی کلیمی با طرح‌ها و هنر غنی قالی‌بافی ایرانی بودنـــد. از طرف دیگر با مهاجرت اقوام کلیمی از سراســـرجهان به فلسطین اشغالی، تجربیات کلیمیان در ایران و کشـــورهای تولیدکننده فرش و نیز مـــدارس اتحاد به آنهـــا در تأســـیس کارگاه‌های هنری تولیدی کمک کرد تا از راه تولید آثار، پیشینه مصور فرهنگی برای جامعه جدید کلیمی فراهم کنند.

نتیجه‌گیری

در ایـــن پژوهش، نقـــوش تصویـــری قالی کلیمـــی از منظر شمایل‌شناســـی اروین پانوفســـکی توصیف، تحلیل و تفسیر شـــد. ترکیب کلی طرح قالی مبتنی بر طرح قالی‌های ایرانی است، شـــامل بخش وســـیع مرکزی به‌عنوان متن و حاشیه سنتی که تنها با نمادها و نشانه‌های تصویری یهودی پر شده اســـت. موضوعات روایی موجود در این قالی از تورات، تلمود و باورهای مردمی یهود گرفته شـــده‌اند. رنگ‌ها و شمایل‌ها و کتیبه‌ها با قراردادهای تصویری متداول و آشـــنا در قالی‌های تصویری دوره قاجار طراحی و بافته شده‌اند. فضاسازی معبد و شـــیرهای نگهبان معبد، بهره‌گیری از پرســـپکتیو در فضا، تحت‌تأثیر هنر قاجار در طراحی قالی وارد شـــده‌اند. عواملی همچون پیدایش اندیشـــه‌های جدید سیاســـی و اجتماعی و پیدایش دموکراســـی جنبش اصلاح‌طلبی یهود «هسکله» و در نتیجه تأســـیس مدارس اتحاد، نقش عمده‌ای در آشنایی کلیمیان و آموزش هنر و صنایع هنری در هر کشـــور داشتند. اما آنچه که بیشـــتر از همه به نظر می‌آید بر روند خلق این اثر مؤثر بوده اســـت، وابســـتگی یهودیان به فرهنگ ایران، نقش به‌سزایی در انتقال این میراث فرهنگی ویژه داشته است. این «ناخودآگاهی جمعی» خـــود توجیه‌کننده وضع یهودیان آن دوران است. یهودیان بر اساس یک اعتقاد سمبولیک، همواره خواستار آن بودند که تشابهی میان فرهنگ یهودی و فرهنگ ایرانی برقرار کنند که مصداق آن قالیچه کلیمی مدنظر است. شـــمایل‌ها همچون یک متن دینی، مفاهیم والای دینی را به پیروان خود منتقل می‌کند و از سوی دیگر خاطره‌ای مقدس

را در ذهن ایشـــان زنده می‌دارد. از این منظـــر قالی مذکور، نمونه‌ای از شمایل دینی به شمار می‌آید. بر اساس روایت‌های منقوش و نشانه‌های دینی موجود به احتمال زیاد قالی مذکور به نیت پرده طاق مقدس (پرخت)، در جهت اهداف یادمانی و تعلیمی تولید شده است.

پی‌نوشت

1. Iconography
2. Iconology
3. pre- iconographical description
4. Factual
5. expressional
6. Iconographical analysis
7. Iconographical interpretation

8. پـرده نمازگـزاران در کنیسـه کـه جلـوی طـاق تـورات قـرار می‌گیـرد و صنـدوق عهـد دو کتیبـه ده فرمـان را می‌پوشـاند، معمـولاً پشـت آن دری قـرار می‌گیـرد. جـدا از جنبـه تزیینـی بـرای نشان‌دادن جهت قبلـه معبـد نیـز بـه‌کار مـی‌رود.
9. پرده‌هایـی کـه در آن نمادهـای کلیمیـان به‌همـراه خوشنویسـی عبـری بـه‌کار رفتـه باشـد.
10. کلمـه میـزره در ربـان عبـری بـه معنـی شـرق اسـت و اشـاره بـه دیـوار شـرقی معبـد اورشـلیم دارد کـه یهودیـان رو بـه آن دعـا می‌کردنـد.
11. کابـالا (قبـالا) کـه به‌معنـی قبـول و دریافـت اسـت، نـام گرایـش یـا تعلیـم خاصـی اسـت کـه در قـرون وسـطا در میـان یهودیـان بـه وجـود آمـد. کابـالا گرایشـی اسـت عرفانـی و رمـزی کـه می‌گویـد تعالیمـی شـفاهی وجـود دارد کـه سـینه بـه سـینه گشـته و بـه اهل آن سـپرده شـده اسـت (سـلیمانی اردسـتانی، ۱۳۸۲: ۲۷۴).
12. ماشـیح اصطلاحـی اسـت کـه در عهـد عتیـق بـرای افـراد زیـادی ماننـد پادشـاهان و پیامبـران یهـود، اشـیا معبـد سـلیمان، نـان فطیـر و همچنیـن کـوروش کبیـر و نیـز منجـی آخرالزمـان یهودیـان اطـلاق می‌شـود (تدهین‌شـده بـا روغـن مقـدس).

منابع

آفرین، فریده (۱۳۸۶) «تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۶(۱۲)، ۷۲-۵۳.

بـاغ شـیخی، آرزو؛ کامرانـی، بهنـام؛ نیکویـی، مجیـد؛ باغ شیخی، میلاد (۱۳۹۹) «مطالعه و شناخت موردی جنبه‌های تصویرسـازانه فرش کاشـان) دوره صفوی و قاجـار»، ***هنر و تمدن شرق***، ۸(۲۷)، ۵۲-۳۹.

بهـزادی، محمدرضـا (۱۳۸۸) «پایان‌نامـه دکتـر تولـوزان حکیم‌باشی ناصرالدین شاه»، ***پیام بهارستان***، ۲(۶)، ۱۱۲۱-۱۱۳۶.

بیالوسـتوکي، یان (۱۳۸۵) ***شـمایل‌نگاري***، ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها***، ترجمه صالح حسیني، تهران: سعاد.

تناولی، پرویز (۱۳۶۸) ***قالیچه‌هـای تصویری ایران***، تهران: سروش.

سـلیمانی اردسـتانی، عبدالرحیم (۱۳۸۲) ***یهودیت، انجمن معارف اسلامی ایران***، قم: آیات عشق.

سلیمانی، حسین؛ موسـوی، سـید ابراهیم (۱۳۹۴) «جنبش اصلاح‌طلبی یهود و چالش‌های آن در دوران مدرن»، ***الهیات تطبیقی***، ۶(۱۴)، ۱۴۸-۱۳۹.

شـیخ رضایی، انسـیه (۱۳۷۱) «مدارس فرانسـوی در ایران»، ***گنجینه اسناد***، (۷ و ۸)، ۹۵-۱۰۹.

جلالی، سـید لطف‌اله (۱۳۸۷) «هسـکله؛ جنبش روشـنگری یهود»، ***ادیان***، ۲(۳)، ۴۱-۷۱.

چیت‌سازیان، امیر حسین (۱۳۸۸) ***نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان***، تهران: سروش

حیدري، حسـین؛ فلاحیان وادقانی، علـی (۱۳۸۹) «تحولات اجتماعی یهودیان کاشان در عصر قاجار»، ***تاریخ و فرهنگ***، ۴۲(۲)،

فربود، فرینـاز (۱۳۸۸) بررسـی تأثیرات و پیامدهـای انقلاب صنعتی اروپا بر هنر صنعت نسـاجی ایران در دوران قاجار (از منظر طراحی نقش)، رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

فلتون، آنتون (۱۳۸۰) «مروری بر قالی‌های کلیمی‌باف»، ***قالی ایران***، (۴۲)، ۳-۵.

کتاب عهد عتیـق و عهد جدید (بخش سـفر خروج و سـفر پیدایش و سفر تثنیه) (۱۹۲۳)، لندن: دارالسلطنه لندن.

کریمیان، حسن؛ عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۹۰) «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع دسـتی ایران»، ***مطالعات تاریخ اسلام***، ۳(۱۱)، ۱۲۰-۹۹.

کشـاورز افشـار، حسـام؛ سـامانیان، صمد (۱۳۸۶) «تحلیل شمایل‌شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم(س) و حضرت مسیح(ع)»، ***گلجام***، (۸)، ۱۰۶-۹۱.

کشاورز افشـار، حسـام (۱۳۹۴) «تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تأثیر آن بـر فرش ایـران»، ***گلجام***، ۱۱(۲۷)، ۵-۲۱.

کدی، نیکی. آر (۱۳۸۱) ایران دوره قاجـار و برآمدن رضاخان، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
نصری، امیر (۱۳۸۹) «رویکرد شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری»، رشد آموزش هنر، (۲۳)، ۶۳-۵۶.
ـــــ (۱۳۹۳) «خوانـش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسـکی»، کیمیای هنر، ۲(۶)، ۷-۲۰.
نیکوئی، آزاده؛ مظاهری، مهرانگیز (۱۳۹۵)، «مطالعه تطبیقی نقش سیاست در هنر دو سده اخیر ایران و فلسطین اشغالی»، گلجام، (۳۰)، ۲۳-۴۵.

Panofsky, E. (1955), Meaning in the Visual Arts, Doubleday Anchor Books: New York.
Panofsky, E .(2009), ***Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art***, In The Art of Art History , Preziosi , D.Second edition , oxford university , press Lnc , New York.
Sheikh Rezaei,A.(1992), French schools in Iran, ***Ganjeneh asnad,*** (7-8):95-109, (Text in Persian).
Solymani,H,Mosavi.H.(2016),The Jewish reformist movement and its challenges in modern time,-***Camparative Theology.*** 16(14),Autumn and Winter:139-148, (Text in Persian).
Solymani Ardastni,A(2003),***Judaism,*** Islamic studies institute,Ayate eshgh pub:Gom, (Text in Persian).
Tanavoli,P.(1989),***Persian pictorial carpets,Tehran:Sorosh pub,*** (Text in Persian).
Nasri,A.(2010),Iconography and Iconology approach in Art studies, ***Roshde amozeshe honar Journal,***(8): 56-63, (Text in Persian).
Nasri,A.(2013),Reading image with Erwin Panofsky,***Kimiyaye honar Journal,***(6): 7-20, (Text in Persian).
Nikoei,A.Mazaheri,M,(2017),Comparison study of the role of politics in Iran's and occupied Palestine territories,Art in two resent centuries, (case study:-Jewish Rugs),***Goljam journal,*** (30): 23-46, (Text in Persian).
------,(1923),***The new and old testament,***London:London royal state.

Url(s)

URL1: http://www.iranjewish.com/essay/Essay183_31_farsh.htm.accessed:2018/2/9.

References

Afarin,F,2009,realism in the Persian painting; Timurid to Qajar eras ***,Islamic art Journal***, Spring -Summer,6(12): 53-72, (Text in Persian).
Baghsheikhi, A. kamrangi,B.Nikoei,M.Baghsheikhi,M.2020,Studing and imaginary aspects of case study Kashan carpets(Safavid and Qajar periods),***Journal of Art and civilization of the orient***,march,27(8): 39-5, (Text in Persian).
Behzadi.M.B.(2009),Dr Tolozan thesis,***Payame Baharestan,***(6), (Text in Persian).
Chitsaziyan,A.2009***,Kashan carpets***,Tehran:Sorosh Pub, (Text in Persian).
Cody.N.R.(2002)***,Iran during Qajar era and the rise of Reza Khan***,Translator:M.Haghighatkhah,Gognus pub:Tehran, (Text in Persian).,
Farbod,F,(2009),***The influence of industrial revolution on the Persian textile design at Qajar(From design aspect)***,PHD thesis ,Research of Art, Tarbiat Modares University, (Text in Persian).
Felton .A. (1983) ,***Jewish carpet***, wood bridge ,The Antique collections club.
Felton,A.(2001),The review of Jewish carpets, ***Persian rugs Journal***,(42):3-5, (Text in Persian).
Haydari,H. Fallahiyan,A. (2011),Social development in Kashan's Jewish community during Qajar era,***Islamic studies Journal 42(2),*** March:119-148, (Text in Persian).
Jalali ,L. (2006),Haskalah:The jewish English testament,***Journal of Religious studies,*** 2(3),spring summer: 49-79, (Text in Persian).
Karimian,H.Attarzadeh.A.(2012),The role of industrial revolution in developments of persian's handicrafts,Islamic history research Journal,3(11): 99-120, (Text in Persian).
Keshavarz Afshar,M, Samanian,S.(2008),Rugs as Icon:Iconographical Analysis of case study: pictorial rug o "Maddona and Jesus Christ" ***Goljam Journal,***(8): 91-106, (Text in Persian).
Keshavarz Afshar,M.(2015),Mechanical revolution of artwork in Qajar era and its impact on persain carpet,Goljam Journal,spring and summer,(27): 5-21, (Text in Persian).
Pastor,S.(2006),The role of Jews in the Art and economy op Persian carpets, ***Tehran Jewish committee,***(31),Autmn, (Text in Persian).

sion of the work; and also to understand the extent to which the Jewish artists, or Jewish patrons of art, have used their religious and ethnic beliefs and history to create such artworks. And also to ponder on the motivations and concerns of the Jewish people that resulted in the creation of arts that contain Jewish religious and ethnic values, and what could be their purpose. In order to answer these questions, after a thorough study on the historical and social origin of the Jewish Rug of the "Beth Tzedek" Museum, this research has studied the iconography of the rug by relying on description, analysis, and interpretation, to achieve an in depth comprehension of the artwork. This approach, and iconographic study of the subject, provide a binary study – artistic and religious – on similar subjects, and pave the way towards a better understanding of art of carpet in Qajar era.

This rug consists of two plans, each part has several images and symbols. In the bottom plan, a three arched scene is shown with two lions at the bases of the central arch. In the left and right arch, two men are depicted, one is holding a tablet in his left hand and his right hand is pointing upwards, and the other man is wearing a special (ceremonial) costume with a Menorah in his background. In the central arch a view of a mountain is shown and at its bottom, there is a tablet with two guardian angels. In the upper part of the rug at the top of the arch, a crown is depicted and 12 figures are shown around the crown, inside frames, including: Wolf, Gazelle, Lion, Sword, Snake, Grape, Plate, Boat, Branch, Flag, Mule, Trees. A luminous tablet is depicted under the crown. And below a temple is shown with columns and image of two angels (Cherubs) on both sides.

The margins of this rug also narrate separate, episodic imagery of religious Jewish stories, which are interrupted by frames of gazelles and hares and trees and structures.

Analysis of this rug requires the knowledge of epistemological concepts that are reflected in its imagery. First, this rug reveals holy and religious figures in Judaism: Abraham, Joseph, Elijah, Moses and his brother Aaron etc. Second, it reflects the history and sacred events of Abrahamic religions, especially in the episodic imagery on the margins that narrate the most important stories in Judaism, such as: Abraham getting ready to sacrifice Samuel; Joseph being sold to slavery; Moses in everglade, Elijah and his ascension to heaven; Noah's Ark landing on top of Ararat; the Victory arc and the twelve tribes.

In upper part of the rug, above the arch, a crown is depicted, which is crown of Torah and its manifestation and illumination has appeared in form of RA (Egyptian god of midday sun), which is a direct reference from Kabbalah which teaches that under the illumination of the Torah, three hundred gates appear and the central gate is guarded by two cherubs with a Torah scroll between them, and no one but Messiah can observe this scene. Therefore, all the characters depicted on this rug, in a way, can be different manifestations of Messiah.

Iconography in Judaism, whether actually represented in artworks or in form of traditional images, has been observed on the basis of "prohibition of images" in the Old Testament. This prohibition, which has been expressed in various forms in Jewish holy texts, can be understood as follows: 1) Prohibition of any image in religious rites, regardless of its subject. 2) Prohibition on depiction of God and using the imagery in religious ceremonies as an idol.

History of Art shows that Imagery has played an integral role in men's religious life and many studies prove that implementation of illustrations has existed in religious rites. This study concludes that appearance of this rug's illustrations have been adapted and encoded from Jewish religious texts and beliefs, but adjusted or changed in accordance with standards of Qajar era.

Due to explicit prohibition of Iconography in Judaism, there are symbolic hints conveying the history and cultural and structural beliefs of the Jewish people, reflected in the creation of the subject. Icons, like religious texts, convey religious concepts and teachings to the followers of the faith on one hand and on the other, they eternalize the sacred remembrance of the sublime. From this point of view, this rug is an example of a religious icon which, based on iconography of the imagery and the narrative can be a symbolic contribution to Parokhet..

Key words: Qajar era, Iconology, Erwin Panofsky, Pictorial Jewish carpets

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 3, Fall 2022 ,Serial No. 36

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Iconological reading of pictorial Jewish carpet at the Beth Tzedec Museum [1]

Azadeh Yaghoubzadeh [2]

Mehdi Mohammadzadeh [3]

Received: 2022-01-04

Accepted: 2022-04-13

Abctract

Jewish rugs were a group of Qajar pictorial carpets that were created by a combination of Jewish motifs and Persian carpet designs. By using Iconology on structure and content, this research has studied and analyzed one of famous Jewish rugs to find factors affecting the worldview behind its creation. After studying the history of the subject, and detailed description and analysis of the work, the motifs have been interpreted. Iconology is an important theoretical approach in arts and methodology that narrates artworks as reflections of political, social and economic contexts, and hails them as evidence of reality of their era. Erwin Panofsky, an art theorist in imagery, has attempted to implement two methods of Iconography and Iconology in the study of pictorial artworks. This process starts from description of visual elements of the artwork and concludes with the interpretation and analysis of each element and the work as a whole.

This research is qualitative and is based on analytical descriptive methods; and by implementing Panofsky's approach, attempts to present a novel interpretation of the Jewish pictorial carpet woven in 1890 in Kashan, which is being kept at Beth Tzedek Museum in Toronto.

The reasoning behind choosing this particular rug is its uniqueness and presence of symbols and signs of Jewish religion with motifs and design of Qajar era carpets. Jewish rugs are a subgroup of Persian carpets in Qajar era, which showcase the ethnic tastes, wishes and feelings of a people, through the artistic features, motifs and colors .Therefore, in order to understand these icons; we first need to have an understanding of their historical and cultural source. Since the creation and popularity of these works, was due to their cultural and ethnic values, they were created by a combination of religious motifs with designs and motifs of Persian carpets. On the other hand, by emigration of Jews from all over the world to the occupied Palestine, the life experiences of Jews from Iran and other countries famous for their rugs, and Jewish Union Schools, helped the establishment of art workshops that provided an environment suitable for production of cultural illustration for the new Jewish community.

The main focus of this research is to find out how helpful Panofsky's iconographic approach is in the comprehen-

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.39049.1740

2-Assistant professor, Faculty of Carpert, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.

Email: a.yaghobzadeh@tabriziau.ac.ir

3-Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir