

نقد دو نمونه از قالی‌های بافت منطقه همدان با رویکرد نماد و نشانه‌شناسی^۱

اعظم رسولی

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء(س)، مدرس دانشگاه فنی و حرفه‌ای

■ چکیده

یکی از وجوه قابل بررسی فرش دست‌باف، طرح و نقش آن است و می‌تواند بر پایه مبانی نظری و علمی هنریاز جمله نماد و نشانه بررسی شود. در واقع با مطالعه و تحلیل طرح و نقش فرش دست‌باف بر اساس نظام نشانه‌شناسی، می‌توان دلالت‌های معنایی آن را بررسی و تحلیل کرد. بر این اساس طرح و نقش دو تخته فرش لچک‌ترنج و تصویری از فرش همدان انتخاب و بررسی شده است. همدان یکی از مناطق مهم قالی‌بافی ایران، به‌ویژه در سبک روستایی است. گزینش طرح تصویری و لچک‌ترنج در جهت بررسی و نمود بهتر تفاوت‌های نماد و نشانه است. زیرا نماد و نشانه گاه یکی انگاشته می‌شوند و گاه متفاوت از هم در نظر گرفته می‌شوند. بنابر آنچه بیان شد، پرسش پژوهش حاضر این است که آیا می‌توان تفاوت‌های نماد و نشانه را در طرح و نقش فرش دست‌باف بررسی نمود و در بستر نظام نشانه‌شناسی

به دلالت‌های معنایی اثر دست یافت؟ به این منظور از روش تحلیلی و تطبیقی و گردآوری مطالب با روش اسنادی-کتابخانه‌ای استفاده شده است. روند این مقاله بدین‌گونه است که نخست مبانی نظری تحقیق بررسی شده است و سپس نمونه‌های منتخب مبتنی بر شاخصه‌های مبانی نظری تحقیق، بررسی و مطالعه شده‌اند. شناخت تفاوت‌های نماد و نشانه در طرح و نقش فرش دست‌باف، مؤثر بودن نظام نشانه‌شناسی در روند تحلیل نمادها و نشانه‌های فرش دست‌باف و دستیابی به دلالت‌های معنایی طرح و نقش از میان تکرارهای معنایی و مفهومی مبتنی بر روش نشانه‌شناسی از جمله نتایج این پژوهش هستند.

واژه‌های کلیدی: طرح لچک‌ترنج، طرح تصویری، نماد، نشانه، نشانه‌شناسی، همدان.

۱. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی مصوب مرکز ملی فرش ایران، تحت عنوان «بررسی ساختار درون متنی فرش دست‌باف همدان» بوده و از سوی این مرکز مورد حمایت قرار گرفته است.

مفهومی و معنایی نقوش و نقش‌مایه‌ها. همچنین نماد^۴ (رمز، سمبل)، چیزی است که به جای چیز دیگر به کار می‌رود و نشانه آن است و یا به آن دلالت دارد، (هال، ۱۳۸۷)، از مقدمه کتاب، ۱۴). یونگ در تعریفی که از نماد ارائه داده است، ابهام و ناشناخته بودن را شاخصه اصلی آن برشمرده است که علاوه بر معانی آشکار و قراردادی خود، معانی متناقض، گنگ و پنهان نیز دارد (یونگ، ۱۳۸۴، ۱۶-۱۵).

در بیان خصلت‌ها و ویژگی‌های نماد، موارد دیگری نیز بیان شده است «نماد عیناً با موضوع برابر نیست بلکه قسمت‌های ضروری موضوع را نشان می‌دهد تا قابل فهم شود [...] لزومی ندارد که یک نماد از منبع واحدی به وجود آید، بلکه می‌تواند با اعصار، مذاهب، کیش‌ها و تمدن‌های مختلف منطبق شود [...] نماد گسترده و فراگیر است، به همین دلیل احتمال دارد که تعداد آن کم باشد و کاربردهای گوناگون از یک نماد آن را دو یا چند خصلت سازد تا با موضوعات فرعی منطبق شود. نماد می‌تواند هم معنای باطنی داشته باشد و هم ظاهری، از این‌رو بدیهی‌ترین و معمولی‌ترین تفسیر لزوماً کامل نیست و صرفاً نیمی از حقیقت است؛ نماد می‌تواند هم آشکار و هم پنهان باشد» (کوپر، ۱۳۸۷، ۴). در بیان تفاوت‌های نماد و نشانه نظریات متعددی وجود دارد، تفاوت در نحوه بیان و مفاهیم و ارجاع دال به مدلول از مهمترین این تمایزها هستند. مهمترین اختلاف نماد و نشانه از نوع مدلول آنها ناشی می‌شود. نشانه به عنوان دال، یک مدلول معین مبتنی بر قرارداد دارد که در حوزه تجربیات حسی و مستقیم زندگی است و برای همگان قابل درک است. معمولاً نشانه به صورت یک شیء شناخته شده و معین از جهان عینی یا ذهنی نمودار می‌شود و بیان می‌گردد که گاه می‌تواند کیفیت‌های نمادینی را نیز نشان دهد. در حالیکه مدلول نماد، در محدوده یک شیء یا مفهوم معین قرار نمی‌گیرد

فرش دست‌باف حامل بار معنایی عمیقی است که در طرح و نقش آن نهفته است. نقوش و نقش‌مایه‌هایی که صرفاً جنبه تزیینی و آرایه‌ای ندارند و در بطون و لایه‌های مختلف آنها می‌توان به نظام‌های معناشناسانه جامعی دست یافت. به عبارتی هر تخته فرش دست‌باف، نظام کامل و جامعی از ارزش‌های مادی و معنایی را به نمایش می‌گذارد. نشانه‌شناسی و نمادشناسی از جمله روش‌هایی هستند که می‌توانند در جهت شناخت دلالت‌های معنایی طرح و نقش فرش دست‌باف مؤثر واقع شوند. از سوی دیگر بررسی رویکردهای علمی و نظری هنر در شناخت ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فرش دست‌باف ضرورتی مهم است. در این زمینه طرح و نقش دو نمونه از طرح‌های لچک‌ترنج و تصویری رایج در حوزه فرش روستایی همدان به عنوان نمونه انتخاب شده است. در مقاله حاضر، ابتدا به مبانی نظری تحقیق و سپس تحلیل نمونه‌ها بر اساس این مبانی پرداخته می‌شود.

نماد و نشانه

هر چیزی که به عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، نشانه نامیده می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷، ۴۱). سوسور، زبان‌شناس سوئیسی و از بنیانگذاران علم نشانه‌شناسی، نشانه را دارای دو وجه می‌داند که عبارتند از دال و مدلول^۳، مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، یا تصور مفهومی (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۹-۱۸).

به عبارتی سوسور هر نشانه را دارای دو سویه موجود و محسوس (دال) و سویه پنهان و غایب (مدلول) می‌داند (احمدی، ۱۳۷۱، ۳۳). بر اساس این تعاریف، می‌توان گفت قسمت‌های مختلف نشانه در فرش دست‌باف بدین شکل بیان می‌شوند: دال؛ تصور بصری نشانه (صورت ترسیمی) و مدلول؛ تصور

و به بیان و تجسم مفاهیم مجرد، مبهم، ناشناخته، غایب و غیرقابل مشاهده می‌پردازد و می‌تواند در آن واحد، در بیش از یک سطح مؤثر باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ۲۲؛ کوپر، ۱۳۸۷، ۴).

در حوزه زبان‌شناسی سوسوری عنصر قرارداد، نقشی مهم و اساسی دارد و نماد و نشانه یکی انگاشته می‌شوند، زیرا هر نشانه مبتنی بر قراردادی است و در حوزه زبان‌شناسی پیرس، قرارداد، عامل نمادین کردن نشانه‌ها است و نماد یکی از انواع نشانه است (احمدی، ۱۳۷۱، ۴۲-۴۱) و از دیدگاه دیگر نظریه‌پردازانی چون یونگ و...، رابطه میان دال و مدلول در نماد، قراردادی نیست.

همان‌طور که در سطور فوق ذکر شد، به‌لحاظ بصری در نماد قسمت‌های ضروری موضوع نشان داده می‌شود و یا به‌طور کلی، شکل تجسمی نماد با موضوع نماد مشابهتی ندارد و برابر نیست. دلالت معانی قراردادی و آشکار و معانی متناقض و غیرقراردادی در قالب اشیاء و مفاهیم نامعین و نامشخص و تکرر معانی از ویژگی‌های نماد هستند.

به‌عنوان نمونه در نقش‌مایه نمادین مرغکی /

قوچکی، فقط سر پرنده یا قوچ به‌عنوان قسمت ضروری، به‌صورت کاملاً تجریدی و هندسی به نمایش درآمده است و یا در نقش‌مایه‌های نمادین هندسی و تجریدی، چون چلیپا، هیچ شباهتی میان صورت و شکل با مفاهیم رمزی نقش‌مایه‌ها وجود ندارد. نمونه‌ها و موارد متعددی از این قبیل در حوزه طرح و نقش فرش دست‌باف، به‌ویژه در سبک‌های عشایری و روستایی یافت می‌شوند.

همچنین بر اساس تعاریف و ویژگی‌های نماد و نشانه شاید بتوان گفت بستر پیدایی نماد، نشانه است. نشانه محدود به مدلول خود است، اما زمانی که مفهوم مدلول از حوزه تک‌معنایی به حوزه چندمعنایی می‌رسد، به قلمرو نماد وارد می‌شود. ضمن اینکه نشانه می‌تواند بیان نمادین نیز به‌خود بگیرد. خصلت چندمعنایی نماد در طول زمان حادث می‌شود. مدلول‌های متعدد یک نماد، معانی و تفاسیر متعددی را به‌همراه دارند. در بررسی روند تاریخی یک نماد خواهیم دید که نمادها، گاه با مدلول جدید به نمادی دیگر مبدل می‌شوند، گاه معنای خود را از دست می‌دهند و از گستره نمادین به گستره تزیینی وارد می‌شوند.

جدول ۱. تفاوت‌های نماد و نشانه

نماد	نشانه
نشان دادن قسمت‌های ضروری موضوع در نماد و عدم برابری نماد با موضوع	نشان دادن موضوع براساس نسبت و شباهت‌های صوری یا معنایی و برابری نشانه با موضوع
عدم محصور بودن مدلول و معنی در محدوده یک شیء معین یا مفهوم معین	محصور بودن مدلول و معنی در محدوده تجربیات حسی و قابل ادراک همگان
معانی آشکار و مبتنی بر قرارداد در عین معانی متناقض و غیر قراردادی (دارای معانی ظاهری و باطنی)	معانی قراردادی و آشکار
چندمدلولی، تکرر معنایی و چندخصلتی	تک‌مدلولی، تک‌معنایی و تک‌خصلتی
ثبت و یکپارچه کردن مفاهیم مجرد	ثبت و تصویر مفاهیم معین
شکل‌گیری و پیدایش از منابع و منشأهای متعدد	شکل‌گیری و پیدایش از منبع و منشأ واحد

(مأخذ: نگارنده)



جایگاه نماد و نشانه در هنر و قالی ایران

سؤالی که در ادامه مطرح می‌شود این است که جایگاه نماد و نشانه در هنر و به‌ویژه قالی ایران کجاست؟ بی‌گمان ارتباط و پیوستگی بسیاری میان هنرهای ایرانی و نمادپردازی در دوره‌های مختلف وجود دارد. اکثر نقش‌مایه‌های انتزاعی قالی ایران، نمادین هستند و در اغلب موارد به مدلول‌های متعددی اشاره دارند.

در شناخت و بررسی دلالت‌های معنایی نشانه‌ها در قالی ایران، در اغلب موارد با تکرار معنایی مدلول مواجه می‌شویم. با توجه به بیان تفاوت نماد و نشانه از لحاظ مدلول، شاید بهتر باشد بگوییم نقش‌مایه‌های تک‌مدلولی در فرش ایران در حوزه نشانه و نقش‌مایه‌های چندمدلولی در حوزه نماد قرار می‌گیرند. درک و تحلیل نشانه‌های تک‌مدلولی و چندمدلولی در دو گروه از قالی‌های تصویری و لچک‌ترنجی، نمود عینی بیشتری دارد. بدین معنا که نقوش و نقش‌مایه‌های نمونه‌های تصویری مورد پژوهش که تک‌مدلولی هستند، در گروه نشانه‌ها قرار می‌گیرند، نه نمادها. اگرچه نقش‌مایه‌هایی با معانی نمادین نیز در این قالیچه وجود دارد، اما این مسئله ناشی از سنت نقش‌پردازی عمومی قالی ایران است که در قالیچه‌های تصویری از ساختارها و نقش‌مایه‌های رایج در هر منطقه نیز استفاده شود. لذا در قالی‌های تصویری، بیشتر کارکرد تزئینی این نقش‌مایه‌ها نسبت به کارکرد نمادین آنها مورد نظر است.

همچنین باید به این نکته توجه داشت که همه نقوش و نقش‌مایه‌های فرش ایران، نمادین نیستند و نمادین بودن آنها در روند بررسی و تحقیق روشن می‌شود. برخی نقش‌مایه‌ها صرفاً تزئینی هستند و برخی دیگر حاصل ذوق‌آزمایی و سلیقه شخصی بافندگان. می‌توان گفت که بستر نمادپردازی در قالی ایران، غالباً بینش‌های اسطوره‌ای و مذهبی است. نکته

قابل توجه اینکه نمی‌توان با قطعیت و صراحت درباره نمادین بودن تمام نقش‌مایه‌های قالی ایران حکم صادر کرد. به‌طور کلی نقش‌مایه‌ها و نقوش قالی ایران، تزئینی^۶ یا نمادین هستند که به‌صورت مجزا یا در ترکیب با یکدیگر کاربرد دارند. در سطرهای بعدی دو نمونه از طرح و نقش فرش همدان با توجه به مباحث مطروحه مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

الف. تحلیل و بررسی قالیچه هوشنگ‌شاهی (طرح تصویری)

حوزه روستایی و عشایری همدان از مهمترین حوزه‌های بافت قالی‌های تصویری ایران است و بیشترین قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی به این منطقه تعلق دارند. همچنین همدان در تولید انواع دیگر قالیچه‌های تصویری، نقش به‌سزایی داشته است. بیشتر این قالیچه‌ها توسط عشایر ترک‌زبان شاهسون و افشار و یا روستاهای ترک‌زبان همدان از جمله درگزین بافته شده‌اند. این گروه از بافته‌های همدان، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای در تولیدات مناطق اطراف همدان چون خمسه، ساوه، زرند، زنجان، کهک و نهاوند داشته‌اند (تناولی، ۱۳۸۸، ۳۴-۳۳).

هوشنگ، از پادشاهان اساطیری ایران است و منابع متعددی درباره وی سخن گفته‌اند، در زبان پهلوی Hosang و در اوستا Haosyangha، به معنی سازنده منازل خوب یا بخشنده خانه‌های خوب است. لقب او در اوستا، Hara, data، به معنی مقدم و برسرقرار گرفته، در پهلوی Hes-dad و در فارسی پیشداد شده است به معنای نخستین واضع قانون. دلیل این امر در یشت‌هایی از اوستاست که از هوشنگ به نحوی که در رأس پادشاهان ایرانی است، سخن گفته‌اند (بهار، ۱۳۸۱، ۱۹۰-۱۸۹). افزون بر مقام پادشاهی، در روایات متعددی از هوشنگ و برادرش ویکرت با عنوان دو پیغمبر زمانه خویش یاد کرده‌اند (ابن بلخی، ۱۳۷۴، ۹۲). در آفرینش و تاریخ از هوشنگ به عنوان پسر فراوک بن سیامک بن میشی بن کیومرث و همان

ادریس نبی(ع) نام برده شده است و از وی با عنوان نخستین کسی که مردمان را به پرستش خدای تعالی فراخوانده، سخن به میان رفته است(مقدسی، ۱۳۷۴، ۵۰۰).



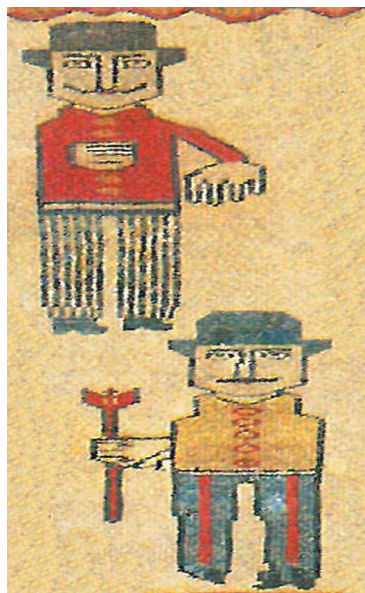
تصویر ۱. قالیچه تصویری هوشنگ‌شاهی، محل بافت اطراف ملایر، ۱۲۳۰ هـ ق (مأخذ: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۳۰)

دربار هوشنگ‌شاه، هوشنگ‌شاه، تخت هوشنگ شاه، وزرای هوشنگ‌شاه و اجنه تحت فرمان هوشنگ‌شاه عناصری در این قالیچه (تصویر ۱) هستند که از ویژگی‌های عمومی قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی پیروی می‌کنند و بر طبق آن قواعد نقش گردیده‌اند. بر اساس نظام نشانه‌شناسی، این نشانه‌ها در محور هم‌نشینی واقع شده‌اند. نکته قابل توجه در این قالیچه، حضور دیپلمات‌های فرنگی دوران قاجاریه در دربار هوشنگ‌شاه اسطوره‌ای است که در راستای محور جانشینی نقش گردیده‌اند.

هم‌نشینی بر چگونگی قرارگرفتن عناصر کنار هم با عملکرد ترکیب عناصر مختلف استوار است، در حالی‌که جانشینی بر چگونگی جایگزین عناصر

به‌جای هم با عملکرد انتخاب از میان عناصر مختلف دلالت دارد. همچنین هم‌نشینی به روابط درون‌متنی و دال‌های درون متن و جانشینی به روابط بینامتنی و دال‌های غایب در متن می‌پردازد (چندلر، ۱۳۸۷، به نقل از کالر، ۱۲۷).

حضور غیرمنتظره این مردان که ظاهراً از دیپلمات‌های فرنگی دوران قاجار هستند، اصل موضوع یعنی دربار هوشنگ‌شاه را تحت تأثیر خود قرار داده است. کلاه سیلندر، شلوارهای راه‌راه و نواردار، سبیل باریک و کشیده از ویژگی‌های تصویرسازی دیپلمات‌های فرنگی دوران قاجار هستند (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۳۰)(تصویر ۲).



تصویر ۲. بخشی از قالیچه هوشنگ‌شاهی

در تحلیل کتیبه‌های مندرج در این قالیچه به‌مثابه نشانه با یک کنش ارتباطی مواجهیم، بدین معنا که کتیبه هوشنگ‌شاه که به‌طور معکوس بافته شده است، به‌طور صریح به شخص هوشنگ‌شاه و عصر وی دلالت می‌کند (تصویر ۳).



تصویر ۳. بخشی از قالیچه هوشنگ‌شاهی

هر نشانه در نگاه نخست ممکن است به یک چیز دلالت کند و دارای معنایی صریح، معین، ملفوظ، آشکار یا مطابق عقل سلیم باشد که در نشانه‌شناسی به آن «دلالت مستقیم» گفته می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷، ۲۱۰).

با توجه به ارتباط این کتیبه با دیگر نشانه‌های قالیچه چون جنیان و وزیران، این نشانه‌ها نیز بر دربار هوشنگ‌شاهی دلالت صریح دارند، اما با حذف کتیبه هوشنگ‌شاه، برای مخاطب ناآشنا به ویژگی‌های عمومی قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی از دلالت صریح این نشانه نمی‌توان سخن گفت. برای این دسته از مخاطبان، این قالیچه می‌تواند با توجه به حضور جنیان، اشاره‌ای به سلیمان نبی (ع) داشته باشد. این امر می‌تواند در محور جانشینی صورت پذیرد. همچنین در راستای محور جانشینی، با حذف جنیان نیز می‌توان به معنای دیگری دست یافت که این معنا با توجه به کتیبه دیگر قالیچه حاصل می‌شود. بر این اساس کتیبه حاشیه قالیچه، به زمان بافت این قالیچه و سفارش‌دهنده آن اشاره صریحی دارد. این دوره مقارن با زمامداری فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۴۹-۱۲۱۲ هـ. ق) است، لذا تخت قالیچه و نشانه شیر و خورشید بالای تخت نیز بر تخت مشهور طاووس دلالت دارد.

نمادها، نشانه‌ها و جزئیات تخت هوشنگ‌شاه در قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی، از سه تخت سلطنتی

مشهور دوره فتحعلی‌شاه اقتباس شده‌اند:
الف. تخت طاووس: به‌خاطر نصب هیكل خورشید الماس‌نشان و چرخان، در ابتدا تخت خورشید نامیده می‌شد، بعدها به اسم طاووس، همسر محبوب فتحعلی‌شاه نامیده شد.

ب. تخت نادری: از جواهرات دوره نادری در ساخت آن استفاده شده است. شیر خال‌دار این تخت در قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی در پایین پای هوشنگ‌شاه دیده می‌شود و گاه نیز با خورشید تخت طاووس، تلفیق شده و خورشید در پشت شیر قرار گرفته است.
ج. تخت مرمر: دیوان و فرشتگان این تخت منشأ دیوان و پریان در قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی هستند (تناولی، ۱۳۶۸، ۳۰-۲۷).

نقش مایه خورشیدی در بالای تخت هوشنگ‌شاه، ارتباط و پیوستگی قالیچه مورد پژوهش را با تخت طاووس می‌رساند و بر آن دلالت دارد (تصویر ۴).



تصویر ۴. بخشی از قالیچه هوشنگ‌شاهی

دیپلمات‌های فرنگی حاضر در دربار این معنا تأکیدی مضاعف می‌کنند و دربار فتحعلی‌شاه قاجار را تداعی می‌کنند. همان‌طور که در تاریخ مشاهده می‌شود، فتحعلی‌شاه بسیار علاقمند بود خود را در هیاتی ابهت‌انگیز با زنان و فرزندان بی‌شمار و درباریان فراوان در مقام شاهان اساطیری و تاریخی ایران باستان بنمایاند. نمود این امر را می‌توان در پرده‌های نقاشی برجای‌مانده از وی و نقش برجسته‌های باقی‌مانده از

این دوران می‌توان یافت. لباس هوشنگ‌شاه که یادآور پوشش شاهان و بلندپایگان قاجاری است نیز دلالت و نشانه‌ای دیگر بر این امر است.

متن (زمینه) قالیچه از سه بخش تشکیل شده است. بخش اول، به دو نگهبان دربار هوشنگ‌شاه و سه شخصیت فرنگی اختصاص یافته است. تاج سر شخصیت میانی این بخش، دلالتی صریح بر مقام وی دارد. حالت ایستادن رسمی این شخصیت و دو فرد کناری که تقریباً مشابه و قرینه هم هستند، دلالتی صریح بر باریابی این افراد به حضور شاه دارد (تصویر ۵).



تصویر ۵. بخشی از قالیچه هوشنگ‌شاهی

قرارگیری این شخصیت‌ها در بخش اول، درشتی پیکره‌ها نسبت به بخش سوم، تفاوت چهره و پوشش پیکره‌های صحنه اول و سوم، همراهی محافظان و ملازمان با شخصیت میانی در صحنه اول، در وهله نخست دلالتی صریح بر دو گروه مختلف می‌کند، ضمن اینکه برتری گروه نخست را به لحاظ جایگاه می‌رساند. قرارگیری این گروه در بخش نخست، می‌تواند بر مبنای استعاره جهت باشد.

عبدالقاهر جرجانی استعاره^۷ را، نوعی جانشینی معنایی برحسب تشابه، بیان کرده است. استعاره در نشانه‌شناسی نیز همین تعریف را دارد. از جمله یاکوبسن استعاره را انتخاب نشانه‌ای به جای نشانه‌ای دیگر از روی محور جانشینی و برحسب تشابه تعریف کرده است (صفوی، ۱۳۸۷، ۲۶۶-۲۶۵).

افزون بر درشتی پیکره‌ها در بخش دوم، این بخش بیشترین وسعت متن (زمینه) را نیز به خود اختصاص داده است. این صحنه دلالتی صریح بر هوشنگ‌شاه و دربار وی دارد. با توجه به وسعت بخش، رعایت اصل تقارن، مرکزیت هوشنگ‌شاه، ابعاد بزرگ‌تر پیکره‌ها، این بخش باید تقدم بصری داشته باشد، اما به نظر می‌رسد که این بخش به عمق تصویر رفته و دورتر از بخش اول می‌نماید. فشردگی و تراکم بخش اول و خلوتی بخش سوم در این امر مؤثر است و تقابلی دوگانه وجود دارد که علاوه بر تداعی دوری/نزدیکی، نمایانگر خلوتی/شلوغی هم هست. تقابل‌های دوگانه نیز به عنوان نشانه قابل تحلیل و بررسی هستند. همچنین یکی از کارکردهای روانی اصل قرینه، القای نظم و حالات رسمی و خشک است. لذا این امر می‌تواند دلالتی ضمنی بر فضای رسمی دربار هم داشته باشد.

کارکرد دینی و مذهبی، از دیگر دلالت‌های ضمنی در قالیچه مورد بحث است که می‌توان بدان اشاره کرد. ترکیب‌بندی متقارن و روبه‌رو که از مشخصه‌های تصویرسازی و شمایل‌نگاری مذهبی است در قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی نیز کاربرد دارد. فضای محرابی‌شکل بالای سر هوشنگ‌شاه نوعی کارکرد معنوی ایجاد می‌کند و در واقع بر جایگاه دینی و مذهبی هوشنگ‌شاه دلالت دارد. این فضای محرابی‌شکل بر روی دو ستون عمودی که تزیینات نواری مارپیچ دارند، ایجاد می‌گردد (وندشعاری، ۱۳۸۷، ۹۷).

معناهای کثیر نشانه، بر دلالت‌های غیرصریح و ضمنی نشانه تأکید می‌کنند. دلالت ضمنی در تأویل و خوانش متن و به عبارتی مشخص کردن معنای متن صورت می‌گیرد و ممکن است بر خلاف نیت و خواست پدیدآورنده اثر باشد (احمدی، ۱۳۷۱، ۵۷-۵۶)، متن می‌تواند هرگونه اثر اعم از نوشتار، تصویر

و... باشد.

گرچه قرارگیری هوشنگ‌شاه در مرکز تصویر و بزرگی پیکره وی نسبت به سایرین، دلالتی صریح بر معنای اثر دارد، اما توهّم بصری ایجاد شده و احساس بعد و عمق در این بخش که نگاه را به هوشنگ‌شاه معطوف می‌کند، می‌تواند دلالتی ضمنی و تأکیدی مضاعف بر معنای قالیچه باشد. ضمن اینکه اختصاص این بخش از تصویر، به هوشنگ و دربار وی، کارکردی استعاری دارد و بر استعاره جهت (مرکزیت) دلالت می‌کند. اصولاً عنصر مرکزی تصویر، عنصر اصلی و هسته اطلاعات است و دیگر عناصر تصویر، عناصر فرعی و وابسته هستند (چندلر، ۱۳۸۷، به نقل از کرس و ون‌لوون، ۱۴۰).

در نقش‌پردازی جنیان پایین تخت شاه، علاوه بر معنای صریح رام‌کردن دیوان و کشتن دیو سیاه توسط هوشنگ، معانی و دلالت‌های ضمنی دیگری نیز قابل دریافت است. پوشش شبیه به پوست حیوانات و خال‌دار جنیان، دلالتی ضمنی بر یکی از دستاوردهای هوشنگ یعنی دوختن لباس از پوست حیوانات دارد.

با فاصله قرار گرفتن پیکره‌ها و فضاهای خالی بخش سوم، وسعت کمتر آن نسبت به بخش دوم، چشم را بیشتر به عمق تصویر هدایت می‌کند. بر طبق مفاهیم فرهنگی قرارگرفتن در بالا بر اهمیت و جایگاه موضوع دلالت دارد، لیکن در این قالیچه، در بالا قرارگرفتن دلالتی ضمنی بر معنای دورتر قرار گرفتن دارد و توهّم بصری عمق میدان در این راستا است. لذا تقابلی دوگانه در این بخش ایجاد شده است، تقابلی که بر اهمیت/کم‌اهمیتی سوژه‌ها اشاره می‌کند.

به لحاظ بصری عناصری که در بالای کادر قرار می‌گیرند، حس سبکی و عناصری که در پایین کادر قرار می‌گیرند، حس سنگینی را القاء می‌کنند. این مسئله در این قالیچه نمود یافته و افزون بر تقابل دوگانه سبکی/سنگینی، معنای ضمنی مقام و جایگاه

والا تر شخصیت‌های بخش نخست، نسبت به بخش سوم را می‌رساند.

از دیگر تقابلهای دوگانه این قالیچه، تقابل زمان اساطیری/زمان تاریخی است. پرویز تناولی در توصیف و معرفی قالیچه مزبور، به این نکته اشاره کرده است «گرچه در وهله اول وجود این مردان با هوشنگ‌شاه بی‌ارتباط می‌نماید، اما حالت رسمی دیپلمات‌ها، آن هم به‌طور دسته‌جمعی نمی‌تواند جز برای باریافتن به حضور شاه باشد. این دیگر تخیل بافنده و یا سفارش‌دهنده است که صحنه‌های دو زمان دور از هم را در کنار هم جا داده است، و با این کار موفق به خلق یکی از پربحث‌ترین قالیچه‌های زمان خویش شده است» (تناولی، ۱۳۳۸، ۱۳۰).

تقابل حاشیه و متن قالیچه و همچنین تقابل شیوه‌های نقش‌پردازی این دو بخش از قالیچه، قابل بررسی و توجه است. با توجه به تصویری بودن قالیچه و اولویت موضوع در طرح‌های تصویری، بدون شک سطح بیشتری از قالیچه باید بدان اختصاص یابد. لیکن در قالیچه مزبور، حاشیه بخش قابل توجهی را به‌خود اختصاص داده است. از طرفی استفاده از نقش‌مایه‌های ریز و فشرده در حاشیه، به لحاظ بصری، حاشیه را نسبت به متن در دید اول قرار می‌دهد و می‌توان تقابلهای دوگانه دوری/نزدیکی، حاشیه/متن، رنگ تیره/رنگ روشن، نقش‌مایه‌های ریز/نقش‌مایه‌های درشت و شیوه نقش‌پردازی واقع‌گرایانه/شیوه نقش‌پردازی انتزاعی را در این اثر مشاهده نمود. نکته قابل توجه، تعدیل تقدم بصری حاشیه است. این امر با تراکم نقش‌مایه‌ها در ۲/۳ پایین متن و بزرگی و مرکزیت پیکره هوشنگ‌شاه و رنگ قرمز پوشش وی صورت گرفته است.

نشانه‌ای قابل توجه در این قالیچه، حضور امضای هنرمند اثر و به عبارتی نشان اختصاصی^۱ وی است که به‌صورت تک‌نقش‌مایه‌ای از خانواده گوزن‌سانان متجلی

شده است؛ قرار دادن یک نشانه به شکل یک جانور یا نقش‌مایه‌ای خاص که در جای دیگری از تصویر تکرار نشده، سنتی بوده که تا قرن ۱۳هـ.ق در هنرهای مختلفی چون فرش، قلمکار، نقاشی و... رواج داشته است مانند تک‌پروانه لطفعلی‌خان شیرازی و خرگوش علی بن جعفر کرمانی که به‌عنوان امضاء به‌کار رفته‌اند که از جمله این موارد هستند (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۱۲). با توجه به اینکه این نقش‌مایه در جای دیگری از اثر تکرار نشده و ارتباط محتوایی و معنایی نیز با دیگر نقش‌مایه‌ها و نقوش ندارد، ممکن است به این امر دلالت کند (تصویر ۶).

سوالی ممکن است طرح شود، مبنی بر اینکه، قالیچه مورد بحث از نوع کتیبه دار بوده و هنرمند (طراح یا بافنده) می‌توانسته برای معرفی خود، از فضای کتیبه نویسی استفاده نماید؟ می‌توان از منظر نشانه‌شناسی به این مسئله پاسخ داد. در روش نشانه‌شناسی سوسور، دریافت معنی براساس ارتباط نشانه‌ها به‌مثابه واحدهای یک نظام^۹ با یکدیگر و در درون کل نظام و بافتی که در آن واقع شده‌اند، میسر می‌گردد و بررسی نشانه‌ها به‌صورت منفرد و خارج از بافت خود نادرست است و ارزش معنایی هر نشانه ناشی از این امر است (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۱).

در کتیبه‌های این قالیچه، نام سفارش‌دهنده و موضوع مورد سفارش به‌طور صحیح بیان شده‌اند و این امر بر نمود و حضور صریح و آشکار سفارش‌دهنده در فرش دلالت دارد و ادبیات نوشتاری

توأم با احترام کتیبه «فرمایش اسماعیل‌خان افشار»، بر جایگاه اجتماعی سفارش‌دهنده دلالتی ضمنی دارد، لذا هنرمند از عنصر خلاقیت و آزادی عمل خود استفاده برده و نام و امضای خود را به‌صورت تک‌نقش‌مایه‌ای به ثبت رسانده است که به شکل غیرمستقیم و ضمنی بر حضور هنرمند دلالت دارد و این تأکید بر حضور هنرمند، با قرارگیری نقش‌مایه آهو در میانه تصویر و در زمینه قالی نمود بیشتری یافته است.

نکته قابل توجه دیگر، میزان تطبیق دیدگاه سوسور مبتنی بر نمادین‌بودن تمامی نشانه‌ها با نشانه‌های این قالیچه است. اگرچه این نکته در مورد نقوش، نقش‌مایه و طرح‌های فرش ایران به‌مثابه نشانه تا حدود زیادی صدق می‌کند، اما امری مطلق و صددرصد نیست. این مسئله در خوانش نشانه‌ها و متون این قالیچه در ارتباط با یکدیگر و برهم‌کنش آنها، روشن‌تر می‌شود. به‌عنوان نمونه نقوش و نقش‌مایه‌های حاشیه به‌صورت منفرد و قائم به‌ذات و جدای از بافت آن، دارای معنایی نمادین هستند، مانند برگ‌های کنگره‌ای (شبه تیغ‌ماهی)، گل‌های گرد به همراه برگ در حاشیه پهن (تصویر ۷)، اما با توجه به اینکه در درک افق‌های معنایی اثر تأثیرگذار نیستند و ارتباط معنایی با دیگر نشانه‌های این قالیچه ندارند، صرفاً کارکرد تزیینی و آرایه‌ای دارند. شکل‌های ترکیبی و منفرد برگ کنگره‌ای در فرش‌بافی مناطق مختلف ایران، تجسمی از نقش ماهی در صورت گیاهی آن است.



تصویر ۶ و ۷. بخشی از قالیچه هوشنگ‌شاهی

ب. قالی بزچلو (طرح لچک ترنج)

طرح لچک ترنج یکی از مهمترین و فراگیرترین انواع فرش ایران است و به عنوان یک سنت مورد توجه در قالی بافی همدان، در انواع و اقسام مختلف مورد استفاده قرار گرفته است. اصولاً ترنج‌ها در اشکال لوزی و دایره‌ای محاط هستند. در نمونه‌های کهن قالی‌های ترنج‌دار، ترنج‌ها به شکل اولیه حوض، یعنی چهارگوش بوده‌اند و از اواخر دوره تیموری، ترنج‌ها به فرم‌های دیگر معماری حوض، یعنی دایره و چندضلعی دیده می‌شوند (پرهام، ۱۳۷۸ الف، ۴۴). ترنج‌های کاملاً گرد و با زینت‌های شعاع‌مانند، معمولاً ترنج خورشیدی نامیده می‌شوند و تداعی‌گر نقش خورشید در دست‌بافته‌های ایرانی هستند (حصوری، ۱۳۸۱، ۶۱).



تصویر ۸. قالیچه لچک ترنج ماهی، محل بافت: بزچلو، ابعاد ۱۴۵×۲۱۰ سانتی‌متر (مأخذ: صوراسرافیل، ۱۳۷۵، ۱۸۱)

درباره معنای نمادین و منشأ ساختار ترنجی دو نظریه مهم وجود دارد. بر مبنای نظریه اول، لچک ترنج طرحی است کاملاً ایرانی که اولین بار در قرن ۱۵م/ ۹هـ ق در جلد‌های برجسته چرمی کاربرد یافته است و این طرح در قرن ۱۶م/ ۱۰هـ ق در قالی بافی مورد استفاده قرار می‌گیرد (ادواردز، ۱۳۶۸، ۴۷).

بررسی‌ها و نظریات دکتر حصوری این فرضیه را مردود می‌شمارد. ایشان طرح گروهی از نقشه‌های ایرانی از جمله لچک ترنج را برگرفته از شکل باغ می‌دانند که در فارسی بهارستان، گلستان و گلزار نامیده می‌شود و در نوشته‌های غربیان و ترجمه آثارشان، به اشتباه «باغی»^{۱۰} نام گرفته‌اند. ایرانیان باستان در اوایل عهد مفرغ (حدود ۳۵۰۰ ق.م) به باغی اساطیری و مینوی اعتقاد داشتند و نقشه‌های گلستان از این باغ گرفته شده‌اند (حصوری، ۱۳۸۱، ۲۳).

در طرح لچک ترنج، ترنج، لچک‌ها و سرترنج، لایه‌هایی هم‌نشین هستند که ساختار لچک ترنج را شکل می‌دهند و از یک نظام قراردادی کلی پیروی می‌کنند. اما ابعاد و اندازه، نوع و شکل، تعداد زمینه‌های به کار رفته در ترنج و یا لچک‌ها، شیوه نقش‌پردازی و... تنوع بی‌شمار این طرح را موجب گردیده‌اند و جلوه‌های منحصر به فردی را ایجاد کرده‌اند که هر یک به عنوان اثری بارز و برجسته متجلی شده است. دور ترنج در قالی مورد بحث پژوهش (تصویر ۸)، با خطوط شکسته احاطه شده است. این خطوط گاه به صورت موازی و دندانه‌دندان نقش شده‌اند. این سبک نقش‌پردازی را می‌توان در شناخت فرش همدان به عنوان نشانه لحاظ کرد.

اگرچه در بررسی نقش ترنج به عنوان نشانه، مدلول آن به حوض و آبگیر دلالت دارد و پیوستگی با مفهوم آب و باران را می‌رساند (پرهام، ۱۳۷۸ الف، ۴۴). در این قالی با توجه به برهم‌کنش نشانه‌های مختلف، دلالت معنایی دیگری دارد. شکل چلیپاگونه این ترنج می‌تواند با آیین مهر مرتبط باشد (تصویر ۹). چلیپا نقش‌مایه‌ای کهنسال در صورت‌ها و اشکال مختلف است و مفاهیمی رمزی و اسطوره‌ای متعددی بر آن دلالت دارند. قدیمی‌ترین نمونه این نقش‌مایه در صورت نخستین خود با بازوان گرد و منحنی بر روی قطعه سفالینه‌ای از تپه زاغه قزوین متعلق

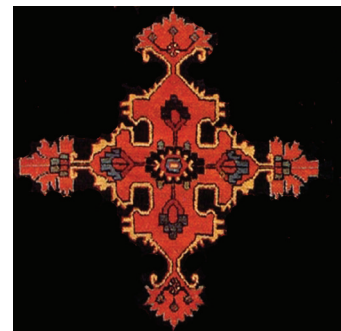
به اواسط هزاره ششم کشف شده است. در هزاره چهارم تمدن‌های شوش و بین‌النهرین این نقش‌مایه، نمودگار رمزی ماه بوده اما در هزاره سوم و تحویل سال قمری به سال خورشیدی، نماد خورشید می‌گردد (پرهام، ۱۳۷۱، ۸۴). در مهرابه‌های مهری آثار بسیاری از نقش‌مایه چلیپا برجای مانده است. گویا علامت چلیپا به صورت داغ یا خال‌کوبی بر پیشانی متشرعان آیین مهری و برای یادآوری ادای سوگند به هنگام تشرف و همچنین شناسایی دیگر هم‌کیشان نهاده می‌شده است و حتی امپراتوران مهری نیز این مهر را داشتند (مقدم، ۱۳۸۸، ۴۷).

ارتباط ترنج چلیپاگونه قالی با آیین مهر با توجه به نشانه بوته‌های سه‌گل در سرترنج‌ها تقویت می‌شود (رجوع شود به تصویر ۹). ورمازن به همراهی دو مشعل‌دار به نام‌های کوتس، نماد طلوع خورشید و فلق و کوتوپاس، نماد غروب خورشید و شفق با مهر اشاره می‌کند و ستایش مهر را به هنگام ظهر بیان می‌دارد (ورمازن، ۱۳۸۶، ۸۹-۸۸).

نخستین بار دکتر پرهام شیوه نقش‌پردازی گل بوته‌های سه‌شاخه را در فرش دست‌باف و دیگر هنرهای ایران، با نمادپردازی مواضع سه‌گانه آفتاب و مهر مرتبط دانسته است. در این نقش‌مایه‌ها گاه گل میانی با دو گل دیگر در یک ارتفاع قرار دارد و گاهی

بلندتر از آنها است. در نمونه‌های کهن‌تر، برتری گل یا برگ میانی نشان داده شده است. این امر بر جایگاه برتر خورشید نیم‌روزی در آیین مهر تأکید دارد. بوته‌های سه‌گل (دال) بر جایگاه سه‌گانه خورشید در آسمان و همراهی دو نیمه ایزد کوتس و کوتوپاس با ایزد مهر (مدلول)، دلالت دارند (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۹۷). افزون بر اینکه بوته‌های سه‌گل از یک گل هشت‌پر دو رنگ رویده‌اند. گل هشت‌پر دو رنگ (دال) بر چهار فصل سال خورشیدی (مدلول)، دلالت دارد (دریایی، ۱۳۸۶، ۱۵۰).

درون ترنج چهار غنچه گل نیلوفر از ترنج مرکزی رویده‌اند. گل نیلوفر (دال) یکی از نشانه‌های وابسته به مهر (مدلول) است. این امر می‌تواند دلالتی ضمنی بر رویش گل نیلوفر بر روی آب داشته باشد. با رواج آیین مهر و استناد به اسطوره تولد مهر بر روی گل نیلوفرآبی، این گل یکی از مهمترین نقش‌مایه‌های مهر و خورشید می‌گردد، زیرا گوهر تن زردشت به‌واسطه آب و گیاه به مهر منتقل می‌شود و نیلوفر آبی گیاهی است که شایستگی نگهداری فر سوشیانس را داراست (مقدم، ۱۳۸۸، ۴۵). همچنین قرارگیری این چهار گل، در راستای محور صلیبی شکل می‌تواند تأکیدی مضاعف بر نشانه‌های مهری باشد (رجوع کنید به تصویر ۹).



تصویر ۹، ۱۰، ۱۱. بخشی از قالیچه لچک‌ترنج بزچلو

قرارگیری دو گل بزرگ دوازده‌پر تک‌رنگ در بالا و پایین قالی از دیگر لایه‌های تأثیرگذار در تداعی این معنی است. گل دوازده‌پر (دال)، از نمادهای سال خورشیدی و مظهر خورشید (مدلول) است. همچنین شکل گل‌های دوازده‌پر قالی تداعی‌کننده شکل خورشید است (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۴۸) (تصویر ۱۰).

زمینه این قالی از تکرار نقش هراتی (ماهی درهم) شکل گرفته است. علاوه بر ساختارها، محورهای هم‌نشینی و جانمایی در مورد نقش‌ها و ریزنقش‌ها نیز صدق می‌کند. در طرح ماهی درهم، نقش‌پردازی بر اساس لایه‌های هم‌نشین و معیاری کلی صورت می‌پذیرد. چهار برگ (ماهی)، گل گرد میانی (مهر) و لوزی یا حوض (کلاه فریجی مهر)، لایه‌هایی هم‌نشین هستند که از این معیار تبعیت می‌کنند، اما بر اساس سنت بافت هر منطقه، قوم و جامعه سازنده فرش دست‌باف، تفاوت‌هایی در شیوه اجرای نقش و جزئیات را نشان می‌دهند. این جزئیات به‌عنوان نشانه‌ای در شناخت منطقه بافت، اهمیت و کارکرد ویژه خود را دارند (تصویر ۱۱).

اسطوره تولد مهر در درون آب و بیرون آوردن مهر از درون آب توسط دو ماهی دلفین، منشأ پیدایش طرح هراتی^{۱۱} و ماهی درهم در فرش مناطق مختلف ایران است. اساس طرح ماهی درهم، دو ماهی و نقش چهره انسانی (مهر) است. در دگرگشتی این طرح در دوره اسلامی، دو ماهی به دو یا چهار برگ و چهره انسانی به گل، معمولاً گل هشت‌پر گرد تبدیل می‌شوند (حصوری، ۱۳۸۱، ۴۵-۴۳).

مهر سوشیانس از دوشیزه‌ای که در آب بارور شده، زاده می‌شود. به همین جهت نمادهای آیین مهر، ارتباط و پیوستگی بسیاری با آب و هر چیزی که در آب بارور می‌شود دارند. مروارید، دلفین و نیلوفر از جمله این نمادها هستند (مقدم، ۱۳۸۱، ۳۹). دکتر پرهام لوزی میانی طرح ماهی درهم را نشان‌دهنده کلاه نوک بلند

و سه گوش مهر (کلاه فریجی) می‌دانند که از تکرار متقابل این کلاه سه‌گوشه شکل گرفته و دو سوی آن دو ماهی قرار گرفته است (پرهام، ۱۳۷۸، الف ۴۷).

اطلاق عناوینی چون ماهی درهم، ریزه‌ماهی، ماهی قرمز، خرده‌ماهی و... به طرح و نقش این گروه از قالی‌ها در اصطلاحات زبانی و گفتاری جامعه تولیدکننده فرش دست‌باف که از نسلی به نسل دیگر رسیده می‌تواند دلالتی ضمنی بر پیوستگی و همبستگی این نقوش با ماهی داشته باشد.

در میان نقوش و نقش‌مایه‌های هزاره سوم قبل از میلاد، در تمدن‌هایی چون شوش، نهاوند و حصار، عناصر تازه‌ای به ظهور رسیدند که نقش‌مایه ماهی از آن جمله است. در ابتدا ماهیان برای بازنمایی موارد متعدد و عناصر مختلفی به‌کار می‌رفتند، اما در متون بعدی، ماهیان عناصری سودبخش هستند که در آبیگر جو زندگی می‌کنند و محافظ درخت کیهانی از گزند و آسیب هستند (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۱۰۵۰-۱۰۴۹). همچنین در اخترشناسی هزاره دوم و هزاره اول قبل از میلاد، نقش‌مایه ماهی نمادی از برج حوت (دو ماهی) است. برج حوت (دو ماهی) به احتمال زیاد بازتاب نقش‌مایه گروه ماهیان ابرنما بوده است که در تزیین سفالینه‌های دوره کالکولتیک به‌کار می‌رفته‌اند (آکرمن، ۱۳۸۷، ۱۰۶۵). با توجه به نظام نشانه‌شناسی، از میان دلالت‌های معنایی نقش ماهی و ماهی درهم، نظریه دکتر حصوری را می‌توان در این قالی پذیرفت.

روایت‌های خاص فرم ماهی در همدان به‌عنوان یک نشانه قابل بررسی هستند. به‌عنوان مثال، ماهی‌های همدان نسبت به دیگر مناطق فرش‌بافی، در شیوه نقش‌پردازی بسیار هندسی هستند و برخی از نمونه‌ها در نحوه چیدمان از الگوی خاصی پیروی نمی‌کنند و منظم نیستند. در نمونه مورد پژوهش، بر روی حوض (لوزی) الگوی هراتی، زوائدی مشاهده می‌شود. این زوائد (دال) در روی ترنج و لچک‌های

قالی نیز وجود دارند و به حوزه بافت (مدلول) خود اشاره می‌کنند.

حاشیه پهن قالی به حاشیه میری شهرت دارد که از نقش مایه بوته و بندهای مرتبط با آن شکل گرفته است. عناصر حاشیه میری بر طبق الگوی خاصی در محور هم‌نشینی واقع می‌شوند. لایه‌های هم‌نشین در این الگو عبارتند از بندریحان + بوته میری + بوته جوجه‌ای (تصویر ۱۲).

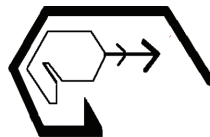
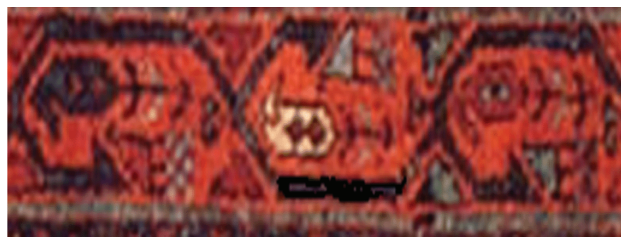
سبک اجرای حاشیه روایت خاصی است که در منطقه سرابند استان مرکزی و برخی نمونه‌های طرح ماهی درهم همدان دیده می‌شود. به عبارت دیگر حاشیه مزبور به اضافه زمینه (متن) ماهی، به عنوان یک الگو در محور هم‌نشینی قرار دارد و در مناطق قالی بافی همدان چون انجلاس و بزچلو استفاده می‌شود.

درباره معنای نمادین نقش مایه بوته به دلیل گستردگی و گونه‌گونی این نقش مایه، روایت‌های متعددی وجود دارد. شکل تزیینی بادم، برگ شیوه یافته و سبک پذیرفته و به اصطلاح مُسَبِّک، شکل خیالی گلابی، نماد آتش زرتشت و... از جمله این روایت‌ها هستند (پرهام، ۱۳۷۸ ب، ۳۹).

سیسپیل ادواردز در تفسیر و توضیح این معانی متعدد آورده است «به نظر من توضیح آن بسیار ساده‌تر از این‌ها است [...] می‌توان آن را در نامی که ایرانیان

به این طرح داده‌اند جستجو کرد. آنها این طرح را بوته می‌نامند که معنی لغوی آن یک دسته برگ است و ساده‌ترین شکل آن شباهت زیاد به برگ دندانه‌دار دارد. مردم ایران با عشقی که به اختراع انواع هنری و پیچیده از یک موضوع اصلی دارند، اشکال گوناگون بوته به وجود آورده‌اند و بر آنها نام‌های مخصوصی اطلاق کرده‌اند مثل بوته میری (کاج کوچک)، بوته ترمه‌ای (کاج متوسط)، بوته خرقه‌ای (کاج بزرگ)، بوته بادمی (کاج بادامی شکل)، و بوته جقه‌ای (کاج بزرگ یا یک کاج کوچک که از آن بیرون آمده)» (ادوارز، ۱۳۶۸، ۴۷).

پیوستگی و ارتباط درخت سرو با نقش مایه بوته از جمله نظریاتی است دکتر پرهام، آن را ارائه کرده است. در بررسی روند تطور معنایی و فرمی، نقش مایه بوته در هنر سکایی و هخامنشی تا عصر ساسانی به شکل بال هما دیده می‌شود. نخستین بار در هنرهای اواخر ساسانیان و قرون اولیه اسلامی است که همزادی درخت سرو و بته ظاهر می‌شود و نشان می‌دهد که این نقش مایه، از درخت سرو به وجود می‌آید (پرهام، ۱۳۷۸ ب، ۴۰). دکتر حصوری، در نظریه دیگری نقش مایه بته جقه را برآمده از نقش مایه ماهی می‌داند که در دگرگشتی نقش ماهی، شکل سرو حاصل آمده است (حصوری، ۱۳۸۱، ۶۱).



تصویر ۱۲. بخشی از قالیچه لچک‌ترنج بزچلو



تصویر ۱۳. انواع حاشیه دوستکامی (مأخذ: حصوری، ۱۳۸۱، ۴۷)

و می‌تواند تأکیدی مضاعف بر دلالت معنایی اثر داشته باشد (تصویر ۱۴).

کاربرد استعاره جهت در این قالی به‌خوبی پیداست. تمام عناصر حاشیه و متن در خدمت بیان نمادین ترنج قالی به‌کار رفته‌اند. لذا استعاره مرکزیت در اینجا کارکردی قوی دارد.

با به‌کارگیری نشانه‌های دیگر در محور جانشینی، می‌توان دلالت معنایی اثر را به‌کلی تغییر داد. به‌طور مثال، با به‌کارگیری نمادهای گیاهی و یا نمادهای مرتبط با ماه و باران، در زمینه قالی، می‌توان دلالت معنایی برکت، باروری را ایجاد کرد. ساخت و دلالت حاشیه میری در معنای سروبر این معنا خواهد افزود. همچنین با به‌کارگیری نقش‌مایه‌های چهارپاره و چلیپایی، به‌جای نقش ماهی‌درهم و در راستای محور هم‌نشینی، می‌توان صورتی جدید بر پایه معنای اثر به‌وجود آورد.

مهمترین هدف نشانه‌شناسی، دریافت و درک «افق‌های دلالت‌های اثر» و حیطه‌های معنایی آن است (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۰). با توجه به موارد مطروحه، می‌توان گفت که دلالت‌های معنایی نشانه‌های موجود در این قالی رادر ارتباط با یکدیگر و نظامی که در آن واقع شده‌اند، می‌توان در بستر آیین مهری جست.

با توجه به مباحث فوق، دلالت معنایی بوته در این قالی و با توجه به برهم‌کنش نشانه‌های دیگر، می‌تواند با نظریه دکتر حصوری مرتبط باشد. استفاده از حاشیه دوستکامی در حاشیه‌های باریک می‌تواند در جهت تقویت دلالت معنایی اثر به‌کار رفته باشد. محورهای هم‌نشینی در این نقش عبارتند از دو برگ و گل میانی. نقش دوستکامی (دال) بر دو ماهی و جام شراب در آیین مهر (مدلول) دلالت دارد (همان، ۴۸-۴۷)، (تصویر ۱۳).

نقش‌مایه تکرار شونده بوته‌ای در یکی دیگر از حاشیه‌های باریک، دلالتی ضمنی بر شکل ماهی دارد

جدول ۲. ویژگی‌های نقوش و نقش‌مایه‌های موجود در طرح‌های لچک‌ترنجی و تصویری

نوع طرح	لچک‌ترنج	تصویری
۱. نقوش به‌کار رفته در طرح‌ها	گیاهی، جانوری، هندسی	انسانی، گیاهی، جانوری، مجردات
۲. شیوه نقش‌پردازی	انتزاعی	انتزاعی و واقع‌گرا
۳. بیان نقوش	نمادین	روایی و آرایه‌ای
۴. حوزه نقوش (کاربرد نقوش)	نماد	نشانه
۵. نوع مدلول	چندمدلولی	تک‌مدلولی
۶. نوع معنا	چندمعنایی	تک‌معنایی
۷. کارکرد مادی	زیرانداز	تزیینی

(مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۴. بخشی از قالیچه لچک‌ترنج بزچلو

■ نتیجه‌گیری

دو طرح لچک‌ترنج و تصویری از طرح‌های رایج در فرش دست‌باف ایران و بالطبع همدان هستند. این دو طرح از حوزه‌های نماد و نشانه، متأثر هستند. دلالت‌های نمادین از جمله زمینه‌های مؤثر در شکل‌گیری نقوش و نقش‌مایه‌های فرش دست‌باف است. در طرح لچک‌ترنج که پرکاربردترین طرح فرش دست‌باف ایران و همچنین همدان است، نقوش و نقش‌مایه‌ها به شیوه تجریدی و هندسی نقش‌پردازی شده‌اند و تقریباً اکثر نقوش و نقش‌مایه‌های موجود در آن و به عبارتی نشانه‌های موجود در این طرح، نمادین، چندمعنایی و چندمدلولی هستند. افق‌ها و دلالت‌های معنایی طرح در بررسی نظام‌مند و ارتباط نشانه‌ها و نقوش با یکدیگر و در درون بافتی که واقع شده‌اند از میان تکرارهای معنایی، میسر می‌گردد. حال آنکه در طرح تصویری، شیوه نقش‌پردازی تجریدی با شیوه نقش‌پردازی واقع‌گرایانه همراه شده و یا به آن نزدیک‌تر شده است. در این طرح، غالباً از ارزش نمادین نقوش و نقش‌مایه‌های تجریدی کاسته شده و این نقش‌مایه‌ها به حوزه تزیینی و آرایه‌ای وارد می‌شوند و دیگر نشانه‌های تصویری نیز غالباً تک‌معنایی و تک‌مدلولی هستند.

بی‌گمان نمی‌توان گفت خالقان و هنرمندان این آثار در نقش‌پردازی از نظام‌ها و نظریه‌های فلسفه و تاریخ هنر غرب، همچون نمادشناسی و نشانه‌شناسی پیروی کرده‌اند و با این امور آشنایی داشته‌اند، اما با قطعیت می‌توان گفت که هنرمندان فرش دست‌باف

ایران به‌طور نانوشته و نامکتوب و بر اساس سنت‌های رایج در حوزه فرهنگ و هنر ایران و متأثر از جهان‌بینی حاکم بر آنها، از مؤلفه‌هایی چون نماد و نشانه در جهت برقراری ارتباط و ارائه معنا بهره برده‌اند. لیکن استفاده از نظام نشانه‌شناسی در شناخت، دریافت و تأویل این حوزه‌ها، برای پژوهشگران و تحلیل‌گران مؤثر واقع می‌شود. در نهایت اینکه فرش دست‌باف را می‌توان مجموعه‌ای نظام‌مند دانست که هریک از اجزای آن و به عبارتی نشانه‌های موجود در آن با دیگر اجزاء و نشانه‌های درون متن و کل ساختار، رابطه‌ای سامان‌یافته دارد.

■ پی‌نوشت‌ها

1. Sign
2. Signifier
3. Signified
4. Symbol
5. Abstract Motifs
6. Decorative
7. Metaphor
8. Signature
9. System
10. Bush Design
11. Herati Pattern



■ فهرست منابع

- آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷) مباحثی چند در نقش مایه پردازی آغازین، ترجمه پرویز مرزبان، در سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، زیر نظر آرتو آیم پوپ و فیلیس آکرمن، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، جلد ۲، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- ابن بلخی (۱۳۷۴) فارسنامه، بنیاد فارس شناسی، شیراز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱) ز نشانه های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران.
- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸) قالی ایران، ترجمه مهین دخت صبا، چاپ دوم، انتشارات فرهنگسرا، تهران.
- بلعمی، ابوعلی (۱۳۷۸) تاریخنامه طبری، تحقیق محمد روشن، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ چهارم، انتشارات آگه، تهران.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱) دست بافته های عشایری و روستایی فارس، با همکاری سیاوش آزادی، جلد ۲، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۸) الف) جلوه های نخستین و نمادهای نخستین در قالی ایران، نشر دانش، (۹۱)، ۴۷-۴۰.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۸) ب) ز سرو تا بته، نشر دانش، (۹۴)، ۴۲-۳۹.
- پوپ، آرتو آیم و فیلیس آکرمن (۱۳۸۷) سیری در آرایه های ایرانی، ترجمه زهرا باستی، در سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، زیر نظر آرتو آیم پوپ و فیلیس آکرمن، جلد ۶، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- تناولی، پرویز (۱۳۶۸) قالیچه های تصویری ایران، انتشارات سروش، تهران.
- حصوری، علی (۱۳۸۱) مبانی طراحی سنتی در ایران، نشر چشمه، تهران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷) مبانی نشانه شناسی، ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، انتشارات سوره مهر، تهران.
- دریایی، نازیلا (۱۳۸۶) زیبایی شناسی در قالی دست باف ایران، مرکز ملی فرش ایران، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷) نشانه شناسی کاربردی، نشر علم، تهران.
- صفوی، کورش (۱۳۸۷) درآمدی بر معنی شناسی، چاپ سوم، انتشارات سوره مهر، تهران.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۵) تاریخ متغوش فرش همدان، نشر مینا، تهران.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه شناسی هنر، چاپ دوم، نشر قصه، تهران.
- کوپر، جی. سی (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، نشر فرشاد، تهران.
- مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۴) فرینش و تاریخ، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، آگه، تهران.
- مقدم، محمد (۱۳۸۸) جستاری درباره مهر و ناهید، هیرمند، تهران.
- نندشعاری، علی (۱۳۸۷) «اسطوره هوشنگ شاه در قالی های تصویری ایران»، گلجام، (۱۰)، ۹۹-۸۷.
- هال، جیمز (۱۳۸۷) فرهنگ نقش مایه ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ سوم، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴) انسان و سمبل هایش، ترجمه محمود سلطانی، چاپ پنجم، انتشارات جامی، تهران.

Critical Study of Two Samples of Hamedan Carpets Using Symbolistic and Semiotic Approach

Azam Rasooli

University Lecturer at Technical and Vocational University

Abstract

One of aspects of the carpets which can be studied is their pattern and design, and such a study can be performed based on theoretical and scientific-artistic approaches, including symbol and sign. In fact, by studying and analyzing designs and patterns of carpets on the basis of a semiotic system, semantic signification of them can be analyzed. Accordingly, a carpet with corner-medallion pattern as well as a pictorial carpet among carpets of Hamedan is studied here. Hamedan is one of the most important areas of carpet-weaving, especially in terms of rural style. Pictorial and corner-medallion designs were selected for better manifestation of the differences between symbol and sign, since there are occasionally considered to be identical that and sometimes to be different. Based on what was said, the research question is that «Can the differences symbol and sign be studied in the pattern carpets and to obtain semantic significations in the contest of semiotics? Accordingly analytical and comparative methods as well as desk study method for data collection have been employed. First the theoretical bases of the research have been reviewed and then the selected samples have been studied regarding such theoretical criteria. The results of this research include: understanding the differences between symbols and signs in pattern of hand-made carpets, the effectiveness of semiotic system in the process of analysis of such symbols and signs as well as achieving semantic implications of patterns through conceptual abundance, based on semiotics method.

Keywords: Corner-medallion design, Pictorial design, Symbol, Sign, Semiotics, Hamedan.

