

بررسی نظام گفتمانی طرحواره تنشی در قالی سنگشکو موزه میهو*

(صفحه ۳۳-۲۳)

محمد افروغ

استادیار دانشگاه اراک، گروه آموزشی فرش

چکیده

تمرکز و تأمل بر علوم مرتبط با خوانش و مطالعه فرش دستبافت ایرانی، یکی از راهبردها و راهکارهای پژوهشی جهت شناخت هر چه بهتر این پدیده ارزشمند تاریخی، هنری و فرهنگی به‌شمار می‌رود. قالی ایرانی به‌عنوان نمودی از هویت ملی، دارای ظرفیت بالا در انواع پژوهش‌های بنیادی، کاربردی و توسعه‌ای است. خوانش، تجزیه و تحلیل فرش دستبافت ایرانی از جایگاه علم زبان‌شناسی و منظر نظام نشانه‌شناسی و نشانه - معناشناسی، نگاهی تازه در حوزه مطالعات بینارشته‌ای است. در این مقاله سعی بر آن است تا نظام گفتمانی نشانه - معناشناسی مکتب فرانسه، یعنی طرحواره تنشی وابسته به علم زبان‌شناسی بر روی یکی از قالی‌های سنگشکو (لچک ترنج حیوانی) دوره صفوی که در موزه میهو کیوتو نگهداری می‌شود، مورد تحلیل، سنجش و ارزیابی قرار گیرد. نوع پژوهش بنیادین و روش تحقیق، توصیفی تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها اسنادی و کتابخانه‌ای است. اجرا، پیوند و پیاده‌سازی و خوانش طراحی نقوش قالی با حوزه گفتمان نشانه - معناشناسی (طرحواره تنشی و مربع معنایی) در قالی سنگشکو، هم‌چنین تأکید بر امکان خوانش و تفسیر متون و آثار هنرهای بومی و سنتی با روش‌های تحلیلی و ساختاری جدید، اهداف این مقاله است.

واژه‌های کلیدی: نشانه - معناشناسی، مربع معنایی، طرحواره تنشی، قالی، سنگشکو.

مقدمه

مطالعات بینارشته‌ای عبارت از درگیر شدن دو یا چند رشته دانشگاهی، علمی و یا هنری است؛ اما کسانی که نمی‌خواهند منطقه امن و راحت خود را رها کنند، اغلب این واژه را با خلط مبحث به صورت درهم‌آمیزی یا امتزاج به کار می‌برند. امروزه در دنیا نگرش به سوی مطالعات کاربردی و بینارشته‌ای است. از گروه‌ها یا تیم‌های بینارشته‌ای سخن به میان است که روی یک موضوع کار می‌کنند. چنین مطالعاتی که افرادی با تخصص‌های مختلف، موضوع یا مشکلی را از دیدگاه رشته خود مورد مطالعه مشترک قرار می‌دهند، بینارشته‌ای به شمار می‌آیند که نتیجه‌اش دستیابی به افق‌های تازه و ترکیبی جدید از مفهوم مورد نظر است. حوزه هنر با وجود ظرفیت‌های بالایی که در انواع گرایش‌های خود دارد به خوبی می‌تواند با علوم کاربردی و جدید رابطه‌ای منطقی و پیوندی نتیجه‌بخش برقرار کند. حوزه هنرهای سنتی به‌ویژه هنر قالی‌بافی و حوزه زبان‌شناسی به‌ویژه نشانه-معناشناسی به عنوان یک نگرش جدید در حوزه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، می‌توانند مصداقی منطقی برای مطالعات بینارشته‌ای شناخته شوند. «نشانه-معناشناسی ابزاری علمی است که با آن می‌توان ساز و کارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان‌ها بررسی و مطالعه کرد. با عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرای محض به نشانه‌شناسی پدیدارشناسی و نشان‌دادن مسیر حرکت نشانه‌ها به نشانه‌های استعلایی، عوامل معرفت‌شناسانه آثار فرصت بروز و ظهور بیشتری می‌یابد» (داودی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۸). در نشانه-معناشناسی هر نشانه در برخورد با نشانه‌های دیگر، حرکت فرآیندی را به دنبال دارد و این مسیری به سوی تولید معنا را می‌نماید. نشانه-معناشناسی در کنار دیگر مباحث نشانه‌شناسی، مطالعات مربوط به نشانه را متحول کرده است. تحولی که راه را برای عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرای محض به نشانه‌شناسی پدیدار شناختی و روح‌مند، باز و عوامل معرفت شناختی را به این حوزه وارد کرده است. در این مقاله با اجتناب از تشریح و بسط مباحث نظری، سعی بر این است تا ضمن پرداختن به ذکر مبانی مقدماتی نشانه-معناشناسی و خوانش نظام‌های تصویری قالی مورد مطالعه، میزان نوسان و تنش معنا در دو نظام گفتمانی یعنی طرحواره تنشی و مربع

معنایی در حوزه نشانه - معناشناسی بر روی قالی ذکر شده، بررسی، تجزیه و تحلیل شود؛ چرا که هدف اصلی آن، کاربرد و اعمال این مباحث در پیکره مورد مطالعه است.

پیشینه پژوهش

حوزه نشانه‌شناسی و به‌طور خاص نشانه معناشناختی از علوم نسبتاً جدید در ایران است که به صورت تدریجی جای خود را در علوم مختلف و در پیوند با آن‌ها باز می‌کند. لیک با جستجو در منابع مختلف و در ارتباط با موضوع حاضر، منبعی در ارتباط با حوزه نظام نشانه-معناشناختی در هنرهای بومی و سنتی و به‌طور خاص قالی دست‌بافت ایرانی، منبعی به نگارش در نیامده است.

مفهوم نشانه - معناشناسی

نشانه-معناشناسی^۱، حوزه بسیار وسیعی است که مجموعه شاخه‌های علوم انسانی، شامل فلسفه تا زبان‌شناسی، قوم‌شناسی تا تاریخ، و روان‌شناسی تا جامعه‌شناسی را دربر می‌گیرد. «نشانه-معناشناسی به ظاهر شدن معنایی می‌پردازد که از میان شکل‌های زبانی دریافت شده است و به بیانی دقیق‌تر و عینی‌تر، نشانه - معناشناسی، چگونگی ظاهر شدن معنا را در لایه سطحی گفته، مورد توجه قرار دهد» (عباسی و معین، ۱۳۸۸: ۱). درباره معنای اصطلاح «نشانه-معناشناسی» می‌توان به ابعاد گوناگون آن را توضیح و تعریف نمود؛ اما پسندیده‌ترین و ساده‌ترین تعریف می‌تواند سخن دکتر حمیدرضا شعیری باشد که درباره این واژه معتقد است: «این واژه نه برای پیچیده نمودن، نه برای زیبا جلوه‌دادن و نه با هدف نوگرایی انتخاب شده است؛ بلکه مستقیماً با تحول نشانه‌شناسی مرتبط است، زیرا هرگاه بحث گفتمان به میان می‌آید، دیگر ما با نشانه‌های منفرد، کلان نشانه‌ها، خردنشانه‌ها و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها روبه‌رو نیستیم. آنچه بیش از هر چیز نظر ما را به خود معطوف می‌کند، چیزی است که در ورای نشانه‌ها، در پس نشانه‌ها و در تعامل آن‌ها با یکدیگر می‌گذرد. به این ترتیب ما برای نشانه‌ها تعریفی پویا قائلیم که آن‌را در نظام فرایندی قرار می‌دهد، یعنی این که هر نشانه در تعامل، چالش، تباری، پذیرش، طرد، تناقض، تقابل، هم‌گرایی، واگرایی، هم‌سوئی، دگرسوئی، هم‌گونگی و

و کمترین میزان گستره شناختی ترکیب می‌کنند و بدین ترتیب، چهارگونه جنبش هدفمند را متصور می‌شوند» (Fon-tanille, 1999, 49). از جمله طرحواره‌های حوزه گفتمان، طرحواره تنشی است. «این طرحواره دارای دو بُعد متفاوت است، یکی بعد شدت عاطفی و دیگری بُعد گستره شناختی که می‌توان آن‌ها را بر دو محور (X) و (Y) فرض کرد. محور (X)، محور عمودی، محور کیفی است که نشان‌دهنده ویژگی‌ها و ارزش‌های عاطفی و درونه‌ای (مدلول) است. در واقع به شدت تنش و احساس ربط دارد؛ و محور (Y)، محور افقی، محور کمی است که نشان‌دهنده ویژگی‌ها و ارزش‌های شناختی و برونه‌ای (دال)، عددی، گستره زمانی، مکانی و غیره می‌باشد» (معین، ۱۳۸۸: ۸). این طرحواره به معنا، کارکردی درجه‌ای یا طیفی می‌دهد و ما را با معناهای سیال مواجه می‌سازد. محور عمودی محور کیفی است. محور افقی محور کمی است. محور کیفی نشان‌دهنده ویژگی‌های عاطفی و درونه‌ای است.

گونه‌های متفاوت طرحواره تنشی

فوننتی چهار طرحواره متفاوت را برمی‌شمرد که عبارتند از: طرحواره صعود، طرحواره سقوط، طرحواره صعود هم راستای دو بعد، طرحواره سقوط هم راستای دو بعد. گونه‌های اول و دوم را محور تنشی «ناهمسو یا واگرا» و گونه‌های سوم و چهارم را محور تنشی همسو و همگرا می‌نامند.

- طرحواره صعود، بُعد عاطفی - تنشی

این طرحواره اوج حضور عاطفی یا فشاره بالا را نشان می‌دهد. در این مرحله، تمام عناصر و نشانه‌های موجود به شکلی عمل می‌کنند که خواننده را به سوی آن چه نقطه اوج یا انفجار است هدایت می‌کند. «این نقطه اوج عاطفی که خود بر راهبردهای نشانه-معنای گستره قبلی تکیه دارد، به نحوی بسیار فشرده معرف همه جریاناتی است که گفتمان قبل از ارائه آن در برداشته است. بسیاری از رمان‌های هراس‌انگیز یا وحشت‌زا بر همین راهبرد استوار است؛ یعنی این‌که، این نوع رمان‌ها آرام آرام خواننده را با عنصر ترس مواجه ساخته تا جایی که به نقطه اوج برسد و شرایطی را به وجود آورد که موجب قبض جسمی خواننده گردد؛ جایی که خواننده دیگر

دگرگونی با نشانه‌های دیگر، حرکتی فرایندی^۲ را رقم می‌زند که این حرکت خود راهی است به سوی تولید معنا. پس نشانه تنها و دورافتاده نیست. بلکه همواره معنا را فرا می‌خواند، همان‌طور که معنا در نشانه تجلی می‌یابد» (شعیری، ۱۳۸۹- الف: ۱). از این رهگذر «همان‌طور که سوسور دال و مدلول را به یکدیگر وابسته می‌داند و آن دو را به دو روی کاغذ تشبیه می‌کند که برش در آن سبب برش هم‌زمان در دال و مدلول می‌شود، ما نیز نشانه و معنا را وابسته به یکدیگر و همواره مانند دو عنصری می‌دانیم که به طور هدفمند جریانی را رقم می‌زنند» (همان). بر این اساس هم نشانه هم معنا هر یک بدون دیگری کارایی نخواهند داشت. «نشانه‌شناسی به تنهایی یعنی مطالعه، شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها و در نهایت اطلاق مدلولی به آن‌ها و معناشناسی به تنهایی یعنی یافتن واحدهای کوچک و بزرگ معنایی و پرداختن به معناهای ضمنی؛ اما آنچه مسلم است این است که نشانه با قرار گرفتن در نظامی فرآیندی به تولید معنا می‌پردازد معنایی که منجمد و ایستا نیست؛ زیرا فرآیندی که نشانه معناها در آن قرار می‌گیرند پویا و پایان‌ناپذیر است» (شعیری، ۱۳۸۹- الف: ۲).

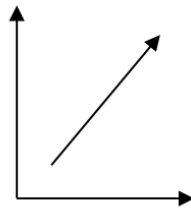
وجوه عملیاتی گفتمان

در مقاله حاضر دو وجه از وجوه عملیاتی گفتمان نشانه-معناشناسی بر روی قالی مورد مطالعه پیاده و اجرا می‌شود. یکی طرحواره عاطفی تنشی است که خود به عنوان نوعی گفتمان و عمل حاضرسازی متشکل از دو قطب گستره (بسط) و فشاره (قبض) است و دیگری گفتمان مربع معنایی است که به عنوان دو محور و مؤلفه اصلی در تحلیل و بررسی روند گفتمان نشانه-معناشناسی قالی سنگشکو مورد بررسی قرار می‌گیرند.

طرحواره عاطفی تنشی^۳

نظریه طرحواره تنشی اولین بار توسط نشانه‌شناس فرانسوی، ژاک فوننتی^۴ و کلود زیلیبرگ^۵ مطرح شد. ژاک فوننتی در این باره می‌نویسد: «طرحواره‌های گفتمانی [...] جنبش‌های هدفمندی هستند به سوی بیشترین میزان تنش و احساس یا بالاترین حد گستره. این جنبش‌های متفاوت کاهش یا افزایش شدت تنش و احساس را با بیش‌ترین حد

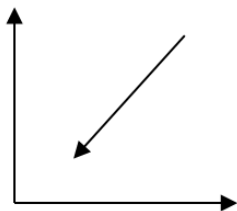
«پس در این فرایند، فشارهای عاطفی هم‌زمان با گستره‌های عاطفی قدرت می‌گیرند و راه صعود یا اوج را می‌پیمایند؛ یعنی این‌که، هرچه بر قدرت فشارها افزوده شود، به همان میزان بر قدرت گستره‌ها افزوده می‌گردد و بالا رفتن قدرت یکی سبب کاهش یا افت قدرت دیگری نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، هیجانات و منطق شناختی پا به پای یکدیگر پیش می‌روند و رشد فشارها با رشد گستره‌ها همراه است» (همان: ۴۰).



نمودار ۳: هم‌راستای دو بُعد، طرحواره صعود (نگارنده، ۱۳۹۷).

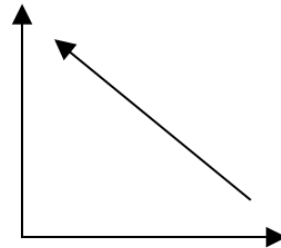
– طرحواره سقوطی، هم‌راستای دو بُعد

در این طرحواره خواننده با کاهش هم‌زمان فشار بر روی محور عاطفی و کاهش گستره شناختی روبه‌روست. «در این فرایند، به همان اندازه که از قدرت و اهمیت فشارها کاسته می‌شود، گستره‌ها نیز قدرت و اهمیت خود را از دست می‌دهند. شاید در بسیاری از موارد این کاهش قدرت به گونه‌ای باشد که نوعی بی‌ارزشی عمومی بر دنیای گفتمان حاکم گردد. گویا دیگر چیزی به نام ارزش وجود ندارد. ما با مجموعه‌ای از فراارزش‌ها مواجهیم که در انتظار قدرت یافتن فشارهای گستره‌ای هستند تا این‌که بتوانیم به‌سوی نظام ارزشی یا نوعی ارزش‌گذاری پیش رویم» (همان: ۴۲). فونتنی ویژگی خنثی و بی‌روح شعر ورن، شاعر بزرگ سمبولیست را تابع این طرحواره می‌داند. «در غالب اشعار این شاعر عناصر متفاوت طبیعی بدون داشتن هیچ‌گونه تشخیص و ویژگی منحصر به فرد در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و گاه مرزهای آن‌ها در هم فرو می‌روند و با ترفندهای استعاره و مقایسه به یکدیگر تبدیل می‌شوند» (معین، ۱۳۸۸: ۱۴) (نمودار ۴: سقوطی هم‌راستای دو بُعد، مأخذ: نگارنده).



نمودار ۴: هم‌راستای دو بُعد، طرحواره سقوط (نگارنده، ۱۳۹۷).

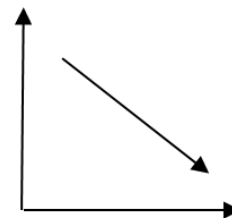
قادر به ادامه دادن و خواندن رمان نیست» (شعیری، ۱۳۸۹-الف: ۳۷).



نمودار ۱: بُعد عاطفی - تنش طرحواره صعود (نگارنده، ۱۳۹۷).

– طرحواره سقوط، بُعد عاطفی - تنش

در این حالت خواننده با کاهش فشار عاطفی و گسترش شناختی روبه‌رو است. این طرحواره فرآیندی را نشان می‌دهد که در آن حرکت از تکانه عاطفی بسیار بالا به طرف باز شدن معنائی است. این گستره معنائی را می‌توان همان گستره شناختی در نظر گرفت. در این مورد می‌توان از آگهی‌های تبلیغاتی مثال آورد. «بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی از دو جریان گفتمانی در تعامل سود می‌جویند: یک جریان اصلی و مرکزی که بالاترین نقطه گیرایی آن محسوب می‌گردد و معرف کل گفتمان است و منطقه‌ای که به دلیل برخورداری از بیش‌ترین تاکید نشانه‌های قادر به جذب سریع و مستقیم نگاه بیننده است و جریان دیگری که نسبت به جریان قبلی، فرعی به حساب می‌آید و سعی در ارائه اطلاعات بیش‌تر یا ثانوی و دلایل متقاعدکننده و بالاخره ایجاد شناخت بیشتر در بیننده را نسبت به شیی دارد. در این‌جا ما نیز از فشاره یا قبض به‌سوی بسط یا گستره شناختی رانده می‌شویم» (همان: ۳۶).



نمودار ۲: بُعد عاطفی - تنش طرحواره سقوط (نگارنده، ۱۳۹۷).

– طرحواره صعودی، هم‌راستای دو بُعد

در این طرحواره خواننده با افزایش هم‌زمان فشار بر روی محور عاطفی و رشد گستره شناختی روبه‌روست. در این صورت روی محور عاطفی و شناختی حرکتی رو به رشد دیده می‌شود.

ممتازترین قطعه فرش این گروه به مجموعه شاهزاده سنگشکو تعلق داشت، این گروه را برای سهولت در نام‌گذاری، سنگشکو خواندند» (اشپوهلر، ۱۳۸۰: ۳۸۶). هم‌چنین «تعداد این قالی‌ها حدود ده الی دوازده تخته معرفی شده‌است» (واکر، ۱۳۸۴: ۸۱). آن‌چه که درباره تمام قالی‌های سنگشکو که در زمان صفوی بافته شده‌اند می‌توان گفت، ارتباط بسیار نزدیک نقوش آن‌ها با نگاره‌های این دوره در حوزه نگارگری و نقاشی است. پوپ در این باره می‌نویسد: «هیچ یک از طرح‌های قالی‌های دست‌بافت تا کنون چندان به کارهای اصیل نگارگران نزدیک نشده مگر تمام فرش‌های سنگشکو» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۹۶). با توجه به گزارشات انگلبرت کمپفر^{۱۰} و خصوصیات که از قالی‌های بافت کرمان با طرح‌های حیوانی، می‌دهد و از آن‌جا که نقوش حیوانی یکی از ویژگی‌های آشکار قالی‌های سنگشکو می‌باشد، احتمال دارد فرش‌های مذکور بافت کرمان باشد. فریه نیز ضمن انتساب این قالی‌ها به کرمان «با استناد به شباهت نقش فرشته و اژدهای قالی سنگشکوی مورد مطالعه با نقش کاشی معرق کاروانسرای گنجعلی‌خان بازار کرمان و کتیبه اتمام بنا (۱۵۹۷/۱۰۰۶)، تاریخ بافت قالی مورد مطالعه را سال‌های پایانی سده دهم و اوایل یازدهم هجری قمری تخمین زده است»^{۱۱} (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۷). قالی مورد مطالعه در این پژوهش با ابعاد: ۶۰۴*۳۲۲ سانتی‌متر است که هم‌اکنون در موزه میوه در کیوتو نگهداری می‌شود. ساختار قالی از چهار سطح یعنی حواشی بیرونی، مرکزی، درونی و زمینه برخوردار است. از منظر نشانه‌شناسی، پهنه فرش در نگاه اول ما را به وادی نگارگری، نقوش و مضامین نقاشی سنتی ایران در دوران طلایی آن - دوره صفوی رهنمون می‌کند. «شباهت‌های بسیاری میان نقوش قالی‌ها و نگاره‌های این دوره وجود دارد. طراحان این قالی‌ها عمدتاً هنرمندان و نقاشان دربار بوده‌اند، نگارگران بزرگی چون بهزاد، قاسم‌علی (چهره‌گشا، سلطان‌محمد، شریف‌الدین علی یزدی، میرسیدعلی و استاد محمدی در طراحی قالی نیز دستی توانا داشته‌اند» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۶۵). «شباهت‌های موجود میان نقوش قالی و تصویرسازی کتب چنان نزدیک است که برخی از پیچیده‌ترین قالی‌ها را می‌توان نقاشی‌هایی انگاشت که گویی در مقوله دیگری اجرا شده‌است» (هیلن براند، ۱۳۸۶: ۲۴۳). طرح اصلی

اصلاحات اختصاصی نشانه - معناشناسی مرتبط در قالی دست‌بافت مورد مطالعه

برخی از اصطلاحات و واژه‌های تحلیل گفتمانی نشانه - معناشناسی که در این پژوهش و در ارتباط با هنر کاربردی قالی‌بافی و مقاله حاضر به کار گرفته شده‌اند، عبارتند از:

- گفته‌پردازی^{۱۲} که در این مقاله معادل «طراحی» در نظر گرفته می‌شود: عملیاتی که منجر به تولید گفته (طراحی و ترسیم نقش و نگاره‌های قالی در قالب نقشه می‌شود) دست‌بافته و متن آن) و گفتمان می‌گردد.

- گفته‌پرداز، «طراح نقشه قالی»: کسی که مسؤل تولید گفته یا گفتمان (طرح و نقش) قالی است.

- گفته، «طرح و نقش قالی»: آن‌چه محصول گفته‌پردازی است.

- گفتمان^{۱۳}، «فرایند طراحی»: گونه‌های مدلولی فرایند تولیدات زبانی که بسیار پویا، جهت‌مند و هدف‌دار بوده و منجر به تولید متن (نقش‌ها و نقش‌مایه‌ها و طرح‌ها در متن قالی) می‌شود «گفتمان فرآیندی است که گفته‌پردازی در لحظه لحظه آن تولید و ثبت می‌گردد. حضوری است در حال تولید و شکل‌گیری که فقط می‌تواند از طریق قطعات تحقق یافته متنی دریافت شود» (شعیری، ۱۳۸۹-الف: ۱۵). گفتمان در واقع «فرآیندی است که سبب تولید و دریافت تفاوت‌های معنایی می‌شود» (Greimas, 1993:6).

- کنش^{۱۴}، «گرفت‌وگیر»، به عملی گفته می‌شود که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای [شکار یا گرفت و گیر]، موجب تغییر وضعیتی به وضعیتی دیگر شود و به عقیده گرمس و کورتز کنش گفتمانی یعنی تحقق برنامه‌ای روایی که خود سبب استفاده از فرآیند روایی یا نظام هم‌نشینی در گفتمان حاصل می‌شود» (شعیری و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۱).

- کنش‌گر [کنش‌گران]: عوامل مرتبط و درگیر در کنش‌های حاشیه و زمینه قالی نظیر حیوانات و انسان‌ها.

قالی‌های سنگشکو و نمونه مورد مطالعه (شکل ۱)

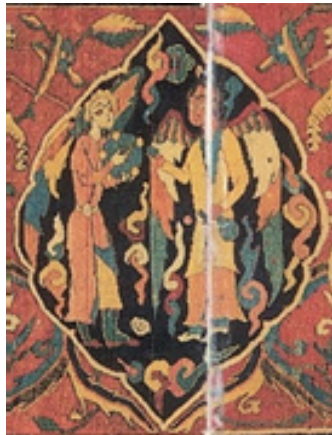
در مورد قالی‌های سنگشکو می‌توان گفت «اولین بار، نمایشگاه هنر ایران در لندن در سال ۱۹۳۱ میلادی/ ۱۳۵۰ شمسی، تعدادی از قالی‌های این گروه را در معرض نمایش قرار داد و از آن‌جا که



شکل ۴: بخشی از حاشیه قالی، انواع اشکال و نقش‌های واقی (جانوران خیالی) در حاشیه بیرونی قالی (همان).



شکل ۵: بخشی از قالی، نبرد افسانه‌ای سیمرغ و اژدها در حاشیه اصلی قالی (همان).



شکل ۶: بخشی از قالی، انسان‌های بالدار یا فرشته‌گون روبه‌روی هم و در حال گفتگو در حاشیه اصلی (همان).



شکل ۷: بخشی از قالی، انسان‌های بالدار یا فرشته‌گون در تعامل با طبیعت، در زاویه حاشیه اصلی (همان).

و غالب در این قالی لچک و ترنج است. مضامین، عناصر، فرم‌ها و نشانه‌هایی هم‌چون: «گرفت‌وگیر (شکل ۲ و ۳)»، «نقوش‌واق (شکل ۴)»^{۱۲}، نبرد موجوداتی افسانه‌ای و رؤیایی هم‌چون سیمرغ و اژدها (شکل ۵)، تلاش موجودات طبیعت هم‌چون ببر و شیر جهت حفظ بقا و حیات از طریق شکار غزال‌ها، شکارچیان سواره در حال شکار حیوانات در قسمت لچک‌ها، انسان‌های بال‌دار یا فرشته‌گون که در مناطقی از حاشیه اصلی و درون ترنج‌ها روبه‌روی یکدیگر به نظاره و گفتگو ایستاده‌اند (شکل ۶)، در زوایای حاشیه در تعامل با عناصر طبیعت یعنی هم‌زیستی با حیوانات، هر یک حیوان و پرنده‌ای (غزال و طاووس) را درآغوش گرفته است (شکل ۷). حضور طاووس، ماهی (وال)، بزکوهی (پازن)، همگی عناصر درونی این قالی هستند که به صورت افقی و عمودی و کاملاً قرینه در حاشیه‌ها و زمینه قالی متناوب و تکرار شده‌اند. بخش اعظمی از این عناصر و نقش‌مایه‌ها و مضامین را در نگارگری ایرانی شاهد هستیم که بر این نکته تأکید می‌کند که طراحان قالی همان نگارگران و نقاشان بوده‌اند.



شکل ۸: قالی سنگشکو با طرح لچک و ترنج حیوانی شکارگاه، دوره صفوی (موزه میهو ژاپن).



شکل‌های ۲ و ۳: بخشی از قالی، نمونه‌هایی از گرفت و گیر، شکار غزال توسط ببر و هم‌چنین شکار گوزن توسط شیر (همان).

در درون خود پرورده است. مفاهیمی هم‌چون ظفر و پیروزی در شکار به عنوان آمال و آرزو، قدرت‌طلبی و تنازع برای بقا، مفاهیم اسطوره‌ای و دینی و... «اهمیت نقوش حیوانی و شکار تا بدان جاست که همواره و در هر دوره‌ای با ویژگی‌های خاص خود چه از نظر مفاهیم و چه تنوع حیوانات در حال نبرد و ترکیب‌بندی‌های مختلف حفظ نموده و با نوآوری‌هایی ارائه گردیده‌است» (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۹). این مفهوم به‌طور آرمانی و با دنیایی مثالی از دوره صفوی و توسط طراحان نقشه‌های قالی که همان نگارگران این عهد به‌شمار می‌رفتند، عمدتاً در قالی‌های طرح «شکارگاه» به‌کار گرفته شد. «قالی‌های طرح شکارگاه دارای ویژگی‌هایی هستند که عبارتند از: حضور تصاویر حیوانی در حالت دویدن (فرار کردن) یا در حال جدال و نبرد با یکدیگر... آن‌ها به جان و توان داشتن تمام قالی کمک می‌کنند و یک حالت افسانه‌ای و زیبایی را به وجود می‌آورند که در آن حیواناتی را در حال جولان دادن در بُعد ایده‌آل می‌بینیم که با به‌وجود آوردن ترکیب‌هایی در نوسانات و لابه‌لای پیچک‌های اسلیمی به هر سو می‌دوند» (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۶۹). شکار در قالی مورد مطالعه جهت‌دارترین مفهومی است که در یک نگاه دریافت می‌شود. برای این پدیده عناصر غالب و مغلوب یا به تعبیر گفتمان کنشگر و کنش‌پذیر هر دو و در رویارویی با هم حضور داشته باشند؛ که این اصل در این قالی به خوبی نمایان و رعایت شده‌است. شکارچیان اسب‌سوار، انواع حیوانات غالب و مغلوب هم‌چون شیر، پلنگ، ببر، گرگ، غزال، گوزن و بز کوهی، همگی کنش‌گران و کنش‌پذیرانی هستند که در ارتباط با مقوله کنش یعنی شکار در متن قالی حضور دارند.

ب: نقوش گرفت و گیر

نقوش گرفت و گیر اصطلاحاً به صحنه‌های نبرد میان دو یا چند حیوان اطلاق می‌گردد که در مقابل هم و یا پشت به هم در حال زورآزمایی و نبرد هستند و غالباً برگرفته از زندگی جانوران در طبیعت است. این نقوش که در زمره شکار^{۱۳} قرار می‌گیرد، کاربرد وسیعی در هنرهای مختلف به‌ویژه هنرهای دوره صفوی داشته‌است. بیشترین حضور این نقوش را می‌توان در نگارگری قالی‌بافی این دوره شاهد بود.^{۱۴}



شکل ۸: بخشی از قالی، دو طاووس روبه‌روی هم نشانی از یک رابطه تعاملی (همان).

سطوح (لایه‌های) قالی سنگشکو و مضامین مرتبط با گفتمان نشانه - معناشناسی

قالی مورد مطالعه در این مقاله از چهار سطح «حاشیه بیرونی یا طره بزرگ»، «حاشیه بزرگ»، «حاشیه درونی یا طره کوچک» و «زمینه یا متن» طراحی و بافته شده‌است. مضامین و موضوعاتی که به‌طور مستقیم با گفتمان نشانه - معناشناسی در ارتباط هستند، شکار و نقوش گرفت‌و‌گیر می‌باشد.

محوری‌ترین مضامین در گفتمان نشانه - معناشناسی قالی سنگشکو الف: شکار

شکار به عنوان یکی از رویدادهای واقعی و مناظر طبیعت همواره یکی از مهم‌ترین موضوعاتی بوده که در شاخه‌های مختلف هنری تصویر شده‌است. موضوع شکار یکی از اصلی‌ترین و کهن‌ترین بن‌مایه‌های هنر و موضوعات آثار هنری برجای مانده از ادوار تاریخی و هنری تمدن‌های ایران (از دوران پارینه سنگی تا به امروز)، محسوب می‌شود و حضوری برجسته داشته است. «این موضوع از دیرباز مورد توجه هنرمندان این سرزمین قرار داشته و در سیر هنری خود به لحاظ مفهومی و تصویری پربار و غنی شده است» (محبی، ۱۳۸۰: ۴۳). نقش‌مایه «شکار» و یا به سخنی دیگر «مضمون شکار» در هنر ایران از ابتدایی‌ترین حضور بشر (نقاشی‌های دیواری غارها) تا تکامل یافته‌ترین دست‌ساخته‌اش و دست‌بافته‌اش یعنی (قالی) وجود داشته و مفاهیمی گوناگون را به واسطه سیر زمان و شکل‌گیری تمدن‌ها

شام خزان کند، بعضی هم بیشه و جنگلی را گفته‌اند که آن درخت در آن جاست. گویند ثمر و بار آن درخت به صورت آدمی و حیوانات دیگر باشد و سخن کند. گویند در آن جا کوهی است معدن طلا و نقره و بوزینگان در آن جا بسیار باشند و آن را واق واق و وقواق هم می‌گویند و نام پرنده‌ای هم هست. گابریل فران^{۱۵} در دائرةالمعارف اسلام می‌نویسد: wāk wak در عربی واق واق یا وقواق است» (خلف‌تبریزی، ۱۳۶۱: ۲۲۴۹). در لغت‌نامه دهخدا آمده‌است: «واق واق نام درختی است که در هندوستان می‌باشد، بس عجیب. بامداد بهارش می‌باشد و شبانگاه خزان می‌کند و برگ‌هایش به صورت مردم باشد. چون روز پیش آید، برگ‌هایش در آشوب افتد، چون شب آید، فروریزد» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۴۱۶: ۲۰). اعتقاد و ایمان اسلامی هنرمندان باعث شد، مطابق اصول شریعت، از شمایل‌کشی دوری کنند و به خلق نقش‌ونگارهای تجریدی برگرفته از طبیعت بپردازند. در نتیجه کاربرد اسلیمی‌ها با ساق و برگ‌ها فزونی گرفت. «از قرن پنجم هجری به این سو، اسلیمی‌ها فقط شامل ساقه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها نبود، بلکه سرهای حیوانی و انسانی در جای برگ‌ها ظاهر شد. با ابداع ترکیب حروف الفبا با سرها یا اشکال انسانی، این شیوه در کتیبه‌نویسی گسترش یافت. به‌مرور استفاده از اسلیمی‌هایی با سر انسان و حیوان ادامه یافت. شاید به این دلیل که آن‌ها یک سبک از درخت واق واق یا درخت سخنگو را در ادبیات پارسی ایجاد کرده بودند» (Candy, 2005: 27) (شکل ۴ نمونه نقش واق در قالی مورد مطالعه).

روابط تعاملی و تعارضی

انواع روابط حاکم بر متن و فضای حاشیه و زمینه قالی که انواع و اقسام کنش‌گران (جانوران - انسان، حیوان و پرنده) با آن در ارتباطند، به‌گونه‌های زیر تعریف می‌شوند.

الف: رابطه تعاملی، این رابطه حکایت از تعامل، هماهنگی، دوستی و هم‌زیستی دو موجود هم‌نوع یا غیر هم‌نوع دارد. به‌طور مثال دو طاووس که روبه‌روی یکدیگر ایستاده و تصویر شده‌اند، نمادی از یک رابطه تعاملی است. هم‌چنین دو انسان بالدار یا فرشته‌گون که در یک ترنج روبه‌روی یکدیگر به گفتگو ایستاده است یا نوازندگانی که در حال نواختن موسیقی هستند، نشانی از هماهنگی، هم‌فکری و مشارکت در یک امر

گرفت و گیر «روشی در نگارگری ایرانی است که در آن نگارگر صحنه‌های خیال‌پردازانه و مملو از تخیل را در زمینه نزاع و درگیری حیوانات به تصویر می‌کشد. این روش را معمولاً در تشعیرسازی مورد استفاده قرار می‌دهند. عمده محققان و تاریخ‌نگاران هنر ایران، میرک نقاش (روح‌الله میرک) که استاد تشعیرسازی و جانورنگاری بود را پیش‌گام و بنیان‌گذار این روش در نگارگری ایرانی می‌دانند؛ بنابراین پیدایش این روش به سده نهم هجری و یا پانزده میلادی بازمی‌گردد» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۳۴۱). نقوش گرفت‌وگیر چنان که از نام آن پیداست، نمادی از جنگ و قدرت‌طلبی به منظور حفظ بقا و حیات و در نهایت پیروزی یکی بر دیگری است که گاه مفاهیم اسطوره‌ای، نمادین و تمثیلی هم‌چون نبرد نور و تاریکی و یا خیر و شر را نیز دربرمی‌گیرد. در قالی سنگشکو که مورد مطالعه این پژوهش می‌باشد، نقوش گرفت‌وگیر به صورت متناوب در حاشیه اصلی و زمینه قالی تکرار شده‌است. در حاشیه قالی نقوش گرفت‌وگیر ازدها و سیمرغ و پلنگ و غزال دور تا دور حاشیه به تعداد ۳۶ بار تکرار شده‌است. هم‌چنین در زمینه قالی این نقوش با حیواناتی هم‌چون شیر و گوزن و ببر و غزال به تعداد ۸ مرتبه تکرار شده‌است؛ (جدول ۱). البته این تعداد و تکرار به صورت تقارن طولی و عرضی در سراسر حاشیه و زمینه می‌باشد.

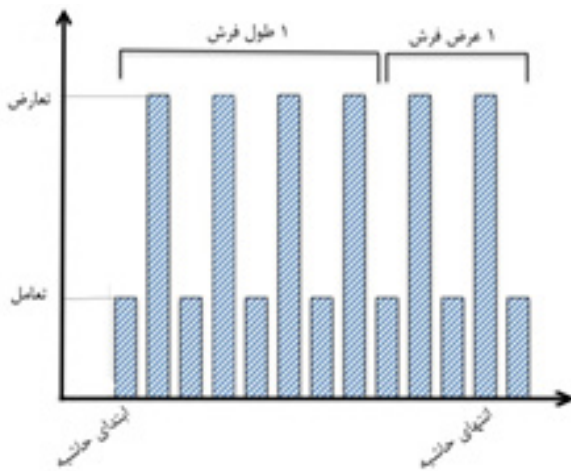
جدول ۱: نقوش گرفت‌وگیر حیوانات در حاشیه و زمینه قالی (نگارنده، ۱۳۹۷).

نقش‌ها در گرفت‌وگیر	حاشیه	زمینه
ازدها و سیمرغ	۲۴	۱
پلنگ و غزال	۱۲	۳۶
شیر و گوزن	۰	۴
ببر و غزال	۰	۴
شیر و غزال	۰	۸

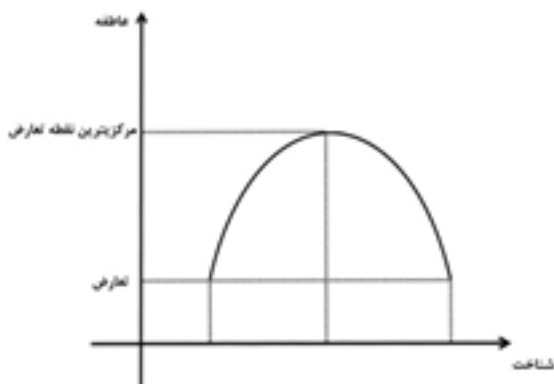
پ: نقوش واق

نقوش واق یا واق‌واق در افسانه‌ها و داستان‌های کهن ریشه دارد. «واق در لغت به معنای درختی است که صبح بهار و

روی محور افقی این نمودار که همان محور «شناخت» نامیده می‌شود، نقاط آغاز و پایان محور با ابتدا و انتهای حاشیه معادل و همسان گرفته شده‌است و بر روی محور عمودی که محور «عاطفی تنشی» نام دارد، نقاط آغاز و پایان محور، با ابتدا و انتهای حاشیه معادل و همسان گرفته شده‌است. هم‌چنین در نمودار ۲ طرحواره تنشی براساس رابطه تعارضی در زمینه قالی نشان داده شده‌است. در جدول ۲ انواع و تعداد روابط تعاملی و تقابلی بین جانداران در حاشیه و زمینه قالی آمده است.



نمودار ۱: طرحواره تنشی براساس روابط تعاملی و تعارضی در حاشیه بزرگ (نگارنده، ۱۳۹۷).



نمودار ۲: طرحواره تنشی براساس رابطه تعارضی در زمینه (نگارنده، ۱۳۹۷).

شادی‌گون است. (شکل ۷، انسان نمودی از فرهنگ در تعامل با حیوان به‌عنوان نمودی از طبیعت، نمونه‌ای از یک رابطه تعاملی).

ب: رابطه تعارضی (تقابلی)، این رابطه نمودی از تعارض، جدال و نبرد، رویارویی و تقابل موجودات هم‌نوع یا غیر هم‌نوع می‌باشد. به طور مثال در حاشیه قالی، جدال سیمرغ و اژدها با هم، انسان شکارگر با شیر در گرفت و گیر، حمله پلنگ به غزال، شیر به گوزن، ببر به غزال و شیر به بز کوهی، همگی حالت‌هایی از روابط تعارضی را در قالی مورد بحث نشان می‌دهد (شکل ۵، نبرد سیمرغ و اژدها، نمودی از یک رابطه تعارضی).

طرحواره تنشی براساس روابط تعاملی و تقابلی در

متن حاشیه و زمینه قالی

حال که روابط تعاملی و تقابلی براساس گفته‌های فوق و به‌طور قراردادی در حاشیه و زمینه قالی روشن شد، اینک نمودار طرحواره عاطفی - تنشی را هم برای حاشیه و هم برای زمینه تعریف می‌کنیم. از آنجایی که حاشیه قالی از یک وجه تقارنی برخوردار است، لیکن یکی از زوایای حاشیه را به‌عنوان ابتدای حاشیه انتخاب می‌کنیم. ترنج زاویه حاشیه یعنی دو انسان بالدار یا فرشته‌گون که هر یک طاووس و غزالی را در آغوش گرفته‌اند، به‌عنوان یک اتفاق یا رابطه «تعاملی» در نظر گرفته می‌شود. این ترنج، آغاز نمودار ما در طرحواره تنشی برای بخش حاشیه خواهد بود. پس از آن نبرد سیمرغ و اژدها، پلنگ و غزال و سیمرغ و اژدها به‌عنوان روابط «تقابلی» بر روی نمودار طرحواره تنشی خواهد بود. این اتفاق متناوباً از نقطه آغازین حاشیه تا انتهای آن یعنی رسیدن به نقطه آغاز، تکرار خواهد شد. این فرآیند در دو صورت و نمودار گوناگون نشان داده شده‌است. در نمودار ۱ طرحواره تنشی بر اساس روابط تعاملی و تعارضی در حاشیه قالی نشان داده شده‌است. بر

جدول ۲: میزان روابط تعاملی و تعارضی (نگارنده، ۱۳۹۷).

رابطه (روابط) تقابلی یا تعارضی			رابطه (روابط) تعاملی			متن حاشیه
حیوان حیوان	انسان حیوان	انسان انسان	حیوان حیوان	انسان حیوان	انسان انسان	
۳۶	۰	۰	۶	۴	۲	
۱۶	۱۲	۰	۰	۰	۸	متن زمینه

هماهنگی منظم و مرتب را به وجود آورده است که بخشی از آن در نمودار شماره ۱ آمده است. در قسمت زمینه نیز یک طرحواره تعارضی شکل گرفته است. از آنجا که در متن زمینه، کنش، کنش‌گران و کنش‌پذیران (شکار، شکارچیان و نقوش گرفت‌وگیر) عناصر و مضمون غالب را شکل می‌دهند، طرحواره شکل گرفته هم یک طرحواره تعارضی است که از یک طرف زمینه (به دلیل تقارنی بودن) شکل گرفته و به مرکزی‌ترین و بالاترین نقطه اوج عاطفه یعنی نبرد دو اژدها در مرکز ترنج می‌رسد و پس از آن شروع به پایین آمدن و کاسته شدن از شدت تنش و جدال و تعارض می‌کند (نمودار ۲). دیگر نظام گفتمانی پیاده شده در قالی، مربع معناشناختی گرمس است که ساختار آن بر مبنای پیروزی، شکست، نه - شکست و نه - پیروزی شکل گرفته است؛ یعنی به‌طور عادی و معمول از پیروزی به نه - پیروزی رسیده و به شکست می‌رسیم و یا از شکست به نه - شکست رسیده و از آن به پیروزی هدایت می‌شویم. در پایان ذکر این نکته ضروری است که می‌توان بسیاری از انواع طرح‌ها و نقش‌های فرش دست‌بافت را در حوزه گفتمان نشانه معناشناسی بررسی، تجزیه و تحلیل کرد.

پی‌نوشت‌ها

- 1- sémiotique
- 2- proces
- 3- Schema tensif
- 4- Jacques Fontanille
- 5- Claude Zilberberg
- 6- Verlaine
- 7- nonciationé
- 8- discours
- 9- Action
- 10- Engelbert Kaempfer
- ۱۱- دانیل واکر نیز همین تاریخ را بر مبنای سبک پیکره‌ها و وجود مشابه هندی آن‌ها که احتمالاً مربوط به اوایل قرن یازدهم است، قابل پذیرش می‌داند (واکر، ۱۳۸۴: ۲۸).
- 12- Vaq vaq
- ۱۳- نقوش شکارگاه به صحنه‌های نبرد میان دو یا چند حیوان

در ارتباط با روابط تعاملی و تقابلی، همان‌گونه که در جدول شماره ۲ نشان داده شده است، این دو رابطه در متن زمینه و حاشیه اتفاق افتاده است. روابط تعاملی در متن حاشیه عبارت است از رابطه انسان با انسان که در دو مورد خود را نشان داده است. رابطه انسان با حیوان در چهار مورد و حیوان با حیوان نیز شش مورد می‌باشد. در متن زمینه انسان با انسان هشت مورد و انسان با حیوان و حیوان با حیوان موردی یافت نشد. همچنین در روابط تقابلی یا تعارضی در متن حاشیه رابطه انسان با انسان و انسان با حیوان موردی یافت نشد؛ اما روابط حیوانات با یکدیگر به سی و شش مورد رسید. همچنین در متن زمینه رابطه انسان با انسان موردی یافت نشد؛ اما روابط انسان با حیوان به دوازده مورد و حیوان با حیوان به شانزده مورد می‌توان اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

توجه، تمرکز و بررسی امکان خوانش و تفسیر متون و آثار هنری بومی و سنتی با روش‌های تحلیلی و ساختاری جدید، یکی از اهداف این مقاله بوده است. از روش‌های تحلیلی یاد شده می‌توان به روش و گفتمان تحلیلی نشانه - معناشناسی اشاره کرد. در این مقاله دو نظام از حوزه گفتمان نشانه - معناشناسی در قلمرو زبان‌شناسی مکتب فرانسه در قالی سنگشکو مورد بررسی، تجزیه و تحلیل قرار گرفت. این دو نظام یکی طرحواره عاطفی تنشی و دیگری مربع معناشناختی گرمس بود. خوانش متن قالی و سوار کردن نقوش و مضامین موجود در فرش یعنی شکار و شکارگران و نقوش گرفت و گیر بر گرده این دو نظام گفتمانی هدفی بوده که در این مقاله به انجام رسید. در خوانش قالی مورد مطالعه بر اساس طرحواره تنشی در حاشیه بزرگ، نتیجه‌ای که حاصل شد، این است که نقطه شروع طرحواره یک جریان تعاملی (تعامل انسان‌های بالدار با حیوانات در زاویه حاشیه) است. با گذر از آن وارد جریان تعارضی یا تقابلی می‌شویم دو جدال (نبرد سیمرغ و اژدها) در طرفین و نقش گرفت‌وگیر (پلنگ و غزال) در داخل ترنج که در مجموع سه نبرد می‌باشد. این روند یعنی تکرار یک رابطه تعاملی در کنار سه رابطه تعارضی پیوسته و متناوب در سرتاسر حاشیه تکرار می‌شود. این عمل یک هارمونی و

معناشناسی. تهران: انتشارات سمت.

• طاهری، علیرضا؛ ربیعی، سمیه. (۱۳۸۹). «بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی»، *دوفصلنامه علمی ترویجی جلوه هنر*، دانشگاه الزهراء، شماره ۴:

• عباسی، علی؛ معین، بابک. (۱۳۸۸). «شهادت اسطوره از منظر نشانه - معناشناسی»، *فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش در فرهنگ و هنر*، شماره ۱: ۴۵-۵۵.

• محبی، حمیدرضا. (۱۳۸۰). «بررسی نقوش شکار در هنر ایران»، تهران: دانشگاه هنر تهران، *مجله هنرنامه*، شماره ۱۰: ۳۲-۴۳.

• معین، بابک. (۱۳۸۸). «خوانش گفتمان کاریکاتور بر اساس طرحواره تنشی»، *فرهنگستان هنر*، *فصلنامه پژوهشنامه*، شماره ۱۴: ۷-۲۲.

• هانگلدین، آرمن. (۱۳۷۵). *قالی‌های ایرانی (مواد، ابزار، سوابق نقوش، شیوه‌های بافت)*. مترجم: اصغر کریمی. تهران: نشر فرهنگسرا (یساولی).

• هیلن براند، رابرت. (۱۳۸۶). *هنر و معماری اسلامی*. مترجم: اردشیر اشراقی. تهران: فرهنگستان هنر.

• واکر، دانیل. (۱۳۸۴). *فرش‌های دوره صفوی؛ تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (براساس دائره‌المعارف ایرانیکا)*. مترجم: ر.لعلی خمسه. زیر نظر احسان یارشاطر. تهران: نشر نیلوفر.

• Canby Sheila R., (2005), *Islamic Art in Detail*, The British Museum press, London.

• Fontanille, J. (1999). *sémiotique et littérature, Essais de méthod*, Paris: PUF.

• Greimas A.J. et Courtés J., 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

• Quinn, Malkolm, 1994, *the swastika: constructing the symbol*, routledge, London.

و گاهی به پیکار میان انسان و حیوان اشاره دارد. ۱۴- نقاشان حوزه نگارگری، اغلب طراحان نقشه‌های قالی این دوره بوده‌اند. لذا بیشترین قرابت از منظر طرح و نقش در نگارگری و قالی‌بافی این دوره نمود پیدا کرده است.

15- Gabriel Feran

فهرست منابع

• احمدی‌پیام، رضوان. (۱۳۸۸). «سیر تحول و تطور مضمون شکار در هنر ایران»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۱: ۱۰۲-۱۰۷.

• آزند، یعقوب. (۱۳۸۸). «اصل واق در نقاشی ایران»، دانشگاه تهران، *فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای زیبا*، شماره ۳۸: ۱۳-۵.

• اشپوهلر، ف. (۱۳۸۰). *تاریخ ایران دوره صفوی - پژوهش دانشگاه کمبریج - قالی‌بافی و نساجی*، مترجم: یعقوب آزند. تهران: انتشارات جامی.

• پاکباز، روئین. (۱۳۸۶). *دایره‌المعارف تاریخ هنر*. چاپ ششم. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

• پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. مترجمان: زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

• تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۸۷). «تجلی نقوش گرفت‌وگیر در فرش دوره صفوی»، *فصلنامه علمی پژوهشی گلجام*، شماره ۹: صص: ۴۹-۶۲.

• خلف‌تبریزی، محمدحسین. (۱۳۶۱). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

• داودی‌مقدم، فریده. (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه - معناشناسی شعر آرش کمان‌گیر و عقاب تحول کارکردی تقابلی به فرآیند تنشی»، دانشگاه تربیت مدرس، *فصلنامه علمی پژوهشی جستارهای زبانی*، شماره ۴: ۱۰۵-۱۲۴.

• دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

• فریه، ردبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایرانی*. مترجم: پرویز مرزبان. تهران: انتشارات فرزانه روز.

• شعیری، حمیدرضا. الف. (۱۳۸۹). «بررسی فرآیند زیبایی‌شناختی از دیدگاه نشانه - معناشناسی گفتمان»، *سایت انسان شناسی و فرهنگ*.

• _____ . ب. (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه -*

A Study of Discursive Systems (Tension Scheme) in Sangeshko Carpet of Miho Museum*

Mohammad Afrough

Assistant Professor of Arak University, Faculty of Art, Carpet Department

Abstract

The focus on science related to the reading and study of Iranian handmade carpets is one of the research strategies which help better understanding of this valuable, historical, artistic and cultural phenomenon. Persian carpet as a part of Iranian national identity has a high potential in a variety of basic, applied and developmental research. Reading and analysis of Iranian handmade carpets from the position of linguistics science and the perspective of the semiotic system and sign-semantics is a new perspective in interdisciplinary studies. In this article, the researcher tried to analyze, measure and evaluate the sign-semantics of the French school, namely the tension scheme which is related to linguistic science, on one of Sangeshko carpets (animal Lachak and Toranj) of the Safavid period which is kept at the Miho Museum of Kyoto. The research method is descriptive-analytical and the data collection method is based on documentary and library information. The purpose of this research is not only implementation, linkage, and reading of Sangeshko carpet design using the domain of discourse and semantics (Tension scheme and semantic square), but to emphasize on the ability to read and interpret native and traditional artistic texts and works with new analytical and structural methods.

Key words: Sign-Semantics, Semantic Square, Tension Scheme, Carpet, Sangeshko.