فصلنامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال نخست، شمارهٔ نخست، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۳۷-۲۳

تحلیل نظام گفتمانی فرش و کارکرد موزه‌ای آن

حمیدرضا شعیری[۱]
استاد نشانه‌معناشناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
نرگس صالحی[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

فرش به مثابهٔ نظام گفتمانی وارد تعامل با فضا، ابژه‌های پیرامون خود و همچنین انسان می‌گردد. این امر سبب می‌شود تا فرش اثرِ هنری سیال تلقی گردد. این سیالیت سبب می‌شود تا فرش هم جنبهٔ کاربردی ـ استعمالی داشته باشد و هم مانند موزه دارای ویژگی‌های نمایشی، زیبایی‌شناختی و تخیلی باشد. فرش با حرکت بین سنت و مدرنیته، ما را از دور تا نزدیک، از فرهنگ تا طبیعت، از واحد تا متکثر و از شناخت تا هیجان به حرکت در می‌آورد. فرش با ورود به دو نظام گفتمانی جانشینی و هم‌نشینی قدرت حضور خود را توسعه می‌دهد. فرآیند جانشینی عامل تولید استعاره است؛ همانطور که فرآیند هم‌نشینی عامل تولید روایت است. به همین دلیل فرش با کارکرد موزه‌ای خود هم وجهی شاعرانه و موسیقیایی و هم وجهی تاریخی و روایی دارد. همین قدرت گفتمانی است که سبب می‌گردد تا همهٔ ابژه‌های پیرامون فرش به آن تفویض اختیار کنند و فرش به صدای همهٔ آن‌ها تبدیل شود. پس موزه بودن فرش یعنی همین قدرت نمایندگی همهٔ ابژه‌های هنری پیرامون. چگونه فرش می‌تواند از زمینی بودن تا قدسی شدن و از فرهنگ تا طبیعت در نوسان باشد؟ هدف از این مطالعه بررسی ویژگی‌های گفتمانی فرش جهت دسترسی به کارکرد موزه‌ای آن و سپس عبور از وجه موزه‌ای جهت کشف جنبه‌های هستایشی و وجودی آن است. همچنین نشان خواهیم داد که فرش با ایجاد مرز بین دو جهان درون و بیرون از خود دو زمانِ حال و لحظه‌بارقه‌ای را خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فرش، نظام گفتمانی، کارکرد موزه‌ای، ساختار، نظام حرکتی.

[۱] نویسنده مسئول: shairi@modares.ac.ir
[۲] N.sadvandi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵

۱. مقدمه:

فرش قدمتی دیرینه دارد و بسته به اقلیم آن و دورهٔ زمانی وابسته به آن، ویژگی‌هایی دارد که موجب شکل‌گیری نظام معنایی و گفتمانی خاص می‌شود. این نظام معنایی هرچند از اقلیمی به اقلیم دیگر متفاوت خواهد بود، اما در نهایت همهٔ فرش‌ها دارای یک نظام گفتمانی مشترک هستند که بیشتر معطوف به جنبه‌های حرکتی، هستایشی و کارکردی آن‌هاست. فرش بر مبنای دو نظام جانشینی و هم‌نشینی شکل می‌گیرد. در نظام هم‌نشینی فرش تولید روایت می‌کند و در نظام جانشینی، تولید استعاره، ریتم، جابجایی و حرکت.

فرش به عنوان عنصری مهم در هر خانه در کنار ویژگی‌هایی چون پوشانندگی و زینت‌بخشی می‌تواند به عنوان ابژه‌ای مفروض شود که در همه جا حضور دارد و به نوعی موزه‌ای سیار و سیال است. از جنبه‌ای دیگر باید گفت که فرش با وجود آن که ابژه‌ای ثابت است، اما در درون خود با توجه به طرح و نقشی که داراست جنبه‌های قابل توجهی از حرکت را نیز دارد و از طریق نقش‌های خود وارد گفت‌وگویی درونی با مخاطب می‌شود. فرش بین ما و فضا قرار می‌گیرد و به این ترتیب نقشی میانجی ایفا می‌کند. بر اساس همین نقش است که فرش از ساختار تا استعاره و از استعاره تا تخیل در حرکت است. شوریدگی فرش به دلیل جنبهٔ نمایشی و تخیلی آن است. چگونه و بر اساس چه ویژگی‌هایی فرش سبب استعلای ابژه‌های پیرامون خود می‌گردد؟ شاید بتوان فرض نمود که فرش نه تنها راه آشتی ما با جهان پیرامون را فراهم می‌کند، بلکه آنچه را که ابژه‌های پیرامون در سکوت بیان می‌کنند، فرش با شوریدگی خود فریاد می‌کند. پس در وجه نمایشی، فرش صدای فریادگونهٔ همهٔ ابژه‌های پیرامون خود نیز است. فرش از زمان کاربردی و شناختی تا زمان رخدادی و بارقه‌ای در نوسان است. این نوسان سبب می‌گردد تا با ابژه‌ای متکثر، چندوجهی و چندمعنایی مواجه باشیم.

در پژوهش حاضر با رویکردی نشانه‌معناشناختی، فرش به عنوان ابژه‌ای سیار و سیال در نظر گرفته شده است و سعی بر آن است تا با نگاهی کلی به آن و خصوصا فرش‌های دست‌بافت، کارکرد گفتمانی و معناشناختی فرش و نسبت آن با مخاطب به عنوان دیگری شناسا بررسی و تبیین شود.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش:

نشانه، نماد و ساختار از اصلی‌ترین بخش‌های پژوهش دربارهٔ فرش به شمار می‌آید؛ از این رو با توجه به بررسی‌های صورت گرفته چند پژوهش با موضوع بررسی نشانه، نماد و ساختار در فرش یافت شد که در ادامه معرفی می‌شوند. البته این مقالات بیشتر معطوف به بررسی طرح یا نشانه‌های کلی در فرش یک ناحیهٔ خاص هستند و در نهایت به بررسی گفتمان و چگونگی نظام حرکتی در فرش توجهی نداشته‌اند. «مطالعهٔ تطبیقی ساختار طرح در قالی‌های سجاده‌ای بلوچ و ترکمن» نویسندگان در این مقاله در پی

نشان دادن اشتراکات فرهنگی میان قالی‌های محرابی میان دو قوم بلوچ و ترکمن هستند. به نظر ایشان طرح، ساختار و نقوش میان قالی‌های این دو منطقه اشتراکات فراوانی دارد، اما در عین حال با توجه به اقلیم و مسائل فرهنگی، تفاوت‌هایی نیز در ترکیب‌بندی و رنگ می‌توان مشاهده کرد. (میرزایی، ۱۳۹۹: ۱۷۳-۱۹۰) «بررسی بن‌مایه‌های انتزاعی در قالی هریس» نویسندگان در این مقاله به نقش بن‌مایه‌ها در شکل‌دهی به تصاویر ذهنی و انتزاعی قالی هریس پرداخته‌اند که بخش قابل توجهی آن با بهره‌گیری از عامل تشبیه و خلاقیت تغییراتی در طرح به وجود آورده‌اند که می‌توان به واسطهٔ آن سیر تحول یک بن‌مایه را سنت قالی‌بافی این منطقه مطالعه کرد. (عزیزی و همکار، ۱۳۹۴: ۹۴-۷۵) «ساختارشناسی طرح در قالی‌های معاصر هریس» نویسندگان مقاله تلاش کرده‌اند تا با بررسی ساختار فرش منطقهٔ هریس نشان دهند که ساختار کلی طرح، نقش و رنگ این قالی از گذشته با به امروز ساختاری مشترک است که براساس نوع اقلیم طراحی شده است. (محمدی و همکار، ۱۳۹۳: ۱۲۲-۱۰۱) «تحلیل نشانه‌معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان» که نویسندگان با رویکرد نشانه‌معناشناختی جایگاه فرش را از یک شیء صرفا ابزاری به یک نظام گفتمانی تبیین کرده‌اند. در این پژوهش تمرکز بر روی فرش کرمان و مناسبات بینافرهنگی میان قالی‌های منطقه است و فرایند ترجمهٔ تصویری تعدادی از گوبلن‌های فرانسوی را که تبدیل به نقش‌های قالی در کرمان شده‌اند، بررسی شده است. (زکریایی کرمانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۹-۱۱) «نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش» در این مقاله نویسندگان با تکیه بر روش نشانه‌شناسی سعی در تحلیل تطبیقی نقش قالی محرابی با معماری مسجد دارند. به عقیدهٔ نویسندگان میان نقش قالی‌های محرابی و معماری مساجد اشتراکات قابل توجهی برقرار است تا جایی که می‌توان گفت بخشی از عناصر معماری مساجد در قالی‌های محرابی جایگزین شده است. (فرشیدنیک، ۱۳۸۸: ۲۷-۹) «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی» در این مقاله نویسنده با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی، به تحلیل کلی نمادها و نشانه‌های اساطیری موجود در فرش ایرانی پرداخته است و تلاش کرده تا ارتباط میان این عناصر در فرش را در فرایند جانشینی و همنشینی با دیگر حوزه‌های اسطوره‌ای چون ادبیات مورد کنکاش قرار دهد. (افروغ، ۱۳۸۸: ۵۲-۵۷)

۲. بحث و بررسی:

در این پژوهش به دنبال بیان ویژگی‌های فنی فرش نیستیم، بلکه در پی ارایهٔ دیدگاه گفتمانی موجود در فرش و اینکه چه رابطه‌ای با انسان برقرار می‌کند، هستیم. ابتدا باید به این پرسش مهم پاسخ دهیم که چرا فرش موزهٔ سیال و سیار است؟ چرا فرش همواره و همیشه خود به تنهایی موزه است؟ فرش را به عنوان ابژه‌ای در نظر می‌گیریم که همه جا موزه است و هرجا که حضور دارد به عنوان موزه در نظر

گرفته می‌شود؛ از این رو نیازی نیست که حتما در موزه واقع شود تا عنوان فرش ـ موزه به آن اطلاق شود. فرش به تنهایی موزه است؛ چراکه با جهان معنا رابطهٔ مستقیم دارد. رابطهٔ این دو با یکدیگر چیست ؟ و چرا فرش علی‌رغم اینکه متعلق به حوزهٔ ابژهٔ هنری است، نظامی گفتمانی محسوب می‌گردد؟ شاید پاسخ به این پرسش را بتوان در دیدگاه برونو لاتور (Latour, ۱۹۹۱) در کتاب *ما هیچوقت مدرن نبوده‌ایم* جست که گسست بین فرهنگ و طبیعت را رد می‌کند. فرش نه آنقدر مدرن است که انقلابی در ژانر خود به شمار آید و نه آنقدر وابسته به سنت است که محافظه‌کار و یا کلیشه‌محور باشد. فرش همواره بین سنت و مدرنیته حرکت کرده است. به همین دلیل آشتی طبیعت با فرهنگ و بازگشت از دل جوامع صنعتی به طبیعت از طریق فرش میسر گشته است. این دیدگاه کار ما را آسانتر می‌کند. چراکه اگر فرش پیوند طبیعت با فرهنگ را ممکن می‌سازد، به این دلیل است که کارکرد موزه‌ای آن به مثابهٔ حفظ میراث فرهنگی و کارکرد طبیعی آن به دلیل تولید ادراک پدیدارشناختی در کنار یکدیگر و در تعامل با یکدیگر عمل می‌کنند. کارکرد فرهنگی فرش وابسته به همهٔ بن‌مایه‌ها و نمادها و نقش‌های آیکونیکی است که در آن حضور دارند. اما کارکرد طبیعی آن ابتدا وابسته به زمینی بودن آن است. فرش روی زمین قرار می‌گیرد و ما را متوجه جهان خاکی می‌کند؛ سپس با ما در تعامل حسی[۱] قرار می‌گیرد و ما را از ادراک دیداری[۲] به ادراک لامسه‌ای[۳] و بویایی سوق می‌دهد. یعنی تنِ ما را با تنِ خود هم‌بسته می‌کند. بخش موزه‌ای فرش از یک سو وابسته به کارکرد وجودشناختی فرش به عنوان باوری نهفته در عمق فرهنگ است و از سوی دیگر وابسته به کارکرد زیبایی‌شناختی و هنرمحور آن است. چند ویژگی مهم که سبب می‌گردند تا فرش از ابژه بودن تا سوژه شریک گفتمانی بودن در نوسان باشد به ترتیب زیر قابل بیان است:

۱) فرش رابطهٔ دور و نزدیک تولید می‌کند؛ اگر دور از ما باشد ابژه‌ای است که در آن سیر می‌کنیم. اگر نزدیک به آن باشیم و در رابطهٔ تن به تن، فرش به سوژهٔ تعاملی با ما تبدیل می‌گردد و شریکی گفتمانی است.

۲) فرش باوری آیینی را در ما بیدار می‌کند؛ چراکه ما را با باورهای عمیق فرهنگی که شاید در دسترس نیستند آشتی می‌دهد.

۳) فرش فضایی انسان‌شناختی [۴] ایجاد می‌کند که کارکرد قومی و اقلیمی دارد. بنابراین صدای اقوام و آهنگ زندگی آن‌ها در فرش تجلی می‌یابد.

---

۱ interaction sensorielle
۲ perception visuelle
۳ Perception tactile
۴ espace anthropologique

۴) فرش کارکردی قدسی دارد که سبب می‌گردد تا فضایی پاک و منزه را ترسیم کند و از هر نوع آلوده‌انگاری دور بماند.

۵) فرش با مرزآفرینی بین دو جهان وحدانیت و پراکندگی، جهان ساختاری را از جهان آرمانی جدا می‌کند. ما دور فرش جمع می‌شویم و گویا یگانه می‌شویم؛ ولی به محض اینکه، از آن فضا خارج شویم، وارد رابطهٔ ساختاری و کاربردی یا تکرار کنش‌های رایج می‌شویم.

۶) پس فرش تولید تمرکز و هم‌آیی می‌کند که این امر ترسیم جهانی فارغ از هیاهوی روزمره‌گی است.

با توجه به این ویژگی‌ها که فرش را به گفتمانی موزه‌ای تبدیل می‌کنند، ابتدا ترجیح می‌دهیم به بیان شرایط نشانه‌معنایی موزه بپردازیم و پس از آن نظام گفتمانی فرش را مورد بررسی قرار دهیم.

۱-۲- موزه و کارکرد نشانه‌معنایی آن

موزه برای ما مکان تولید معناست. انسان وقتی در موزه قرار می‌گیرد با هر کمیتی و کیفیتی که باشد درون فضای موزه حرکت می‌کند و بنابراین این حرکت و راه رفتن درون موزه به هر شکلی که باشد تولید ریتم می‌کند؛ یعنی موزه مکانی است که ریتم حرکت ما را نسبت به فضا تعیین می‌کند؛ یعنی در بعضی جاها باید رتیم را کند کنیم و در بعضی جاها باید توقف کنیم و در جاهایی دیگر حرکتی بینابین داشته باشیم. پس، نوع حرکت ما، ضرب آهنگ حضور ما براساس موزه و مکان تعیین می‌شود و شکل می‌گیرد. تودرتویی سالن‌های موزه نوع حرکت ما را مارپیچی می‌کند. البته این برای موزه‌هایی است که چنین ویژگی را دارند. این تودرتویی در واقع نظام انتقال یا رابطهٔ ما را با فضا تغییر می‌دهد؛ یعنی اینکه تجربهٔ زیستهٔ ما در موزه را نسبت به تجربهٔ زیستهٔ ما در فضاهایی که موزه نیستند، تغییر می‌دهد. ما این تفاوت را مرهون رابطهٔ میان خود و فضا هستیم.

نوع دیگر تعریف موزه آن است که به حرکت ما جهت می‌دهد؛ یا این جهت را فلش‌ها تعیین می‌کنند، یا نوشته‌ها که به حرکت ما ساختاری روایی می‌دهند. اگر موزه این توانایی را دارد که حرکت ما را جهت‌دار کند، بنابراین روایت‌ساز است. چون روایت با حرکت آمیخته است. مخاطب درون موزه حرکت می‌کند و می‌تواند مکان خود را تغییر دهد یا حتی از ادامهٔ یک مسیر منصرف شود و مسیر دیگری را جایگزین کند. بنابراین موزه هم اگر مکان ـ هدفی را تعریف کرده باشد، یعنی باعث شود تا مراحلی را پشت سر گذاشته و وارد فاز بعدی شویم؛ یعنی اینکه مسیر حرکت ما را تعیین کرده است و روایتی را ساخته است. اما چنین مکان ـ هدفی یک قطعیت مطلق نیست و امکان توقف، انصراف، یا حتی جایگزینی و ازسرگیری وجود دارد.

۲-۲- موزه و ویژگی زمانی آن

در مجموع موزه، روایت تولید می‌کند و مخاطب این روایت را دنبال می‌کند و آگاهی او را نسبت به زمان و موقعیت‌های شناختی و فرهنگی شکل می‌دهد. ما در زندگی روزمره و مدرن به دلیل تکرار کنش‌های معمول انسان‌های غافل هستیم و بیداری خود را نسبت به زمان از دست می‌دهیم. موزه حس بیداری ما را نسبت به زمان و جهان پیرامون احیا می‌کند؛ موزه نسبت به زمان ما را بیدار می‌کند و موجب می‌شود تا انسان جدیدی شویم. این بیداری به این سبب رخ می‌دهد که زمان دچار گسست می‌شود و وارد زمان جدیدی می‌شویم. این گسست یک تلنگر است که تن انسان را هوشیار می‌کند. این هوشیاری با هوشیاری ذهن متفاوت است. موزه نخست تن را شناسایی می‌کند و موجب شناخت مجدد ما از تن یا ارزیابی ما از خود است. این شناخت با تولید روایت همراه است. یعنی اینکه درون موزه، ما از یک نقطه شروع می‌کنیم، نقاط مختلف را پشت سر می‌گذاریم و به انتها می‌رسیم و روایت ختم می‌شود. موزه یک نقطهٔ شروع، یک استمرار و یک نقطهٔ پایان دارد. اما با بیداری تن کارکرد عاطفی موزه نیز شکل می‌گیرد؛ زیرا انسان هنوز از موزه خارج نشده است که دچار حس تحسر می‌شود؛ حسرت چیزی که چند ثانیه پیش در دسترس بود و اکنون دیگر در دست نیست. به همین دلیل موزه همواره فضایی نستالژیک است.

ویژگی دیگر موزه کارکرد آنتروپولوژیک و انسان‌شناختی آن است. موزه معمولا نسبتی با انسان‌هایی پیدا می‌کند که چیزی را به امانت و ارث گذاشته‌اند. موزه به گذشته، حال و آینده ارجاع می‌دهد و سه زمانی است و این سه زمانی بودن یعنی آنکه زمان گذشته دسترسی را به زمان پیشینیان فراهم می‌کند مانند کنشی که مجموعه‌داران انجام می‌دهند. زمان حال زمان تأییدی و ایجابی با وجه پرسپکتیوی است و بیننده به عنوان مخاطب شاهد و ناظر بر موزه است، و زمان آینده نیز نظام تخیل را شکل می‌دهد: نسبت موزه با زمان آینده این است که فضای تخیلی و یا آرمانی تولید می‌کند.

ویژگی دیگر موزه چندوجهی بودن آن است؛ یعنی موزه کنش‌گرانی را فرامی‌خواند؛ قدرت حضور در زمان و مکانی خاص را به آن‌ها القا می‌کند؛ سپس در آن‌ها حس کنش‌گرانی جمعی را که درون نهادی اجتماعی قرار دارند، ایجاد می‌کند. همچنین با توجه به حس اعتماد و باور که در نتیجه غرورآمیز است فضای عاطفی تولید می‌کند؛ علاوه بر این، موزه به نظام دانش وابسته است چون تولید آگاهی و شناخت می‌کند. همچنین میل، اراده و خواستن از دیگر ویژگی‌های موزه است. یعنی موزه همواره میل برای کنکاش و بیشتر یافتن است که همین میل در ارادهٔ جمعی تجلی می‌یابد چون موزه فضای بازیابی دیگری‌های غایب در حین انجام فرآیندی روایی[۱] است.

---

[۱] procès narratif

ژاک فونتنی و نیکلا کوئنیاس (Fontanille et Couégnas, ۲۰۱۸ : ۸۱) در دیدگاهی نشانه‌معناشناختی حضور را به فرآیند انسان‌شناختی گره می‌زنند و شیوهٔ حضور کنش‌گران را در کل تابع فرآیندی به ترتیب زیر می‌دانند:

«الف) هسته‌هایی ترکیبی که در نهایت باید در نتیجهٔ ارتباط آن‌ها نقطهٔ وحدت آن‌ها را یافت (نظام شبکه‌محور[۱])؛ ب) هسته‌ها و قدرت‌های کنشی که برای تولید صحنه‌های گفتمانی ضروری هستند (استحاله[۲])؛ ج) فضای تاییدی، ایجابی و باورمحوری که هسته‌های کنشی ایجاد می‌کنند تا به این ترتیب نیرویی جمعی تحقق یابد و وجه حضوری و وجودی هسته مورد حمایت قرار گیرد (قدرت تخیل[۳])؛ د) تمایز بین نقش‌های کنشی، به ویژه نقش‌های کنش‌گر و کنش‌پذیر (کارکرد راهبردی[۴])؛ ه) سکانس‌بخشی به این نقش‌ها با توجه به کاربرد متفاوت آن‌ها در موقعیت‌های مختلف تا جایی که به تثبیت هویت آن‌ها بینجامد (تکرارپذیری[۵]).»

پس موزه‌ها محل شکل‌گیری هسته‌های کنشی، هسته‌های گفتمانی، نظام‌های تخیلی، تمایزهای کنشی و ایجاد فضای هویتی هستند. به همین دلیل موزه محل تجلی وجه وجودی فرهنگ و جامعه است که باور جمعی را در خود ابتدا به نمایش گذاشته و سپس به یک هویت در حال تثبیت تبدیل می‌کند.

علاوه بر اینها، موزه یک نظام تعاملی است؛ زیرا محل گفت‌وگو و مذاکره است که بسته به نوع موزه این تعاملات شکلی خاص دارند. در موزه با هر آنچه در فضاست وارد گفت‌وگو می‌شویم. در این حالت تن و ذهن با یکدیگر وارد تعامل می‌شوند و نظام مذاکره را ایجاد می‌کنند. اما این مذاکره درون بافتی زمانی شکل می‌گیرد که زمانِ کمی (زمانِ شناختی) و کیفی (زمانِ عاطفی) با یکدیگر تنیده می‌شوند. پس موزه با مسالهٔ زمان گره خورده است. لِوی استروس (Lévi-Strauss, ۱۹۶۲) مسئلهٔ موزه را با مسئلهٔ هیجان زیبایی‌شناختی[۶] همراه می‌داند. او اعتقاد دارد که چنین هیجانی نتیجهٔ وحدت اثر هنری تولید شده به واسطهٔ انسان و همچنین بیننده‌ای است که به طور مجازی ممکن‌های آن را از میان ساختار و رخداد نهفته در آن اثر در می‌یابد.

از دیدگاه دنی برتران و ژاک فونتنی (Bertrand et Fontanille, ۲۰۰۶)، عناصر زمانی دو شیوهٔ توصیف دارند: براساس ویژگی‌های ریختاری که همان بخش‌های ریختار هستند و به واسطهٔ ویژگی‌های

---

۱ réseau
۲ métamorphose
۳ imaginaire
۴ stratégie
۵ itératif
۶ émotion esthétique

غیر زمانی که بخش‌های ریختار نیستند. در ادامه برتران و فونتنی به دو زمان اشاره می‌کنند که عبارتند از «زمان وابسته به زمان حال[۱]» و «زمان لحظه‌بارقه‌ای[۲]». این دو زمان براساس تقابل بین زمان حال و زمان بارقه‌ای و همچنین با تکیه بر کارکردهایی ریختاری مانند مسیر[۳]، جهت[۴]، چشم‌انداز[۵] از یکدیگر متمایز می‌گردند. زمان لحظه‌بارقه‌ای دارای یک مسیر و یک جهت با یک برش است. زمان حال دارای یک مسیر، دو جهت مختلف و دو بُرِش است که یکی رو به جلو و دیگری رو به عقب می‌باشد. موزه ویژگی هر دو زمان را دارد. از یک سو یک مسیر رو به جلو و رو به عقب را ترسیم می‌کند و از سوی دیگر با کارکردی لحظه‌محور ما را در یک مسیر و یک جهت قرار می‌دهد؛ یعنی مانند یک برش در زمان عمل می‌کند و یک لحظه را برجسته می‌سازد. همین مسئلهٔ زمان در مورد فرش هم صدق می‌کند. فرش از یک سو دارای مسیر، جهت و چشم‌انداز است و از سوی دیگر در یک لحظه یک نقطه از وجود خود را برجسته می‌کند و با برش در زمان یک لحظه‌بارقه تولید می‌کند. مقایسهٔ یک تابلوی نقاشی با موزه کمک می‌کند تا تفاوت حضور این دو را متوجه شویم. تابلو به واسطهٔ کادری که دارد به عنوان یک کل بر ما نمایان می‌گردد. تابلو جزیره‌ای بسته و ثابت است. این جزیره امکان جابه‌جایی، تغییر جهت و سیالیت ندارد. چرا که تابلو در محاصرهٔ کادر و قاب قرار دارد. حالا بر خلاف آن یک شیء یا ابژهٔ آزاد در فضا و یا یک مجسمه را هیچ کادری محدود نمی‌کند و ما با رها شدگی اثر در فضا مرتبط هستیم. برای همین سیالیت مجسمه اجازه می‌دهد تا از وضعیت تجمیع‌گرا به وضعیت باز و فراموقعیتی برسیم. میدان دید وسعت می‌یابد و در جهت دور حرکت می‌کند. در تابلوی نقاشی این وسعت میدان دید توسط کادر بسته می‌شود و امکان گریز به دوردست محدود می‌گردد. حالا اگر به موزه برگردیم، می‌بینیم که فضای موزه دو زمان توقف و حرکت را ترسیم می‌کند. زمان توقف بیننده، همان زمان تولید یک زاویهٔ دید محدود نسبت به اثر مورد مشاهده است. این زاویهٔ دید سبب می‌گردد تا امکان ترکیب میدان دید و پرسپکتیو بیرونی با پرسپکتیو درونی تابلو نباشد. در حالی که اگر مجسمه را در نظر بگیریم، امکان ترکیب پرسپکتیو بیرونی با پرسپکتیو درونی اثر وجود دارد. یعنی یک منظر تولید می‌گردد که از نزدیک تا دورترین نقطه در حرکت است. حالا اگر فرش را در نظر بگیریم. همین اتفاق قابل مشاهده است. فرش از یک سو دارای پرسپکتیو درونی و کادر است که زاویهٔ دید را محدود می‌کند. اما بلافاصله این محدودیت به واسطهٔ فضای بیرونی فرش که امتداد و استمرار آن به بیرون از فرش است، این محدودیت می‌شکند و از پیوند

---

[۱] temps du présent
[۲] Temps de l’immédiateté
[۳] direction
[۴] orientation
[۵] perspective

فرش و نافرش یک فضای در گریز شکل می‌گیرد. فرش همواره ما را به بیرون از خود ارجاع می‌دهد چون مرز بین بیرون و درون را تولید می‌کند و آنچه که لبهٔ فرش می‌نامیم معنای امکان گستردگی به بیرون از فرش و تمدید دامنهٔ فرش به نافرش است. کمی داخل‌تر از لبه برگشت به دامنهٔ محدود جهان و کمی بیرون‌تر از لبه گریز از این دامنهٔ محدود و حرکت فرامرزی است.

آن بی‌یر ژیسلن در مطالعهٔ صندلی به مثابهٔ دیزاین به این نکتهٔ مهم اشاره دارد که صندلی دارای سه سطح از حضور است: «جنبهٔ کاربردی و استعمالی، جنبهٔ نمایشی و جنبهٔ هنری که قور و سیر است» (Beyaert-Geslin, ۲۰۱۲ : ۱۲۳) اینکه می‌توان گفت که فرش هر سه ویژگی را دارد. اصطلاح فرشِ زیر پا، سطح استعمالی فرش است. اصطلاح فرش به خانهٔ ما روح می‌دهد؛ وابسته به جنبهٔ نمایشی فرش است و اصطلاح از دیدن این همه نقش و نگار سیر نمی‌شویم مبتنی بر جنبهٔ قور و سِیر در فرش است. بر اساس این سه سطح سه رابطه به دست می‌آید: رابطهٔ معمول و رایج که کابردی است؛ رابطهٔ شگفت‌انگیز و استثنایی که نمایشی است؛ و در نهایت رابطهٔ زیبایی‌شناختی که هنری است.

۲-۳- فرش به مثابهٔ موزهٔ سیار

فرش به گذشته متصل است؛ چون بخشی از گذشته را با خود به امانت آورده است. این پیوند با گذشته موجب می‌شود رابطهٔ ما با فرش مانند رابطهٔ موزه‌ای باشد. چون موزه بناست که چیزی از گذشته را به ما منتقل کند. فرش به مکانی که در آن تعلق می‌گیرد، شناسه و رمزگان می‌دهد؛ زیرا فرش در هر جایی قرار گیرد، آنجا را به مرکز حضور[۱] تبدیل می‌کند. این حضور کارکرد آیینی نیز دارد. یعنی از یک سو فرش ما را به آیین‌های بومی مرتبط می‌کند؛ هر فرشی به هر قومی مرتبط باشد، نگاه آن قوم را بازتاب می‌دهد و از سوی دیگر تولید تقدس می‌کند؛ چون در هر جایی که قرار گیرد آن مکان را منزه می‌کند. به همین دلیل در مساجد، بارگاه‌های مذهبی، معابد و غیره با کفش وارد نمی‌شویم چون فرش به آن مکان نوعی تقدس داده است.

فرش دو نظام عمودی و افقی دارد. در نظام عمودی فرش روبه‌روی ماست و کارکرد موزه‌ای، ویترینی و زیبایی‌شناختی دارد و وقتی عمودی است رابطهٔ ما را با خودش تغییر می‌دهد؛ زیرا فرش‌های عمودی دارای نوعی تقدس یا وجهی از تقدس هستند که باید از دور تماشا شوند؛ فرش در نظام عمودی کارکردی اسطوره‌ای و استثنایی یا تقدس‌محور می‌یابد. در نظام افقی روی فرش قرار می‌گیریم. در این حالت فرش دارای قابلیت فعالیت‌های متکثر است؛ بنابراین نظام کاربردی فرش نظام متکثر[۲] است. فرش هم وابسته به طبقهٔ اشرافیت و هم وابسته به طبقهٔ عمومی جامعه است. شاید بتوان از کارکرد تزیینی و لوکس فرش

---

[۱] centre de présence
[۲] multiple

برای طبقهٔ اشرافیت سخن گفت؛ و از کارکرد معمول و استعمالی فرش برای طبقهٔ عمومی جامعه. در مراسم مختلف نیز فرشها ابعادشان تغییر می‌کند. ابعاد، نوع و اندازهٔ فرش با ابعاد مراسم هم‌آیی پیدا می‌کند و بنابراین نظام آن تطبیقی است. به همین دلیل که فرش دامنهٔ حضور ما را در فضا تعیین می‌کند به قول هایدگر معنای «مکانیتی مکان‌آفرین» دارد. «مکانیت مکان آفرین، مکان را آزاد می‌کند؛ به مکان‌های پیرامونی هویت می‌دهد؛ رابطهٔ نزدیک و دور خلق می‌کند؛ جهت، مسیر و مرز تولید می‌کند؛ مکانیت امکان تولید فاصله و نامحدود نمودن مکان است.» (Heidegger, ۲۰۰۹: ۲٤) پس، فرش به سبب آنکه به مکان مکانیت می‌دهد دارای شعور معرفتی است و موجب گسترش دامنهٔ تن در فضا می‌گردد. این امر با حرکت آمیخته است؛ یعنی فرش پیوسته در حال تمدید چیزی در وجود انسان است.

فرش همچنین با هنرهای دیگر از جمله موسیقی پیوندی نزدیک دارد. با نگاهی دیگر نیز می‌توان گفت فرش موجب استعلای ما از زمین می‌شود و عرصه را سماعی می‌کند. فرش دارای ریتمی موسیقیایی است. درون فرش رتیم وجود دارد؛ یعنی موتیف‌های درون فرش، رنگ‌های درون فرش، اشکال و ... که در فرش تکرار می‌شوند، موجب تولید نوعی ضرب‌آهنگ است. این حالت بسته به میزان تکرار اشکال و موتیف در فرش است. مثلا در گبه میزان تکرار کم است تا جایی که در نهایت به سکوت برسیم. نوع اصلی موسیقی گبه یا بعضی از فرش‌های روستایی نوعی سکوت است. از دیگر ویژگی‌های فرش تونالیته[۱] است. با بالا رفتن تونالیتهٔ رنگی و خطی رتیم فرش نیز تغییر می‌کند.

فرش دارای حاشیه و مرکز است. فرش رقیب ابژه‌های دیگر است و در این کارکرد رقابتی معمولا میانِ آن‌ها قرار می‌گیرد. مبلمان و صندلی دو رقیب اصلی فرش دور آن قرار می‌گیرند. تغییر ابعاد فرش بسته به میزان فضای خانه است که اندازهٔ آن را تعیین می‌کند؛ اما در این عرصهٔ رقابت فرش همواره موجودیت خود را حفظ کرده است. آن بی‌یر ژیسلن (همان، ۳۶-۳۵) در مطالعهٔ مجسمه باور دارد که باید مجسمه را با همهٔ فضای پیرامونش در نظر گرفت؛ در ادامه ژیسلن تأکید می‌کند که دو تفکر ما را به خود مشغول کرده است: یکی اینکه مجسمه قدرت میزبانی فضا را دارد و دیگری کاملا مخالف این تفکر است و ادعا دارد که فضا در ادامهٔ موجودیت مجسمه مشارکت می‌کند. در ادامه ژیسلن در مورد معنای تولید شده به واسطهٔ مجسمه صحبت می‌کند و بر این باور است که مجسمه آنچه را که قبل از هر چیز یک گستره است ایجاد نموده و سپس آن را به فضا تغییر می‌دهد. مجسمه از یک سو به فضا قدرت زیبایی‌شناختی می‌دهد و از سوی دیگر بین خودش و فضا رابطهٔ رقابتی ایجاد می‌کند؛ چراکه ما

---

[۱] tonalité

را با یک مسئلهٔ اساسی مواجه می‌کند: اگر مجسمه قادر است فضای پیرامون را متعلق به حضور خود کند، همواره این پرسش به وجود می‌آید که دامنهٔ این تعلق تا چه حد و اندازه است؟

اینکه اگر با همین دیدگاه به سراغ فرش برویم، متوجه می‌شویم که فرش هم فضای خودش را دارد و بر این اساس فرش فضاست و هم فضای بیرون از خودش را دربرمی‌گیرد و در نتیجه فرش یک گستره ایجاد می‌کند و هر آنچه غیر خودش است را به فضا تغییر می‌دهد. گرمس اعتقاد دارد که «چون گستره به دلیل دخالت حواس و فعالیت ادراکی ما از ابژه‌هایی طبیعی و مصنوعی پر شده است، می‌تواند مانند جوهری در نظر گرفته شود که تحت تأثیر سوژهٔ بشری امکان تغییر و دگردیسی دارد» (Greimas, ۱۹۷۶ : ۱۲۹)

اینک عمل مهم دیگری به این فضا اضافه می‌شود که تن آدمی است. فرش استمرار حضور تن آدمی در فضاست که بحثی اگزیستانسیالیستی است. چرا فرش آمیخته با استمرار تن انسان است؟ به سبب اینکه یا تن ما را ادامه می‌دهد؛ یعنی زمانی که روی فرش نیستیم فرش تن ما و کارکرد تن ما را ادامه می‌دهد و زمانی که روی فرش هستیم، تن ما همراه تن فرش می‌شود. بنابراین یا تن ما همراه و همسو با تن فرش است یا زمانی که غایب می‌شویم فرش تن ما را ادامه می‌دهد و جای تن ما را پر می‌کند. کارکرد تن‌گونهٔ فرش یک کارکرد استمراری است. فرش نسبت ما با جهان را تعریف می‌کند. همهٔ این ویژگی‌ها در موزه‌ها شکل می‌گیرند، اما به محض خروج از موزه، فرش به تنهایی این ویژگی‌ها را همچنان داراست. پس فرش به تنهایی موزه است. فرش همچون موزه نسبت ما با جهان را تعریف می‌کند زیرا به واسطهٔ فرش درمی‌یابیم که در آستانه قرار داریم یا در میانه هستیم: مثلا هنگامی که در میهمانی‌هایی که باید روی فرش بنشینیم دور تا دور فرش می‌نشینیم و وسط فرش خالی است. این تعریف نسبتی با جهان است و بنابراین رابطهٔ ما با فضا از طریق فرش تعریف می‌شود که رابطه‌ای گفتمان‌ساز است. اما هنگام نماز خواندن رابطهٔ ما با فرش درون‌مکانی است. هنگامی که روی فرش می‌نشینیم و یا دراز می‌کشیم باز هم فرش تنِ انسان را میزبانی می‌کند. اما زمانی که دور فرش قرار می‌گیریم، فرش تنِ خود را بر انسان نمایان می‌کند و به عبارتی هم چشمان انسان را نوازش می‌دهد و هم برای مخاطب طنازی می‌کند. پس، فرش هم میزبان تنِ انسان است و هم خود را بر تنِ انسان می‌نمایاند و هم استمرار تنِ غایب ماست؛ چون غیاب ما را در فضا جبران می‌کند. رولان بارت (Barthes, ۱۹٦٦ : ٦٥-۷۳) برای بیان رابطهٔ ابژه‌ها در فضا و به خصوص مبلمان از اصطلاح «هم‌شانگی»[۱] استفاده می‌کند. به عقیدهٔ بارت

[۱] parataxe

همهٔ ابژه‌ها چه ابژه‌های تصویری و چه واقعی تنها به واسطهٔ یک شکل در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند که آن را باید هم‌شانگی نامید. یعنی اینکه ابژه‌های یک اتاق یا حتی خیابان شانه به شانه کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و وارد نوعی دیالوگ با یکدیگر می‌شوند. اما فرش چنین دیالوگی را رهبری و هدایت می‌کند چون در بسیاری از موارد در میان یا مرکز همهٔ ابژه‌ها پیوند آن‌ها با یکدیگر را میسر می‌سازد. تنِ ما نیز از چنین پیوندی خارج نیست و رابطهٔ انسان ـ ابژه را ممکن می‌کند.

فرش همواره بازتابی از جهان انتزاعی و والا و قدسی است. زیرا همواره تصویری از آسمان را با خود همراه دارد همانند گنبدهای کلیسا. فرش هم گویی نقشی از بهشت است. به دلیل اینکه تمام نقش و نگارهایی که اسطوره‌ها برای بهشت تعریف کرده‌اند در فرش متجلی شده است، فرش بازتابی از بهشت است. وقتی فرش زیر پای شما قرا می‌گیرد گویی در بهشت هستید. روی فرش قرار گرفتن یعنی در بهشت قرار گرفتن؛ فرش بهشتی گمشده را متجلی و تداعی می‌کند. فرش هم به آسمان متصل و هم به زمین. فرش ما را با طبیعت آشتی می‌دهد؛ طبیعت از دست رفته، به مخاطره افتاده، طبیعتی که مورد تعرض انسان‌هاست. فرش در حال هشدار دادن است که من جانشین طبیعت گم‌شده هستم و در حال یادآوری است که از طبیعت نگهداری کنید. همواره یادآور طبیعتی است که نقشش را به تصویر می‌کشد ولی ما از یاد برده‌ایم. از این رو فرش نظام هشدار است. فرش نظام فریاد است و فریاد می‌زند که آنچه که شهر و نظام تمدن ربوده است، من جبران می‌کنم. در مجموع باید گفت فرش همواره و همیشه یک موزهٔ سیار است.

۲-۴- فرش و کارکرد اقلیمی آن

با نگاه به ویژگی‌های فرش می‌توان گفت فرش هر اقلیم نماینده‌ای کلی از ویژگی‌های ذاتی مردم آن اقلیم است که به صورت طرح و نقش و رنگ در فرش جلوه‌گر شده است. برای نمونه در فرش کردستان از رنگ‌های گرم خاصه رنگ سرخ بیشترین استفاده شده است. البته رنگ‌ها در فرش این اقلیم به نسبت دیگر مناطق محدودتر است و رنگ غالب همان رنگ سرخ است: این رنگ و طرح‌های لوزی و مربع شکل در نقش فرش بیانگر صلابت و مقاومت و پایداری مردم این اقلیم است که در فرش تبلور یافته است. از رنگ‌های پرکاربرد در فرش این مناطق لاکی، سرمه‌ای و سبز است. طرح‌های قالی این منطقه به صورت بته‌جقه، ماهی درهم، گل و بلبل و ... است؛ البته بته‌جقهٔ این منطقه با دیگر مناطق تفاوت دارد.

تصویر شمارهٔ ۱: فرش کردستان

تصویر شمارهٔ ۲: فرش سنندج

فرش بیجار با حرکت رفت‌و برگشتی و حلقوی و بهره‌گیری از رنگ‌های زرد، کرم، سبز، سیاه، آبی در کنار رنگ سرخ، طنازی را دو چندان کرده است. طرح‌های آیینه‌ای و رفت‌و برگشتی حالتی سماع‌گونه به فرش داده است. در فرش این اقلیم به قرینه‌سازی و هماهنگی میان تصاویر توجه شده است. وجه تمایز میان فرش بیجار و کردستان در رنگ‌هاست. در بیجار از رنگ‌های لاکی، قرمز روشن و سفید در بافت فرش بیشتر استفاده می‌شود. طرح‌ها نیز شاه‌عباسی، گل فرنگ، گل سرخی، لچک و ترنج هراتی است.

تصویر شمارهٔ ۳: فرش بیجار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شمارهٔ ۴: فرش بیجار: بهره‌گیری از خطوط اسلیمی و گل‌سرخی و نقش سر حیوانات

قالی اردبیل که یکی از مشهورترین فرش‌های منطقهٔ اردبیل است و مربوط به دوران پادشاهی شاه طهماسب است. این قالی پیوند جالب توجهی با تفکرات هستی‌شناسی و عرفانی دورهٔ صفوی دارد. قالی دارای یک هستهٔ مرکزی است که طرح‌ها دیگر از آن منشعب شده‌اند. این طرح‌های ریز از مرکز به اطراف به صورت منظم پراکنده شده‌اند؛ به نوعی بیانگر تفکر وحدت وجود و کثرت ماهیت است؛ ماهیت‌هایی که از ذاتی واحد متکثر شده‌اند. ویژگی دیگر این قالی حالت چرخشی است که در حاشیهٔ قالی قابل مشاهده است؛ طرح مرکزی به چهار قسمت مساوی تقسیم شده است و در چهار گوشهٔ قالی قرار گرفته است. مشخصهٔ مهم این طرح، رنگ‌های به کاررفته در آن است. رنگ طلایی از رنگ‌های اصلی این قالی است که در نگارگری مکتب صفویه (تبریز) جزو رنگ‌های پربسامد به شمار می‌آید. طرح‌های گل و اسلیمی که از هستهٔ مرکزی برگرفته شده است، نسبت جالب توجهی به با طرح‌های تزیینی در نگارگری این دوره نیز دارد.

تصویر شمارهٔ ۵: قالی اردبیل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲-۵- فرش و نظام حرکتی آن:

بین حرکت و التفات ارتباط تنگاتنگ وجود دارد. مرلوپونتی در دیدگاه پدیدارشناسی یکی از مهم‌ترین افرادی است که بر این امر صحه می‌گذارد. می‌توان گفت میان حرکت و التفات ابتدا ارتباطی طبیعی وجود دارد. «التفات ما به واسطهٔ حرکت پوشش می‌یابد و جان می‌گیرد و در حرکت است که به عرصهٔ بیان می‌رسد. همان‌طور که یک شی یا یک چیز به واسطهٔ نمودهای ادراکی‌اش بیان می‌گردد و تجلی می‌یابد» .(Merleau-ponty, ۱۹٤٥ : ۲٥٥) در اینجا مقایسه یک چیز با وجوه نمودی و بیکرانگی

چیزها دارای اهمیت است. بیکرانگی را نباید یک دگردیسی تحمیل شده از جانب سوژه بر جهان و اشیا پنداشت.

اگر چیزی بر ما با جنبهٔ بیرونی تجلی می‌یابد، به دلیل نقصان جهان طبیعی نیست، بلکه به دلیل شیوهٔ تجلی وجودی چیزهاست. حرکت نیز شیوهٔ تجلی وجودی التفات است. چیزها در نمود ادراکی خود حیات دارند و التفات ما نیز در حرکت ما حیات دارد. بدون حرکت التفات ما تبدیل به امری مکانیکی، بازنمودی، روشنفکرانه و شناختی می‌شود که معنای واقعی از آن ربوده می‌گردد. به واسطهٔ همین بیکرانگی که وجود یک چیز به آن وابسته است آن چیز جان می‌گیرد. این بیکرانگی جزو لاینفک وجودی یک شی و پایان‌ناپذیر است. (مرلوپونتی، همان: ۲۵۲)

تن را به حرکت در آوردن، یعنی از ورای آن چیزها را نشانه رفتن؛ یعنی تنِ ما نسبت به جهان دارای موضع است و هر چیزی به واسطهٔ جنبهٔ وجودی خود بر ما متجلی می‌گردد. همه چیز دارای حرکت است و هر حرکتی التفات‌مند است و هر التفاتی جهت‌مند. ژاک فونتنی (Fontanille, ۲۰۱۱ : ۸۵) اعتقاد دارد که این رابطهٔ بین یک چیز و جنبهٔ وجودی آن از یک سو و التفات‌مندی و حرکت از سوی دیگر فقط یک رابطه آنالوگ نیست، بلکه رابطهٔ دوجانبه و متقابل نیز است. چراکه یک چیز و درک آن چیز رخ نمی‌دهد مگر به واسطهٔ حرکت یعنی نیرویی درون‌رانشی و انگیزشی که حسی-حرکتی است و به واسطهٔ نیاز یا میل به قور نمودن در همه وجوه آن چیز در ما ایجاد می‌گردد.

امبرتو اکو به دینامیکِ توجه اصرار دارد: چیزی ما را به سوی خود فرا می‌خواند، توجه ما به آن جلب می‌گردد و به سوی آن جهت می‌یابیم: این همان چیزی است که با صدای بلند می‌گوید: من هستم. امبرتو اکو (Eco, ۱۹۹۹ : ٦٤) با تأکید بر دیدگاه پیرس در مورد گروند (زاویه دیدی که فرآیند سمیوزیس را مهیا می‌کند) یعنی همان که سبب می‌گردد تا چیزی از جوهر سوبستانسی خود خارج شود و دو وجه دارد، صحبت می‌کند:

- یک وجه برون‌ادراکی[۱] که ماده و یا جوهر سخت آن چیز است که پاینده و ماندگار است.
- وجه دیگر درون‌ادراکی[۲] است که مبتنی بر تمرکز و توجه به آن جوهر است.

سپس از رابطهٔ این دو وجه یک رابطهٔ فوری یا تفسیر فوری پدید می‌آید. این تفسیر یک عنصر معنایی را گزینش می‌کند. با توجه به مطالب یادشده باید گفت که فرش یک ابژه است و در درون خود سوبستانس و جوهر دارد که سوبستانس و جوهر یک رابطهٔ دینامیک با ما تولید می‌کند. این رابطهٔ دینامیک سبب ایجاد یک سمیوز یا برقراری زاویهٔ دید می‌گردد. از تعامل رابطهٔ دینامیک و ادراک فوری ما از فرش یک

---

۱ extéroceptif
۲ intéroceptif

بازنمود یا تعریفی بدست می‌آید که در ارتباط با تفسیر ما معنایی خاص تولید می‌کند. معنای بدست آمده نتیجهٔ تعامل حرکت جوهری و بنیادی فرش با حرکت دینامیک ما یعنی حضور ما بر اساس ارتباط ادراکی است.

همهٔ حالات عاطفی[۱] و شوِشی و حسی پراکنده در جهان پیرامون نمی‌توانند به سمیوز (فرآیند نشانه ـ معنایی) تبدیل شوند مگر اینکه این فرصت را بیابند که به واسطهٔ تنِ ما یکپارچه و جمع‌بندی شده و سپس در یک نمودی دینامیک و یکجا تجلی بیابند. در غیر این صورت آنچه که در جهان است انرژی پراکنده می‌باشد و ارزش و اعتبار معنایی ندارد. ارزش و اعتبار معنایی هر چیزی به یک‌جاشدگی و تجمیع آن چیز در یک تنِ واحد و سپس صدور آن به حوزهٔ معناست.

در ارتباط تن با جهان یک واسطه وجود دارد. این واسطه در مورد تن بشر همان پوست یا پوشش پوستی[۲] است که رابطهٔ بین من و جهان هستی است. اما در مجموع نقش واسط و رابط بین ما و هستی دارای اشکال زیر است:

- واسط و میانجی سبب می‌گردد تا انسجام بین ما و هستی شکل گیرد و تنش‌های اضافی و پراکنده حذف گردند. - رابط سبب می‌گردد تا اجزای یک مجموعه بتوانند گرد هم جمع شوند و بر اساس یک ساختار کلی شناسایی شوند.
- واسط و میانجی سبب می‌گردد تا عناصر جهان مانند فیلتری عمل کنند و بنابر این قدرت نیروهایی که از بیرون به عناصر درونی فشار وارد می‌کنند را ضعیف نموده و یا کاهش دهند.
- واسط و میانجی نیروهایی که از درون به بیرون هدایت می‌شوند را کنترل نموده و تعادل بین دو جهان درون و بیرون را حفظ می‌کنند.
- پوشش واسطه‌ای به علت اینکه سبب ایجاد اشتراک بین دنیای ما و دنیای بیرون و یا دنیای دیگری می‌شود، مرزی تمایزگر است که هویت وجودی ما را نسبت به جهان‌های دیگر تضمین می‌کند.
- پوشش واسطه‌ای به ارتباط ما با جهان بیرون و درون انعطاف می‌بخشد و مانع از برخورد مستقیم با فضاهای سخت می‌گردد.
- پوشش واسطه‌ای، ادراکات متفاوتی را که از جهان بیرون و درون صادر می‌گردد، هماهنگ می‌کند و به این ترتیب به هم‌ادراکی جهان‌های ممکن کمک می‌کند.

---

[۱] états affectifs
[۲] enveloppe corporelle

- پوشش واسطه‌ای و میانجی به دلیل آنکه نخستین تماس ما با جهان بیرون و درون را مدیریت می‌کند، سبب می‌گردد تا به تدریج حافظهٔ آنچه که تجربهٔ زیستهٔ ماست در این پوشش ذخیره شود و در شرایط مورد نیاز بازیابی گردد.
- پوشش واسطه‌ای تمایز جهان بیرون و درون را ممکن می‌سازد و یک فضای انتظار تولید می‌کند تا امکان بروز احساس و ادراک وجود داشته باشد.
- فضای پوششیِ میانجی سبب تعلق دو جهان بیرون و درون به یکدیگر می‌شود.
- فضای پوششی ویژگی‌های جالب توجهی دارد از جمله آنکه:
- ممکن‌های بی‌شماری را تولید و از بیرون به درون و از درون به بیرون هدایت می‌کند.
- از انجماد جلوگیری می‌کند و همواره راه تخیل به بیرون و درون را می‌گشاید.
- این فضا گاهی زمان را به گذشته و گاهی به آینده هدایت می‌کند. چون بخشی از وجود خود را مدیون گذشته و بخشی دیگر را مدیون تخیل نسبت به آینده است.
- نقش پوششیِ محافظ عبارت است از: تنظیم‌کنندهٔ روابط، کاهش‌دهندهٔ تنش، تنوع‌بخش بصری، افزایش‌دهندهٔ سازهٔ ارزشی، ترمیم‌کنندهٔ تنش‌های پیشاارتباطی.
- فضای پوششیِ میانجی کثرت عناصر موجود در فضا و یا تشتت آن‌ها را کاهش می‌دهد و انسجام بین عناصر را ممکن می‌سازد.
- فضای پوششیِ میانجی رابطهٔ بین مرکز و حاشیه را نظم می‌بخشد.
- فضای پوششیِ میانجی سبب تعادل بین جهان‌های پیرامونی می‌گردد. علت این ایجاد تعادل، جلوگیری از هدر رفتن نظام ادراکی به واسطهٔ نقش تجمیع‌گری است که قبلا از آن صحبت کردیم.
- به دلیل کارکرد مرزی بین جهان بیرون و درون، فضای پوششیِ میانجی همواره مکان را برای عبور به جهان‌های موازی مهیا می‌سازد.

با نگاه به این ویژگی‌ها باید گفت که فرش دارای نقش پوششی است البته پیش از توجه به نقش پوششی آن باید توجه داشت که فرش باور است؛ باوری که مقدم بر من و فراتر از من است. به قول موریس گودولیه (Gaudelier, ۲۰۱۳ : ۳۷۷) رابطهٔ وجودی انسان با جهان این ایده را در ذهن همهٔ انسان‌ها به عنوان فرمولی جهانی قرار می‌دهد: ناممکن ممکن است. موریس گودولیه ادامه می‌دهد که از این پس انسان از بخشی از وجود خود جدا می‌گردد و بخشی از وجود او بر او بیگانه می‌گردد و این بخش همان بخشی است که او را برای دریافت ناممکن آماده می‌سازد.

ژاک فنتنی و نیکولا کوئنیاس (*op.cit.* : ۱۰۱-۱۲۰) نیز تأکید دارند که تولید وجه اسطوره‌ای و قدسی همواره ما را در وضعیتی قرار می‌دهد که می‌توان آن را نوعی «در انتظار هستایش» یا وجودگرایی نامید که این انتظار همان انتظار ناممکن را ممکن شدن است. اما این انتظار خود متکی بر یک وجه بسیار مهم است و آن وجه همان باور است که پیشینهٔ مهم حضور اسطوره‌ای و محوریت قدسی هر حضور به آن وابسته است. در این حالت باید زمانی بُوشی یعنی زمانی چرخشی، حلقوی و غیرخطی را در نظر گرفت که بر اساس استعاره تولید می‌گردد.

فرش به دلیل همان کارکرد واسطه‌ای و میانجی‌محوری یا پوششی که از آن یاد کردیم به قول فرانسوا راستیه (Rastier, ۱۹۸۹ : ۸۲-۹٤) دارای وجهی است که از جنبهٔ کاربردی به غیرکاربردی و غیر قراردادی بودن و سپس ممکن‌مندی عبور می‌کند؛ فرش زمان کاربردی و قراردادی را به زمان اگزیستانسیالیستی تغییر می‌دهد: چرخش زمان و حلقوی بودن آن را به دلیل برگشت به اسطوره و سپس پیوند با فضای قدسی و ممکن‌سازی تخیلی ایجاد می‌کند.

فرش تن ر ا از مادیت محض عبور می‌دهد و به جهان فرامادی و یا همان جهان استعاره‌ای پیوند می‌دهد: تنِ من به بخشی از تنِ فرش متعلق می‌گردد و سپس از آنجا امکان استحاله ایجاد می‌گردد. دیالوگ بین «من» و بخشی دیگر از «من» که «خود» است ممکن می‌گردد. فرش همواره مرا به غیر اینجا فرا می‌خواند و تنِ من از اینجا دور می‌گردد تا اتوپی یا جهان آرمانی را تجربه کند. فرش به دلیل تکثر نقش‌ها، تکرار بن‌مایه‌ها، سرعت جابه‌جایی خطوط، قدرت بالای ترکیب، بهره‌مندی از دو نظام جانشینی و هم‌نشینی عناصر، تکثیر اشکال، استفاده از عناصر خط، نور و رنگ در همهٔ نقاطِ خود، سبب تغییر زاویهٔ دید بیننده، تغییر ضرب‌آهنگ حضور او و همچنین تنوع دیداری می‌گردد. به همین دلیل فرش یک اثرِ هنری منجمد نیست؛ بلکه همواره در حرکت است و جهان ساختاری را به جهان استعاره و سپس جهان استعاره را به جهان آرمانی و تخیلی تبدیل می‌کند. با توجه به همین دلایل ما فرش را موزه‌ای سیال و سیار می‌دانیم.

نتیجه

فرش به علت کارکرد ریتمیک و تکرار بن‌مایه‌ها و جنبهٔ موزون و موسیقیایی در تعارض با فضای سخت مکانی و با سنگ و یا زمین و خاک قرار می‌گیرد. به همین دلیل فرش در تعارض با جنبهٔ سخت فضا حضور ما را از حضورِ کارکردگرا، مادی، استعمالی و تعارضی به حضورِ تخیلی و آرمانگرا استعلا می‌دهد. فرش رابطهٔ ما را با فضا متعادل می‌کند؛ چون ما را از ماتریال سخت به ماتریال نرم انتقال می‌دهد. فرش فضایی دارد که بین اینجا و آنجا و یا بین اکنون و دور در حرکت است. این همان فضایی است که کارکرد خطی را حذف می‌کند و سبب کارکردی حلقوی و یا استعلایی می‌گردد. یکی از دلایل مهمی که سبب

می‌گردد تا فرش کارکرد موزه‌ای داشته باشد، جنبهٔ نمایشی آن است. فرش در نمایش اغراق در گریم چهره، اغراق در صدا، در ویژگی شخصیتی، در لباس و همچنین ژست و حرکت امری مسلم است. فرش نیز همواره مطالبه‌گر است؛ چون بلافاصله رخ می‌نماید، سکوت فضا را می‌شکنده، مرکز توجه تولید می‌کند، همه چیز را در خود تکثیر و نشر می‌دهد. این وجه انتشاری فرش عامل اصلی تولید جلوهٔ نمایش آن است. فرش ساحتی از حضور است که همواره در خود تمدید می‌گردد چون حرکت در آن متوقف نمی‌شود و حضوری پرطمطراق دارد. به قول آن بی‌یر ژیسلن (Beyaert-Jeslin, ۲۰۱۲ : ۱۲۲-۱۲۳) کافی است که یک ابژه در فضا دارای حضور پررنگ و پربسامد باشد، آن‌وقت این حضور باعث می‌گردد تا همهٔ ابژه‌های پیرامون را با عینکی متفاوت و یا اینکه هر بار با نگاهی کنجکاو مشاهده نماییم. این چرخش نگاه تا زمانی که فرش هست متوقف نمی‌گردد. پس فرش حضوری هستایشی دارد و هر بار زنگِ هستی را در پیرامونِ خود به صدا در می‌آورد تا همهٔ ابژه‌های پیرامون آن نیز مورد توجه قرار گیرند. فرش از رابطهٔ استعمالی و کاربردی تا رابطهٔ نمایشی و بالاخره زیبایی‌شناختی و تخیلی در نوسان است. جهان موزه‌ای فرش جهان گستره‌ای است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱. افروغ، محمد (۱۳۸۸). «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی». *کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ۱۳۶: ۵۷-۵۲.

۲. زکریایی کرمانی، ایمان، حمیدرضا شعیری و فرزان سجودی (۱۳۹۲). « تحلیل نشانه‌معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان». *مطالعات تطبیقی هنر*. سال ۳. شمارهٔ ۶: ۲۹-۱۱.

۳. عزیزی حسن و مهناز نوایی (۱۳۹۴). «بررسی بن‌مایه‌های انتزاعی در قالی هریس». *گلجام*. شمارهٔ ۱۱: ۷۵-۹۴.

٤. فرشیدنیک، فرزانه؛ رضا افهمی و حبیب‌الله آیت‌الهی (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقوش فرش». *گلجام*. شمارهٔ ۱۴: ۲۷-۹.

٥. محمدی، شبنم و علی وندشعاری (۱۳۹۳). «ساختارشناسی طرح در قالی‌های معاصر هریس». *گلجام*. شمارهٔ ۲۵: ۱۲۲-۱۰۱.

٦. میرزایی، عبدالله و آرزو قرجی (۱۳۹۹). «مطالعهٔ تطبیقی ساختار طرح در قالی‌های سجاده‌ای بلوچ و ترکمن». *نگارینه*. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱۹: ۱۹۰-۱۷۳.

- Barthes R. (۱۹۹٤). « Sémantique de l'objet ». *Œuvres complètes.* Paris : Seuil.
- Bertrand D.et J. Fontanille (Sous la dir. de) (۲۰۰٦). *Régimes sémiotiques de la temporalité.* Paris : PUF.
- Beyeart-Geslin A. (۲۰۱۲). *Sémiotique du design.* Paris : PUF.
- Eco O. (۱۹۹۹). *Kant et Lornithorynque.* Paris : Grasset.
- Fontanille J. (۲۰۱۱). *Corps et sens.* Paris : PUF.
- Fontanille J. et N. Couégnas (۲۰۱۸). *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique.* Limoges : PULIM.
- Gaudelier M. (۲۰۱۳). *Lévi-Strauss.* Paris : Seuil.
- Greimas A.J. (۱۹۷٦). *Sémiotiques et sciences sociales.* Paris : Seuil.
- Heidegger M. (۲۰۰۹). *Remarques sur art-sculpture-espace.* Traduction française de Didier Franck. Paris : Bibliothèques Rivages.
- Latour B. (۱۹۹۱). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique.* Paris : La découverte.
- Lévi-Strauss Cl. (۱۹٦۲). Paris : Agora.
- Merleau-ponty M. (۱۹٤٥). *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard.

Rastier F. (۱۹۸۹). *Sens et textualité.* Paris : Hachette.

فصلنامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال نخست، شمارهٔ نخست، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۳۷-۲۳

تحلیل فلسفی مفهوم «غربت» در فیلم «تی‌تی» بر اساس نظریه‌های طرح‌وارهٔ مفهومی و باشلار

الیکا اشجعی[۱]
دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
حبیب‌الله عباسی[۲]
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده
فیلم تی‌تی ساختهٔ آیدا پناهنده یکی از آثار سینمایی درخور تأمل است که می‌توان آن را در چند وجه فلسفی، زبان‌شناسی شناختی و تخیل مورد مطالعه و بررسی قرار داد. این فیلم محتوایی غنی از مفهوم غربت و نگاهی فلسفی به این مفهوم دارد. در این جستار درصدد هستیم تا با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد بینامتنی به بررسی نگاه متضاد و تقابل‌گرایانهٔ مفهوم غربت در میان دو طبقهٔ متفاوت جامعه بپردازیم. برای این منظور غربت را از دو دریچهٔ طرح‌وارهٔ مفهومی که جزیی از استعارهٔ مفهومی است و نیز نظریهٔ گاستون باشلار بررسی کنیم و بکاویم. فیلم، دو قهرمان اصلی دارد که هر دو دچار حس غربت‌اند. یکی از جامعهٔ روستایی و سنتی، و دیگری از جامعهٔ شهری و مدرن. در ابتدا مفهوم غربت را در فیلم با طرح سه نگاشت «غربت سیاه‌چاله است.»، «غربت انسان است.» و «غربت، سرطان است.»، بررسی و تفسیر کردیم، سپس به تحلیل فیلم با توجه به نظریهٔ باشلار پرداختیم. آن‌چه حاصل پژوهش شد نحوهٔ رویارویی دو قهرمان با حس و مفهوم غربت بود. قهرمان جامعهٔ روستایی درمان غربت خویش را در بازگشت به خانه می‌یابد، اما قهرمان مدرن و مدنی فیلم نمی‌تواند درد غربت خویش را تسکین بخشد؛ از این روی دچار حیرانی و سرگشتگی بیشتر می‌شود. با تکیه بر دو بخش تخیل ماده و فضا از هر دو بخش در این مقاله بهره جستیم و نیز طرحوارهٔ مفهومی غربت را بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون مورد تحقیق و مداقه قرار دادیم.

کلیدواژه‌ها: مفهوم غربت، فیلم تی‌تی، طرح‌وارهٔ مفهومی، دیدگاه‌های باشلار، فلسفه.

---

[۱] Elika.ashjaee@yahoo.com
[۲] نویسنده مسئول habibabbasi٤٥@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷