Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 81 - 106
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.557543.1105

Kurdish Carpet as Text: A Post-Structuralist Reading of Meaning in the Indigenous Kolyaei Carpet

Tayebeh Amirian, *Ph.D. in Arabic Language and Literature, Kermanshah, Iran.*
Email: tamirian2255@gmail.com

Extended Abstract

Introducion:"The carpet, as one of the most significant visual artifacts of Iranian civilization, transcends its decorative and functional dimensions to become a semiotic field rich in cultural and epistemological meanings. The indigenous carpets of Kermanshah, woven by Kurdish tribes, represent a unique inter textual dialogue between tradition, memory, and creative consciousness. This research situates the Kurdish carpet not as a mere object of ethnographic or aesthetic value, but as a text in the Barthes sense open, plural, and interpretable. By reading the carpet as text, the study seeks to bridge the gap between visual culture and literary hermeneutics, arguing that the carpet, like a literary text, contains semantic layers that invite multiple readings. The Kermanshah carpet embodies a living narrative of local cosmology, collective identity, and the metaphysical imagination of its weavers. Within its warp and weft, the act of weaving becomes an act of writing a silent inscription of cultural memory and existential meaning. This study aims to reinterpret the indigenous carpets of Kermanshah through a poststructuralist lens, exploring how meaning emerges from the interplay of symbol, materiality, and cultural context. The key questions include: How can the indigenous Kurdish carpet be read as a textual phenomenon rather than as a mere artifact? By addressing these questions, the paper aims to reposition the weaver as an authorial subject and the act of weaving as a hermeneutic process, thereby contributing to the interdisciplinary discourse that connects semiotics, visual studies, and literary theory.

Methods: The research employs a qualitative and interpretive methodology grounded in textual hermeneutics and visual semiotics. By analyzing specific examples of Kermanshah carpets particularly the motifs known as "Bazooband", "Toranj lenjabi", and "Hoseinbadi" the study decodes the symbolic logic embedded in their compositions. These motifs are not approached as ornamental signs but as semantic nodes that communicate the worldview of the Kurdish artisan. The analysis combines close visual reading with theoretical exegesis, drawing parallels between the structural patterns of the carpet and the syntagmatic structures of language. Each carpet is treated as a space where meaning is woven through repetition, variation, and transformation of

motifs. The ethnographic dimension of the study also acknowledges the embodied experience of the weaver her gestures, rhythms, and silence as integral to the text's production.

Results: The study reveals that the indigenous carpets of Kermanshah function as complex semiotic systems that encode collective myths, memories, and cosmological narratives. The Bazooband motif, for instance, symbolizes both protection and captivity, mirroring the dualities of power and vulnerability in Kurdish cultural consciousness. The Toranj lenjabi pattern evokes a metaphysical center a sacred geometry of being while the Hoseinabadi motif signifies duality and mirroring, reflecting the philosophical tension between self and other. Through these symbolic structures, the carpet emerges as a site of presence through absence: the weaver's body disappears behind the loom, yet her subjectivity is inscribed in every knot. The absence of the authorial body paradoxically intensifies its presence in the texture of the work, echoing Barthes' notion of the "death of the author" as a condition for the birth of the text. Furthermore, the study finds that the aesthetic act of weaving produces a temporal text: meaning unfolds not in linear time but in cyclical repetition, akin to oral storytelling or musical rhythm. The Kermanshah carpet thus becomes an archive of living time a woven memory that resists erasure and reaffirms identity.

Discussion: This interdisciplinary inquiry demonstrates that the Kurdish carpets of Kermanshah are not merely objects of beauty or utility but dynamic texts that articulate a philosophy of being, memory, and identity. Through the lens of post-structuralism, the carpet is redefined as an open field of signification in which meaning is neither fixed nor author centered but continuously generated through the interplay of viewer, context, and cultural memory. The research underscores the value of approaching indigenous artifacts as texts living entities capable of discourse thereby expanding the domain of textual studies beyond linguistic boundaries. It also highlights the necessity of integrating literary theory, semiotics, and anthropology to access the deep structures of meaning embedded in material culture. Ultimately, this study proposes that to "read" a carpet is to engage with an ontology of weaving: a dialogue between silence and sign, material and meaning, tradition and interpretation. The Kermanshah carpet, in this sense, stands as both a cultural document and a philosophical text an embodied language of threads that speaks the unspeakable, preserving within its fibers the continuous act of becoming that defines art, culture, and human creativity.

Keywords: Iranian Handwoven Carpet, Kolyaei Carpet, Kurdish Myths, Visual Discourse, Post-Structuralism.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۲/ شماره مسلسل ۱۱ / تابستان ۱۴۰۴/ ۱۰۶ ـ ۸۱
Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 81 - 106
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.557543.1105

قالی کردی به‌مثابهٔ متن: خوانشی پساساختارگرایانه از معنا در قالی بومی کلیایی

طیبه امیریان[1]

چکیده

بررسی آثار تمدنی همچون متونی قابل بازخوانی می‌تواند به درکی تازه از میراث نمادین نقش‌ها و نشانه‌ها بیانجامد. در نظریهٔ پساساختارگرایی، تولیدات فرهنگی مانند متن‌هایی زنده، قابل تغییر و چندبعدی هستند و می‌توانند دوباره تفسیر شوند. هنر قالی، به‌مثابهٔ متنی دیداری، عرصه‌ای برای بیان معنا و بازنمایی فرآیندهای فکری و ارتباطی میان بافنده با جهانِ پیرامون و بیننده است. قالی کلیایی، به‌عنوان محصولی فرهنگی، واجدِ نقش‌مایه‌هایی برگرفته از مفاهیم اسطوره‌ای، روایت‌های افسانه‌ای وموتیف‌هایی برخاسته از طبیعت است. این نقش‌ها بستری برای شناخت معرفت‌شناسی مردمان کرد و الگوی تعامل و استحاله‌های فرهنگی آنان به‌شمار می‌آید. به نظر می‌رسد شناخت نشانه معنایی طرح های قالی کردی بسان یک متن برای مخاطب به‌منظور کیفیت‌بخشی گفتمان دیداری ضرورت داشته باشد. با توجه به این نیاز پژوهشی، پرسش این است که چگونه مخاطب در ارتباط با قالی کردی نه به‌عنوان یک اثر بلکه یک متن، به بازیافت تجارب زیستهٔ خود می‌پردازد؟ روش پژوهش این مطالعهٔ میان‌رشته‌ای مبتنی بر روش توصیفی و تحلیلی نقوش سه نمونهٔ قالی منطقهٔ کلیاییِ کرمانشاه است. نتایج حاکی از این است که مخاطب در هر یک از این سه گونهٔ قالی‌کردی نسخه‌ای عینی از نمودهای برآمده از بطن اسطوره‌های کردی، بازنمودهای محیط طبیعی و ابژه‌های زندگی مردمان کرد را دریافت می‌کند. معنای دریافتی از این نمودها با آنچه در متن قالی‌ها ثبت شده‌اند تفاوتی را نشان می‌دهد که تا پیش‌ازاین در حالت تعلیق و یا غیاب بوده‌اند. لذا مخاطب با جهت‌دهی یک‌رشته معناهای جدید مسیر نوینی از معنای قالی‌های کردی را بازآفرینی می‌کند.

واژگان کلیدی

قالی دست‌بافت ایرانی، قالی کلیایی، اسطوره‌های کردی، گفتمان دیداری، پساساختارگرایی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۴

۱. دکتری زبان و ادبیات عربی، کرمانشاه، ایران.
tamirian2255@gmail.com

مقدمه

از ویژگی‌های قرن کنونی بازشناخت عوالم روحانی مردم مشرق زمین است که فلسفهٔ قارّه‌ای آن را مبنا و رویکردی برای تجدید زندگی روحانیِ انسان مدرن قرار می‌دهد. رویکردی که به شناخت ساحت گفتمان معنایی اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادیان، معنای فرهنگ و تجربهٔ زیستهٔ تبلور یافته در فرهنگ فولکلوری شرقی‌ها می‌پردازد؛ بنابراین «آنچه تمدّن غرب در قرن بیستم آموخت، نه انقلاب طبقاتی بلکه نیاز به معنا، قدس و ریشه‌های اسطوره‌ای زندگی و عوالم روحانی انسانِ غیراروپایی بود» (الیاده،۱۳۸۱: ۲۹). این معنای رجعت به جهان معناییِ تمدّن و فرهنگ شرقی تنها بررسی ابزار موزه‌ها و سنگ‌نوشته‌ها نیست؛ بلکه شامل آفرینش‌های فرهنگی و هنرهایی است که مطالعهٔ آن‌ها گونه‌ای از «دانش متجسد»[1] یا دیداری به شمار می‌آید. دانشی که کنش‌های فرهنگی و فعالیت گفتمانی انسان شرقی را چون یک سند و متن انسان‌شناختی آشکار می‌سازد. متنی که پیوسته حضوری تعلیقی دارد، لکن می‌تواند در یک چارچوب کنشی گفتمانی حضور یابد و از سوی مخاطب رمزگشایی و معنای غایب آن دریافت شود. بر این اساس، در ارتباط با انواع گونه‌های هنر ایرانی این اندیشه پرورانده می‌شود که آن جریانی زنده بامعنای تعلیقی است. چون هنر «همراه با نماد و مذهب و سایر عوامل زندگی اجتماعی، به‌نظام زندگی افراد قدم می‌گذارد» (افروغ،۱۳۸۹: ۷۷). این حضورِ هنر ایرانی نوعی کنش گفتمانی است که در طرح های رمزی و تصاویر نمادینِ هنر قالیبافی پدیدار می‌شود. قالی را می‌توان به‌مثابهٔ یک «متن‌نوشتنی» یا «متن دیداری» یافت که «از خود کشف حجاب می‌کند و بر اساس نوعی فعالیت و ارتباط با نشانه یا دال تجربه می‌شود» (بارت،۱۳۸۳: ۶۱)، زیرا فرآیند بافت قالی به‌عنوان دستاوردی فرهنگی با مناسبت معنایی که حامل روایت‌ها و گفتمان‌ها است از طریق نقش‌زدن‌های پیوسته تداعی‌گر واژگان یک متن است. نکته آنکه «وجود مؤلف در متن خویش را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های مندرج شده می‌داند، به‌عنوان چهره‌ای دیگر که در تاروپود قالیچه بافته‌شده است» (بارت،۱۳۸۳: ۶۴) تشبیه می‌کند؛ بنابراین، قالی چون متنی تصویری واجد نشانه‌هایی همانند نشانه‌های زبانی متنی که درون ساختاری نظام‌مند چیده شده‌اند که گفتمانی از دلالت‌های فرهنگی قابل بازخوانی را درون خود دارد. در همین ارتباط، قالی بومی منطقهٔ کلیایی که قالی کردی هم نامیده می‌شود، با طرح هایی از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و جهان زیستهٔ انسانِ کردی همچون ژانری است که متضمن قدرتِ بازتولید است. بافنده در جایگاه نویسنده از طریق نقوش روایتی را می‌آفریند و بیننده را چون مفسرّی فعّال به تکمیل معنای قالی بسان یک متن خواندنی از طریق ابژه‌های بافته‌شده فرامی‌خواند. چه هر ابژه‌ای «هر اندازه هم ناشناخته باشد، با توجه به سوژه‌ای که با آن در تعامل قرار می‌گیرد قابلیت تبدیل‌شدن به اثری هنری را پیدا می‌کند؛ البته با تکیه‌بر ارزش‌هایی که سوژه آن‌ها را در تعامل فعّال و مبتنی بر

1. Embodied knowledge

هم حضوری کشف کرده است»(بابک‌معین،۱۳۹۴: ۸۸). به همین سبب، قالی کلیایی از نمونه‌های کمتر شناخته‌شده از هنر قالی بومی ایرانی است. این‌گونهٔ قالی حامل حافظهٔ جمعی ناخودآگاهی است که در طرح ، نقش و رنگ‌بندی خود را نشان می‌دهد. در یک نگاه متفاوت قالی کردی تصویرگر اصول هستی‌شناسی مردمانِ کرد نواحیِ غربی ایران و الهام گرفته از محیط طبیعی آن‌ها است که تاکنون توجه کمی به آن شده است. قالی کردی در طرح هایی با نام‌های «بازوبندی»، «ترنج لنجابی» و «حسین‌آبادی» قابل بررسی است. نمونه‌های برگزیده با انواعِ نگاره‌هایِ موضوع محور، دارای نوعی روایت نمادین اسطوره‌ای و حماسی[1] و رمزگان فرهنگی و موتیف‌های بومی است. این پژوهش میان‌رشته‌ای با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با مشاهدهٔ طرح های سه نمونهٔ قالی کردی بازوبندی، ترنج لنجابی و حسین‌آبادی و تطبیق با ویژگی‌های جغرافیایی، فکری و فرهنگی منطقهٔ کلیایی نوشته شده است و به این پرسش پاسخ می‌دهد: چگونه مخاطب با مشاهدهٔ قالی کردی، چون یک متن، به بازتولید معنا، تفسیر و فهم نقوش آن به‌صورت یک تجربهٔ زیسته می‌پردازد؟

پیشینه پژوهش

در چند دههٔ اخیر، با گسترش مطالعات فرهنگی و بینارشته‌ای مطالعهٔ قالی از یک شیء تزیینی فراتر رفته و به‌عنوان متنی فرهنگی و معنایی نظام‌مند مورد واکاوی قرار گرفته است. ازجملهٔ این پژوهش‌های داخلی و خارجی موارد زیر قابل فهرست است.

قاسمی، شعاری و احمدی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی، تحلیل و طبقه‌بندی طرح و نقش قالی‌های امروزی کرمانشاه»، به تحلیل و دسته‌بندی ۵۰ نمونهٔ قالی کرمانشاه پرداخته‌اند. پژوهندگان برخی طرح های موجود در قالی‌های بومی مانند لنگرکشتی، سماوری و غیره را از نقوش اصیل منطقهٔ کلیایی دانسته‌اند. هرچند در پاره‌ای از طرح های غیر اصیل متأثر از نقوش فرش‌های بیجار و سنندج هستند.

کرمانی و زارعی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل طرح و نقش قالی سنقر وکلیایی با رویکرد سبک‌شناسی»، با تطبیق نقوش چهار نمونه از میان بیست طرح از قالی‌های سنقر وکلیایی پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد که قالی سنقر وکلیایی ازنظر طراحی دارای سبک خاص خود است.

مهرابی و قانی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «خوانش روابط بیش متنی در قالی ایلام با تکیه بر آراء ژرار ژنت»، قالی ایلام را مانند مجموعه متکثری از نقوش هنری دانسته‌اند که معنای پنهانی آن‌ها بر اساس نظریهٔ بیش‌متنی ژنت قابل دریافت است. نتایج نشان می‌دهد که در طراحی این قالی‌ها، هنرمند ایلامی تحت تأثیر دستاوردهای فرهنگی مکان زمان زیستش، با ترکیب متونی از نظام‌های فرهنگی ایران باستان و اسلامی به انحاء گوناگون متنی را خلق کرده که هم در راستای هدف طراحی‌اش یعنی تبلیغ معنای پنهان اثر موفق بوده وهم پیونددهنده دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی است.

1. Symbolic Narratives

رنجبر و چارئی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی بصری نقوش قالی سنقر»، به تحلیل عناصر بصری نمونه‌هایی از قالی سنقر مانند لاک‌پشت، سرو، بیدمجنون، انار و غیره پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد که این نقوش معمولاً طرح های ساده‌شده و الهام گرفته از محیط اطراف بافندگان هستند. این نقوش بیشتر به‌صورت تجریدی و در قالب هندسی می‌باشند که همراه با خطوط مستقیم و زاویه‌دار ترسیم شده‌اند.

میرزایی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «کتیبهٔ قالی‌ها به‌مثابهٔ یک متن»، بیان می‌کند کتیبه به‌عنوان یک عنصر تصویری قابلیت خوانش‌های گوناگونی را توسط تحلیل‌گران مختلف دارد. این قالی‌ها هم از منظر هم‌نشینی و هم از منظر جانشینی قابل‌تحلیل و خوانش هستند. کتیبه نه به‌عنوان یک نوشتار بلکه به‌عنوان یک متن در داخل متن بزرگ‌ترِ دیگر، یعنی قالی، همچنین داخل یک انضمام کلی چون مسجد و منزل که در آن واقع می‌شود می‌تواند خوانش‌های متفاوت داشته باشد.

روزاتی[1] و طاهریان (۲۰۲۰) در مقالهٔ یک فرش نمادین کردی: تحلیل معنا[2] با تجزیه‌وتحلیل اشکال هندسی و نمایش گرافیکی برخی از عناصر ترکیبی یک فرش کردی توانسته کلمات الفبای اوستایی را شناسایی کند. همچنین این فرش با جامعهٔ زرتشتی و با کارکردهای احتمالی جشن ارتباط دارد.

رستمی (۲۰۱۵) در مقالهٔ بررسی نقش نمادها در شکل‌گیری ظواهر و فرم‌ها در دست‌بافته‌های استان کردستان، ایران[3] فرایند چگونگی راه یافتن چهره‌های اساطیری به دستبافته‌های کردی (قالی، گلیم، قالی) را به شرایط جامعه در پذیرش و جذب داستان‌های اسطوره‌ای مرتبط می‌داند. همچنین نقوش اسطوره‌ای روایتگر تاریخ و تحولات فکری، اجتماعی و فلسفی مردم کردستان است.

پنینا بارنت[4] (۲۰۰۸) در مقالهٔ فرش‌ها R ما (و آن‌ها): فرش شرقی به‌عنوان نشانه و متن[5]، در دو بخش به بررسی فرش شرقی می‌پردازد. در بخش نخست استدلال می‌کند که فرش شرقی یک شیء فرهنگی است و به‌عنوان نشانه‌هایی در مذاکره معنا عمل می‌کند و در فرهنگ غربی دارای معنا است. در بخش دوم فرش شرقی را به‌عنوان یک متن بررسی می‌کند، زیرا با بازنمایی‌های شرق‌شناسانه از «دیگری» به‌عنوان قربانی منفعل استعمار، آلوده به تماس با اروپا، در تضاد است و فضایی را برای راه‌های دیگر برای تفکر در مورد روابط بین شرق و غرب باز می‌کند.

باوجود گوناگونی مطالعات قالی، هنوز بررسی‌های قالی کردی کلیایی با تأکید بر رویکرد معناشناسی پساساختاریِ مخاطب محور بسیار اندک یا عملاً غایب‌اند. از همین روی، پژوهش حاضر با تلفیق نگاه نشانه معناشناختی پساساختاری و رویکرد

1. Gianpaolo Rosati
2. A symbolic kurdish carpet: analysis of the meaning
3. A Study on Symbols Roles in Shaping Appearances and Forms in Hand-Wovens of Kurdistan Province, Iran.
4. Pennina Barnett
5. Rugs R us (and them): the oriental carpet as sign and text

مرگ مؤلف، قالی کردی را مانند متنی خوانا و چندلایه و تجربه‌پذیر مورد تحلیل قرار می‌دهد. مخاطب با کمک دانش تفسیری به فهم و تجربهٔ قالی روی می‌آورد. تفسیر به معنی بیان تفاوت‌هایی که متکثر، ناپایدار و سیال است.

مبانی نظری پژوهش

«مرگ مؤلف»، «متن» و «خوانندهٔ فعّال» سه محور خوانش معنا در سیر تکاملیِ اندیشهٔ نسلِ پساساختارگرایان است که بنیان‌های نوینی را برای خوانش همراه با قصد یا ذات باورانهٔ مخاطب فراهم می‌کنند. بارت با تمایز «اثر» از «متن» زمینه‌ساز تحوّلی در نگرش به زبان و متعاقباً به متن شد. در نظر او اثر شیئی بسته و موضوعی مصرف شده است و معنای آن تنها توسط مؤلف تعیین می‌شود. لکن «متن» با ساختاری باز و چندلایه در تعامل با خواننده شکل می‌گیرد و به «عرصه یا میدان بازی دالّ‌ها که پیوسته در فرآیند خوانش بازتولید، تکثیر[1]، انشعاب و اسناد[2] قرار دارد» (بارت،۱۳۸۳: ۵۸). متن به افق فکری و خط آگاهی خواننده در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون پاسخ می‌دهد و نه به‌قصد اولیهٔ مؤلف. گرچه «مؤلف «در جای درست خودش» قرار می‌گیرد، یعنی آن بر پایهٔ دلالت‌های معنایی اثر شناخته نشود و نه اینکه یکسر انکار شود»(احمدی،۱۳۹۱ الف:۲۱۴). درگذر از مؤلف به خواننده محوری، به‌جای حذف مؤلف، او به‌عنوان صدایی در میان صداها و نه آغازگر معنا تحلیل می‌شود. این چندصدایی در مقالهٔ «کلمه، دیالوگ و رمان»[3] کریستوا با توضیح نظریهٔ بینامتنیّت و اینکه «هر متن جذب، بازنویسی و تغییر متون پیشین است»(Kristeva, 1980: 65)، پرورانده شد که متن دیگر چیزی مستقل نیست، بلکه محل تلاقی گفتمان‌های بیشمار است. به عبارتی دالّ‌های یک متن معنای «ثابت و از پیش تعیین‌شده‌ای» ندارند، بلکه معنا در آن‌ها لغزان و سیال است» (Derrida, 1976: 29) و هر دالّ ما را به دالّ متفاوت دیگری ارجاع می‌دهد. درنتیجه معنا همواره در تأخیر و تعلیق باقی می‌ماند. به‌عنوان نمونه نقوش طبیعی که به‌طور گسترده در طرح قالی‌ها استفاده می‌شوند همچون گل و برگ فقط نشان‌دهندهٔ زیبایی طبیعت، نقوش پرندگان زندگی طبیعی و نقوش حیوانات منعکس‌کنندهٔ غنای طبیعت نیستند. بلکه این نقوش که در طرح های قالی گنجانده شده‌اند، بر چرخهٔ مداوم طبیعت و سیر حیات تأکید دارند. همچنین نقش دست روی کمر، در قالی حسین‌آباد، به‌عنوان یک نقش برجسته معمولاً نماد مادر بودن، زنانگی و بهره‌وری نیست، بلکه می‌تواند نمایانگر شخصیت‌های زن حاضر و آگاه به شرایط و نشان‌دهندهٔ قدرت، آزادی و خلاقیت زنان کرد باشد. در حقیقت پساساختارگرایان، بر تجربهٔ خواننده در زمینه‌ای خاص تأکید دارند؛ یعنی خواندن، کنشی اجتماعی-

1. The Plural
2. Filiation
3. Word, Dialogue and Novel

فرهنگی است و معنا بسته به «جامعهٔ تفسیری» است. آنان با تأکید بر فرآیند بودن متن و نه محصول، به خوانندگان آموختند که آثار هنری را نه به‌مثابهٔ اشیایی ایستا، بلکه به‌عنوان پویش‌های معناشناختی ببینند. چنین القا می‌شود که درک و ارزیابی یک پدیدهٔ هنری تااندازه‌ای عبارت است از درک آن اثر به‌عنوان مصنوعی که برای هدفی طراحی شده است و «هنرمند با خلق اثر هنری آن را برای ارزیابی هنرمندانه عرضه می‌کند»(لامارک،۱۳۹۸: ۲۶۵). خود این غایت معین نمی‌کند که تفسیر اثر هنری با کدامین قیود و چارچوب‌ها، بلکه تمرکز بر تجربه‌های زیسته باید از سر گذرانده شود. بدین روی، مخاطبان از «دریافت‌کنندهٔ منفعل» به «مفسرکنندهٔ فعال» تغییر یافتند. در همین امتداد، در مطالعات میان‌رشته‌ای، متون بصری (مانند عکس، کاریکاتور، نقاشی، پوسترهای تبلیغاتی، فیلم، ابنیه و قالی) همچون متن‌های نوشتاری تحلیل می‌شوند. مخاطب اثر را هم بخشی از نظام بازنمایی تلقی می‌کند. نظامی که مبین این است که «ما هرگز به یک‌چیز نگاه نمی‌کنیم، بل به نسبت میان چیزها و خویشتن می‌نگریم»(احمدی، ۱۳۹۱ ب:۲۰). همچنین این نظام می‌تواند مبین رابطهٔ بینامتنیت میان سازه‌های فکری و فرهنگی گوناگون با «اسطوره‌ها و افسانه‌های هر سرزمینی به‌عنوان راهکاری برای تولیدات متناسب با زمینهٔ ادبی و انتقال آن به مخاطبان در نظر گرفته شود و نیز می‌تواند ژانر ویژه‌ای به شمار آید»(جلالی و حکیم، ۱۴۰۲: ۲۷۰). در همین پیوند، قالی کردی بخشی از شبکهٔ فرهنگی و تاریخی به شمار می‌آید؛ مانند یک متن فرهنگی متشکل از نظامی از الگوها، نشانه‌ها، معانی، گفتمان‌های اجتماعی، تاریخی و جنسیتی که از دل شبکه‌ای از روایت‌ها، گفتمان‌ها و ساختارهای قدرت بافته می‌شود.

قالی کردی به‌مثابهٔ «اثر»

در نظام‌های بینشی مردم‌شناسی «نمادشناسی کلاسیک و تاریخ‌نگاری هنر، قالی نه‌تنها یک شیء هنری، بلکه تجسمی از یک «اثر» به‌معنای کلاسیک آن است»(چیت‌سازیان،۱۳۸۵: ۴۱). این رویکرد متأثر از تلقی سنت‌گرایان از هنر ازجمله افلاطون است. او که «هنر را تقلید از طبیعت» به‌مثابهٔ امری متعالی، اصیل و واجد وحدت می‌داند. سنت‌گرایان بر آن‌اند که هر اثر هنری بازنمودی از نظم کیهانی و فرهنگ جمعی است (غفاری، ۱۳۹۴: ۶۲-۶۴). بر پایهٔ رویکرد جامعهٔ تفسیری سنت‌گرایان، قالی واجد ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فنّی خاصی است که از سوی طراحان بومی طراحی و یا طبق نیت بافندگان محلی اجرا می‌شوند و در یک بستر فرهنگی و جغرافیایی ویژه‌ای معنا می‌یابند. در این منطق، قالی مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری نیست که معنای خود را از روابط تقابلی و متفاوت با نگاره‌ها و موتیف‌های دیگر به دست آورد. نقوش قالی نه بازتابی از سیالیت معنا، بلکه تابع سنت‌های عشایری و حامل رمزگان‌های فرهنگی تثبیت شده‌اند. نقش‌ها تنها بازنمایی الگوهایی است که از صافی ذهنِ نظام‌مند انسان عبور کرده‌اند. نقوشی که «بازتاب ادراکات انتزاعی هستند که در

قالبی ترکیبی و منظم به طرح هایی بدل شده‌اند که در بستر مردم‌نگارانه یا دینی معنا می‌یابند» (Pope, 1930: 127). گرچه برخی پژوهشگران قالی را محصولی می‌پندارند که مُهر خلاقیت فردی و ایده‌آل زیبایی‌شناسی بر آن خورده است. به تعبیری «ما نه‌تنها شاهکارهای کهن قالی‌بافی گره‌ای را مدیون این جهان هستیم، بلکه تولیدات نوین نیز از دل همین فضا سر برآورده‌اند» (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۲۷). در این چارچوب، «بافنده نه مجری طرح ، بلکه خالق آن است؛ کسی که نقوش را بی‌نیاز از نقشه و صرفاً براساس تجربه و حافظهٔ ذهنی می‌آفریند» (صوراسرافیل، ۱۳۶۷: ۵۸). در رابطه با قالی کردی، این رویکرد سنت‌گرایانه هویتی خاص برای آن قائل می‌شود. هویتی که انسجام سبک‌شناختی،[1] محدودیت نشانه‌ای و بار معنایی ثابتی دارد. به‌گونه‌ای که آن را در مجموعه‌ای از قالی‌های کلیایی[2] جای می‌دهد؛ «قالی‌هایی با طرح هایی با سبک شاخهٔ شکسته در متنی روشن که نقوشی از پرندگان ساده و مجرد در آن به‌چشم می‌خورد» (نصیری، ۱۳۷۴: ۱۲۵). این انسجام فرمی و معنایی قالی را در جایگاه یک «اثر» تثبیت می‌کند؛ اثری که معنای آن در درون خودش تولید می‌شود و نه در تعامل آزاد با جهان بیرونی یا بافت‌های متکثر فرهنگی. همچنین دلالت‌های قالی کردی محدود به قلمرو قومی، تاریخی و جغرافیایی خاص باقی می‌ماند. تفسیر آن وابسته به رمزگان‌های محلی، آیینی و سبک‌شناسی سنتی است، نه خوانش‌های باز، سیال و بینامتنانه. با چنین رویکردی، قالی به موضوعی ساختارمند بدل می‌شود، نه به موضوعی برای تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ باز و آزاد مخاطب. خواننده یا بیننده، جایگاهی خنثی دارد؛ چراکه معنا پیشاپیش تثبیت شده و در متن بستهٔ اثر منجمد گردیده است. هرچند این نوع خواندن «به قصد لذت بردن، دانستن و پایان» است» (بارت، ۱۹۹۲: ۵۰). در این وضعیت، قالی کردی از امکان ورود به خوانش‌های انتقادی، جنسیتی، فلسفی، فرهنگی یا نشانه‌شناختی مدرن بازمی‌ماند؛ زیرا آن‌گونه که سنت‌گرایان می‌اندیشند معنا در درون قالی نهفته است، نه در رابطهٔ آن با متن‌ها، جهان‌ها و بافت‌های فرهنگی متفاوت و یا ذهن بیننده. تأویل‌های قالی در چارچوب قرائت‌های تثبیت‌شده و وابسته به زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی[3] و فرهنگی مردم کرد باقی می‌ماند. بدین‌ترتیب، قالی کردی در مقامِ اثر، درون نظامی معنایی و زیبایی‌شناسی تعریف می‌شود که بسته و پایان‌یافته است. در برابر این رویکرد تثبیت‌شده، دیدگاه پساساختارگرایان به‌ویژه بارت معنا را نه در نیّت مؤلف، بلکه در تعامل متن و خواننده می‌بیند. ازاین‌رو، گذر از قالی به‌مثابهٔ اثر به قالی به‌مثابهٔ متن در حقیقت، عبور از نظام بستهٔ معنا به‌سوی بازی بی‌پایان نشانه‌ها است.

1. Stylistic Cohesion

۲. سنقر و کلیایی یکی از شهرستان‌های استان کرمانشاه، در غرب ایران است. اگر شهرهای همدان، کرمانشاه و سنندج را به‌عنوان رئوس یک مثلث در نظر گرفته شود، شهرستان سنقر و کلیایی در مرکز این مثلث و در شمال شرق استان کرمانشاه قرار دارد.

3. Contextualization

جدول ۱. رویکرد اثری به قالی

قالی به‌مثابهٔ «اثر»	ویژگی‌ها
شیء هنری مادی، کامل و بسته	ماهیت
نیت مؤلف (قالیباف، طراح، سنت فرهنگی)	مرکز معنا
شناخت فرم، سبک، تاریخ، نمادها	هدف خوانش
مخاطب منفعل، بینندهٔ زیباشناسی سنتی	نحوهٔ ارتباط با بیننده
منسجم، متقارن، با قوانین سنتی طراحی	ساختار
نمادها دارای معنای ثابت یا تاریخی	رویکرد به نمادها
تاریخ هنر، مردم‌شناسی، نمادشناسی کلاسیک	نوع نگاه نظری

قالی به‌مثابهٔ متن

سوسور در رویکرد زبانشناختی‌ای که به پدیده‌های فرهنگی داشت بر این نظر بود که «معنا در هر نظام نشانه‌ای در بستر تفاوت‌ها و تقابل‌ها نه با واقعیت‌های بیرونی، بلکه از روابط درونی میان نشانه‌ها حاصل می‌گردد» (سوسور،۱۳۷۸: ۲۳). حال خوانش قالی به‌مثابهٔ متنِ دارای نظام معنایی چندلایه، ما را به سمت پذیرش تنوع خوانش‌ها، نفی معناهای بسته و درک نقش فعّال مخاطب در ساختن معنا هدایت می‌کند؛ چراکه مفهوم ساختارگرایی متن اینجا «متنی گشوده خواهد بود که با ماهیت بی‌پایان زبان خواناست»(احمدی،۱۳۹۱الف: ۲۱۵). پس قالی دیگر تنها یک رسانه برای انتقال پیام نیست، بلکه میدانی برای تلاقی خواننده با نقوش نشانه‌ای و عرصهٔ بازی نشانه‌ها و خواننده است. چه نقوش قالی واقعیتی تازه است همچون قابی برگزیده از جهان با چهار ساحت (دیداری، لامسه، مکانی، زمانی) است.[۱] امّا ساحت بیرونی پنجم آن، همان کنش دیداری مخاطب و امکانات معنایی است که براساس پندار، افق دانش، موقعیت فرهنگی و فرآیند زمانی تأویل می‌گردد.

قالی کردی یک نظام نشانه‌ای پویا است که توسط قالیباف در نقش‌ها و نمادهای برگرفته از حافظهٔ جمعی در زمان و مکان معین تولید می‌شود. قالی کردی همچون یک ابژه با نظامی دینامیکی که «بخشیدن دلالت هستی‌شناسانه به نگاه و مطرح کردن منش ویژهٔ دیدن و هستی ابژه را به‌وسیله انسان به نظم درمی‌آورد» (هایدگر،۱۳۹۲: ۱۹۷) مطرح می‌شود. بیننده در برابر نقوش برخاسته از باورها، عناصر طبیعی و مفاهیم اسطوره‌ای بافته شده در متن دیداری قالی به بازسازی و بازآفرینی جهان قالی می‌پردازد. به دیگر سخن، بیننده به «خواندن نمادین، برای کشف معانی باطنی و نهفته»؛ چون تجربهٔ دیدن آثار یعنی «حل شدن در موضوع دیداری است و نه رویارویی با آن»(مرلوپونتی،۱۳۹۹: ۵۹) و این تجربه فرآیند خوانش قالی را در هستی‌های گوناگون

۱. در قالی، در یک سطح فیزیکی، ماده بیان که ابریشم و کرک و غیره هستند خود به شکل درمی‌آیند و بنابراین جسم و شکل یکدیگر را پوشش می‌دهند و در تعامل با یکدیگر کامل می‌شوند (شعیری،۱۳۹۷: ۷۴).

با افزودن معناهای سیال به نشانه‌های قالی کشف دوباره و گستردگی می‌بخشد.

جدول ۲. رویکرد متنی به قالی

قالی به‌مثابهٔ «متن»	ویژگی‌ها
معنا مستقل از نیت بافنده است.	مؤلف
یک متن گشوده برای بازی معنایی است.	قالی
دارای معناهای متکثر و نسبی است.	نقوش
مرکز بازی معنا، نه مفسر نهایی، بلکه تولیدکنندهٔ معنا است.	بیننده
معنا تابع بافت فرهنگی-تاریخی خوانش است و نه زمان و مکان خلق.	زمان و مکان

نشانه-معناشناختی[1] دیداری قالی کردی

تعریف تصویر در نظام زبانشناسی می‌تواند مجموعهٔ مناسباتی باشد که نظام نشانه‌ها را می‌سازد و تعریف می‌کند. تماشاگر این مناسبات را از زاویهٔ درونی خاص خود بازآفرینی می‌کند. بارت در «بلاغت تصویر» همهٔ تصاویر را چندمعنایی می‌داند. تصاویر «در پس دال‌های خود، «زنجیرهای شناور» از مدلول‌ها را القا می‌کنند. خواننده می‌تواند برخی را انتخاب کند و برخی دیگر را نادیده بگیرد» (Barthes, 1982: 38-39). البته توجه به ساختار نشانه معناشناختی به معنای از یاد بردن درون‌مایه و شرایط تاریخی پیدایش اثر نیست. نقوش در قالی‌ها، عصاره و افادهٔ معنای بسیار نزدیک و صمیمی بین بافنده و محیطی است که در آن زندگی می‌کند. همچنان که طرح قالی‌ها را بنام محل‌هایی که در آن‌ها بافته می‌شده‌اند نامیده‌اند. دیگر آنکه «خاستگاه طرح های قالی‌ها بدون نقشه و تنها ذهن بافندهٔ بومی است که «ذهنی بافت» نامیده‌اند و بیشتر شامل نقوشی از طبیعت، حیوانات و اشیاء موردعلاقه و استفاده افراد ایل و روستانشینان بوده است»(نصیری،۱۳۷۴: ۷۷). حال که از قالی کردی به‌عنوان متن دارای ساحت گفتمانی یاد می‌کنیم، آنچه در تفسیر نهایی به گسترهٔ متن شکل داده، موضوع دریافت متن از جانب سوژه یا تماشاگر است؛ زیرا بافندهٔ قالی را با توسل به ترکیب‌های متنوع از نقوش برای تأثیرگذاری بر مخاطبان تولید می‌کند. اینکه بینندهٔ قالی معناها را از متن قالی استنتاج می‌کند و نه از ایده‌ها و پندارهایی که به‌جای اندیشهٔ پنهان بافندهٔ قالی مطرح می‌شوند.

رخداد معنا در قالی بازوبندی[2]: روایت مبتنی بر اسطوره و افسانه

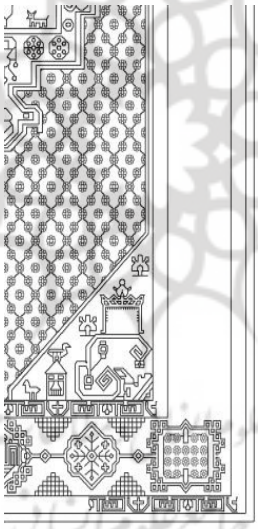
ساختار هندسی قالی بازوبندی ترکیبی از واحدهای نشانه‌ای، یک ترنج مرکزی و دایره‌ها، لوزی‌ها یا بیضی‌های بستهٔ متقارن که «قاب یا بازوبند» نامیده می‌شوند، با ریتم تکرار در سرتاسر قالی است. این قالی جزء نقوش واگیره‌ای دسته‌بندی می‌شود. درون هر قاب یک شبپره نقش بسته است. دربارهٔ تبارشناسی نماد قاب یا نشانهٔ بازوبند گفته شده

1. Semio - Semantics

۲. این قالی با نام «شیرین شکری» نیز شناخته شده است.

که آن‌ها نشانی از «گردنبندها، بازوبندها و کمربندهایی هستند که ایرانیان درگذشته به پهلوانان قدیم به هنگام پیروزی هدیه می‌داده‌اند» (یساولی، ۱۳۷۵: ۱۲۱). قاب‌ها متشکل شده از دو حلقهٔ بسته در طرفین و یک گره یا مرکز کشیده شده در میانه که به هم پیوند می‌یابند. در نمونهٔ قالی بازوبندی رابطهٔ بین نقوش به سه نوع موقعیت مرکزی (ترنج) و حاشیه‌های (لچک) و زمینه‌ای (تکرارشونده) تقسیم می‌شود.

در قالی بازوبندی نسبت هم‌نشینی لچک‌ها در چهارگوشهٔ قالی با ترنج مرکزی دارای سویه‌ای توصیفی یا نظام روایی با دلالت معنایی است. در تفسیر نخست از نظام نسبت درونی ترنجی که در جایگاه مرکزی قرار می‌گیرد به نظر می‌رسد که آن از قدرت نمود بالاتر و قدسی‌تری برخوردار است. بدین ترتیب عناصری که درزمینهٔ قالی واقع می‌شوند از اهمیت ضعیف‌تری برخوردار هستند، اما نمی‌توان این اصل را به‌صورت مطلق دانست. چراکه در فرش بازوبندی نقوش زمینه‌ای بانفوذ و قدرت بیشتری جلوه می‌کند و قاب‌های بازوبند به‌عنوان عناصر اصلی از اهمیت بیشتری برخوردار می‌گردد که دلیل نام‌گذاری قالی شده است.



شکل ۱. یک‌چهارم نقش بازوبندی (ترنج، لچک و زمینهٔ بازوبندها)

رمزگان اسطوره‌ای و فرهنگی

در بافتار فرهنگی مردم کلیایی طرح قالی بازوبند حامل رمزگان‌هایی اسطوره‌ای و آیینی است که به درک پیام تصویر کمک می‌کند. این نقوش نه صرفاً آرایه‌هایی تزیینی، بلکه رمزگان‌های فرهنگی حامل کدهایی هستند که دلالت‌های خود را بیرون از متن قالی به دست می‌آورند. در سطح دلالت صوری یا بیانی اولیه، بازوبند در فرهنگ و منطق افسانه‌های بومی و نیز در روایت حماسه‌ای ایرانی-کردی به‌عنوان نشانه‌ای از «پیمان» و «حلقهٔ انتقال قدرت»، «پیوند» و حتی سندی برای شناسایی نسب و مشروعیت و همچنین نشانهٔ حفاظت قهرمان در برابر نیروی شرّ است. در شاهنامه یا رزمنامهٔ کردیِ

«الماس‌خان کندوله‌ای»(۱۷۰۶-۱۷۷۷ م)[۱] همانند شاهنامهٔ فردوسی در شرح ازدواج رستم و تهمینه، در داستان تراژیک رستم و سهراب، به ماجرای خداحافظی رستم از همسرش و دادن نشانِ بازوبند پهلوانی بسته بر بازویش به او اشاره شده است. این «بازوبند نمادی از فرّه پهلوانی»(پرنیان،۱۳۹۱: ۱۰۷) و برخورداری قهرمان از حمایت ایزدی است که تهمینه باید به فرزند خود انتقال دهد. در افسانه‌های بومی کردی مانند داستان «خیاط و پادشاه»[۲] کارکرد نشان‌دار دیگری از بازوبند یافت می‌شود[۳]. بازوبند در این داستان نه نماد فرّه ایزدی، بلکه نمادی از داشتن هویت و پیوند است. نشانه‌ای از عهدی که حمل‌کنندهٔ آن به‌واسطهٔ داشتن آن از حمایت برخوردار می‌شود. از منظر این دو داستان بازوبند نوعی دالّ است که در بطن خود دوگانهٔ مرئی / نامرئی و جسم / روح را به نمایش می‌گذارد. با بازتاب نقش بازوبند در قالی مخاطب در سطح دلالت رمزگانی ثانویه، دلالت معنایی دیگر در جستجوی فراشدی از پیش مشخص و شکل گرفته نیست، بلکه دلالت معنایی حاصل‌شده از بازوبند نتیجهٔ تعامل میان تصویر و

۱. در شاهنامهٔ فردوسی، رستم پس از شبی که با تهمینه در سمنگان می‌گذراند، هنگام رفتن، یکی از بازوبندهای خود را به تهمینه می‌دهد و به او می‌گوید:

به بازوی رستم یکی مهره بود
که آن مهره اندر جهان شهره بود
بدو داد و گفتش که این را بدار
اگر دختر آرد ترا روزگار
بگیر و بگیسوی او بر ببند
به نیک اختر و فال گیتی فروز
ور ایدونک آید ز اختر پسر
ببندش ببازو نشان پدر (شاهنامه فردوسی،۱۳۷۷: ۱۷۶).

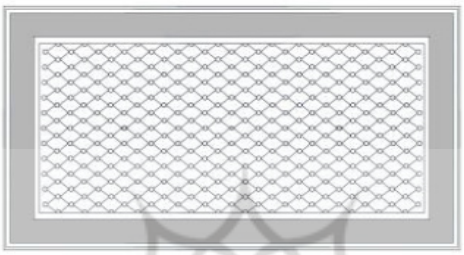
و در شاهنامهٔ الماس خان کندوله‌ای، رستم هنگام رفتن بازوبندش را به تهمینه می‌دهد و می‌گوید:

نه بازوو روستەم یەک بازوو بەندی
لال قیمەتی ئالای پەسەندی
بەر هاورد قە بال داش قە ئەو دوختەر
قە ئومید لوتف بوونای بان سەر
قە لەفز شیرین قە مهرەبانی
داش قە تەهمینە ئەو قە پنهانی
ئەگەر پسەر بی نە بازووش ببەس
نشانەی بابوو ماوەری قە دەس (همزه‌ای،۱۳۹۳: ج ۱: ۳۴۲).

۲. در این افسانه، در سه صحنه از داستان، پادشاه دو بازوبند و یک دستمال به دختر در سه باغِ گل سرخ، گل زرد و گل یاس به نشانهٔ یادگاری می‌دهد. دختر پس از ازدواج با پادشاه دو بار با او دیدار می‌کند. هر دفعه پس از سپری شدن نه ماه، دختر پسری به دنیا می‌آورد و بازویند پادشاه را به بازوی پسران می‌بندد. دختر پس از دیدار سوم با پادشاه صاحب فرزند دختری می‌شود. این بار او دستمال یادگاری پادشاه را به موهای دخترش می‌بندد (درویشیان و خندان،۱۳۹۸: ج ۲: ۳۳-۳۶).

۳. این درهم تنیدگی تراژیک اسطوره در رج‌های قالی بیانگر کارکرد زندهٔ اسطوره در هنر جهان معاصر است و اینکه «اسطوره و هنر لازم وملزوم یکدیگرند» (اسماعیل‌پور،۱۴۰۲: ۲۳۴).

نقش آن از یک سو و مخاطب فعّال باتجربهٔ زیسته و زمینهٔ اجتماعی و ناخودآگاه جمعی از سوی دیگر است. بیننده معنای تازه‌ای از دل روایت‌های افسانه‌ای و شاهنامهٔ کردی برای بازوبند تثبیت‌شده در نقش قالی می‌یابد و آن را با ناخودآگاه فرهنگی‌اش پیوند می‌دهد. از همین روی، دلالت معنایی بروز یافته در قاب‌های بازوبندی اشاره به ثبت هویت و پیوند عهد پایدار بین دو نسل از پدری غایب به فرزندی غایب که یکدیگر را ندیده‌اند دارد. همچنین گویی که کثرت این بازوبندها نشانی از سلسله‌وار بودن توالی نسب‌ها در طول تاریخ است. دیگر آنکه بازوبندها حلقه‌های متصل به همی هستند که می‌تواند حامل رمزگان وحدت وجود باشد.



شکل ۲. طرح بازوبندی

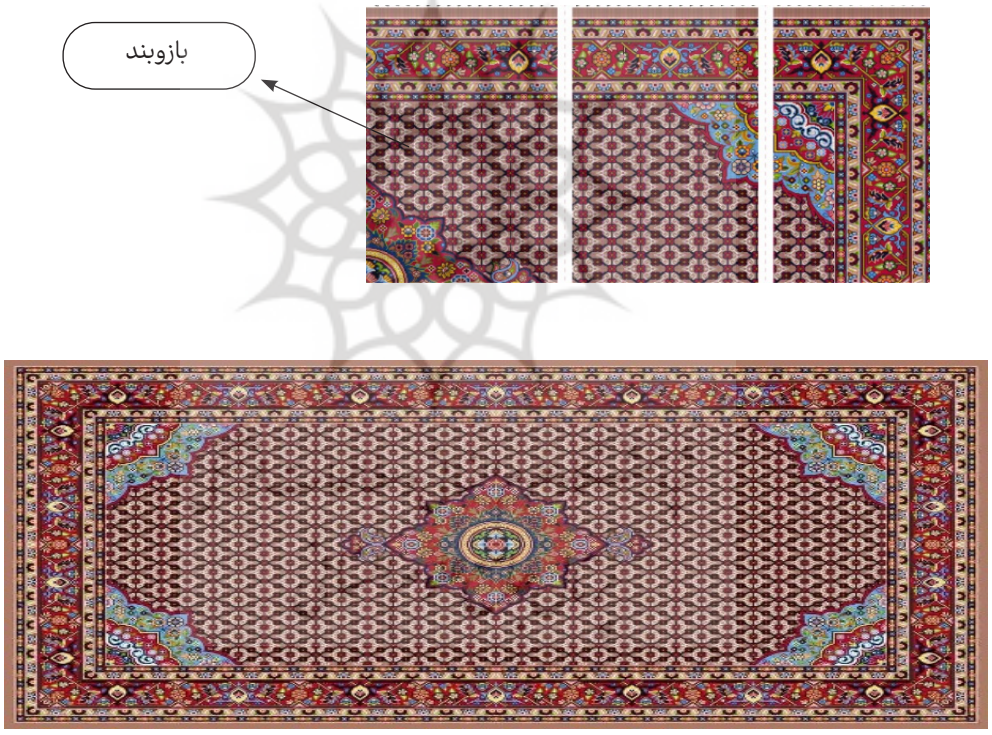
بازوبند و بدن فرهنگی مردانه و زنانه

نقش بازوبند نشانه‌ای است که دلالت خود را بیرون از متن قالی به‌ویژه از نشانه‌های ادبی و مناسبات فرهنگی به دست می‌آورد. در مناسبت ادبی و فرهنگی بازوبند به‌عنوان یک شیء یا ابزاری که بر بازو بسته می‌شود در رابطه با بدن دلالت معنایی می‌یابد. به اعتبار نخست: نگارهٔ بازوبند در نظام دیداری از منظر معناشناسی نه صرفاً یک نقش تزئینی و ابژه‌ای شناختی، بلکه نقطه‌ای برای استقرار بدنِ تأویلی مردانه است. با تداعی نشانهٔ بازوبند در داستان اسطوره‌ای رستم و سهراب ارتباط ادراکی بیننده با هویتِ «دیگری/غایب» از طریق یک نقش و نشانهٔ مادّی دیداری شکل می‌گیرد. درواقع بازوبند ابژه‌ای سمبلیک می‌شود که قابلیت تجربهٔ فرهنگ و اسطورهٔ هویت و نسب قهرمانانه و پهلوانانهٔ انسان ایرانی-کردی را هم‌زمان در ذهن بازتاب می‌کند. بازوبند بر بازوی رستم پهلوان یک با آن خودانگاره خود را حفظ می‌کند و می‌خواهد همین خودانگاره را به فرزندش نیز بدهد؛ درنتیجه انگیزهٔ سپردن بازوبند به نسل بعد به‌منظور یافتن یک هویت شخصی همراه با یک معنای فرهنگی است. ازاین‌رو، بازوبند نشانه‌ای است که هر دو مفهوم «قدرت بدن/پیکر مادّی» و «نسب/مفهوم معنوی/فرهنگی» را به هم پیوند می‌دهد. به اعتبار دوم: در ساختار نشانه‌شناختی این قالی بازوبند با بدن زنانه پیوند دارد. اگرچه بازوبند مستقیماً بر بدن مردانه بسته می‌شود؛ اما زن در ظاهر به حامل بازوبند بدل می‌شود؛ یعنی زن به جایگاه انتقال هویت از بدن یک مرد (همسر) به بدن مرد دیگری (پسر/ فرزند) تبدیل می‌شود. زن حامل پیوند

است. زن حمل‌کنندهٔ بارِ امانت هویت تباری است که به شکل کانون‌شدگی در بازوبند رخ می‌دهد. زن بازوبند یا حلقهٔ هویت را از فرد دیگری دریافت و به فرد دیگری منتقل می‌کند. زن نقشِ پیونددهنده و حامل زندگی بین دو تن درگذشته و آینده را دارد.

تن مرد ← بازوبند ← تن زن ← بازوی فرزند

در قالی بازوبند زمینه‌ای فراهم‌شده تا توجه به عنصر بدن و معرفی هویت آن بدون آنکه نمایشی از بدن در قالی وجود داشته باشد به وجود بیاید. برای تماشاگر قالی این لحظهٔ دریافت معنا در ساحت قالی که لحظهٔ پیوست کامل بیننده با نقش قالی است همان وضعیت پیش‌بینی‌ناپذیر، بی‌واسطه، بی‌میانجی و لحظه‌ای است که مخاطب با آن روبرو می‌شود که آلژیر داس‌گریماس[1] آن را «رخداد زیبایی‌شناختی» و لویی استروس[2] آن را «اتفاقی شاعرانه» می‌نامند.



شکل ۳. قالی بازوبند

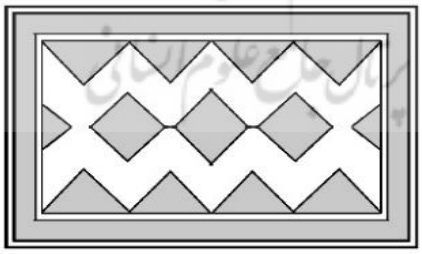
قالی ترنج لنجابی؛ رمزگان اقلیمی

آنچه در بیرونی‌ترین لایهٔ قالی نمایان است و مانند زبان و مرجع مشترک این هنر در گونه‌های مختلف آن شناخته شده است، ارتباط خالق قالی با زیست محیط و جهان پیرامونش است. لکن در سطح ژرف‌تری، می‌توان از وجود دلایل ثابتِ قابل تفسیری

1. Algirdas Julius Greimas (1917-1992)
2. Claude Levi-Strauss (1908-2009)

که خالق قالی را به آن سوق می‌دهد، روبرو شد. ازجمله می‌توان به پیوند میان محیط جغرافیایی و الگوهای فکری و فرهنگی آفرینندهٔ اثر هنری اشاره نمود، چه «هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویّت سوژه مرتبط نباشد. هر مکانِ هویّتی مکانی است معنادار، شناختی، انسان‌شناختی، هستی‌شناختی. این به دلیل تعامل و آمیختگی انسان با مکان می‌باشد»(شعیری،۱۳۹۱: ۲۳۲). همچنین «سمپل جغرافی‌دان آمریکایی طبیعت را سازندهٔ انسان می‌داند. زمین فعالیت‌های انسان را در قالب محیط شکل می‌دهد و افکار و اندیشه‌های او را در بستری که محیط تعیین کرده است راه می‌برد»(کاوندی وشادل،۱۳۹۲: ۹۸). ازاین‌رو، گستره و پهنای قالی ترنج لنجابی هم آوردگاهی می‌شود تا به مدد قوهٔ شناختی، بافنده پیرامون خود را با تعامل و درآمیختن با آن محاکات کند و استعاره‌ای از مکان زندگی خود را در کنش هنری‌اش بازآفرینی کند.

قالی ترنج لنجابی، در زمرهٔ نقش‌های حوضی دسته‌بندی می‌شود. ترنج لنجابی گویی که بسان یک متن اقلیمی-تاریخی نمایان می‌گردد؛ چه زمینهٔ خاستگاه آن روستای «لنجاب»[1] است. این روستا در «ناحیه‌ای در منطقهٔ نیمه خشک کوهستانی واقع شده است. روستا دارای قنات آبی کهن هزار ساله از دوران ساسانیان و تپه‌ای تاریخی با آثار تاریخی است» (دهخدا،۱۳۷۷: ج ۱۳: ۱۹۷۸۴). در بافت فکری مردم کلیایی طرح ترنج بیش از یک فرم تزیینی با رمزگان معنایی جدید می‌تواند بازخوانی شود. با نگاه به نگاره‌های قالی ترنج لنجابی نقش‌های الهام گرفته شده از طبیعت با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که با آن دارد قابل تأمل است. طرح ترنج لنجابی در دو دسته نقش قابل تقسیم‌بندی است. این قالی با داشتن ترنج‌های پی‌درپی به‌هم‌پیوسته در وسط و قوس‌های جانبی کنگره‌دار در زمینه‌ای بیشتر با رنگ کرمی نمودی از هستی‌شناسی جغرافیایی منطقهٔ کلیایی و هویت و فرهنگ بومی و تاریخ باستانی منطقهٔ روستای لنجاب است.



شکل ۴. طرح ترنج لنجابی

نظام حرکتی-حیات‌بخش در قالی

آنچه در شناخت قالی ترنج لنجابی اهمیت می‌یابد یک نظام هدفمند و هدایت شدهٔ حرکتی است که در متن قالی رخ می‌دهد. قوس‌های کنگره‌دار در دو سمت قالی ترنج

1. Lanjab

لنجابی به موازات ترنج‌های مرکزی یک نظام حرکتی آرام، آهنگین و پویا را نشان می‌دهد. بر اساس نقش‌های دیده شده در قالی اجتماع این دو گونه از نگاره‌ها معنای دریافت شده تداعی‌گر یک حرکت و جنبش فیزیکی هستند. در اینجا بیننده با نوعی از گفتمان موجود در قالی مواجه می‌شود که می‌توان آن را گفتمان تاریخی نامید. پیوستگی ترنج‌های مرکزی یک نظام معنایی نمادین به‌وجود می‌آورد که با جریان آرام آب درون قنات میان رشته کوه‌های منطقه انطباق می‌یابد. بر این اساس، رخداد حرکتی در بستر قالی رخدادی جنبشی با آهنگِ پیوستگی به‌منظور نشان دادن حرکت اندیشه است. این نظام حرکتی به تعبیر بارت «دارای جنبهٔ رخدادی» است. بدین‌صورت که «معنا در لحظهٔ خوانش پدید می‌آید و از تعامل میان متن و خواننده حاصل می‌شود» (بارت،۱۹۹۲: ۵۲). در اینجا تماشاگر هم یک نیروی انگیزشی در ناخودآگاه فکری‌اش که به‌نوعی وابسته به ادراک حسی-حرکتی است درمی‌یابد.

بخشی از گفتمان تاریخی نهفته در ترنج لنجابی مبتنی بر استفادهٔ مطلوب از خطوط صاف و مستقیم تثبیت یافته است. نقوش با خطوط راست شیوهٔ نگاه مردم بومی با حافظه‌ای تاریخی از تلاش برای بقا در خشکی طبیعت و تکیه بر آب قنات، به‌عنوان جانمایهٔ زندگی را نشان می‌دهد. حضور مسلط خطوط راست در ترنج‌های موازی بازتابی از مسیر مستقیم قنات باستانی ده لنجاب در میان کوه‌های بلند و تیز است. نکته آنکه در هنر نظام‌های دیداری نگاه خطی «معنا و زیبایی هر چیزی را قبل از همه معطوف به پایانهٔ خطی آن می‌داند به‌نحوی‌که نگاه بیننده به سمت عرصهٔ نهایی ابژه هدایت شود» (Wolfflin, 1992: 21) بدون اینکه ابهامی برای تماشاگر پدید آورد. در قالی ترنج لنجابی هم حاکمیت خطوط مستقیم با یک روایت خطی ارتباط مستحکمی دارند. گویا نقوش خطی به یک نقطهٔ انتهایی سخت منتهی می‌شوند. علاوه بر آن، بیننده زیر بار قدرت خطوط و سادگی نقش زمینهٔ قالی راهی به خیال‌پردازی ندارد؛ چه امتداد ترنج‌ها به‌مثابهٔ دال‌هایی هستند که مدلول آن این است که قالی را به یک دنیایِ سامان‌یافته و منظم تقسیم‌بندی شده مرتبط کند.

ترنج‌ها قالی را به یک متن پدیداری انسجام‌یافته از یک نظام چندحسی معناشناختی تبدیل کرده است. نظامی که حکایت از یک حیات آرام زیرپوست نقوش دارد. در اینجا «بارت این آهنگ را آهنگ طمأنینه یا دیرشی و شعیری آن را متانت گفتمانی نامیده‌اند»(شعیری،۱۳۹۷: ۱۴۹)؛ یعنی گویی نقوش نوعی آهنگ حرکت آب در اعماق زمین را نشان می‌دهد. به دیگر سخن، ترنج‌ها همانند رابط بین غیابِ حضور آب (چیزی که محو و غایب اما موجود است) در دل زمین هستند.

اینک، می‌توان گفت که ساختار هندسی ترنج با گل مرکزی درون آن، نمادی از شکوفایی و زایش با وجود آب است. امتداد ترنج‌ها را می‌توان بازتابی از ساختار اندیشگانی زمین / مادر طبیعت دانست که زندگی را تداعی می‌کند. آب، اساس زندگی در مجرا و بستر درون زمینیِ قنات و گل نمودِ حیات در قاب‌های ترنج جریان می‌یابد.

قنات ابژکتیویت‌های که در عالم محسوس وجود دارد و با ارتباط ژرفی که با اعماق زمین دارد سرچشمهٔ زندگی، رشد و باروری است. بر این اساس، با دریافت معنای حرکتی و جنب‌وجوشی در ترنج‌ها نشان داده می‌شود که قالی نه‌تنها زنده است، بلکه همواره به دنبال این است تا حضور زنده و سیالیت عناصر و نقوش خود را در زمان و مکان ثبت نماید. گویی آنکه علم مهندسی و هنر در کنار یکدیگر در حال حرکت‌اند؛ اما در دو مسیر متفاوت. ازاین‌رو، نشانه معناشناختی ترنج‌ها به‌عنوان شناسه‌های رخدادی-حرکتی نمادی از نظم مرکزی، پیوستگی هستی و هسته و رگ حیات هستند که زنجیروار چیده شده‌اند.

شکل ۵. قالی ترنج لنجابی

قالی حسین‌آباد: رمزگان فرهنگی در قالی

در بررسی هر ابژهٔ تصویری که بتوان آن را جزء نظام زیبایی‌شناسیکی دانست از دو شالودهٔ «رمزگان فرهنگی[1] زیبایی‌شناسانه و رمزگان شخصی ویژهٔ خالق اثر» خالی نیست. با تسلط دلالت‌های این دودسته رمزگان در اثر هنری دریافت و خوانش اثر را برای مخاطب تحت تأثیر قرار می‌دهند.

رمزگان فرهنگی «مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی است»(احمدی،۱۳۹۱ الف: ۲۴۰). ساحتی که بیرون از اثر هنری وجود دارد. بخشی از تولید هنری نشانه‌ای از

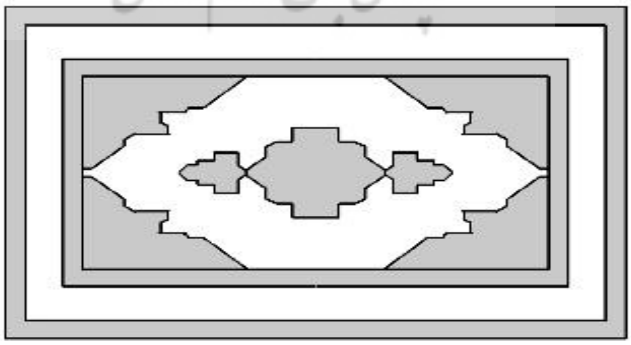
1. Cultural Codes

رمزگان فرهنگی ظهور می‌یابد که دریافت آن با گسترهٔ فرهنگی بینندگان مرتبط است. رمزگان شخصی یا انسانشناسیک[1] هم در خوانش هر بیان دیداری منش ویژه‌ای که در بیننده حضور فعال دارد که وی مدام عناصر تصویری را با مفاهیمی دیگر جایگزین می‌کند. به تعبیری «رمزگانی وجود دارند که چیزهایی به تصویر می‌افزایند و رمزگانی وجود دارند که در تصویر حل می‌شوند» (احمدی،۱۳۹۱ ب: ۱۲۶). این رمزگان که در پرتوی رمزگان فرهنگی تمایز می‌یابد به دانش مخاطب مربوط است. «به میزان سهم او از رمزگان اثر و کدهای تصویری و راه ارتباط دادن آن‌ها به «رمزگان زندگی هر روزه‌اش» مرتبط می‌گردد»(احمدی،۱۳۹۱ ب: ۱۲۷). گرچه رمزگان انسانشناسیک هم زیرمجموعهٔ رمزگان فرهنگی است. تماشاگر قالی طبق گسترهٔ دانش خود دالّ‌هایی را که بر قالی نقش بسته شده می‌شناسد. از همین روی، در میان قالی‌های مردم کلیایی گاه بافنده نگاره‌ها و طرح هایی نقش می‌زند نه برای اینکه اینها نقش‌های تاریخی یا اسطوره‌ای ایرانی باشند، بلکه آن‌ها نشانه‌ها و الگوهای معنایی‌اند که در فرهنگ مردم بومی‌اش وجود دارد.

تجربهٔ ثبت نشانه‌های دیداری از رمزگان فرهنگی در قالی حسین‌آباد که جزء طرح های ماهی درهم به شمار می‌آید، کدهایی هستند که دلالت خود را بیرون از قالی به دست می‌آورند. این قالی که نام خود را از روستای حسین‌آباد در نزدیکی سنقر وکلیایی گرفته از رایج‌ترین نقشه‌های این منطقه است. اجرای نقشه به سبک هندسی و لچک ترنج‌دار و زمینهٔ قالی از تکرار متقارن نقش‌های در هم پر شده است. نقوش قالی حسین‌آباد در سه دستهٔ زیر قابل دسته‌بندی است:

جدول ۳. فهرست نقوش فرش حسین‌آباد

۱. حیوانات	۲. عناصر زندگی	۳. عناصر طبیعی
لاک پشت، گنجشک، خرس، چشم گاو	نمکدان، چراغ، آینه، حوض، شانه	دستنبو (شمامه)، درخت، گل کوچک



شکل ۶. طرح حسین‌آباد

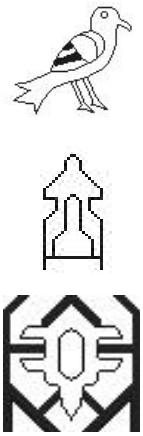
1. Anthropological Codes

این موارد به شیوهٔ زندگی و مناسبات اجتماعی زندگی روستایی مرتبط می‌شوند. این نقوش که بازتاب محیط زندگی و روزمره‌نگاری‌های محیط زیستی است کدهای فرهنگی انسانشناسیک محسوب می‌شوند که جایگاه‌شان در جهان متن قالی قابل جستجو است. این عناصر که در صفحهٔ قالی حسین‌آباد تکرار می‌شوند، کارکردی را که در جهان بیرون دارند از دست می‌دهند، دلالتشان دگرگون می‌شود و با رمزگانی تازه پیوند می‌یابند. این رخداد رمزگانی همان اندیشهٔ ارسطو است که عبارت «آنچه می‌تواند رخ دهد» را ویژگی کلام شعر و سخن ادبی و امر کلی می‌داند. کلیتی که جهان دیگری را با گزارش شکل می‌دهد[1] (الگونه‌جونقانی،۱۳۹۹: ۱۷۷). با توجه به این رمزگان، کارکرد کدهای فرهنگی برشمرده و تمایز میان عناصر اصلی و عناصر تزیینی قالی حسین‌آباد می‌تواند دانسته شود.

حیوانات

موتیف حیوانات در طرح قالی حسین‌آباد در یک حالت ایستایی و بدون حرکت است. این تصاویر می‌توانند چنین توصیف شوند که قالی حسین‌آباد در ژانر «کمیک» بافته شده است؛ زیرا «حیوانات در ژانر کمیک مطیع و راماند؛ و جهان کمیک انسان نمایانگر برآوریِ آرزوها و تمرکزیافتگی است»(اسماعیل‌پور،۱۴۰۲: ۲۴۷). تجلیاتی ازاین‌دست در قالی فولکلوریک کلیایی اغلب در خدمت نشان دادن جایگاه آن عناصر در وجوه زیبایی‌شناسی و بینش هنری مردم کرد و هم جایگاه فرهنگی و اجتماعی است. در قالی حسین‌آباد، نقش‌های ساده‌ای از حیواناتی مانند گنجشک و لاک‌پشت و یا خرس، به دلیل مجاور بودن زیستگاه آن‌ها با محیط پیرامونی بافنده دیده می‌شود. این نقش‌های به‌ظاهر ساده اما حامل رمزگان معنایی هستند که به‌دوراز عقاید و اندیشهٔ مردمان کرد نیست. در میان حیوانات، به‌طورکلی پرندگان در هنر قالی‌بافی ایرانی نمادی از روح، پرواز، صفا و سادگی و گاه نمادی از حاصل‌خیزی، بهار و سرسبزی است. این نقش به‌ویژه در قالی‌های مناطقی که با باورهای محلی در مورد بهار و حاصلخیزی مرتبط هستند، دیده می‌شود. به‌ویژه هنگامی‌که با درخت و گل همراه شود. ازاین‌جهت، گنجشک هم «به هنگام جیک‌جیک کردن نمادی از نشاط و یا حاکی از نزول باران است»(جابز،۱۳۹۵: ۱۱۸). چه این پرنده دیگر خاصیت و ماهیت فیزیکی خود را ازدست‌داده و خاصیتی پدیداری یافته است. با توجه به کارکرد ارجاعی این نگاره‌ها می‌توان این نقوش را به استعاره‌ای از دنیای یا رخدادی که بافنده با آن مواجه است تبدیل کرد؛ یعنی مفهومی که از جنبه‌های خاص این حیوانات جداشده و به شکل ذهنی تنها به تجربهٔ دریافتی از محیط پیرامونی بافنده تبدیل شده است.

1. Diegesis



شکل ۷. نقوش حیوانی قالی حسین‌آباد

عناصرزندگی

در قالی حسین‌آباد، پیش از هر چیز بافنده حضور پدیدارشناسانهٔ خود را برجسته نشان می‌دهد. بافنده کنش‌مداری خود را اثبات می‌کند که در تأیید مفهوم ذهنی بافت بودن قالی‌های عشایری معنای جدیدی بیافزاید و آن را از تقلید صرف از محیط پیرامونی دور کند. این کنش‌مداری به‌گونه‌ای یادآور مفهوم اگزیستانسیال ژان پل سارتر «یعنی رودررویی و تعامل پویا و فعال بین انسان وجهان محسوس پدیده‌ها است»(یوحنایی و دیگران،۱۴۰۲: ۵۵). این کنشگری به‌مثابه انتقال و رساندن پیام خود (اندیشه) از طریق اشیاء جهان پیرامون از طریق قالی است. کنشگری انسان کردی در قالی حسین‌آباد با به تصویر کشیدن وسایل زندگی از قبیل نمکدان و شانه و غیره نشان داده می‌شود. رمزگان معنایی این اشیاء را درزمینهٔ قالی برای بیننده به نمایش و نمودی تازه می‌بخشد. ابزار و ادواتی که گرچه تنها اشیائی عادی و معمولی هستند، لکن با حضورشان در قالی بیان تجربهٔ زیسته مردمان کرد است.

شکل ۸. عناصر زندگی حسین‌آباد

عناصرطبیعی

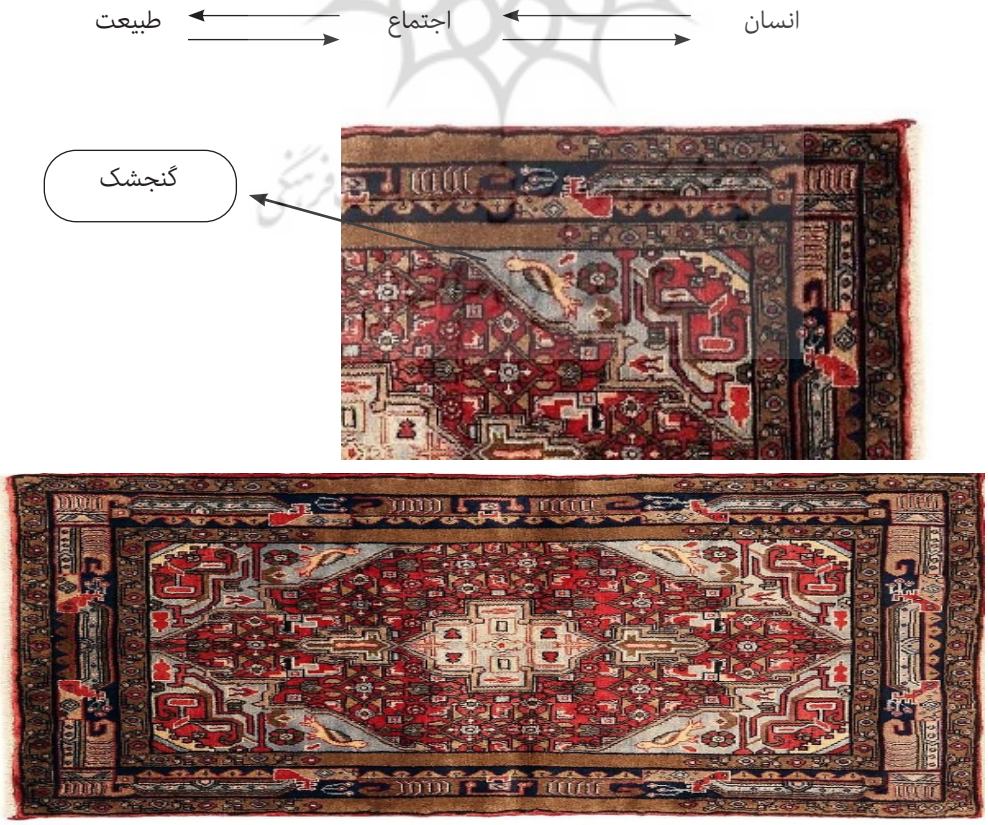
انگاره‌هایی از عناصر طبیعی نیز در قالی حسین‌آباد دیده می‌شود. ازجملهٔ این انگاره‌ها می‌توان به گل‌کوچک (ریزه) یا میوهٔ دستنبو اشاره کرد. در این‌گونهٔ قالی می‌توان رابطهٔ مستقیم و ملموس مردمان کرد با طبیعت را دریافت. منطقهٔ کلیایی یک اقلیم نیمه‌خشک با زمین‌های کشاورزی فصلی و دیمی در انحصار تپه‌ها و کوه‌ها است. تعامل نزدیک مردم منطقهٔ کلیایی با طبیعت و تثبیت نقوش آن‌ها در قالی حسین‌آباد به نحوی انتقال ارزش و اهمیت و توجه به آن عناصر طبیعی است؛ یعنی اینکه درخت

و گل‌کوچک که عامل زندگی هستند و ارزش زندگی دارند. این عناصر تنها محدود به طبیعت خشک و کم‌دوام نیستند. بلکه این عناصر با بازسازی و سامان‌دهی دوباره در فضای قالی ارزش‌های تازه‌ای نزد مردم و اقوام منطقه می‌گیرد. به دیگر سخن، انتقال تصاویر عناصر طبیعی به متن قالی حسین‌آباد ارزش استمرار و زندگی و زنده شدن مجدد آن‌ها را نشان می‌دهد.

گل کوچک　　دستنبو

شکل ۹. نقوش طبیعی حسین‌آباد

درمجموع دسته‌بندی نقوش قالی حسین‌آباد در سه دستهٔ مشخص، گویی که همهٔ طرح ها در اختیار یک نظام و یک شبکه پیوستار قرار دارند. شبکهٔ ارتباطی بین انسان و اجتماع، اجتماع و طبیعت. لکن عبور از یکی به دیگری مستلزم دریافت جریان و نظام پیوستاری نشانه معناشناسی از سوی بیننده است. نظام و جریان ادراکی دریافتی حاکم بر نقش‌های قالی مبتنی بر بوی سازی و تثبیت فضای فکری و فرهنگی و طبیعی در قاب قالی حسین‌آباد است.



شکل ۱۰. قالی حسین‌آباد

نتیجه‌گیری

قالی‌های کلیایی عرصهٔ بازنمایی‌هایی هستند که به‌واسطهٔ آن‌ها مخاطب معناهای خاص، دریافت‌های متفاوت و بدیعی که فراتر از جنبهٔ زیبایی‌شناسی است استنباط می‌کند. این بازنمایی‌ها در لایه‌های معنایی، ادراکی و تفسیری قالی کلیایی اثرگذار است. از این منظر معنا در قالی کلیایی پویا و همواره آن دارای یک جریان متداوم و گسترشی است.

نقوش قالی کلیایی در سه نمونهٔ برگزیده دیگر نمی‌تواند کاملاً ذهنی بافت و یا انتزاعی باشد و در انحصار جهان درونی و احساسی بافنده باقی بماند. بر اساس نشانه معناشناسی و نظریهٔ دریافت پساساختارگرایان قالی کلیایی تنها دارای یک قاعدهٔ اصلی یا دستور زبان ثابتی نیست. در قالی بازوبند طرح بازوبند همچون یک ارزش فرهنگی برگرفته از متون اسطوره‌های ایرانی-کردی، همانند داستان رستم و سهراب، در داستان سوژه پتانسیل و قابلیت معنایی خود را با تداوم و حفاظت نسل‌ها و مانند رمزی تنانه بین دو نسل گذشته و آینده پدیدار می‌گردد. قالی بازوبندی در حقیقت متنی برای مستندسازی وتثبیت هویت فرهنگی، اجتماعی و حافظهٔ جمعی از طریق به تصویر کشاندن نمادهای اسطوره‌ای و حماسی مردم کلیایی است. آنچه به‌نظام گفتمان قالی به‌مثابهٔ یک متن تصویری مربوط است در رابطهٔ با خالق قالی ترنج لنجابی به شباهت‌سازی، نمادسازی و یا همجواری فیزیکی با جهان اطراف درصدد معرفی واقعیت بیرونی و ارائهٔ ادراکات محیطی و تجربهٔ زیسته در محیط است. مردم کلیایی در قالی ترنج لنجابی، درواقع محیط بومی خویش را، نه همچون طرحی مناسب برای آفرینش و ارائهٔ یک اثر، بلکه چون دریچه‌ای برای شرح بینش و زیستِ دوبارهٔ زندگی خلق می‌کنند. در قالی حسین‌آباد، بافنده موتیف‌ها و ارجاعات خود را از محیط پیرامونی برمی‌گیرد. محیط طبیعی اطراف منبع الهام بافنده است. ارجاعاتی که بیانگر دغدغه‌ها و آرزوها و نظرگاه‌های جمعی هنرمندان است. اشکال مربوط به زندگی اجتماعی وجهان طبیعی پیرامون بافنده حکایت از یک تفسیر ارتباطی و پدیدارشناسانه دائمی بین بافنده و ابژه‌های جهان بیرونی دارد. ذهنیت فردی بافنده دارای اهمیت و اعتبار تلقی می‌شود و با بازسازی دوبارهٔ نقوشِ ابژه‌های زندگی واقعی در فضای قالی، آن عناصر ارزش‌های تازه‌ای نزد مردم منطقه می‌گیرد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک (۱۳۹۱ الف). ساختار و تأویل متن. چاپ نوزدهم. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۹۱ ب). از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. چاپ یازدهم. تهران: نشر مرکز.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۹). از «ناممکن محتمل» تا قول به خودبسندگی اثر ادبی در اندیشهٔ ارسطو. متافیزیک، ۱۲ (۳۰)، ۱۶۹ـ۱۸۵. doi: 10.22108/mph.2021.128258.1291

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۴۰۲). اسطوره، ادبیات و هنر. چاپ دوم. تهران: نشر چرخ.

افروغ، محمد (۱۳۸۹). نماد ونشانه‌شناسی در قالی ایران. چاپ اول. تهران: نشر جمال هنر.

الیاده، میرچا (۱۳۸۱). اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده. (ترجمهٔ جلال ستاری). تهران: نشر مرکز.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۴). معنا به مثابه تجربه زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی). تهران: انتشارات سخن.

بارت، رولان (۱۳۸۳). از اثر تا متن. (ترجمهٔ مراد فرهادپور). نقد ادبی نو (مجموعه مقالات). تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.

بارت، رولان (۱۹۹۲). لذة النص. (ترجمهٔ منذر عیاشی). مرکز الإنماء الحضاری.

پرنیان، موسی و شهرزاد بهمنی (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه. متن شناسی ادب فارسی، ۴ (۱). ۹۱ـ۱۱۰.

جابز، گرترود (۱۳۹۵). فرهنگ سمبلها، اساطیر و فولکلور. (ترجمهٔ محمدرضا بقاپور). تهران: نشر اختران.

جلالی، مریم و اعظم حکیم (۱۴۰۱). اسطوره و افسانه: کاربردی بینامتنی در بازی‌ها و اسباب‌بازی‌ها. مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر وعلوم انسانی، ۲ (۱)، ۲۵۳ـ۲۷۵.

doi: 10.22077/islah.2022.5494.1117

درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان (۱۳۹۸). فرهنگ افسانه‌های مردم ایران. تهران: انتشارات ماهریس.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغتنامهٔ دهخدا. زیر نظر محمد معین وسید جعفر شهیدی. جلد سیزدهم. دانشگاه تهران: موسسه لغتنامهٔ دهخدا.

چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵). نمادگرایی و تأثیر آن در قالی ایرانی. فصلنامه گلجام. ۲ (۴ و ۵). ۳۷ـ۵۵. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20082738.1385.2.4.16.3

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). نشانه‌ـ معناشناختی دیداری (نظریه‌ها و کاربردها). چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.

سوسور، فردیناندو (۱۳۷۸). دورهٔ زبان‌شناسی عمومی. (ترجمهٔ کوروش صفوی). چاپ اول. تهران: هرمس.

صوراسرافیل، شیرین (۱۳۶۷). کتاب قالی ایران (سیری در مراحل تکامل قالی). چاپ دوم. تهران: نشر فرهنگسرا.

غفاری، ابوالحسن (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی و هنر در افلاطون. فصلنامهٔ قبسات. ۲۰ (۷۸). ۶۱ـ۸۴.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۷). شاهنامه. مقدمه: محمدجعفر یاحقی. خراسان: سازمان میراث فرهنگی کشور اداره کل میراث فرهنگی خراسان.

کاوندی، سحر و شاددل، طیبه (۱۳۹۲). تأثیر عوامل جغرافیایی بر اخلاق. اخلاق زیستی. ۳ (۹). ۸۹ـ۱۲۱. https://doi.org/10.22037/bioeth.v3i9.13959

لامارک، پیتر (۱۳۹۸). فلسفهٔ ادبیات. (ترجمهٔ میثم محمد امینی). چاپ سوم. تهران: فرهنگ نشر نو.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۹). چشم و روح، ترجمهٔ ناصر قاسم نژاد، رشت: نشر فرهنگ ایلیا.

نصیری، محمدجواد (۱۳۷۴). سیری در هنر قالی بافی. چاپ اول. تهران: انتشارات مؤلف.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۲). هستی و زمان، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ سوم. تهران: نشر نی.

هانگلدین، آرمن (۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی، ترجمهٔ اصغر کریمی، چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگسرا.

همزه‌ای، فریبرز (۱۳۹۳). رزمنامه: اسطوره‌های کهن زاگرس. بخش دوم: به نظم گورانی- لکی. جلد اول. چاپ اول. کرمانشاه: انتشارات دانشگاه رازی.

یساولی، جواد (۱۳۷۵). مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.

یوحنایی، مسعود رضا، علی مرادخانی، سید سعید لواسانی و شمس الملوک مصطفوی (۱۴۰۲). آزادی و انسان آزاده از دیدگاه سارتر و کامو. نشریه پژوهش و نوآوری در تربیت و توسعه.۳(۲). ۵۳ ـ ۶۹.

https://doi.org/10.61838/jsied.3.2.6

Ahmadi, B. (2012a). Structure and Interpretation of the Text. (19th ed.). Tehran: Markaz Publishing. **[In Persian]**

Ahmadi, B. (2012b). From Visual Signs to Text: Toward a Semiotics of Visual Communication. (11th ed.). Tehran: Markaz Publishing. **[In Persian]**

Algooneh Jonaghani, M. (2020). From "Possible Impossibility" to the Claim of the Self-Sufficiency of the Literary Work in Aristotle's Thought. Metaphysics, 12(30), 169-185. **[In Persian]**

Barthes, R. (1982). IMAGE. MUSIC. TEXT. (S. Heath,Trans.). New York: Hill and Wang.

Esmaeilpour, Abolghasem. (2023). Myth, Literature, and Art. (2nd ed.). Tehran: Charkh Publishing. **[In Persian]**

Afrough, M. (2010). Symbol and Semiotics in Iranian Carpets. Tehran: Jamal-e Honar Publishing. **[In Persian]**

Eliade, M. (2002). Myth and Symbol in the Thought of Mircea Eliade. (Trans. Jalal Sattari). Tehran: Markaz Publishing. **[In Persian]**

Moein, M. B. (2015). Meaning as Lived Experience: From Classical Semiotics to Phenomenological Semiotics. Tehran: Sokhan Publications. **[In Persian]**

Barthes, R. (2004). From Work to Text. (Trans. Morad Farhadpour). In New Literary Criticism: Collected Essays. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. **[In Persian]**

Barthes, R. (1992). The Pleasure of the Text. (Trans. Munzir Ayashi). Damascus: Center for Cultural Development. **[In Persian]**

Parnian, M. & Bahmani, Sh. (2012). Analysis of Mythological Symbols in the Shahnameh. Persian Literary Textology, 4(1), 91-110. **[In Persian]**

Pope, A. U.(1930). An Introduction to Persian Art (Since The Seventh Century A.D.). Peter Devies: London.

Wolfflin, H. (1992). Principes Fondamentaux de l'histore de l'art. Le problem de l'evolution du style dans l'Art modern. Traduit par Claire et Marcel Raymond Paris: Gerard Monfort.

Jobes, G. (2016). Dictionary of Symbols, Myths, and Folklore. (Trans. Mohammadreza Baqapour). Tehran: Akhtaran Publishing. **[In Persian]**

Jalali, M. & Hakim, A. (2022). Myth and Legend: An Intertextual Application in Games and Toys. Interdisciplinary Studies in Literature, Art and Humanities, 2(1), 253-275. **[In Persian]**

Derrida. J. (1976). Of Grammatology. Baltimore: John Hopkins University Press.

Darvishian, A. A. & Khandan, R. (2019). Dictionary of Iranian Folktales. Tehran: Mahris Publishing. **[In Persian]**

Dehkhoda, A. A. (1998). Dehkhoda Dictionary. (Vol. 13). Supervised by Mohammad Moein and Seyyed Jafar Shahidi. Tehran: University of Tehran, Dehkhoda Dictionary Institute. **[In Persian]**

Chitsazian, A. H. (2006). Symbolism and Its Influence on Iranian Carpets. Goljam Quarterly, 2(4-5), 37-55. **[In Persian]**

Shaeiri, H. R. (2018). Visual Semio-Semantics: Theories and Applications. (2nd ed.). Tehran: Sokhan Publications. **[In Persian]**

Saussure, F. (1999). Course in General Linguistics. (Trans. Kourosh Safavi). Tehran: Hermes Publishing. **[In Persian]**

Sour Esrafil, Shirin. (1988). The Carpet of Iran: A Study of Its Developmental Stages. (2nd ed.). Tehran: Farhangsara Publishing. **[In Persian]**

Ghaffari, Abu Al-Hassan. (2016). Aesthetics and Art in Plato. Scientific-Research Journal Qabasat, 20(78), 61-84. **[In Persian]**

Ferdowsi, A. (1998). Shahnameh. (Ed. Mohammad Jafar Yahaghi). Khorasan: Cultural Heritage Organization of Khorasan Province. **[In Persian]**

Kavandi, S. & Shaddel, T. (2013). The Influence of Geographical Factors on Morality. Bioethics, 3(9), 89-121. **[In Persian]**

Kristeva, J. (1980). Word, Dialogue and Novel. In L. S. Roudiez (Ed.), Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (pp. 64-91). New York, NY: Colombia University Press.

Lamarque, P. (2019). The Philosophy of Literature. (Trans. Meysam Mohammad Amini). Tehran: Farhang Nashr-e No. **[In Persian]**

Merleau-Ponty, Maurice. (2020). Eye and Spirit. (Trans. Naser Ghasemnejad). Rasht: Farhang-e Iliya Publishing. **[In Persian]**

Nasiri, M. J. (1995). A Study of the Art of Carpet Weaving. (1st ed.). Tehran: Author's Publication. **[In Persian]**

Heidegger, M. (2013). Being and Time. (Trans. Abdolkarim Rashidian). Tehran: Ney Publishing. **[In Persian]**

Hangeldin, Armen. (1996). Iranian Carpets. (Trans. Asghar Karimi). Tehran: Farhangsara Publishing. **[In Persian]**

Hamzehei, F. (2014). Razmnameh: The Ancient Myths of Zagros, Part Two: In Gorani-Laki Verse, Vol. 1 (1st ed.). Kermanshah: Razi University Press. **[In Persian]**

Yasavoli, J. (1996). An Introduction to the Knowledge of Persian Carpets. (2nd ed.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. **[In Persian]**

Yohannai, M. R, Moradkhani, Ali, Lavasani, Seyyed Saeed, & Mostafavi, Shams al-Molouk. (2023). Freedom and the Free Human from the Viewpoints of Sartre and Camus. Journal of Research and Innovation in Education and Development, 3(2), 53-69. https://doi.org/10.61838/jsied.3.2.6 **[In Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.