

بازخوانی قالی «ماموطن» از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نوع مقاله:
علمی پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246794.1046

سیدمحمدرضا طبسی*
ایمان زکریایی کرمانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۱۴

چکیده

بازنمایی ایران در شمایل یک زن، در آثار مکتوب یا تصویری اواخر قاجار و نیز عصر سلطنت پهلوی، امری مرسوم بوده است. قالی تصویری «ماموطن» نیز از این دست آثار است. هدف از این تحقیق، شناخت معانی موجود در عناصر تصویری متن مورد مطالعه، به‌ویژه «ماموطن»، با رجوع به پیش‌متن‌ها و تحولات تاریخی - اجتماعی است. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و مطالعات اسنادی به تحلیل یک نمونه از این نوع قالی می‌پردازد و در جهت پاسخگویی به این پرسش بوده که هریک از عناصر تصویری بازنموده‌شده در متن و ترکیب آن‌ها با یکدیگر چه معنایی در یک نظام نشانه‌شناسانه می‌یابند؟ برای پاسخ به این سوال از چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس و ون‌لیوون جهت شناخت ابعاد و کارکرد اجتماعی نشانه‌های تصویری قالی مذکور استفاده شده است. اهم یافته‌های پژوهش از سویی دلالت به برساختگی تصویر مورد مطالعه در توجیه قدرت‌گیری پهلوی اول دارد و از سوی دیگر نیز مشخص‌کننده ماهیت ایدئولوژیک و سوگیرانه متن است. نتایج این تحقیق، هم‌چنین آشکارکننده مفصل‌بندی گفتمان مسلط سیاسی در متن قالی به‌واسطه حضور عنصر تصویری «ماموطن» است و نیز بیانگر سطح معنایی نوستالژیک متن در تقدیس گذشته و بازتعریف آن در زمان حال می‌باشد. ایجاد مشروعیت برای شکل‌گیری قدرت در نظام سیاسی مردانه از طریق بازپراکنش دانش ضعف زنانه - مادرانه وطن در جامعه، با منتیبت‌یافتن در سه قالب پوستر، پرده‌های قلمکار و قالی تصویری نیز از دیگر یافته‌های این پژوهش است. هم‌چنین روشن شد که متن از پیش‌متن‌های اروپایی تأثیر پذیرفته است و نیز مشخص گردید که با توجه به الهام‌پذیری قسمتی از بیکره مطالعاتی از نقش‌برجسته‌های باستانی، روش مورد استفاده دارای محدودیت‌هایی در توصیف متن می‌باشد.

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۹

پاییز و زمستان ۱۴۰۱

۸۳

کلیدواژه‌ها:

قالی ایران، تحلیل تصویر، نشانه‌شناسی اجتماعی، مشروعیت، قدرت.

* دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران / m_rezatabasi@yahoo.com

** استادیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) / i.zakariaee@au.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از ویژه‌ترین قالی‌های تصویری بافته‌شده در دوره پهلوی اول، قالی رضاشاه و «مام‌وطن» است. این ویژگی مربوط به تجمیع انواعی از نقوش قالی‌های تصویری، اعم از نقشه ایران و مادر وطن، چهره پادشاهان باستانی و تاریخی، بناهای باستانی، نشان تاج، شیر و خورشید و اشعار مرتبط با متن است که هرکدام از نمونه عناصر تصویری یادشده، در قالی‌های دیگر به‌تنهایی یا به‌صورت ترکیبی محدود استفاده شده‌اند. شاید تنها در این قالی باشد که عناصر تصویری ذکرشده، همگی در یک قاب با حضور عنصر تصویری پهلوی اول گرد هم آمده‌اند. هدف از این تحقیق، شناخت معانی موجود در عناصر تصویری پیکره مطالعاتی با توجه به پیش‌متن‌ها و سیر دگرگونی‌های تاریخی - اجتماعی بر پایه مطالعات اسنادی است. سوال اصلی پژوهش آن است که: «هریک از عناصر تصویری بازنموده‌شده در متن و ترکیب آن‌ها با یکدیگر چه معنایی در یک نظام نشانه‌شناسانه می‌یابند؟» و سوال فرعی عبارت است از: «این عناصر چه ارتباطی با عنصر تصویری "مام‌وطن" دارند؟» اهمیت این تحقیق به لزوم درک نشانه‌شناسانه یک قالی تصویری خاص با عناصر متنی درهم آمیخته بازمی‌گردد که تاکنون کم‌تر مورد توجه بوده است. روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر جهت شناخت ابعاد و کاربردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری قالی مذکور، در این پژوهش به کار گرفته شده است و نگارندگان برای درک معنای عناصر متن به عوامل تأثیرگذار خارج از متن هم‌چون بافت سیاسی، درمانی و اجتماعی می‌پردازند. گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و ابزار جمع‌آوری داده‌ها، اسکتر، رایانه و برگه‌شناسه می‌باشد؛ از میان جامعه آماری مشتمل بر قالی‌های «مام‌وطن» که در روند پژوهش دو نمونه از آن‌ها شناسایی شد، یک نمونه به‌صورت انتخابی مصداق سخن قرار گرفته است. از دلایل انتخاب نمونه مورد مطالعه می‌توان به ویژگی‌هایی چون تلفیق برخی عناصر تصویری موجود در قالی‌های عصر پهلوی و قاجار در این قالی اشاره کرد که این موضوع منجر به تبدیل آن به یک متن چندشیوه و منحصر به فرد شده است. هم‌چنین برتری نمونه موردنظر نسبت به دیگر نمونه‌شناسایی شده از لحاظ پرداختن به جزئیات عناصر تصویری و «وجه‌نمایی»^۱ قابل توجه آن، از دیگر دلایل این انتخاب است. قابل اشاره است که این نمونه در خارج از کشور نگهداری می‌شود و دسترسی به بیش از چهار بخش از جزئیات این قالی ممکن نشد؛ با این وجود، تصاویری مرتبط با نمونه مطالعاتی به منظور تحلیل بیش‌تر در راستای هدف نیز اضافه گردید. روش تجزیه و تحلیل کیفی بوده که در تشریح ترکیب‌بندی متن و نیز در جهت تبیین و تفسیر دلالت‌های معنایی به کار رفته است. روش به‌کاررفته در تحلیل تصویر، موجب تبیین فرانش‌های بازنمایی، تعاملی و ترکیبی عناصر تصویری متن مورد مطالعه می‌گردد و بر اثر آن، معانی صریح و ضمنی این عناصر در قالی «مام‌وطن» آشکار می‌شوند.

۱-۱. مبانی نظری پژوهش

تحقیق پیش رو، از نظر هدف در مجموعه پژوهش‌های بنیادین نظری قرار گرفته و از منظر ماهیت، توصیفی - تحلیلی است که بر مبنای چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی شکل می‌گیرد. در این پژوهش، انتخاب روش نشانه‌شناسی اجتماعی از آن‌روست که با اعمال روش مذکور، پژوهشگر می‌تواند با تمرکز بر شناسایی عناصر بازنموده‌شده در فرانش بازنمودی، تعامل و روابط بین آن‌ها در فرانش تعاملی و نیز تشریح ترکیب‌بندی عناصر تصویری در فرانش ترکیبی، به پاسخی درخصوص حل بهتر مسئله پژوهش دست یابد.

۲-۱. پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش حاضر را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: بخش اول، پیشینه در موضوع سرزمین مادری یا «مام‌وطن» است. بخش دوم در موضوع قالی‌های تصویری و پرده‌های قلمکار می‌باشد و بخش سوم مربوط به رویکرد و روش است. گفتنی است پژوهشی مستقل در ارتباط با جلوه‌های بصری «مام‌میهن» در صنایع دستی و نیز در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی صورت پذیرفته و تحقیق حاضر از این منظر دارای تازگی است.

بخش اول

امین^۲ (۲۰۰۱) در مقاله «فروش و نجات "مام‌وطن": جنسیت و مطبوعات در دهه ۱۹۴۰»، برای نشان‌دادن ابعاد فرهنگی و اقتصادی گفتمان سیاسی مسلط که منجر به برجستگی جنسیت در آثار گرافیکی مطبوعاتی شده است، موضوع «مام‌وطن» را در مطبوعات ایران پس از جنگ جهانی دوم مورد توجه قرار می‌دهد و به شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با گفتمان رایج از «مام‌وطن» در زمان پادشاهی رضاشاه

می‌پردازد. در این پژوهش، پیوند نمودهای تصویری و متنی مطبوعاتی که آسیب‌پذیری ملی را در ایران، زنانه جلوه می‌دهد نیز قابل مشاهده است.

گراسبی و گراسبی^۳ (۲۰۰۵) در بخش چهارم کتاب ناسیونالیسم: مقدمه‌ای بسیار کوتاه، به تبیین مفاهیم سرزمین مادری، سرزمین پدری و وطن می‌پردازند. این پژوهش با پرداختن به ریشه‌های زبانی واژگان و اصطلاحات مذکور و تأکید بر آن که نسب از طریق مادر ردیابی می‌شود، با رجوع به سخنان افلاطون در بازگویی سخنان اسپاسیا^۴ در منکسنوس^۵ بیان می‌دارد: توصیف زمین به‌عنوان مادر یا پدر به منزله به‌رسمیت‌شناختن قدرت مولد آن‌ها است و این موضوع به مقوله‌هایی چون منبع حیات‌بودن زمین در تغذیه جسمی و دلبستگی به اصل و نسب به‌عنوان شکلی از خویشاوندی برای یک ملت بازمی‌گردد.

سیسآ^۶ (۲۰۱۶) در تألیف سرزمین مادری و پیشرفت: معماری مجارستان و طراحی ۱۹۰۰-۱۸۰۰ م، شعار میهن و پیشرفت^۷ و برنامه‌هایی را که با توجه به این شعار در مجارستان انجام گرفت و هنر را متأثر ساخت، معرفی می‌کند. در این پژوهش، تغییرات معماری، صنایع‌دستی مرتبط با هنر معماری و تمامی اشکال طراحی در هنرهای کاربردی از جمله تاپستری^۸، با معرفی نمونه‌هایی، در سه فصل مجزا، مورد بحث قرار گرفته‌اند. این شعار که موردعلاقه اصلاح‌طلبان مجارستانی بود، یادآور تحولاتی است که البته با تأخیر در ایران رخ داد و صنایع‌دستی را از جمله در طراحی و تولید قالی‌های تصویری، تحت‌تأثیر خود قرار داد.

بخش دوم

حجازی (۱۳۳۸) در کتاب میهن ما ضمن تشریح فعالیت‌های اداره کل هنرهای زیبای کشور به تصویر قالی با پرتره نیم‌رخ پهلوی اول در لباس رسمی اشاره می‌کند که توسط جمشید امینی بافته شده است.

تناولی (۱۹۹۴) در کتاب پادشاهان، قهرمانان و عاشقان: قالی‌های تصویری از عشایر و روستاهای ایران، توضیحی درباره قالی‌ای دارد که از روی عکس پهلوی اول در زمان سردار سپه‌ی او بافته شده است. در این تألیف، قالی مذکور در طبقه قالی‌هایی با تصاویر پادشاهان جای دارد. به‌نظر می‌آید این پژوهش، ترجمه کتاب قالیچه‌های تصویری ایران به نویسندگی تناولی (۱۳۶۸) است که با افزوده‌هایی در عنوان جدید خود همراه شده است.

نجم‌آبادی (۲۰۰۵) در کتاب زنان سیلو و مردان بی‌ریش، جنسیت و اضطراب‌های جنسی در مدرنیته ایرانی، با رجوع به پرده قلمکار رضاشاه و «مام‌وطن» بیان می‌دارد ترکیب شیر شمشیر در دست و خورشید، در تناظر با تصویر رضاشاه و «مام‌وطن» است و همان‌طور که شیر نر با شمشیر برکشیده در دست راست، از خورشید با جنس زن دفاع می‌کند، رضاشاه با شمشیر آهخته در دست راست، در نقش نگاهبان «مام‌وطن» رسم شده است.

شولز^۹ (۲۰۱۴) در پژوهش «پرتره‌ها، عکس‌ها و سیاست در رسانه فرش: ایران، اتحاد جماهیر شوروی و فراتر از آن»، قالی‌های تصویری دارای پرتره‌های سیاستمداران هم‌چون ناصرالدین‌شاه، رضاشاه، لنین^{۱۰} و استالین^{۱۱} را بررسی می‌کند و به کارکرد سیاسی این قالی‌ها می‌پردازد. وی این دست‌بافته‌ها را در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی دارای رابطه‌ای تجربی و خلاقانه با رسانه‌های مختلف می‌داند و نحوه جانمایی قالی‌ها در ایجاد معنای ضمنی آن را مؤثر فرض می‌کند. این پژوهش، هم‌چنین تأثیرپذیری قالی‌های تصویری از هنر جدید عکاسی، تصاویر سنتی و یا تازه نقش‌شده از سلسله ساسانی را مدنظر قرار می‌دهد.

بخش سوم

کپل^{۱۲} (۲۰۱۳) در کتاب فتوزور نالیسم: رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، ضمن معرفی عکاسی خبری و نوع مطالعات صورت‌گرفته روی این ژانر خاص از عکاسی و تفسیر گفتمانی ارزش‌های خبری در تصاویر، با روش نشانه‌شناسی اجتماعی، طیف وسیعی از عکس‌های خبری ورزشی تا تصاویر خبری از خاورمیانه را تفسیر نموده است و به پیوندهای موجود در بین متن و تصویر می‌پردازد.

وانگ^{۱۳} (۲۰۱۹) در کتاب ارتباط چند وجهی، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به متن و تصویر در رسانه‌های چاپی و دیجیتال، به تحلیل بصری رسانه‌ها در قالب نشانه‌شناسی اجتماعی می‌پردازد و فرایند ساخت معنا را به منظور تحلیل درک مفهوم بصری از سوی مخاطب مورد کنکاش قرار می‌دهد. محوریت موضوعی این کتاب بر تحلیل نشانه‌شناختی رسانه‌های مختلفی چون تصاویر، مجلات و تمبرها در جغرافیای

شرق دور با تمرکز بر هنگ کنگ می‌باشد؛ این کار با تمرکز مناسب بر انواع روش‌های تجزیه و تحلیل گفتمان و نیز چگونگی بروز و ظهور گفتمان مشروعیت‌ساز انجام پذیرفته است.

۲. مفاهیم نظری

کرس و ون لیوون^{۱۴} (۲۰۰۶) در پژوهشی با عنوان خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری، گرامری را در حیطه خوانش تصاویر بر پایه زبان‌شناسی انتقادی عرضه می‌کنند. روش آن‌ها تحت‌تأثیر دستور نقش‌گرای هالییدی است که در بخش‌بندی نظام معنایی زبان، فرانش‌های اندیشگانی، بین‌فردی و فرانش متنی را معرفی می‌کند (هالییدی ۱۳۹۳، ۷۲-۹۴). آنها این فرانش‌ها را به سه فرانش بازنمودی، تعاملی و ترکیبی در مطالعه تصویر تبدیل می‌کنند.

۱-۲. فرانش بازنمودی

فرانش بازنمودی، متناظر فرانش اندیشگانی است. این فرانش، قابلیت نظام‌های نشانه‌شناختی برای بازنمود اشیاء و ارتباط بین آن‌ها در جهانی فراتر از نظام بازنمودی - در نظام‌های نشانه‌شناختی یک فرهنگ - دانسته می‌شود (Kress & Van Leeuwen 2006, 47). در نشانه‌شناسی اجتماعی، برای عناصر تصویر شده از واژه مشارکت‌کنندگان استفاده می‌گردد. در این نگاه، تولید و ارائه تصویر، یک عمل اجتماعی است. معنای بازنمودی به‌واسطه عناصری که به تصویر کشیده شده‌اند یعنی مشارکت‌کنندگان در تصویر مانند انسان‌ها، اماکن و چیزها انتقال داده می‌شود. مشارکت‌کنندگان نیز در ذیل عنوان «شرکت‌کنندگان تعاملی» و «شرکت‌کنندگان بازنموده‌شده» تقسیم‌بندی می‌شوند. گروه اول، در برقراری ارتباط سهم دارند؛ یعنی کسانی که صحبت می‌کنند، می‌شنوند یا می‌نگارند، چیزی را می‌خوانند، تصاویری را می‌سازند یا به آن‌ها توجه یا نگاه می‌کنند. گروه دوم، موضوع ارتباط را شکل می‌دهند؛ یعنی افراد، مکان‌ها، مباحث انتزاعی یا اشیایی هستند که در گفتار، نوشتار و تصویر بازنموده می‌گردند (Ibid, 48). ساختار نحوی در فرانش بازنمودی دارای دو الگوی روایتی و مفهومی است. در الگوی روایتی، کنش وجود دارد. عنوان عامل کنش یا کنشگر، برای اشاره به عاملی به‌کار می‌رود که در ارتباط با یک مفعول، موجب تغییر می‌گردد. در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کنش‌گر منحصر به شرکت‌کننده فعال در فرایند کنشی می‌باشد. در این فرایند، بردارها یا از کنشگر منشعب می‌گردند یا با او ترکیب می‌شوند (Ibid, 74). طبق نظر کرس و ون لیوون، الگوهای مفهومی، شرکت‌کنندگان را با توجه به دسته‌بندی، ساختار، معنی یا از نظر جوهره ثابت و پایدارشان بازنمود می‌کنند. درحالی‌که الگوهای روایی به ارائه کنش‌ها، رویدادها، فرایندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند. در الگوی مفهومی، ساختار بازنمودی، خود را در تقسیم‌بندی سه‌گانه شامل طبقه‌بندی، تحلیلی و نمادین بازمی‌یابد (Ibid, 59). در طبقه‌بندی، تصویرگر آن‌چه را به تصویر می‌کشد در رده‌های مختلفی جای می‌دهد. بلاغت تصویر یعنی استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی (نمادین و تحلیلی) در این حوزه اتفاق می‌افتد و ممکن است پایگاه گفتمانی تفسیرکنندگان، تفسیرهای متفاوتی از کارکردهای نمادین تصویر را فراهم سازد.

۲-۲. فرانش تعاملی (بین‌فردی)

در روند تعامل، کنش‌های انسان در پاسخ یا در انتظار کنش‌های دیگران انجام می‌شود. اهمیت تعامل در آن است که تنها از این راه، رخدادهای و نهاد‌های اجتماعی معنا می‌یابند، واقعیت اجتماعی ساخته می‌شود و هویت شخصی شکل می‌گیرد (ادگار ۱۳۸۷، ۹۴). در نگرش نشانه‌شناسی اجتماعی، فرایند ساخت معنی دارای دو بُعد درونی و بیرونی (ظاهری) است. در بُعد بیرونی فرایند، کنشی اجتماعی وجود دارد که به میانجی‌گری آن، معنا پیوسته‌وار در یک روند تحول‌آفرین، تولید می‌گردد. در این فرایند دگرساز، بین معنا، محیط فرهنگی موجود و محرک‌های اجتماعی بیرونی، کنش و واکنش برقرار می‌شود. از این‌رو، معنی تولید شده را می‌توان یک واکنش ذاتی دائمی و در تعامل پیوسته با جهان دانست (Kress 2010, 93-94). کرس و ون لیوون برای بررسی این فرانش، سه مولفه تماس؛ قاب، تصویر، فاصله اجتماعی و زاویه دید را پیشنهاد می‌نمایند.

۱) تماس

تماس به حضور فیزیکی دلالت می‌کند. این موضوع، خود می‌تواند امری تعاملی مستقیم و بی‌واسطه یا واسطه‌ای باشد. هاپر به نقل از پارک^{۱۵} و بورگس^{۱۶} می‌نویسد که تماس را می‌توان مرحله ابتدایی برهمکنش اجتماعی و مقدمه مراحل بعدی تلقی کرد. این بیان نشان می‌دهد که تماس اجتماعی، تماسی است که میان اشخاص و یا گروه رخ داده است. تماس، پیش شرط ورود به برهمکنش اجتماعی است (هاپر ۱۳۹۲، ۲۶۵). کرس و ون لیوون با تمرکز بر گرامر تصویر، تماس را به مفهوم دیدگانی و چشمی تقلیل می‌دهند و بر نقش نگاه خیره تأکید می‌ورزند. با این تقسیم‌بندی، تماس (چشمی) به دو شاخه نگاه تقاضا و نگاه عرضه تقسیم می‌گردد. نگاه تقاضا، نگاهی است که به سمت بیننده هدایت می‌شود و نگاه عرضه به سمت بیننده هدایت نمی‌گردد (Kress & Van Leeuwen 2006, 148).

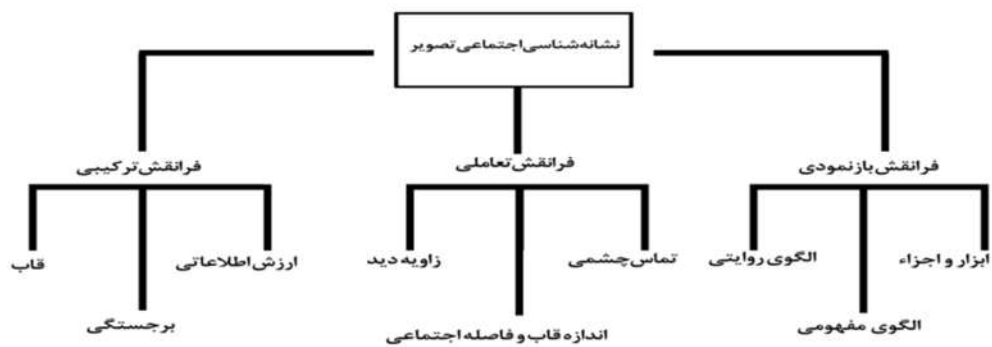
۲) اندازه قاب تصویر و فاصله اجتماعی

معنای تعاملی که به واسطه ارتباط میان عناصر موجود در تصویر و بینندگان ایجاد می‌شود، دارای بُعد خاصی با نام قاب تصویر است. نوع نمایی که براساس آن تصویری ارائه می‌گردد، منجر به ایجاد معانی خاص و متفاوتی می‌شود. این نماها شامل نمای بسته، متوسط و باز هستند.

اصطلاح فاصله اجتماعی در جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی، برای اشاره به درجه تفاهم مبتنی بر همدلی (صمیمیت) به کار برده می‌شود که یک طرف رابطه اجتماعی نسبت به طرف دیگر احساس می‌کند و برحسب نقطه کامل تفاهم، قابل اندازه‌گیری است. احساسات هریک از طرفین، هر قدر از این نقطه دورتر باشند، فاصله اجتماعی افزون‌تر می‌گردد. گاهی اصطلاحی که به معنی بالا به کار می‌رود با صفت افقی توصیف می‌شود. اصطلاح فاصله اجتماعی عمودی نیز برای اشاره به درجات فرمانروایی - فرمانبرداری در رابطه اجتماعی همراه با درجه اختلاف در حیثیت، قدرت و اختیار، مورد استفاده قرار می‌گیرد (اتو دالکه ۱۳۹۲، ۶۰۹). فاصله اجتماعی افقی به معنای داشتن تعامل، بدون حس خودبرتربینی با دیگرانی است که به لحاظ فرهنگی متمایز هستند (Cavan 1971, 94). اما در فاصله اجتماعی عمودی، تفاوت‌های فرهنگی پررنگ بوده و مبنای تفاوت خود و دیگران محسوب می‌گردند (Bogardus 1928, 78). کرس و ون لیوون، فاصله اجتماعی را به سه شاخه صمیمانه / شخصی، اجتماعی و غیرشخصی تقسیم‌بندی می‌کنند که متناظر نماهای یادشده است (Kress & Van Leeuwen 2006, 148). همچنین زاویه دید و تأثیر آن بر جهت‌گیری‌های شخصی در تصویر در معنای تعاملی، مورد توجه نشانه‌شناسی اجتماعی می‌باشد. تاونزند اظهار می‌دارد که پرسپکتیو، صرفاً بازآفرینی واقعیت به شمار نمی‌رود بلکه خودش یکی از شیوه‌های قراردادی دیدن است که باید آن را از راه تجربه فراگرفت (تاونزند ۱۳۹۳، ۲۵۵). این تعریف یعنی شیوه‌های قراردادی دیدن در نشانه‌شناسی اجتماعی، این‌گونه تعریف می‌شود: زاویه مستقیم از روبه‌رو، معرف رابطه با پدیده درون تصویر؛ زاویه مورب به معنای عدم رابطه با پدیده؛ زاویه از بالا به پایین به معنی تسلط بیننده بر پدیده و زاویه هم‌سطح چشم، بیانگر برابری بیننده با پدیده است و سرانجام زاویه از پایین به بالا که تسلط شرکت‌کننده باز نمود شده بر بیننده را نشان می‌دهد (Kress & Van Leeuwen 2006, 148).

۲-۳. فرانش ترکیبی

از نظر کرس و ون لیوون، ترکیب‌بندی می‌تواند معانی باز نمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه مرتبط سازد: ۱- ارزش اطلاعاتی یا محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر؛ ۲- برجستگی یا وجوه ظاهر شدن عناصر درون تصویر جهت توجه بینندگان؛ ۳- قاب‌بندی یا حضور یا غیاب ابزارهای قاب‌بندی ارتباط‌دهنده و یا جداکننده عناصر درون تصویر. از دیدگاه آن‌ها، این سه اصل ترکیب‌بندی تنها بر تصاویر اعمال نمی‌شوند بلکه می‌توان آن‌ها را در متون ترکیبی، یعنی متونی که متن را در کنار تصویر دارند و همچنین در مورد دیگر عناصر گرافیکی به کار برد. بنابراین، هر متنی که معانی آن با بیش از یک شیوه نشانه‌شناختی محقق شود، متن چندشیوه به حساب می‌آید (Ibid). در متون چندشیوه، اولین فرض در نشانه‌شناسی اجتماعی آن است که معنی‌سازی همواره چندوجهی است؛ ژست، حالت، نگاه، حرکت و... در معنی‌سازی توانایی مشارکت برابری دارند (Wong 2019, 2). خلاصه چارچوب نظری این پژوهش را می‌توان در نمودار (۱) مشاهده نمود.



نمودار ۱: خلاصه چارچوب نظری پژوهش (نگارندگان)

۳. معرفی پیکره مطالعاتی: قالی «ماموطن»

قالی مشهور به «ماموطن» (تصویر ۱) در اندازه ۲۷۲×۱۱۶ سانتی متر است که کارشناسان امر، در شناسنامه اثر، بافت آن را به مشهد نسبت داده‌اند و زمان تقریبی بافت این اثر به سال ۱۳۰۹ ه.ش برمی‌گردد. این قالی، دارای طرحی محرابی شکل است. دورتادور قالی چند رج از رنگ لاکه به صورت ساده‌بافی دیده می‌شود و حاشیه‌های کوچک در زمینه رنگ نیلی با نقوش گل و برگ‌های ختایی ساده با رنگ‌های صورتی، شمشادی و مینایی بافته شده است. رنگ‌های دیگری که در حاشیه‌های این قالی به کار رفته است، رنگ‌های نخودی، شمشادی، نیلی، نارنجی، پسته‌ای و شتری است که اغلب بر رنگ زمینه سرمه‌ای قرار گرفته‌اند. این رنگ‌ها در نقوش گل و برگ ختایی که در اندازه‌های متنوع بافته شده‌اند، به چشم می‌آیند. در زمینه رنگ لاکه که بخش اصلی مبحث این پژوهش است، نقوشی برگرفته از

عناصر انسانی، گیاهی و اسطوره‌ای جای دارند.

لچک‌های بیرون از طرح محرابی نیز مزین به گل‌های ختایی در زمینه سرمه‌ای هستند. در دو طرف این قالی، دو ستون کنگره‌دار دیده می‌شود. فرم محراب یا طاق در این قالی با خطوط و قوس‌های منحنی شکل گرفته است که با توجه به نقوش ختایی، تداعی‌کننده باز شدن درگاهی به سوی یک باغ است. چنانچه اشاره شد، در روند پژوهش تنها یک قالی دیگر با مضمون «ماموطن» رؤیت گردید (تصویر ۲). این قالی، بافت ساروق است و با اندازه ۵۵×۷۸ سانتی متر، فاقد تاریخ مشخص بافت است که در حال حاضر در خارج از کشور نگهداری می‌شود (URL2). این قالی دارای ابعادی کوچک‌تر از نمونه مورد مطالعه بوده و به نظر می‌رسد به این علت، فاقد اشعار می‌باشد. همچنین طراح و یا بافنده، با بافت قرینه برخی از عناصر تصویری موجود در متن و قرارداد رضاشاه و «ماموطن» در قسمت ترنج میانی، سعی نموده‌اند در یک قطع عمودی کوچک، به ترکیب تازه‌ای دست یابند. تنها کلمه‌ای که در متن دیده می‌شود، واژه دریائی (?) است که به صورت قرینه در دو سوی متن دیده می‌شود و بایستی امضای طراح یا بافنده باشد. این قالی، دارای کناره‌ای لاکه‌رنگ، حاشیه‌ای با نقوش دندانه‌ای و یک ساده‌بافی سفیدرنگ می‌باشد که با یک ساده‌بافی دیگر به رنگ سرخ، وارد عناصر تصویری متن می‌گردد. حاشیه دندانه‌دار در این قالی و نیز پیکره مطالعاتی مورد بحث، یادآور عکس‌ها، کارت پستال‌ها، کارت‌های شکلات و سیگار و یا تمبرهای چاپی هم‌زمان با بافت این آثار است که دارای بُرش دلبری در لبه‌ها می‌باشند.



تصویر ۱: قالی مام وطن (URL1)



تصویر ۲: قالی مام وطن (URL2)

قالی‌های مذکور، متأثر از پوستری به روش کلاژ از «حییبالله چهره‌نگار» در زمان سردار سپهی رضاشاه مقارن با جنگ جهانی اول بوده‌اند که به‌عنوان یکی از اولین پوسترهای تبلیغاتی ایران شناسایی شده است (صانع ۱۳۶۹، ۲۵-۲۶). این پوستر به‌صورت رنگی و سیاه‌وسفید به ترتیب در (تصاویر ۳ و ۴) نمایان شده است. پوستر یادشده روی طراحی پرده‌های قلمکار اجرا شده است. کریم‌زاده تبریزی، بدون اشاره به پوستر موردبحث، به توصیف سه نمونه از این پرده‌ها که در پیش و پس از به سلطنت رسیدن رضاشاه خلق شده‌اند، با ذکر تغییرات آثار می‌پردازد (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۴۸-۳۵۲). به‌نظر می‌آید قطع پرده‌های قلمکار و نوع طراحی و کاربری آن‌ها نیز بر روی طراحی، ترکیب‌بندی و اندازه قالی «ماموطن» تأثیر گذاشته باشد. نمونه مورد مطالعه در خارج از کشور قرار دارد و دسترسی به بیش از چهار تصویر از جزئیات این قالی ممکن نشد.



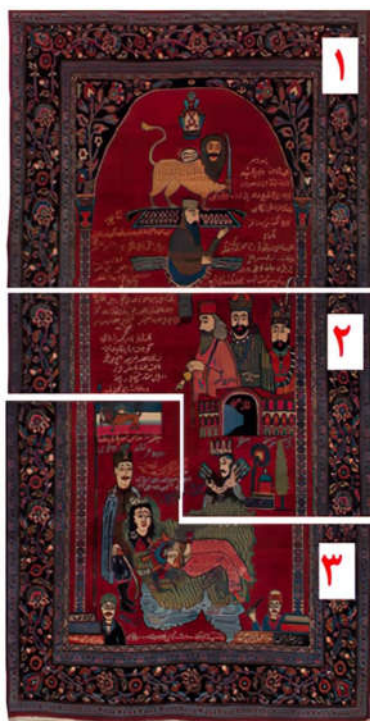
تصویر ۴: کلاژ رنگین «ماموطن» (URL3)



تصویر ۳: کلاژ سیاه‌وسفید «ماموطن» (صانع ۱۳۸۰، ۷۱)

۴. معنای بازنمودی: الگوی بصری، چیدمان، اشیاء، اجزای همراه

قالی «ماموطن» دارای سه پلان است؛ بالاترین پلان، دارای سه نشانه تاج (نماد پادشاه)، شیر و خورشید (نماد نظام پادشاهی دوران اسلامی) و فروهر (نماد ایرانیت قبل از اسلام) است. پلان دوم شامل نشانه‌های ایران باستان است که البته باید حضور نادرشاه را در این‌جا استثناء دانست. پلان سوم به زمان اکنون تعلق دارد. در خوانش عمودی، مشارکت‌کنندگان در متن به ترتیب عبارتند از: تاج؛ نشان شیر و خورشید بر روی زمینه‌ای که شیر، شمشیر را بر دست چپ خود دارد؛ نشان فروهر؛ تصویر سه کنشگر پادشاه شامل نادر، شاپور و داریوش؛ تصویری از طاق کسری و در ذیل آن، قبر سیروس که در دو سویش گیاهانی دیده می‌شود؛ فرشته بالدار (سیروس)؛ نقشه ایران که «ماموطن» بر آن لمیده است؛ «ماموطن» تاجی در آغوش خود نگه داشته و رضاشاه که شمشیری آهخته در دست راست خود دارد، همانند ستونی او را نگه داشته است؛ در دو سوی پایینی فرش نیز نقش نیم‌تنه دو مرد با دستاری بر سر دیده می‌شود (تصویر ۵). در لابلای تصاویر نیز ابیاتی از زبان هریک از کنشگران اصلی دیده می‌شود (جدول ۱). با توجه به این‌که برخی از ابیات مذکور قابل خواندن نبودند، برای حصول این منظور به نگاشته‌های مرتبط در مقاله «آثاری از هنرمندان ایران مربوط به شاهنشاهی پهلوی» رجوع شده است (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۴۸-۳۵۲).

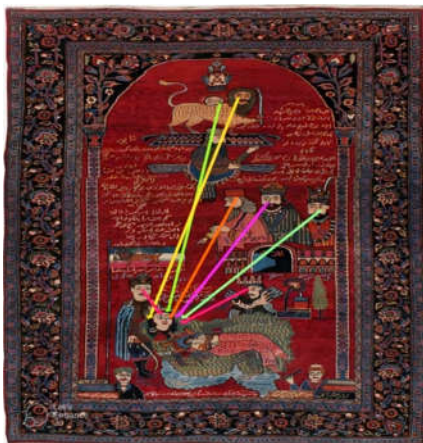


تصویر ۵: پلان‌بندی قالی «ماموطن»

جدول ۱: نظام کلامی متن مورد مطالعه (نگارندگان)

کنشگر بیان کننده ابیات	لحن سروده	ابیات
سیروس خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی - امری	ای آنکه بمرز و بوم جمشید باید که به نور عدل چون مهر تا آنکه به قرن‌ها بزرگان
نادر خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی - امری	اکنون که نموده تکیه بر تو باید که ز راه مهربانی بر دشمن آب و خاک ایران
شاپور خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی - امری	این ماموطن که با غم و درد بر پیکرش از چهارسو خصم باید که چون من دهی نجاتش
داریوش خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی - امری	اینک که تو را سپرده یزدان تابنده لوی شیر و خورشید باید که چو من به ضرب شمشیر
رضاشاه خطاب به تمام پادشاهان و «ماموطن»	وصفی، خطابی	اول به امید پاک یزدان زان بعد به عزم راسخ خویش بر پای ستاده، تیغ در دست
«ماموطن» خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی امر - خواهشی	امروز که ای یگانه فرزند چشم من و زادگان خواهم که کشی به تیغ خونریز

الگوی نحوی در این قالی از دو نوع روایتی و مفهومی است. الگوی روایتی متن با ترکیبی از تصاویر و اشعار ممکن می‌گردد. تأکید نحو روایتی بیش‌تر بر نگاه کنشگران می‌باشد. در این‌جا نگاه، یک کنش فرض شده است. محتوای اشعار نیز بر نحو روایتی تأکید می‌کنند. در مفهوم اشعار این متن، از رضاشاه مواردی چون عدل و داد؛ مهربانی با «ماموطن» و او را دربرگرفتن و مراقبت نمودن از او؛ جنگ با دشمنان و اجانب ستمگر؛ نجات دادن «ماموطن»؛ جهانگشایی و کيفر دشمن بدسگال، خواسته شده است. این خواستن با نوع نگاه و نیز حرکت دست، مؤکد شده است. در سیر نگاه‌ها، الگوی روایی یک‌سویه می‌باشد؛ اما این الگوی یک‌سویه با شعری که در پاسخ آمده است از لحاظ مضمونی تقض می‌شود و تبدیل به الگوی روایی دوسویه می‌گردد. نشان شیر و خورشید و فروهر معمولاً در قالی‌های تصویری، الگوی بصری مفهومی از نوع نمادین دارند. اما در این‌جا استثنائی وجود دارد و آن نوع نگاه خورشید بوده که هم‌چون نگاه دیگر کنشگران است؛ نحو روایی این کنشگر غیرانسانی را می‌توان با برداری از نگاه وی به «ماموطن» ترسیم نمود (تصویر ۶).



تصویر ۶: بردارهای نگاه از سوی کنشگران به سوی «ماموطن» و رضاشاه

از این‌رو می‌توان در این مورد خاص از نحو روایی - مفهومی صحبت کرد. در پلان دوم این متن، بدن سه پادشاه به‌صورت نیم‌تنه نقش شده است و قسمت پایین را نقشی از طاق کسری پر کرده است. این موضوع، قرابت معماری و قدرت را در ذهن ایجاد می‌کند و هم‌چنین ترکیبی فراواقع و خیالی را از حضور روح و روان سیال و آسمانی این کنشگران در ذهن بیننده متبادر می‌نماید. این اثر معماری، هم‌چنین نشانه‌ای از شکوه تاریخی و مقاومت ایرانیان در برابر تهاجم است. در ذیل طاق کسری، تصویری بقعه‌مانند بافته شده که روی قسمتی از آن، «قبر سیروس» نوشته شده است. در این‌جا، آرامگاه کوروش به شکل یکی از بقعه‌های مورد احترام محلی درآمده است. بقعه‌ای که سر وی به یادبود، کنار آن کاشته شده است. این تصویر شباهت چندانی به آنچه از آرامگاه کوروش در پیش‌متن دیده می‌شود، ندارد. در پای قبر سیروس نیز

گیاهی به چشم می‌خورد که نوع آن مشخص نشد اما با توجه به این که سر گیاه در میانه عبارت «یکی از نقوش استخر» قرار گرفته است؛ شاید دلالتی بر نقشی خاص بر سنگ‌نگاره‌ها مانند نقش نیلوفر آبی داشته باشد. نقش سرو نیز ممکن است مصداق عبارت مذکور باشد اما این احتمال وجود دارد که این عبارت، نوشته‌ای اشتباه باشد. با مراجعه به پوستر اصلی مشاهده می‌شود برای طراحی این قالی، قسمت‌هایی از کلاژ در سمت راست حذف شده و در پایین‌ترین قسمت که احتمالاً تصویری از اندک بازمانده‌های شهر استخر، پایتخت ساسانیان بوده است، عبارت «قسمتی از استخر» دیده می‌شود. این نوشته در پوستر، در پای نقش فرشته بالدار یا همان کوروش قرار دارد که با وجود حذف این قسمت در قالی، نوشته مربوط به استخر با جابجایی در متن و تغییراتی برجای مانده است. جزییات موارد ذکرشده، در جدول (۲) ارائه شده‌اند.

جدول ۲: بازنمایی قبر سیروس، نقوش گیاهی و عبارت پیرامونی آن (نگارندگان)

		
نمونه ۳: یکی از قسمت‌های حذف‌شده از پیش‌متن با عبارت «قسمتی از استخر» در سمت چپ (صانع ۱۳۸۰، ۷۱)	نمونه ۲: عبارت «یکی از نقوش استخر» در پای طاق کسری و نقوش گیاهی ذیل آن	نمونه ۱: قبر بقعه‌مانند سیروس و نقش سرو در مجاورت آن

لازم است این احتمال نیز در نظر گرفته شود که با توجه به بافت روستایی این قالی، ممکن است کلیه تغییرات انجام‌گرفته در متن قالی نسبت به پیش‌متن، ناشی از عدم توانایی بافنده در پیاده‌سازی تمام موارد ثبت‌شده در پیش‌متن باشد. در کنار قبر سیروس، نیم‌تنه فرشته بالدار (سیروس) نقش شده که نیمه پایینی آن با قسمت خراسان نقشه ایران پر شده است. در قسمت چپ قالی، ابتدا پرچم در اهتزاز شیر و خورشید دیده می‌شود که مجاور آن رضاشاه ایستاده و مادر وطن در هیئت نقشه ایران با تاجی در بغل به او تکیه زده است. در بحث پلان سوم، آن چه در ابتدا به چشم می‌آید، نوع بازنمایی «ماموطن» است. به نظر می‌آید این نوع از طراحی یعنی شکل انسانی‌دادن به نقشه یک کشور، ریشه در آثار گرافیکی ملی‌گرایانه در اروپای آن زمان دارد (تصاویر ۷ و ۸). در تصویر (۷) نقشه‌ای با طرح کشورهای اروپایی در هیئت بدن انسانی و فیگورهای مطابق با محدوده مرزهای آن‌ها از فردریک رز^{۱۷} را شاهد هستیم که در سال ۱۸۹۹ اجرا شده است. تصویر (۸)، کارت پستالی با نقش یک سرباز فرانسوی مجروح و مداواشده است که در کنار یک زن ایستاده است. این زن، نماینده کشور فرانسه و در عین حال، نمادی از پیروزی است. نوشته‌ای در بخش پایین کارت پستال وجود دارد: «شما این دختر زیبا را می‌بینید، او خانم ویکتوری است و به شما آلمانی کثیف تعلق ندارد.»



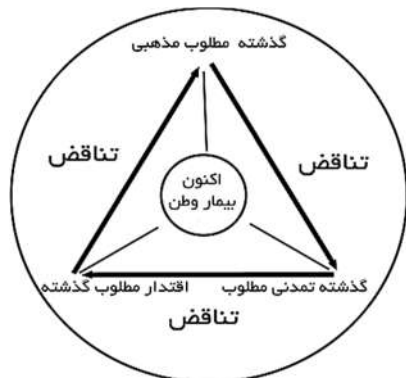
تصویر ۸: کارت پستال با تصویر سرباز (URL5)



تصویر ۷: نقشه با طرح کشورهای اروپایی در هیئت بدن انسانی (URL4)

رضاشاه در متن قالی (تصویر ۱)، با شئل، چکمه‌های براق و واکس‌خورده و کلاه سمور جقه‌دار خود، بازنمایی شده است که نشان از امروزی‌بودن پوشش وی دارد. او شمشیری آهخته در دست راست خود دارد که همراه دیگر اجزاء اشاره‌شده، از الزامات ظاهری فردی نظامی به‌شمار می‌آمده است. در این‌جا، شمشیر نشانه قدرت است. در کنار رضاشاه، در سمت چپ قالی، پرچم افراشته سه رنگ شیر و خورشید دیده می‌شود که شمشیر، این بار در دست راست شیر قرار دارد. در پایین‌ترین قسمت این قالی، در دو سوی راست و چپ تصویر، دو فرد با دستاری بر سر دیده می‌شوند. برای بازنمایی فرد مشارکت‌کننده در تصویر که در کناره ستون سمت راست قرار دارد، می‌توان نحو روایتی قائل شد. از آن‌رو که وی قلمی در دست راست خود دارد و آن را رو به بالا نگاه داشته است؛ این حرکت، دال بر جلب توجه، آمادگی و انجام عملی است و این احتمال را تقویت می‌کند که این فرد در طراحی قالی نقش داشته است. امکان بازنمایی شمایل طراح با توجه به اهمیت طراحان در آن زمان و نیز رقابت قابل توجه بین شرکت‌ها برای محفوظ نگاه‌داشتن خدمات طراحان، امری محتمل می‌نماید (وین ۱۳۹۷، ۱۵۱). در سمت قرینه این کنشگر و در پای ستون روبرو، چهره فرد دیگری بازنمایی شده است. با توجه به ناخوانا بودن نوشته‌های روی پایه ستون، احتمال می‌رود این چهره، بازنمایی تصویر صاحب کارخانه یا کارگاه بافت قالی و یا تصویر سفارش‌دهنده اثر باشد. در پایین ستون سمت راست، بی‌تی وجود دارد که مصرع اول آن ناخواناست و مصرع دوم چنین خوانده می‌شود: «عارف مغروق زبان خداست» (؟). پس از این بیت، جمله‌ای در قسمت میانی بافته شده که در آن کلمات «فابریک» و «به تاریخ ۱۳ دی‌ماه» (؟) شناسایی می‌شوند. این جمله، بیستی معرف کارخانه و زمان بافت یا حامی و سفارش‌دهنده اثر باشد. کلمات درج‌شده روی سه ردیف پایه ستون سمت چپ نیز خوانده نشد. احتمالاً این چهره‌ها و نوشته‌ها به‌نوعی جانشین نوشته‌های ذیل پوستر چاپ‌شده «ماموطن» شده باشند. در سمت راست پایین پوستر (تصاویر ۳ و ۴) دو بیت شعر دیده می‌شود و به نظر می‌آید در سمت چپ آن، تصویر حبیب‌الله چهره‌نگار نقش شده و در ذیل آن توضیحاتی درباره محل چاپ پوستر داده شده است. اگر کنشگر بازنمایی شده در ذیل ستون سمت چپ قالی، به تهایی و بدون در نظر گرفتن نقش فرضی آن مدنظر قرار گیرد، در ساختار نحو مفهومی و در ذیل شاخه طبقه‌بندی قرار خواهد گرفت و در صورتی که نقش و کارکرد فرد در بافته‌شدن قالی در نظر گرفته شود، می‌توان نحو روایتی غیرمستقیم را برای این عنصر تصویری قائل شد. آن‌چه در این فرآیند قابل توجه می‌باشد، غیاب مضامین مذهبی رایج و هم‌چنین بازنمایی عناصر تصویری است که وجهی ملی‌گرایانه یافته‌اند. بازنمایی برخی عناصر ناهم‌زمان در متن مورد بررسی،

موجب بروز تناقض در هم‌نشینی عناصر تصویری پیکره مطالعاتی شده است. البته این تناقض را می‌توان به دلیل استفاده از تکنیک کولاژ نیز دانست. در تصویر مورد بحث، تمرکز زمان بازنمایی بر رخدادی کنونی است که وجود خود را از حضور رضاشاه، پرچم قانونی آن زمان ایران، «ماموطن» و بیماری وی به دست می‌آورد. اکنون مورد نظر اثر، در کلیت متن با عناصر تصویری از گذشته‌ای آرمانی شده درهم آمیخته است. این عناصر، نشانه‌هایی شمایی از تمدنی شکوهمند در تاریخ ایران زمین هستند و از نشانه‌های معماری تا صور پادشاهانی که نشان اقتدار در تاریخ ایران هستند را در برمی‌گیرند. این گذشته در بازنمایی فروهر نیز تبدیل به گذشته مذهبی مطلوب پیش از حضور اعراب مسلمان در ایران می‌شود. این نگاه به تاریخ ایران، نوعی بازنمایی نوستالژیک است (نمودار ۲).



نمودار ۲: نوستالژی در معنای فراتنش بازنمایی (نگارندگان)



تصویر ۹: نگاه «ماموطن» به تاج و تانگی خویش

۵. معنای تعاملی: تماس، فاصله اجتماعی، رمزگان بدن و نگرش

تماس تمامی کنشگران در این متن، نگاه تقاضا دارند. این نگاه تقاضا یا به سوی پهلوی اول و «ماموطن» است و یا هم‌چون شیر، نگاه تقاضا به سوی بیننده است. «ماموطن» است که چشم‌های خود را به تاجی که در بغل دارد و یا به‌طور کلی، تنانگی خویش (سرزمین ایران) دوخته است (تصویر ۹). نگاه تقاضا در بردارهای مختلف، دالی بر ایجاد مفهوم چشم‌انتظاری و دل‌نگرانی است. در تصویر (۵)، مردمک چشم‌های

خورشید، فروهر، نادر، شاپور، داریوش، فرشته بالدار یا همان سیروس، به سوی «ماموطن» و یا رضاشاه دوخته شده است. چشم رضاشاه نیز به سوی «ماموطن» است.

فاصله اجتماعی در بحث فاصله اجتماعی، طراح قالی چند موضوع را به صورت توأمان مدنظر داشته است. اهمیت، قدمت، حمایت، هم‌شأنی و حُسن مجاورت از جمله دلایل نوع فاصله اجتماعی اعمال شده در این متن می‌باشند. با توجه به پیشینه فرهنگی ایران و متون کهن ادبی، از جمله شاهنامه فردوسی که در آن نظام پادشاهی در ایران، نوعی نظام حکومتی هم‌تراز، هم‌زمان و تقریباً همراه با آفرینش انسان فرض شده است و از این رو امری الهی و دهش ایزدی پنداشته می‌شد (فردوسی ۱۳۷۶، ۱۵؛ اعتمادمقدم ۱۳۶۳، ۲). در این متن نیز تاج، مفهومی قدیم، ازلی و آسمانی یافته است که با نشان شیر و خورشید - که آن هم در سلسله قاجار، به‌جامانده از اعصار گذشته دانسته می‌شد - در یک ستون قرار گرفته است (شهیدی ۱۳۵۰، ۱۸۷-۱۸۸). بنا به تصویب مجلس مؤسسان، پهلوی اول در تاریخ ۲۱ آذرماه ۱۳۰۴ به سلطنت ایران انتخاب شد و در ۲۵ آذرماه همین سال، جلوس و در ۴ اردیبهشت‌ماه ۱۳۰۵ با تشریفات خاص شاهنشاهان باستانی ایران، در محل تالار موزه کاخ گلستان تاجگذاری کرد. تاجی که وی بر سر نهاد تاج کیانی نبود که به مدت یک قرن برای تاجگذاری پادشاهان ایران به کار می‌رفت. وی دستور ساخت تاجی را داد که به تاج پهلوی معروف شد (بیانی ۱۳۴۸، ۱۲۷) (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

با توجه به در نظر گرفتن این موضوع، می‌توان تغییر تاج را علاوه بر تغییر در سلطنت، مقدمه‌ای بر موج تغییرات دیگر در ایران دانست و شاید در زمان طراحی و بافت این قالی، طراح به انتخاب تاج جدید آگاهی داشته که تاج در این جا به درشتی نقش شده است (تصویر ۱۲). در ذیل نشان شیر و خورشید، نشان فروهر آمده که دست‌های حالتی دعاگونه به خود گرفته است. مجاورت عناصر یادشده با یکدیگر می‌تواند به قرارگیری این عناصر در یک محور گفتمانی اشاره داشته باشد (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: محور قرارگیری عناصر بالاترین پلان



تصویر ۱۲: تاج بافته‌شده روی قالی



تصویر ۱۱: تاج پهلوی (همان، ۱۲۸)



تصویر ۱۰: تاج کیانی (بیانی ۱۳۴۸، ۷۶)

در سمت راست میانه قالی، سه پادشاه نامی ایران، نادر، شاپور و داریوش در کنار یکدیگر، بی‌فاصله و هم‌نشین یکدیگر قرار گرفته‌اند که هرکدام نماد یک جریان از نظام قدرت در گفتمان سلسله پهلوی هستند. به نظر می‌رسد این سه شخصیت بازنمایی شده دارای کارکردی مشترک در تاریخ ایران بوده‌اند که با توجه به مضمون ابیات، آن را می‌توان حفظ و اعتلای سرزمین ایران دانست. دلیل بازنمایی داریوش و شاپور می‌تواند آن باشد که هرکدام، از قدرتمندترین شاهان در سلسله‌های هخامنشی و ساسانیان می‌باشند و نیز آن‌که به‌جاماندن آثار شمایی سترگ از ایشان، بازنمایی نزدیک به واقعیت از آن‌ها را ممکن می‌سازد. این موضوع نیز قابل اشاره است که در قسمت پایین طرف راست در پیش‌متن‌های مذکور، در بیتی به جای «ایرانیان» از عبارت «ملت داریوش» استفاده شده است. این عبارت، از دیگر دلایلی است که حضور داریوش را در متن قالی توجیه‌پذیر می‌نماید (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۵۰). دلیل حضور نادر را در بین پادشاهان باستانی ایران می‌توان در کارت پستال ذیل که تقریباً هم‌زمان با پوستر «ماموطن» طراحی شده یافت (تصویر ۱۴). در این کارت پستال، در برابر رضاشاه کتیبه «پس از یکصد و نود و چهار سال» مشاهده می‌شود. بیتی از حافظ نیز آویخته از عصای پیر زال وطن است: «گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر / تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم». عدد ذکرشده در کادر بالای متن، دال بر فاصله زمانی میان ظهور نادر تا پهلوی اول است. گرچه در این جا به نادرشاه اشاره آشکاری نشده است. اما ذکر این فاصله زمانی، سردار سپه را جانشین و خلف برحق نادرشاه نشان می‌دهد و تلویحاً اشاره می‌کند همان‌گونه که نادرقلی افشار به تخت سلطنت رسید و ایران را از شر دشمنان نجات داد - چنان‌که پادشاهان قدرتمند هخامنشی و ساسانی چنین می‌کردند - سردار سپه نیز بایستی به سلطنت برسد و منجی ایران شود. عدد یادشده هم‌چنین بر عدم به‌رسمیت‌شناختن سلسله قاجار و بر نبود لیاقت و کفایت پادشاهان این سلسله در زمامداری امور مملکتی اشاره دارد. این فشرده‌گی اندک در

فاصله اجتماعی و نیز حضور توأمان شخصیت پادشاهان باستانی و نادرشاه و پهلوی اول در متن قالی تصویری، علاوه بر نوع تاجگذاری رضاشاه که وی در آن شمشیر جهانگشای نادری را بر کمر بست و جقه نادری را نیز در تاج پهلوی به کار برد و بر تخت نادری نشست (جنتی عطایی ۱۳۴۶، ۸۲)، نسب‌نامه‌ای می‌باشد که بنا به گفته نویسنده آن، صحتش مورد تأیید انجمن عالی مورخان بوده است. در این نسب‌نامه که عنوان «شجره و شاخه اساسی و اصلی سلسله نسب شاهنشاهان پهلوی» را دارد، این خاندان، نسب خود را به پادشاهان ساسانی و نهایتاً هخامنشی می‌رسانند که در این بین، نام دو پادشاهی که در متن قالی حضور دارند یعنی شاپور اول و داریوش هخامنشی با نسبت مستقیم و کوروش یا همان سیروس با نسبت غیرمستقیم به چشم می‌خورد (قدیمی ۱۳۴۰، ۳۱۹-۳۲۰). البته به نظر می‌رسد برخلاف ادعای نویسنده، نسب‌نامه مذکور هم‌چون بسیاری از نسب‌نامه‌های دیگر حکومتی در تاریخ ایران، فاقد پشتوانه علمی بوده و با هدف ایجاد دانشی برساخته جهت اقناع افکار عمومی نگاشته شده است.



تصویر ۱۴: کارت پستال پیرزال وطن، ۱۳۰۲ ه. ش (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۷۰)

مقوله فاصله اجتماعی در این قالی در بین کنشگران هم‌کارکرد، بیانگر وحدت موضوع، تراکم انتظار کنشگران برای بهبود حال «مام‌وطن» و درخواست ایشان در این‌باره از رضاشاه و نیز الزام حضور کنشگران در یک پرده نمایشی و تبلیغاتی است. نمایشی که عوامل کارگردانی و اجرایی خود را در گوشه‌های پرده در قسمت پایین معرفی کرده است.

رمزگان بدن در این بحث، اولین موردی که جلب توجه می‌کند صورت انسانی شیر با سبیل‌هایی برکشیده در دوطرف صورت است (جدول ۳). در پلان اول (نمونه ۱)، شیر شمشیری در دست چپ خود دارد و در پلان سوم (نمونه ۲)، نقش شیر روی پرچم است که در این‌جا پرچم به دست راست داده شده است؛ در این‌جا نوعی عدم هماهنگی در بازنمایی شیر و شمشیر دیده می‌شود.

این ناهماهنگی در بازنمایی، در برخی قالی‌های دیگر نیز وجود دارد که شاید دالی بر موضوع تفاوت بازنمایی رسمی و غیررسمی نشان مذکور روی قالی‌های عصر پهلوی باشد (تصاویر ۱۵ و ۱۶). برای هماهنگ کردن نقش شیر و خورشید روی پرچم در سال ۱۳۳۷، ابلاغیه‌ای خطاب به وزارتخانه‌ها و کلیه موسسات دولتی و بانک‌ها تنظیم گردید که طبق آن، شمشیر بایستی به‌صورت عمودی در دست راست شیر قرار گیرد (بختورتاش ۱۳۸۴، ۴۴۰).

جدول ۳: ناهماهنگی در تصویرسازی شیر و شمشیر در قالی «مام‌میهن» (نگارندگان)



نمونه ۲: شیر و خورشید روی پرچم با شمشیر در دست راست



نمونه ۱: شیر و خورشید در پلان اول با شمشیر در دست چپ



تصویر ۱۶: شمشیر در دست چپ شیر و خورشید، بافت شیراز (URL7)

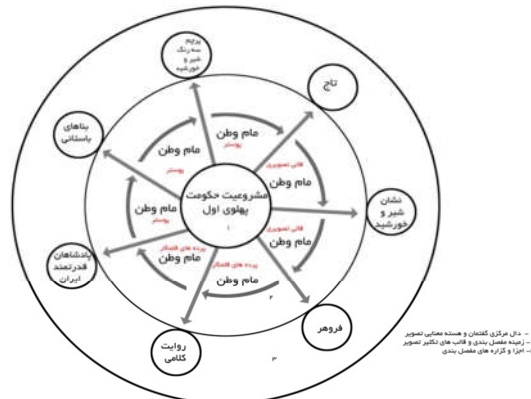


تصویر ۱۵: خورشید سرخ، شمشیر در دست راست، بافت شیراز، ۱۳۱۴ ه. ش

(URL6)

در قالی «ماموطن» صورت خورشید نیز شکل انسانی داشته و با توجه به طرح ابروان، دارای جنسیت زنانه تشخیص داده می‌شود. فروهر، چهره نیم‌رخ برگرفته از نقش برجسته‌های به‌جامانده از ایران باستان دارد که دست‌هایش را به حالت دعایی حرکت داده است. سه شخصیت نادر، شاپور و داریوش نیز به‌صورت نیم‌تنه، ایستاده با تاج و سرپوش‌هایی که در قالی‌ها و آثار هنری دیگر با آن وصف و نقش شده‌اند، به سوی رضاشاه و «ماموطن» نظاره می‌کنند. این نظاره‌گری از بالا به پایین، می‌تواند به تسلط تاریخی ایشان بر سرزمین ایران و جایگاه برتر آن‌ها اشاره داشته باشد و دالی بر اعمال قدرت تاریخی بر این سرزمین باشد. در این ردیف، داریوش با دست راست به کنش‌پذیران اعم از رضاشاه و «ماموطن» اشاره دارد و در دست چپ وی عصایی قرار گرفته که نمایانگر قدرت پادشاهی است. این کنش‌ها که با ترکیب بُردار نگاه‌ها از چشمان همراه می‌شوند، علاوه بر نگرانی درخصوص وضعیت «ماموطن»، می‌تواند به قدرت نظارت از سوی ایشان برای ارزیابی چگونگی عمل رضاشاه در اداره کشور اشاره داشته باشد. عمده این حس چشم‌انتظاری و نگرانی، از نگاه خیره‌ای که برای اشخاص نقش شده پدید آمده و مهارت قالبیاب در واضح‌درآوردن چشم‌ها و صورت‌ها، متأثر شده است. شخصیت دیگری که ایستاده، رضاشاه است که به‌نظر قدرتمند، برانزده و آماده نبرد به‌عنوان یک منجی می‌باشد. «ماموطن» اما دراز کشیده است و تکیه بر رضاشاه دارد که نشان بیماری و وابستگی او به رضاشاه و چشم‌نگران او به سرزمین ایران، بیانگر وضعیت اضطراری ایران در محیط نابسامان پس از جنگ جهانی اول است. در این‌جا، تکیه‌گاه بودن رضاشاه برای وی، می‌تواند پاسخ مثبتی به خواست پادشاهانی تلقی شود که مراقبت از «ماموطن» را از شاه خواسته بودند. در این‌جا، غیر از «ماموطن» که جنس زن تصویر شده است، کنشگران اصلی مردان هستند که یا با نگاه خیره و یا با اشاره دست و یا گفتار چیزی را می‌خواهند. زن، بیش‌تر منفعل تصویر شده است. اما چهره زیبای زن و موهای مشکی، او را جوان نشان می‌دهد. با رجوع به پیش‌متن کارت پستال (تصویر ۱۴)، می‌توان حدس زد که چون سرانجام، پهلوی اول او را دربر گرفته است، در این‌جا جوان و زیبا دیده می‌شود. زیبایی «ماموطن» می‌تواند نوعی مجاز ظرف و مطروف و دالی بر زیبایی سرزمین ایران و نژاد بودن ایرانیان و دلیلی بر حب وطن باشد که در آن سال‌ها تحت لوای ملی‌گرایی تبلیغ می‌شد. دردست‌داشتن تاج، به تاج‌بخشی مادر وطن و انتظاری که او از رضاشاه در ازای آن دارد، اشاره می‌کند.

بیماردانستن کشور ایران، تا پیش از ظهور پهلوی اول، توسط مطبوعات آن زمان امری معمول بود (توکلی طرقي ۱۳۹۵، ۱۰۷). بهداشت نیز در ایران آن روز وضعیت مطلوبی نداشت و اغلب مردم، بیمار مانده و به‌طور پیوسته احساس بیماری داشتند (فلور ۱۳۹۳، ۱۸-۳۰). به‌نظر می‌رسد در این‌جا نوعی استفاده از علاقه حال و محل در بیان بیماری وطن نیز نقش داشته است. پس از برتخت‌نشستن پهلوی اول، در برخی سخنرانی‌های سازمان «پرورش افکار» نیز به موضوع «ماموطن» بیمار، پیش از تغییر سلطنت اشاره شده است (سازمان پرورش افکار ۱۳۲۹، ۱۲-۱۳). هم‌چنین پهلوی دوم نیز به خصیصه بیمار بودن ایران تا پیش از ظهور رضاشاه اشاره دارد (پهلوی ۱۳۵۶، ۶۸). باور به بیماری «ماموطن»، زمینه‌ای برای مفصل‌بندی گفتمان مشروعیت‌ساز در تغییر سلطنت به نفع پهلوی اول و اعمال قدرت از سوی وی در ایران می‌باشد. این گفتمان در نمودار (۳) نشان داده شده و دارای اجزایی است که پیرامون هسته معنایی مشروعیت حکومت پهلوی اول حلقه زده‌اند.



نمودار ۳: اجزای گفتمان مشروعیت‌ساز حکومت پهلوی اول در متن قالی (۱) دال مرکزی گفتمان و هسته معنایی تصویر (حلقه درونی); (۲) زمینه مفصل‌بندی و قالب‌های تکثیر تصویر (حلقه میانی); (۳) اجزاء و گزاره‌های مفصل‌بندی (حلقه پیرامونی) (نگارندگان)

پوشش سر بازنمایی شده مشارکت‌کنندگان در دو قسمت پایینی قالی نشان می‌دهد قالی مورد بحث پیش از فرمان متحدالشکل کردن لباس و استفاده اجباری از کلاه پهلوی بافته شده است.

نگرش در اینجا می‌توان زاویه دید را با توجه به محورهای عمودی موجود در متن، بیش‌تر از بالا به پایین دانست که اعمال قدرت و برتری دانسته می‌شود. این کارکرد در افعال متعدی و امری موجود در ابیات متن نیز قابل مشاهده است. اما آنچه در این جا، تا اندازه‌ای می‌تواند نقض دستور خوانش تصویر نشانه‌شناسی اجتماعی تلقی گردد، وجود زاویه دید نیم‌رخ کنشگران می‌باشد که الزاماً موجب بیگانه‌سازی نگشته است. این موضوع، سه دلیل دارد: یکی نوع نگاه خیره کنشگران به «ماموطن» یا رضاشاه است؛ دیگری هم‌کنشی بین کنشگران اصلی و پس از آن، سخنانی است که از زبان آن‌ها به شکل ابیاتی در متن قالی نگاشته شده است. البته می‌توان این موضوع را نیز در نظر داشت که زاویه نیم‌رخ کنشگران در متن مورد بررسی، به ریشه باستانی بازنمایی انسان در ایران و میان‌رودان بازمی‌گردد و نمی‌توان در خصوص این نوع ویژه از بازنمایی که پیش‌متن‌هایی در نقش برجسته‌ها دارد الزاماً با قراردادهای تصویری امروزی در نشانه‌شناسی اجتماعی به بحث پرداخت. نوع زاویه دیدها در متن قالی به گونه‌ای طراحی شده که به کنش‌پذیران «ماموطن» و رضاشاه برسد و در زاویه دیدهای روبرو هم‌چون زاویه نگاه شیر به سمت بیرون از متن، توجه و همدلی بیننده را برانگیزد.

۶. معنای ترکیبی: ارزش اطلاعات، برجسته‌سازی و قاب

ارزش اطلاعات قرارگیری عناصر مشارکت‌کننده در این متن، با توجه به قطع قالی بیش‌تر عمودی است. این موضوع احتمالاً با کارکرد پرده‌های قلمکاری که در بالا به آن‌ها اشاره شد، مرتبط است. ساختار عمودی در پلان اول، در جهت ایجاد مفهوم معنوی- ملی‌گرایانه باری رسانده است. در این متن با ارزش‌گذاری نشانه‌ها، پادشاه یا مفهوم ازلی بودن پادشاهی با نشان تاج به‌عنوان بالاترین ارزش، نشان شیر و خورشید به معنای نظام پادشاهی در رتبه بعدی و نشان فروهر به معنای نمادی معنوی- ایرانی است که صراحتاً به پیش از اسلام اشاره دارد. پس از این عناصر، در سمت راست، سه پادشاه ایرانی قرار گرفته‌اند. ابتدا نادر که نزدیک‌ترین شاه کشورگشای ایرانی به سلطنت پهلوی است، پس از آن شاپور ساسانی که با توجه به کشفیات باستان‌شناسی در زمان قاجار و تهیه گراورهای از مجسمه وی، به تکرار در قالی‌های تصویری نقش شده است و نهایتاً داریوش که نسبتاً کشف تازه‌تری در حیطه باستان‌شناسی ایران به‌شمار می‌رفت و نیز به تناسب، کم‌تر در قالی‌های تصویری آن دوره نقش شده است. در این خط افقی، در سمت راست، شناخته‌شده‌ترین اطلاعات و در سمت چپ، تازه‌ترین اطلاعات قرار گرفته است (تصویر ۱۷). نام‌های هریک نیز بر لباس ایشان نقش شده است. نیم‌تنه ایشان روی طاق کسری قرار دارد. وجود یک مکان از دوران ساسانی و وجود یک ردیف از شاهان ایران، دو تن از دوره پیش از اسلام و یک تن پس از اسلام، روی ساختمان این طاق، از فرض وحدت روبه در بین شاهان بزرگ ایران و تکیه بر شکوه ایران باستان خبر می‌دهد. این نوع قرارگیری ایشان بر طاق کسری از منظر تجسمی جنبه‌ای فراواقعی می‌یابد که می‌تواند به جایگاه آسمانی و بلندپایه آن‌ها اشاره داشته باشد. در قسمت بالا و سمت راست، اولین ابیات از زبان سیروس و پس از آن از زبان نادر است؛ در سمت چپ به تبعیت از ردیف شاهان، ابیات بعدی از شاپور و سپس از داریوش است. در ذیل آن، جواب رضاشاه در بالای پرچم درج شده و در بالای «ماموطن»، ابیاتی از زبان وی بیان شده است. در کلاژ اصلی، این ابیات هرکدام در مجاورت یا بالای شخصیت معرفی شده نگاشته شده‌اند. اما در این جا، سیروس شروع‌کننده است که به‌نظر می‌رسد بر اثر کمبود فضای خالی، ابیات وی به بالاترین قسمت هدایت شده است و نیز ابیات دیگر نیز جای خود را به این دلیل تغییر داده‌اند. این موضوع، علاوه بر آن که می‌تواند دالی بر اولویت تصویر بر کلام باشد، به نظم موجود در ترکیب قالی لطمه زده است. در ذیل طاق کسری، آرامگاه سیروس واقع شده و در کنار آن گیاهانی روییده است که علاوه بر توضیحات پیشین، امکان دارد نوعی از تک‌انتخاب‌ها و برداشت‌هایی از گیاهانی باشند که از تصویر ذیل بیستون در ترکیب کلاژ اصلی انتخاب شده‌اند. فرشته بالدار یا سیروس، برخلاف پیش‌متن پوستر، نیم‌تنه است که این موضوع بر نمونه‌ای از پرده‌های قلمکار یادشده نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۸). به‌نظر می‌رسد علاوه بر تأثیرگذاری احتمالی طراحی پرده قلمکار بر طراحی این قالی، این تمهید، بیانگر تلاش طراح در یکسان‌سازی حضور سیروس با سه پادشاه تاریخی و باستانی دیگر است. در این یکسان‌سازی، به‌جای نقش بنایی که نیم‌تنه سیروس روی آن قرار گیرد، این نیم‌تنه بر روی منطقه خراسان در نقشه ایران نهاده شده است تا به نوعی بر اهمیت باستانی و تاریخی خراسان تأکید کند که با توجه به بافت قالی در مشهد، این گمان چندان دور از ذهن نیست. از سوی

دیگر، طراح احتمالاً به دنبال ایجاد تناسب بین نقش‌های تاج-شاخ فرشته‌ی بالدار با طرح معماری طاق تیسفون بوده است که احتمالاً به دلیل عدم مهارت در بافت، به جزئی مستقل و بیرون‌زده از طرح اصلی تبدیل شده و به اصل ترکیب‌بندی در این قالی لطمه زده است (تصویر ۱۹). اهتزاز پرچم بر بالای سر رضاشاه، ترجمان تصویری معنای بیت دوم از زبان داریوش است. اگر فرد دستار بر سر در سمت راست پایین قالی طراح فرض شود، وجود این کنشگر در سمت راست در قامت یک آغازکننده و آفرینشگر توجیه می‌گردد (تصویر ۲۰).

برجسته‌سازی برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه کلامی و تصویری جای داد. در گروه کلامی، چهار مورد قابل توجه است. اول، تعداد بیش‌تر ابیات بافته‌شده در نیمه بالایی قالی؛ دوم، ضخامت حروف در بخش جواب رضاشاه؛ سوم، در عبارت «اعلیحضرت اقدس شهرباری رضاشاه پهلوی» که در دو رنگ مختلف بافته شده و متمایز از معرفی دیگر کنشگران است و مورد چهارم، وجود تنوع رنگ در بافت اشعار «ماموطن» می‌باشد. در گروه تصویری، اندازه بزرگ و تقریباً برابر مشارکت‌کنندگان در تصویر تا طاق کسری، موجب برجسته‌سازی در عناصر تصویری نیمه بالایی قالی شده است. ایجاد مدالیتۀ بالا در طاق کسری و ایجاد سایه‌روشن درون طاق و نیز کاربرد رنگ‌های مختلف در ردیف‌های متعدد بنا، از جمله وجوه برجسته‌ساز یک مکان ویژه در متن است. اندازه «ماموطن»، جنسیت و نوع بازنمایی آن نیز در این بحث قابل توجه است. هم‌چنین این متن، فقدان شکل بحر خزر را نیز دارد که در کلاژ اولیه هم صرفاً به نامی از آن در نقشه بسنده شده است. با توجه به آن که پیش‌متن اولیه این اثر در شیراز تهیه شده است که نزدیک به نواحی جنوبی کشور می‌باشد و پوستر نیز در هند به طبع رسیده است، دور از ذهن نیست که حضور پررنگ عناصر باستانی فارس و غیاب نقش دریای خزر قابل توجیه باشد. این غیاب سهل‌انگانه و شاید اشتباه و یا نداشتن آگاهی نسبت به مرز دریای خزر، به طراحی این قالی نیز سرایت کرده است و طراح با وجود حذف پاره‌ای از تصاویر پوستر اولیه و ایجاد تغییراتی در آن برای نقشه قالی، به دنبال تصحیح این موضوع برنیا شده است. از دیگر عوامل برجسته‌ساز، رضاشاه و «ماموطن» در متن آن است که هر دو دارای دو وضعیت کنشگری و کنش‌پذیری هستند. اهتزاز پرچم شیر و خورشید در کنار رضاشاه به برجستگی شاه پهلوی در متن می‌افزاید.



تصویر ۲۰: احتمالاً طراح قالی



تصویر ۱۹: قرارگیری نیم‌تنه سیروس بر نقشه خراسان



تصویر ۱۸: پرده قلمکار «ماموطن» در اولین سال سلطنت رضاشاه پهلوی (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵: ۳۵۵)



تصویر ۱۷: از شناخته‌شده‌ترین تا جدیدترین اطلاعات در چینش پادشاهان

قاب عناصر تصویری این اثر، در یک قاب بزرگ محرابی قرار گرفته‌اند که دارای دو ستون با سرستون‌های گلدانی است. در این اثر، شاید نتوان به قطعیت درباره‌ی ابزارهای قاب‌بندی در لابلای عناصر تصویری صحبت کرد زیرا به دنبال برانگیختن یک کنش خاص از سوی یک کنش‌پذیر هستند. به عبارت دیگر، همگی یک گروه را تشکیل می‌دهند. نوع بسته‌شدن قاب، محرابی بوده که با خود، حامل مفاهیم قدسی در معماری اسلامی است. اما این قاب با وجود عناصری تصویری پر می‌شود که عناصری تاریخی و باستانی از ایران هستند. از این‌رو، انتخاب این قاب، دلالت بر انتخاب ملی‌گرایی و گرایش به معنویت باستانی و مشروعیت‌ساز دارد؛ نهایتاً آن‌که به نظر می‌آید این نوع خاص از ترکیب‌بندی که عنصری پیشینی و آسمانی در سمت راست بالای قاب و عنصر زمینی در سمت چپ قاب باشد و نوشته‌هایی نیز در گوشه‌هایی از متن آورده شود، پیش‌متنی در آثار چاپی هم‌زمان داشته باشد. تصویر (۲۱) کارت پستالی با تصویر دو سرباز فرانسوی خوابیده، متعلق به سال ۱۹۱۵ است که مریم مقدس مراقب آن‌هاست. تصویر بازنمایی شده، بر این ایده تأکید می‌کند که فرانسه در سمت درست و طرف خدا قرار دارد.

۷. نتیجه‌گیری

به‌طور کلی، می‌توان گفت در این اثر نوعی از سازمان‌دادن نشانه‌ها برای ایجاد متنی برساخته صورت گرفته است. این متن، بنا به ماهیت ایدئولوژیک خود، سوگیرانه می‌باشد. عناصر تصویری بازنمایی شده در این قالی، بیانگر نوعی از صورت‌بندی سیاسی-اجتماعی و وابسته به گفتمان مسلط است. اجزاء این گفتمان از طریق مفهوم «ماموطن» با یکدیگر مفصل‌بندی شده‌اند. از سوی دیگر، چاپ پوستر «ماموطن» و پس از آن، تولید پرده‌های قلمکار و بافت قالی آن، نشان می‌دهد گفتمان مسلط با دسترسی به منابع قدرت، سعی در شکل‌دهی به یک حقیقت برساخته دارد؛ حقیقت مذکور، در سطح بیان روایت متناقض‌نمای گذشته در آینده بوده که هم در تصویر و هم در کلام، ارائه شده است. از این‌رو، نوستالژیک بوده و معنای آن وابسته به فقدان است. این فقدان با توجه به متن ابیات می‌تواند فقدان عدل، سلامتی، چاره، آرامش، شادی و توانایی در مکافات‌دادن دشمن باشد. در این متن، گواهی بر امر مطلوب، در گذشته تاریخی است که در متن مورد بحث، نشانه‌های شمایی چون نادر، داریوش، شاپور و سیروس و نیز نشانه‌های نمایی و نمادین هم‌چون قبر سیروس، فروهر و بیستون دارد. امر گذشته در این متن، یک تجربه اصیل معرفی می‌شود که تحقق آن به آینده موکول می‌گردد. این تجربه اصیل،



تصویر ۲۱: کارت پستال با شعار «برای خدا، برای ملت»
(URL8)

در مکانی اتفاق افتاده است که جنسیتی زنانه دارد و برای تکرار آن تجربه اصیل، بایستی مکان مذکور احیاء شود و برای این احیاء، زن بایستی مداوا گردد و این مداوا لازم است از سوی شخص خاصی صورت پذیرد که قدرت شنیدن آواهای برآمده از پادشاهان ایران باستان و «ماموطن» و پاسخ درخور به آن را دارد. در این‌جا، دال مرکزی، گفتمان مسلط مشروعیت‌بخشی به قدرت‌گیری حکومت پهلوی است که این مشروعیت را به‌واسطه عزم رسیدگی به حال نامناسب «ماموطن»، عمل به توصیه‌های پادشاهان افتخارآفرین و رفع فقدان‌ها بازمی‌یابد. به عبارت دیگر، پهلوی در ساختار درهم‌تنیده یک نظام قدرت مردانه-چنان‌که در متن، غیر از «ماموطن» و خورشید، تنها مردان بازنمایی شده‌اند- مشروعیت قدرت خود را از ضعف زنانه وطن می‌گیرد. دانستگی این ضعف نیز بر پایه دانشی است که از قدرت ایران در گذشته وجود دارد. این دانش با عناصر تصویری بازنموده‌شده و روایت کلامی در متن، هم‌آمیخته شده است و ارجاعاتی برون‌متنی چون وضعیت نامناسب ایران در سلسله قاجار نیز دارد. یکی از کارکردهای طراحی و تولید پوستر «ماموطن»، تولید آثار پرده قلمکار و قالی ملهم از آن، بازتولید مشروعیت قدرت با پراکندگی دانش مذکور و کسب تأیید آن توسط جامعه است. دیگر یافته‌های پژوهش در این متن چندشویه، بر هماهنگی شعر و تصویر و تأثیر ابیات بر ایجاد کنش روایی دلالت دارد؛ ایجاد معنای نگرانی و چشم‌انتظاری با توجه به مقوله تماس قابل دریافت است؛ وجود تغییراتی در طراحی قالی در مقایسه با پیش‌متن پوستر نیز مشاهده گردید که دلیل آن بافت روستایی قالی یا تغییر عامدانه، تشخیص داده شد. درهم‌آمیزی بدن‌های نیم‌تنه و تلفیق آن با عناصر معماری که با هدف ایجاد فضایی فراواقع و ملی‌گرایانه انجام پذیرفته است؛ هم‌چنین تفاوت در بازنمایی رسمی و غیررسمی نشان شیر و خورشید در این متن و امکان تقسیم مقوله برجسته‌سازی به دو گروه کلام و تصویر، از دیگر نتایج این پژوهش می‌باشد. هم‌چنین مشخص شد انفعال «ماموطن» و نوع بازنمایی وی، وابسته به گفتمانی است که وطن را بیمار می‌دانست. نوع ترکیب‌بندی با توجه به اندازه قالی نیز بیش‌تر در محور عمودی و نوع جانمایی برخی عناصر تصویری، تحت تأثیر آثار چاپی اروپایی تشخیص داده شد. فرض تأثیرپذیری بازنمایی «ماموطن» در هیئت نقشه، از پیش‌متن‌های اروپایی نیز مطرح گردید. این احتمال نیز ارائه شد که مکان پدیدآمدن پیش‌متن و نیز مکان بافت قالی بر انتخاب عناصر بازنموده‌شده و چگونگی بازنمایی آن‌ها در بحث برجستگی تأثیر داشته باشد. هم‌چنین اعمال روش نشانه‌شناسی اجتماعی در متن، نشان داد که می‌توان استثنائاتی در قاعده‌های معرفی‌شده در روش یافت که از آن جمله، وجود نمای نیم‌رخ برخی کنشگران است که با تمهید بزرگ جلوه‌دادن چشم‌ها و نیز ترکیب آن با متن ابیات، از بی‌اعتنایی به توجه، تغییر کارکرد یافته است. هم‌چنین مطرح شد که استفاده از قاب محرابی با توجه به عناصر بازنموده‌شده به‌ویژه فروهر، نوعی مشروعیت‌بخشی را مدنظر داشته و نیز غیاب عناصر غیرایرانی، بیانگر فضایی ملی‌گرایانه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Modality
2. Amin
3. Grosby & Grosby
4. Aspasia
5. Menexenus
6. Sisa
7. Haza e s haladás
8. Tapestry
9. Schulz

۱۰. بنیانگذار اتحاد جماهیر شوروی (Vladimir Lenin)

۱۱. نخست‌وزیر شوروی (Caple Joseph Stalin)

12. Caple
13. Wong
14. Kress & Van Leeuwen
15. Park
16. Burgess
17. Rose

منابع

۱. اتو دالکه، هلموت. ۱۳۹۲. «فاصله اجتماعی». در فرهنگ علوم اجتماعی. ویراستاران جولوس گولد و ویلیام ل. کولب. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات مازیار.
۲. ادگار، اندرو. ۱۳۸۷. تعامل در مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.
۳. اعتمادمقدم، علیقلی. ۱۳۴۶. پادشاهی و پادشاهان از دیده ایرانیان بر بنیاد شاهنامه فردوسی. تهران: انتشارات اداره فرهنگ عامه.
۴. بیانی، مهدی. ۱۳۴۸. پانصد سال تاریخ جواهرات سلطنتی ایران. تهران: اداره بررسی‌های تاریخی بانک مرکزی ایران.
۵. بختورتاش، نصرت‌الله. ۱۳۸۴. تاریخ پرچم ایران: درفش ایران از باستان تا امروز. تهران: انتشارات بهجت.
۶. پهلوی، محمدرضا. ۱۳۵۶. به سوی تمدن بزرگ. تهران: کتابخانه پهلوی.
۷. تاونزند، دینی. ۱۳۹۳. فرهنگنامه تاریخی زیبایی‌شناسی. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۸. تناولی، پرویز. ۱۳۶۸. قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: سروش.
۹. توکلی‌طرقی، محمد. ۱۳۹۵. ه.ش/۲۰۱۶ م. تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ. تورنتو: نشر کتاب ایران نامگ.
۱۰. جنتی عطایی. ۱۳۴۶. «آیین تاجگذاری رضاشاه کبیر شاهنشاه ایران». در تاجگذاری شاهنشاهان ایران (تلفیق مطالب توسط عباس پرویز). تهران: انتشارات شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
۱۱. حجازی، محمد. ۱۳۳۸. میهن ما. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ.
۱۲. صانع، منصور. ۱۳۶۹. پیدایش عکاسی در شیراز. تهران: انتشارات سروش.
۱۳. ----- . ۱۳۸۰. به یاد شیراز: عکس‌های شیراز قدیم. تهران: انتشارات صانع.
۱۴. شهیدی، یحیی. ۱۳۵۰. «نشان‌های دوره قاجار». بررسی‌های تاریخی. ش. ۳۴: ۱۸۳-۲۴۰.
۱۵. فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۷۶. شاهنامه فردوسی. ج. ۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری موسسه انتشارات امیرکبیر.
۱۶. قدیمی، ذبیح‌الله. ۱۳۴۰. سالنامه آریان. بی‌جا: چاپ سپهر.
۱۷. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۵۵. «آثاری از هنرمندان ایرانی مربوط به شاهنشاهی پهلوی». بررسی‌های تاریخی. ش. ۶۷: ۳۴۳-۳۸۲.
۱۸. وین، آنتونی. ۱۳۹۷. سه شتران روانه اسمیرانا: تاریخچه کمپانی قالی شرق؛ دوران جنگ و صلح در ترکیه، ایران، هند، افغانستان و نپال

مجموعه نشریات ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۹

پاییز و زمستان ۱۴۰۱

۱۹۶۸-۱۹۰۷. ترجمه یدالله آقاعباسی و زهرا آقاعباسی. تهران: انتشارات متن.
 ۱۹. هاپر، رکس دی. ۱۳۹۲. «تماس اجتماعی». در فرهنگ علوم اجتماعی. ویراستاران جولیاوس گولد و ویلیام ل. کولب. ترجمه محمدجواد زاهدی. تهران: انتشارات مازیار.
 ۲۰. هالیدی، مایکل، و رقیه حسن. ۱۳۹۱. زبان، بافت و متن: ابعاد زبان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی. ترجمه محسن نوبخت. تهران: انتشارات سیاه‌رود.

21. Amin, C. M. 2001. "Selling and saving "mother Iran": gender and the Iranian press in the 1940s". *International Journal of Middle East Studies*. 33(3): 335-361.
22. Bogardus, Emory. 1928. "Occupational Distance". *Sociology and Social Reserch*, No.13: 73-81.
23. Wong, M. 2019. *Multimodal Communication A social semiotic approach to text and image in print and digital media*. Pok Fu Lam, Hong Kong: Springer Nature Switzerland AG.
24. Caple, H. 2013. *Photojournalism: A social semiotic approach*. Springer.
25. Cavan, ruth shonle. 1971. "A Dating-Marriage scale of Religious Social Distance". *Jornal for the Scientific Study of Religion*, 10 (2): 93-100.
26. Dadi, I. 2010. *Modernism and the art of Muslim South Asia*. University of North Carolina Press.
27. Grosby, S., & S. E. Grosby. 2005. *Nationalism: A very short introduction*. Vol. 134. Oxford University Press.
28. Kress, G. 2010. *Multimodality a Social Semiotic Approach ToContemporary*. NewYork: Routlege.
29. Kress, G. & T. Van Leeuwen. 2006. *Reading Images The Grammer of Visual Design*. 2 Ed. London & NewYork: Routlege.
30. Najmabadi, A. 2005. *Women with mustaches and men without beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. University of California Press.
31. Schulz, V. S. 2014. "Portraits, photographs, and politics in the rug medium: Iran, the Soviet Union and Beyond". *Konsthistorisk tidskrift | Journal of Art History*. 83(3): 244-265.
32. Sisa, J. 2016. *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800-1900*. Birkhäuser.
33. Tanavoli, P. 1994. *Kings, Heroes, and Lovers: Pictorial Rugs from the Tribes and Villages of Iran*. Interlink Publishing Group Incorporated.



بازخوانی قالی «مام‌وطن»
 از منظر نشانه‌شناسی
 اجتماعی تصویر، ۱۰۰-۸۳

منابع اینترنتی

- URL1 : [https:// galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-mashad-pictorial-rug-22901?from=s&rp=20](https://galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-mashad-pictorial-rug-22901?from=s&rp=20) (Access Date : 2021/8/1)
- URL2 : <https://safari-rugs.com/products/51449-sarouk-persian-rug> (Access Date : 2021/12/1)
- URL3 : [https:// atighajat.blogspot.com/1399/11/23/post-1077](https://atighajat.blogspot.com/1399/11/23/post-1077) (Access Date : 2021/12/11)
- URL4 : https://digitalcommons.buffalostate.edu/french_all/61 (Access Date : 2021/11/11)
- URL5 : <https://www.lets-get-lost.com/blog/2011/06/satirical-maps-of-the-world> (Access Date : 2021/4/11)
- URL6 : <https://galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-pictorial-shiraz-25029?from=s&rp=3> (Access Date : 2021/12/1)
- URL7 : <https://galerieshabab.com/rugs/vintage-shiraz-pictorial-rug-13302?from=s&rp=16> (Access Date : 2021/11/1)
- URL8 : https://digitalcommons.buffalostate.edu/french_all/21 (Access Date : 2021/10/15)