تحلیل صورت های تخیل در قالی شکارگاه موزه میهو با رویکرد به نظریه ژیلبر دوران

چکیده:

ظرفیت قالی ایرانی به‌عنوان برجسته‌ترین هنر ملی و پیوست فرهنگی، چنان است که می‌تواند در بستر مطالعات بینارشته‌ای، حامل پیام‌ها و ایجادکننده گفتمان‌های متنوع در ارتباط با علوم پیرامون خود هم‌چون «تخیل» باشد. تخیل، منشا و محوری‌ترین عنصر در زایش آثار هنری و نگاره‌های محتوایی آن‌ها است. این پدیده یکی از منظومه‌های برجسته و دانش‌های دیرین در مطالعات دانشمندانی هم‌چون ژیلبر دوران است که با نام تخیل‌شناسی، مسیری بلند و مداوم را طی نموده است. نظریه تخیل او، نمودی برجسته از این جریان است که در پژوهش پیشِ رو، به‌عنوان مبنای نظری در تحلیل ساختار و اجزای منظومه‌های روزانه و شبانه در قالی سنگشکو موزه میهو با هدف شناخت هرچه بهتر و سنجش این نظریه در ارتباط با محتوای قالی یاد شده، انتخاب گردیده است. از این رو، بخش نخست، معرفی نظریه تخیل و بخش دوم، استوار کردن صورت و محتوای قالی مورد مطالعه بر این نظریه، تحلیل ساختار و نقوش همنشین است. بر این مبنا، پرسش مرتبط با موضوع حاضر این است که: چگونه می‌توان به‌کمک این نظریه، تقابل‌های دوگانه حاصل از ناخودآگاه طراح را بازخوانی و رمزگشایی کرد و قرائتی تازه از لایه‌های برون و درون نظام تصویری آن داشت؟ یافته‌ها شاملِ عنصر خیال، پشتوانه و بن‌مایه‌های اصلی و اولیه در طراحی و نقش‌پردازی است که دارای نمودهایی (تقابل‌های دوگانه) بوده و در ناخودآگاه طراح است و او بر مبنای ساختارها و منظومه‌های تضادی و تعاملی آنچه را که در ناخودآگاه خویش (ترس ناشی از گذر زمان و سوق به سوی مرگ) دارد، در متن قالی تصویر و نمادسازی کرده‌است. این پژوهش از نوع کیفی و روش تحقیق تحلیلی- تطبیقی است. شیوه گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: نظریه تخیل، منظومه روزانه، منظومه شبانه، قالی، سنگشکو

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۱

محمد افروغ
استادیار گروه آموزشی فرش، دانشگاه اراک، ایران.
Email: m-afrough@araku.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.36696.1317

مقدمه

قالی دستباف، برجسته‌ترین هنر ملی و بومی ایران است که همواره، عرصه اعتبار هنری و هویت ملی مردمان این سرزمین بوده است. هنری که از دوران صفوی تجلی یافت و در روند شکل‌گیری آن، طراحان و نقاشان سهم به‌سزایی در فرآیند نقش‌پردازی و تصویرآفرینی‌های زیبا و خیال‌انگیزی‌های پویای آن داشته‌اند. آن‌ها با دریافت‌های نهان‌گرایانه و نوآفرینی‌های نمادگونه خود، نقوش و طرح‌های ماندگاری را در قالب قالی‌هایی که امروزه، زینت‌بخش موزه‌های مشهور هستند، طراحی و عرضه داشتند. یکی از قالی‌های شگفت‌انگیز که شاهکاری است از دوران صفوی و طراحان خیال‌پرداز آن عصر، قالی طرح شکارگاه در موزه میهو ژاپن است. محتوای این اثر، سرشار از نقش‌پردازی‌ها، تصاویر و سازه‌های خاص خیالی و مفاهیم نمادگونه ساحت خیال و ذهن پویای طراح و تخیل‌کننده می‌باشد. از آن‌جا که خیال، عنصر اصلی و بُنمایه هنر محسوب می‌شود و واسطه انتقال تجربه‌های حسی به تجربه‌های عاطفی است، بر این مبنا، هر هنرمندی درصدد آن است تا با ارائه تصاویر و نقوشی جاندار و گران‌مایه، اثرش را شکوهمند و فاخر سازد. از این رو، پدیده تخیل، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های شاخص و حاضر در آفرینش آثار بدیع، کانون و محوریترین مَحمِل در ساختار تجسمی و موضوعی متن قالی‌های نفیس عصر صفوی و خاصه قالی موزه میهو است که در پژوهش حاضر، بر مبنای نظریه و الگوی تخیّل ژیلبر دوران[1] مورد واکاوی، بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

ژیلبر دوران یکی از نظریه‌پردازان برجسته و مشهور در حوزه تخیل است که با پژوهشی گسترده در این حوزه توانست ارزشی دوباره به تخیل بدهد. از این رو، با بهره‌گیری از شبکه‌های فکری پیش از خود توانست با ارائه روشی علمی، تصاویر تخیل را طبقه‌بندی کند. وی در این نظریه، بر مبنای دو منظومه روزانه و شبانه تخیل و ساختارهای وابسته به آن‌ها، به تحلیل کارکردهای تصویری و تخیلی هنرمندان پرداخته است. در منظومه ذهنی دوران، تخیل، بنیان دانش و مقدم بر عقل و سرچشمه هر تفکر و استدلالی است. شیوه دوران بر روی نمایش ویژگی و مفاهیم نمادین نقوش و تصاویر تکیه دارد. اعتقاد او بر این است که، تولیدات تخیل، از معنایی ذاتی برخوردارند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کنند و تلاش می‌کند، تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آن‌ها، خلاقیت هنری جایگاهی خاص دارد.

از این رهگذر، بررسی، تجزیه و تحلیل عناصر و مفاهیم نمادین نقوش در زمینه قالی به جهت کشف اندیشه، پیام طراحان و خالقان آن و هم‌چنین، کالبدشکافی ساختار و محتوای قالی بر مبنای نظریه تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی در راستای حرکت به‌سوی مطالعات «بینارشته‌ای»، اهمیت و ضرورت نگارش این مقاله را تذکر و تحکم میبخشد. پرسش اصلی مقاله حاضر این است که: چگونه می‌توان به کمک این نظریه، تقابل‌های دوگانه حاصل از ناخودآگاه طراح را بازخوانی و رمزگشایی کرد و قرائتی تازه از لایه‌های برون و درون نظام تصویری آن داشت؟ این مقاله بر آن است تا با نگرشی نو، صورت‌های خیالی طراحی شده در متن قالی شکارگاه موزه میهو را بر اساس نظریه ژیلبر دوران تجزیه و تحلیل نماید و روند کلی خلاقیت، فردیت، ماهیت، حقیقت و اصالت نقوش و تصاویر نمادین را نشان دهد و خاستگاه و گذرگاه آن‌ها را مشخص نماید.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و روش تحقیق تحلیلی- تطبیقی و شیوه گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با نظریه تخیل و صورت‌بندی منظومه‌های تخیل روزانه و شبانه ژیلبر دوران، برعکس حوزه ادبیات و نقد ادبی -که تحقیقات فزونتری ارائه گشته- در حوزه هنر و به‌ویژه، موضوعات هنرهای بومی و سنتی نظیر قالی دست‌بافت، پژوهش‌های قابل توجهی صورت نگرفته است. نخستین و مهم‌ترین منبع در ارتباط با نظریه تخیل ژیلبر دوران، کتاب «ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران» نوشته علی عباسی (۱۳۹۰) است؛ که نویسنده در آن، توجه ویژه‌ای به حوزه تخیل از منظر دوران دارد. در بخش نخست کتاب به تبیین این نظریه می‌پردازد و بخش دوم، تجزیه و تحلیل چند نمونه داستان بر مبنای نظریه تخیل دوران می‌باشد. پس از آن، مقالات متعددی در حوزه ادبیات بر پایه این نظریه به نگارش درآمد. لیک، در حوزه هنر و آثار هنری نیز مقالاتی هرچند محدود به نگارش درآمد که در اینجا معرفی می‌گردد. رحمانی و شعبانی خطیب (۱۳۹۵)، در مقاله «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)» بر مبنای منظومه‌های روزانه و شبانه تخیل ژیلبر دوران به واکاوی جایگاه تخیل و اسطوره و نقش سازنده عنصر خیال و اسطوره‌پردازی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته‌اند. سلطان‌کاشفی (۱۳۹۲)، در مقاله

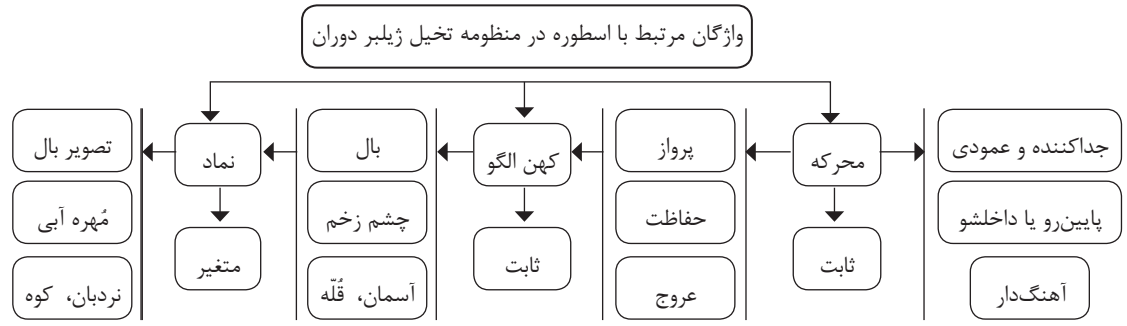
«بررسی عنصر تخیل و تجسم از منظر هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران» ضمن بررسی و کاوش ریشه های عناصر تخیل و تجسم در بستر تاریخ و اقوال فلسفه، نگاهی اجمالی به آرای هگل در باب نیروی تخیل و تجسم به فرق میان ساختار تخیل و وهمی در آثار هنری پرداخته است. اگرچه در عنوان نام ژیلبر دوران ذکر گردیده، لیک، کاربست متن و بستر مقاله بر نظریات و نگاه هگل و هانری کربن استوار است. در این مقاله، منظومه های روزانه و شبانه تخیل در نظریه دوران بر بستر قالی شکارگاه موزه میهو مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

پدیده و مفهوم «تخیل» و «اسطوره»

ژیلبر دوران یکی از متفکران، فیلسوفان و محققان فرانسوی حوزه تخیل شناسی و اسطوره شناسی است که «بخش مهمی از انسانشناسی تخیل در معنای آن به عنوان «مجموعه تصاویر و ارتباطات تصویری که اصل تفکر انسان خردمند را می سازد»، مرهون اوست» (عباسی، ۱۳۹۰: ۵). وی پدیده تخیل را «سرچشمه تمام تفکر تعریف می کند. تخیل نه یک پدیده ذهنی، هم چون دیگر پدیده های ذهن و نه یک نیروی مستقل که دشمن عقل باشد، بلکه اصل و پایه تمام ذهن است. روش دوران روی نمایش ویژگی نمادین تصاویر تکیه می کند. او ثابت می کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می کنند. به اعتقاد او هسته تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است. او تلاش می کند تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آن ها خلاقیت هنری جایگاهی خاص دارد» (همان: ۴۰). آثار و شیوه دوران از مطلوب ترین روش های تفکر اسطوره ای است. از منظر او، پدیده های اسطوره و تخیل نقطه آغاز و پایان هر پژوهش علمی و هنری به شمار می روند. در حقیقت نقطه تلاقی و برخورد مسایل اجتماعی، تاریخی و فلسفی با انگیزه های روانشناختی هستند. در روش نقد ادبی وی، خوانش اسطوره، کلید درک و فهم آثار ادبی، هنری و حتی علمی و فنی است. بر این مبنا می توان ادعا کرد فعل انسانی، کنش دوبارهسازی تخیل و اسطوره است. «در اثر بزرگ هنری، خود اثر، گفتار اثر، بافت های اثر خود اسطوره را می سازد یا دوباره سازی می کند (Durand, 1979: 169)؛ و از این رو، اسطوره تجلی تخیل و یکی از ساختارها و حوزه های مهم مطالعاتی او در پیوند با تخیل است. «اسطوره نمونه ای بسیار خوب از ساختارهای تخیل و نظامی پویا از نمادها، کهن الگوها و محرک ها می باشد» (Ibid, 1996: 64). دوران «روش شناسی نقد خود را بر ارزش گذاری تخیل و اسطوره پایه گذاری کرد. از دیدگاه او اسطوره، کلیدی برای درک هر اثر ادبی و هنری است» (رحمانی و شعبانی خطیب، ۱۳۹۵: ۲۵). از منظر دوران اثر هنری، به واقع پاسخی است به استرس های آدمی در مقابل عنصر زمان. ساحتی که در آن اثر هنری بر علیه مرگ و زمان می تازد. وی برخلاف نگاه بسیاری از متفکران غربی که به جنبه های تاریخی و اسطوره زدایی، اصالت دادند، بدون نادیده گرفتن این اصالت، به اسطوره ارزش دوباره بخشید.

عناصر اسطوره: محرکه، کهن الگو، نماد

دوران معتقد است، اسطوره با تحریک محرکه ها تلاش دارد که به روایت تبدیل شود. از پیش، اسطوره طرحی اولیه از عقل گرایی است؛ زیرا از جریان گفتار استفاده می کند که در آن، نمادها به کلمات و کهن الگوها به اندیشه تبدیل می شوند» (Durand, 1979: 169). بر مبنای تعریف دوران، محرکه ها، عامل و زمینه ظهور کهن الگوها و یکی از ابزارهای مهم برای تحلیل تخیل هستند. عباسی معتقد است، این محرکه است که اسکلت پویا و طرح عملی تخیلات را تشکیل می دهد (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۸). کهن الگو، عنصر دوم و ثابت از ساختار اسطوره و واسطه بین محرکه های درونی و تصاویر (نمادهای) حاصل از درک محیط می باشد. کهن الگوها، عناصر کهن و «صور بقایای روانی و مردهریگ ناخودآگاه جمعی نوع بشر»[۲]



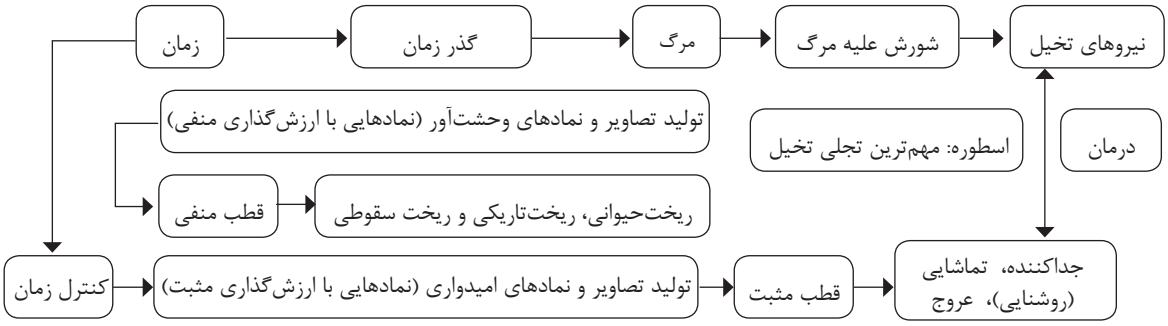
تصویر۱ - عناصر محرکه، کهن الگو و نماد به همراه نمونه هایی از آن ها (ماخذ: نگارنده).

هستند که ویژگی هایی هم چون «جهان شمول، فرازمان و فرامکان و نمادین بودن در هنر، تکرار و تقلید» دارند (انوشه،۱۳۸۱: ۸۱۱؛ نصریحسنی و روستا، ۱۳۹۵: ۵) از نظر دوران، کهن الگوها، محرک ها را در اشیا داخل می کنند. برای نمونه، پرتگاه یکی از کهن الگوهایی است که محرکه سقوط را از فعل با وجه مصدری خارج می کند و به صورت اسم در می آورد؛ یعنی از حالت انتزاعی به صورت ملموس در می آورد[۳] (Durand, 1992: 64). سومین عنصر اسطوره، نماد است که آشکارکننده کهن الگو می باشد. کهن الگوها برای ادامه حیات خویش، نیازمند نمادها هستند و دیدن آن ها مستلزم داخل شدن حداقل در یک نماد است. به واقع، نمادها تغییرشکل یافته کهن الگوها هستند و برخلاف محرکه ها و کهن الگوها ثابت و همیشگی نیستند. نمادگرایی تولید بستری است که در آن انسان متحول شده و تغییر می کند و شامل ویژگی هایی است که خاص روان انسان است. در تصویر۱، وابستگی سه عنصر محرکه، کهن الگو و نمادهای آن ها به همراه ویژگی هایشان نشان داده شده است.

نظریه تخیل ژیلبر دوران

ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تخیلات انسان مُلهَم از مفهوم «زمان» است. از این رو، تمام صورت های تخیلی از درونمایه زمان سرچشمه می گیرد. «وی تلاش دارد عنصر زمان و تأثیر آن بر آگاهی انسان و چگونگی تبلور این آگاهی را بررسی کند و اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان دهد. به اعتقاد او، انسان از طریق تخیل آگاه می شود که تار و پودش در زمان، محدود و اسیر شده است. او در زمان تعریف می شود با نگاهی به خود در می یابد که زنده است، لیک آگاه می شود که زمان وجود دارد و در تمام وجودش نفوذ کرده است. زمان با محدود کردن وجود انسان، ظهور خود را اعلام می دارد. زندگی به وسیله مدتی که از تولد تا مرگ به طول می انجامد در زمان تعریف می شود و زمان باعث محدود شدن زندگی و نهایتا مرگ انسان می گردد. عمر کوتاه افسوس و عمر بلند تحسین را به همراه دارد. اما همگان می دانند کسی قادر نیست، مدتِ زمان وجودی را برای همیشه کنترل کند. گذر زمان، ترس، عادت، احساس کسلی، ضعف و فراموشی به همراه آورده و احساس اضطراب، ترس و ناامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش. انسان عادی نمی تواند با زمان مبارزه کند اما هنرمندان، [شاعران] و نویسندگان می توانند این ماموریت را به انجام برسانند. دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، تلاش کرد در آثار خود، تأثیر زمان را بر ذهن و آگاهی انسان مشخص کند» (عباسی،۱۳۸۰: ۱۱۹).

او معتقد است که زمان خود را به وسیله تصاویر نمایان می سازد. در واقع، ساختارهای تشکیل دهنده صورت های تخیلی، تماما بر محور زمان استوارند و دوران با روش خود شبکه های تصویری یک اثر هنری را مشخص می کند؛ یعنی تصاویر ترس از زمان نشانمی دهند؛ زیرا بر اساس نظریه دوران، پشت هر ترسی، ترس از مرگ وجود دارد و پشت هر مرگی، ترس از زمان. انسان بین ترس و زمان رابطه برقرار می کند و متوجه می شود که با گذر زمان [دچار رنج و درد شده و به طرف مرگ می رود] پس می ترسد و در نتیجه، یک سری تصاویر وحشت آور (نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی) در تخیل و ذهن او ظاهر می شوند (قائمیان، ۱۳۸۵: ۸). حال برای گریز از این نمادها (تصاویر) و غلبه بر ترس و وحشت، شورش علیه مرگ و کنترل زمان، بر مبنای تخیل خویش، نمادهایی با ماهیت امید می آفریند. به باور دوران «شورش علیه مرگ» و «کنترل زمان» هم راستا و یک معنا را متبادر می کنند. در واقع، این دو عمل، نیروهای تخیل و واکنش دفاعی از طرف انسان علیه «زمان و مرگ» هستند. بر این اساس، تخیل در ساختار و کلیتش تلاش دارد در مقابل جهان مرگ و بر علیه آن، امیدواری بیافریند؛ و این امید، غایت نهایی و رسالت همه نمادها (تصاویر) است. بر همین اساس، دوران می کوشد تصاویر را به دو گروه اساسی



تصویر۲- چگونگی شکل گیری نمادهای حاصل از ترس و غلبه بر آن ها بر مبنای نظریه ژیلبر دوران (ماخذ: نگارنده).

تقسیم نماید. فرآیند رخداد این نظریه در تصویر۲، نشان داده شده‌است.

منظومه تخیلات ژیلبر دوران و طبقه بندی آن

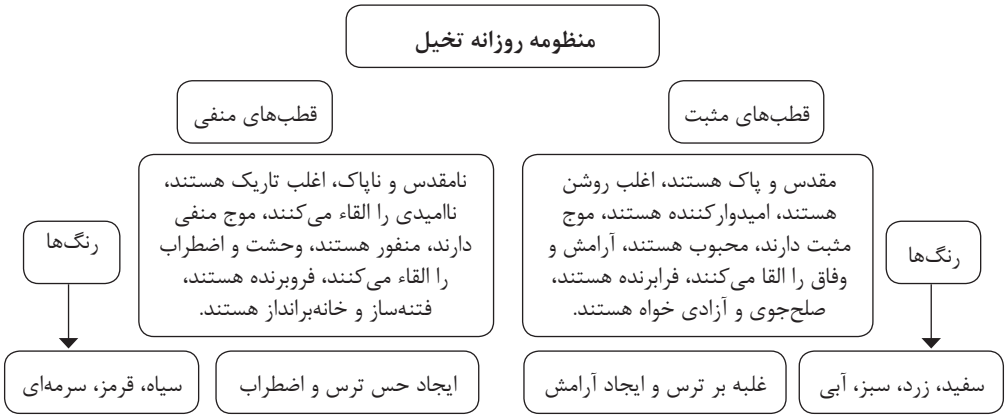
منظور دوران از منظومه یا رژیم، ساختاری کلی و عمومی است که در آن، گروهی از تصاویر از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. رویکرد وی در مورد تصاویر، الهام گرفته از کارکردهای عکس العمل شناسی است. او برای تصاویر هنری، ارزشی بسیار قایل بود. پس از تحقیقات گسترده بر روی تصاویر هنری به این نتیجه رسیده بود که، «تصویر- هر اندازه تنزل یافته که بتوان تصور کرد- در درون خود حامل معنایی است، که آن معنا خارج از مفهوم تخیلی یافت نمی‌شود. در نهایت، تنها معنای مجازی است که گویاست؛ از نگاه او معنای حقیقی تنها یک مورد خاص و جزیی از جریان وسیع معناشناختی است که واژه‌ها (ریشه‌ها) را جذب می‌کند» (Durand,1992:19). بر این اساس، او تمام تخیلات انسانی را در دو منظومه تخیل بسیار بزرگ روزانه و شبانه تقسیم بندی می‌کند. وی عکس العمل های غالب را با شناسایی «گروهای نمادینی که با حرکت یا ژست های اصلی در ارتباط هستند و هم چنین، جستوجوی اشیای برگزیده‌ای که به دور آن‌ها یک سری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند» (عباسی،۱۳۹۰:۷۸)، دسته بندی می‌کند. درحقیقت، به کمک این منظومه ها می‌توان از یک طرف، نگاه و اندیشه تخیل پرداز را نسبت به جهان فهمید و از طرفی، بهیاری این ساختارها قوانینی را آموخت که این تصاویر تخیلی را طبقه بندی می‌کنند.

منظومه روزانه تخیل و ساختارهای آن

منظومه روزانه تخیل «منظومه‌ای است [تضادی] و دیالکتیکی، دارای قطب های متضاد که شامل تصاویر ترسناک (ارزش‌گذاری منفی) و غیر ترسناک (ارزش‌گذاری مثبت) است» (شریفی ولدانی و شمعی،۱۳۹۰:۳۰۲). این منظومه، دو گروه از تصاویر را در مقابل هم قرار می‌دهد؛ تصاویر گروه نخست، تصاویری است که ترس زیاد از زمان و تصاویر گروه دوم، تصاویری است که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شرایط انسانی را نشان می‌دهند. درواقع، تصاویری که ترس از گذر زمان را نشان می‌دهند، درحقیقت، به این دلیل است که انسان، به صورت ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند؛ در نتیجه، خود را به مرگ نزدیک تر می‌بیند؛ این تصاویر خود را به صورت سه نماد ریخت حیوانی[۴]، تاریکی[۵] و سقوطی[۶] نشان می‌دهند (نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی) (جدول۱). از این رو، انسان در مقابل هر یک از این تصاویر که به صورت منفی ظاهر می‌شوند و برای گذر از این ترس عکس العمل موقعیتی را انتخاب می‌کند که این عکس العمل ها در قالب سه تصویر خود را نمایان می‌کنند که فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ را نشان می‌دهند که عبارتند از: نمادهای جداکننده[۷]، نمادهای روشنایی و نمادهای عروجی (نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت). (جدول۱). درحقیقت، این واکنش، گونه‌ای عمل جبرانی انسان به این موقعیت است. در این منظومه، قطب های متضاد هیچ‌گاه، با یک دیگر تعامل برقرار نمی‌کنند (تصویر۳). او برای نشان دادن بهتر این دو منظومه و موشکافی بیش‌تر تصاویر تخیل، در درون منظومه روزانه ساختاری بهنام

جدول۱. منظومه روزانه (ماخذ: عباسی، ۱۳۸۴:۱۴۰).

نمادهایی با ارزش گذاری منفی - تصاویر ترس از زمان											
تصاویر ریخت حیوانی				نمادهای ریخت تاریکی				نمادهای ریخت سقوطی			
حرکت خشن	حیوان	نعره حیوان	قسمتی از بدن حیوان	تاریکی	ابزار آزار	خون	اشک و...	خون	سقوط مُردن	حرکات تسلیم، دست و پا زدن و..	سرگیجه، تهوع و...
نمادهایی با ارزش گذاری مثبت - تصاویر کنترل زمان											
تصاویر جداکننده				تصاویر روشنایی				تصاویر عروجی			
خنجر	شمشیر	تیغ	گرز، طناب	خورشید	آسمان	کشتی فتح	صبح پیروزی	تصاویر مربوط به تعالی، اوج و عروج	بال	پرنده	فرشته
نمادهای زمان و قطب های مخالف											
ترس از زمان	نمادهای ریخت حیوانی			≠	نمادهای جداکننده						
	نمادهای ریخت تاریکی			≠	نمادهای روشنایی					کنترل زمان	
	نمادهای ریخت سقوطی			≠	نمادهای عروج						



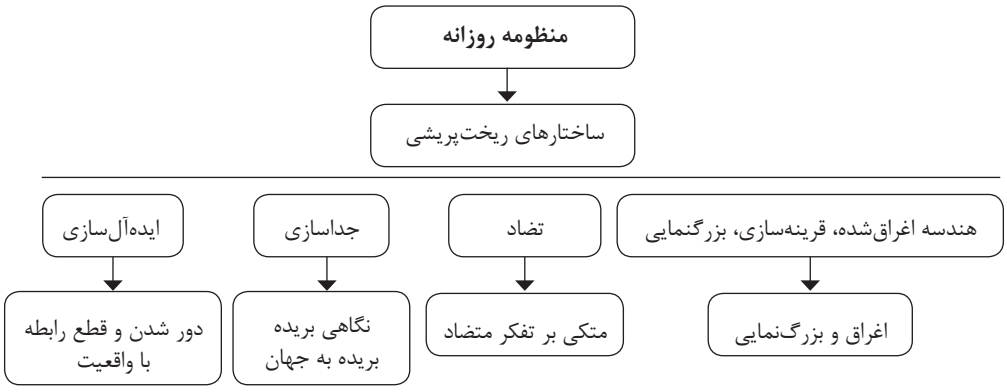
تصویر۳- ماهیت قطب‌های مثبت و منفی در منظومه روزانه (ماخذ: نگارنده).

«ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی» و در دل منظومه شبانه دو ساختار به‌نام‌های «ساختاری ترکیبی یا دراماتیک» و «ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک» را قرار می‌دهد که هرکدام از این ساختارها نیز به چهار ساختار دیگر تقسیم می‌شوند.

ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی در منظومه روزانه

ساختار ریخت‌پریشی یا قهرمانی در منظومه روزانه متشکل از چهار ساختار و جزاست و «به کمک عکس‌العمل‌های مسلط وضعیتی یا رفتاری هدایت می‌شوند و دوران، معتقد است که، این ساختارها با اعمال ریخت‌پریشی یا قهرمانانه متمایز می‌شوند. ساختارهایی علیه زمان و مرگ» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۷). این ساختار به همراه ویژگی‌هایش در تصویر۴، ذکر گردیده و به‌طور مفصل در بخش دوم توضیح داده شده است.

حیوان‌های اهلی و رام جای حیوان‌های درنده و وحشی را می‌گیرند و یا تصویر دریده شدن با پوزه حیوان درنده به صورت بلعیده شدن تغییر شکل می‌یابد؛ تصویر دهشتناک سقوط تبدیل به تصویری می‌شود که آرام و قابل کنترل، حرکتی رو به پایین دارد. نویسنده [و هنرمند] برای نشان دادن این‌که همه چیز تحت کنترل است، از کلمات [نقوش] تکراری استفاده می‌کند. تخیل شب، تاریکی و ظلمت در منظومه روزانه همیشه با ترسی زیاد همراه است؛ امّا همین تصویر شب در منظومه شبانه تلطیف شده و تبدیل به آرامش و راحتی می‌گردد. در واقع، «با ظاهر شدن این تصاویر در تخیل، تخیل‌کننده خود را به‌شکل ناخودآگاه از گذر زمان حفظ می‌کند و به صورت تخیلی زمان را به‌کنترل خود درمی‌آورد» (Durand, 1992: 59). در منظومه شبانه تخیل برعکس منظومه پیشین، تصاویر و نمادها نه به‌صورت تقابلی، بلکه از قطبی به قطب دیگر در حال حرکت



تصویر۴- مجموعه ساختارهای ریخت‌پریشی (ماخذ: نگارنده).

منظومه شبانه تخیل

در منظومه شبانه تخیل نیز تمامی تصاویری که تولید ترس می‌کنند، بار دیگر تکرار می‌شوند؛ با این تفاوت که همه چیز به گونه‌ای تلطیف و تقریبا تهی از ترس می‌شوند. به عنوان نمونه، هستند و این حرکت از نوع چرخ‌های یا پیوندی بوده و بین قطب‌ها نوعی تعامل به‌وجود می‌آید. می‌توان گفت مهم‌ترین خصوصیات منظومه شبانه، تعدیل کردن، آرام کردن و برعکس کردن ارزش‌های نمادین منظومه روزانه است.

ساختار اسرارآمیز یا تناقضی (آنتی فرازتیک) و زیرمجموعه‌های آن

نمادهای مربوط به این ساختار، شامل افعالی با ماهیت شبیه‌سازی، ادغام کننده و متحدکننده است. این نوع تصاویر، نمادهای خلوت‌گاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند. در این ساختار، همه چیز آرام و تلطیف می‌شوند. چون «عمل سقوط به فرود، جویدن به بلعیدن، تصویر ترسناک ظلمات به تصویر آرام گرفتن و تهی از ترس، ماده به مادر و مزار به آرامگاه آرام‌بخش تبدیل می‌شود» (Ibid: 313). برخی از ویژگی‌های تقابلی بین ساختار ریخت‌پریشی از منظومه روزانه و ساختارهای اسرارآمیز چنین است: «عقب‌نشینی و جداشدن جای خود را به پیوند می‌دهد؛ داخل یک دیگر شدن، جایگزین تکه‌تکه شدن می‌شود؛ جهت‌گیری شدید رنگ‌ها جای خود را به اشکال هندسی می‌سپارند؛ حتی تصاویر بسیار کوچک شده جای صورت‌های عظیم‌الجثه را می‌گیرند. در حقیقت، در ساختارهای اسرارآمیز، نمادها دیگر جهانی را درست نمی‌کنند که در آن نزاع، هدف باشد؛ هم‌چون دنیایی که متعلق به ساختار تضادی است. به‌عکس، نمادهای این ساختار خطرها و تهدیدهای زمان را کم می‌کنند و آن‌ها را کم رنگ و تلطیف می‌کنند؛ تا جایی که گاهی آن‌ها را به کمک فن تناقض‌سازی، انکار و وارونه می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۷). یکی دیگر از ویژگی‌های ساختارهای اسرارآمیز، توصیف دقیق جزییات است. این ساختار به دو قطب بزرگ تصاویر تناقضی یا نمادهای وارونگی و تصاویر خلوت‌گاه یا آرامبخش تقسیم می‌گردد.

نمادهای وارونگی، یکی از زیرساخت‌های ساختار اسرارآمیز یا تناقضی است. نخست، نماد فرورفتن است که به‌واسطه فعل فرورفتن به سمت پایین (درآب یا اعماق زمین)، شبیه به عمل سقوط است. اما چون با احتیاط انجام می‌گیرد، با محرکه سقوط متفاوت است. این نمادها همیشه از لحاظ مسیر حرکت (پایین رفتن) به یک گروه از تصاویر تداخل شونده یا دربرگیرنده باز می‌شوند که دومین گروه از نمادهای وارونگی هستند. تصاویر داخل شونده (دربرگیرنده)، به تصویر داخل شدن یونس(ع) در شکم ماهی شبیه‌اند؛ که با این ورود، اضطراب در مقابل زمان درنده، باژگون و وارونه می‌گردد؛ و به‌صورت کلی، عمل داخل شدن، به‌وسیله تصاویر کوچک‌شونده یا مینیاتوری ظاهر می‌گردند (گروه سوم). نمادهای چهارم یا تصاویر مثبت و بدون اضطراب در ارتباط با تصاویر شب (شب ربانی، آهنگین و رنگارنگ) تشکیل می‌شود. تصویری که «همیشه به یک نوع جوهر زنانه ارجاع داده می‌شود» (Durand,1992: 253)، (جدول ۲).

نمادهای خلوت‌گاهی شامل سه گروه تصویر هستند؛ گروه نخست یا تلطیف‌کننده‌ها، این گروه از تصاویر، نماد مرگ را تعدیل و نازل کرده و آنرا به خوابانیدن تغییر حالت می‌دهند. به‌صورت کلی، نمادهایی از گذار مرگ به آرامش را در بر می‌گیرد. این گروه از چندین ظرف یا دربرگیرنده تشکیل شده، نظیر فضای بسته و مقدس، کشتی، غار و غیره. گروه دوم نیز آگاهانه به یک نماد بسیار کوچک‌شونده یا مینیاتوری متصل می‌شوند و چندین پیوند را بین این مکان‌ها برقرار می‌سازند. ازاین‌رو، این تصاویر یادآور تصویر حضرت یونس است که در طبقه‌بندی نمادهای واژگونی قرار می‌گیرند؛ اما در اینجا، تداخل جای خود را به آرامش و استراحت -که با فناناپذیری در پیوند است- می‌دهد. سومین گروه از تصاویر خلوت‌گاه، نمادهای جوهری و تغذیه‌ای هستند که غالبا به مایعات و سیال‌ها ارجاع داده می‌شوند هم‌چون شیر، عسل، شراب الهی (در مسیحیت) (جدول ۲).

ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک (نمادهای چرخ‌های و ریتم‌دار یا پیشرفت)

از دیگر ساختارهای منظومه شبانه، ساختارهای ترکیبی است که ریشه در ساختارهای اسرارآمیز دارد. با این تفاوت که برخلاف ساختارهای اسرارآمیز، تماما چرخ‌های هستند. این تصاویر به کمک آرزوی پیروزی بر زمان و استفاده از ریتم‌های مخصوص به زمان - برای مثال ریتم زمستان و بهار- به حرکت درمی‌آیند. ایجاد پیوند میان جمع اضداد با استفاده از عنصر زمان، هدف این نوع از ساختارها و تصاویر است. چه این‌که،

جدول ۲. نمادهای تناقضی از منظومه شبانه (ماخذ: نگارنده با برداشتی از عباسی، ۱۳۹۰: ۹۷-۹۸)

نمادهای وارونگی در ساختارهای اسرار آمیز یا تناقضی (آنتی فرازتیک)			
نمادهای فرورفتن	نمادهای تداخل شونده و دربرگیرنده	نمادهای واژگونی، کوچک‌شونده یا مینیاتوری	نمادهای (آیین‌های مربوط به مادر)
نمادهای خلوت‌گاهی در ساختارهای اسرار آمیز یا تناقضی (آنتی فرازتیک)			
نمادهای تلطیف‌شده	نمادهای تداخل‌شونده و دربرگیرنده (نمادهای مینیاتوری یا کوچک‌شونده)		نمادهای تغذیه‌ای یا جوهری

این پیوند را می‌توان به نوعی، کنترل زمان یا سرنوشت دانست. این نوع نمادپردازیِ ترکیبی، شامل یک نماد دوقطبی است که تصاویر کرونوس را در یک سیر دوار (چرخ‌های) و آهنگ‌دار و پیشرفت‌گونه داخل می‌کند. دوران، این سیر و چرخه را جمع اضداد می‌نامد. بنابراین، برای «غلبه برزمان» نمادها متمایل به پیشرفت، تکامل و بازگشت همیشگی و جاودانگی هستند. بنابراین، برای رخداد یک چرخه، نیاز به یک دوره منفی و مثبت است. برای رخداد عروج در دوره مثبت، دوره منفی لازم وضروری است. بنابراین، این دوره، تکمیل‌کننده و کمک‌کننده به قطب مثبت است. چه این‌که، برای حضور فصل تابستان به زمستان نیاز است. زمستانی که از یک سو، سمبل و تداعی کننده مرگ نمادین (توقف فعالیت‌های زندگی و کشاورزی)، تنهایی، بیماری و سوگواری و از دیگر سو، در درون خود زندگی را پنهان دارد و نوید دهنده امید، حیات و روشنایی است.

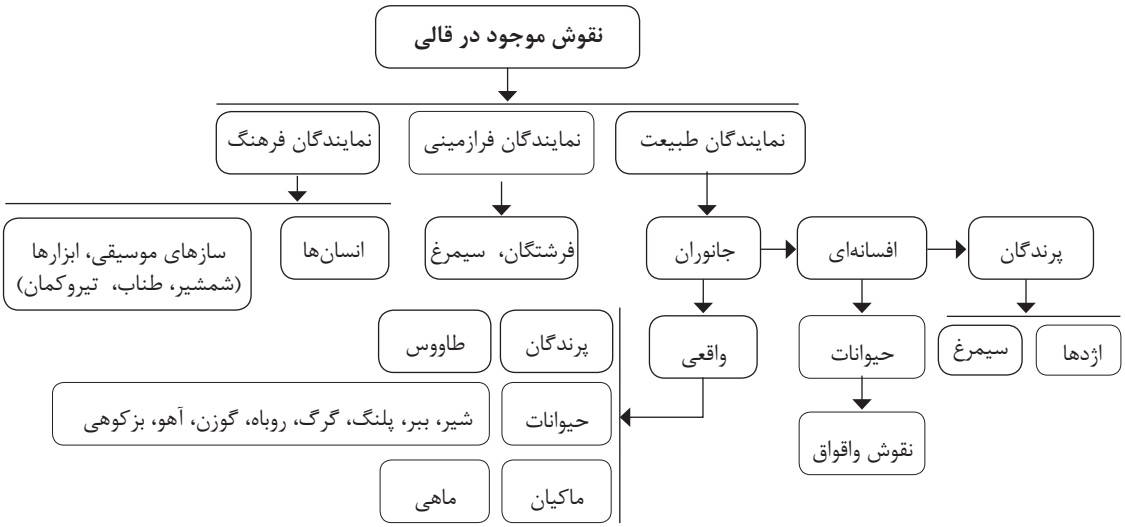
ساختار و نظام نشانه‌های قالی سنگشکو[۸] موزه میهو

گروهی از قالی‌های نفیس و طرح شکارگاهی دوران صفوی را -که عمدتا در زمان شاه‌عباس و به‌دست هنرمندان نقاش آن عصر طراحی و در کارگاه‌های سلطنتی بافته شده- به اشتباه با عنوان قالی‌های موسوم به گروه سنگشکو معرفی نموده‌اند. قالی مورد مطالعه (تصویر۵) از قالی‌های این مجموعه است که در موزه میهو توکیو نگهداری می‌شود و مشخصات آن

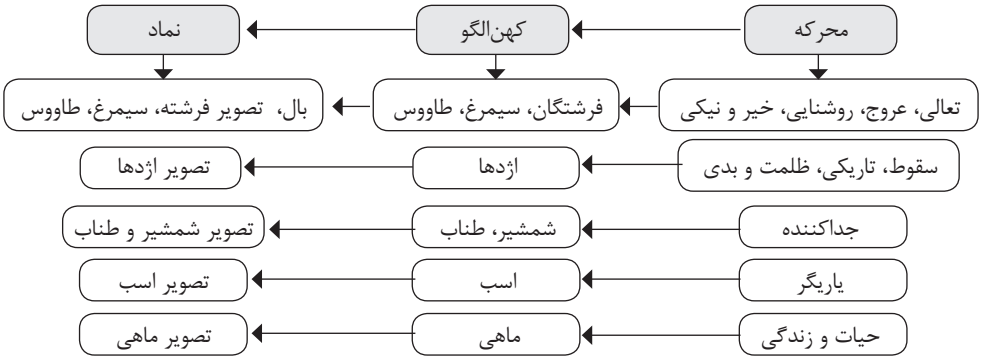
تصویر۵- قالی سنگشکو موزه میهو، توکیو، ژاپن (ماخذ: URL1).

جدول ۳. مختصات صوری قالی سنگ‌شکو موزه میهو (ماخذ: نگارنده).

ساختار طرح	قدمت	ابعاد	محل نگهداری	فضاها و لایه‌های همنشین
لچک و ترنج جانوری	اواخر سده ۱۰ه./۱۶م.	۳۲۲×۶۰۴سانتیمتر	موزه میهو، ژاپن	زمینه، لچک، ترنج، سرترنج، کُلاله، حاشیه میانی، بیرونی و درونی



تصویر۶- عناصر و نظام نشانه‌ای و تصویری قالی سنگشکو (ماخذ: نگارنده).



تصویر۷- محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادهای تصویری آن‌ها در قالی سنگ‌شکو (ماخذ: نگارنده).

در جدول ۳، نشان داده شده‌است. اثری فاخر که از حیث نفاست، قدرت طراحی، پختگی و درخشندگی رنگ، کم‌نظیر است. به لحاظ ساختاری، صرفا، دارای نظام تصویری و اثری تک‌نشانه‌ای و ترکیب‌بندی متقارن است. دارای سه نظام به همراه نمادهای تصویری است:۱) نظام طبیعی، شامل جانوران حیوانات و پرندگان، جنگل و شکارگاه، ۲) نظام فرهنگی (افراد شکارچی، نوازندگان، اسب‌های زیندار، سازهای موسیقی) و ۳) نظام فرازمینی (فرشتگان، سیمرغ) (تصویر۶). مهم‌ترین ویژگی فضایی این قالی، حضور و تقابل دو نظام فرهنگ و طبیعت و هم‌چنین، ساختارهای دوگانه است. تقابل‌هایی هم‌چون تاریکی و روشنایی، آرامش و ناامنی، مرگ و حیات، پویایی و سکون و غیره که در مدار منظومه‌های روزانه و شبانه تخیل دوران قرار دارد و در قالب عناصر و مفاهیم نمادین خود را نمودار کرده‌اند. طراح و نقاش با نقش‌پردازی بسیار در جزییات و بهره‌گیری از بینش و تخیل خویش، فضایی تخیلی و اسطوره‌ای را-که همواره، نگاهی آرمانی، نهادینه و از تمایلات هنرمندان و جامعه ایرانی بوده- به‌وجود آورده است. شکار، موسیقی و نبردهای اسطوره‌ای و افسانه‌ای- که در اینجا، بین سیمرغ و اژدها و یا دو اژدها رخ داده- سه گونه از نیازهای انسان ایرانی هستند که در دامنه تاریخ، فرهنگ و هنر حضور داشته و بر زمینه آثار هنری و به‌طور خاص، قالی‌های دوره صفوی، حضوری پُررنگ دارند. عنصر رنگ در کنار نقش، از دیگر عناصر مهم زیبایی‌شناختی این قالی است. مطمئنا، با وجود طراحان و نقاشان سرآمد در کارگاه‌های سلطنتی صفوی، رنگ‌پردازی و همنشین کردن رنگ‌های پخته، درخشان و پرتلألو و باکیفیت در قالی‌ها، گویای بینش و افق وسیع و درک درست از هنر و آثار هنری حاکمان و تولیدکنندگان این قالی‌ها می‌باشد. هنرمند طراح با در نظر گرفتن تعادل دیداری و بر مبنای سنجش تجسمی، از رنگ‌ها به‌طور متناسب بهره برده‌است. فضای زمینه مرکزی (نمود طبیعت خشن) از رنگ سرمه‌ای تیره، در ترنج میانی و لچک‌ها از رنگ نخودی یا زرد پرمایه (خردلی) و در حاشیه از قرمز ملایم و درخشان، استفاده کرده‌است. در واقع، طراح با رعایت تقارن نقش و تناسب رنگ، اثری شکوهمند را خلق نموده‌است.

محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها در قالی

در طراحی نمونه حاضر، شاهد تخیل خلاق هنرمندی هستیم که موضوعات اساطیری و تخیلی را دستمایه قرارداده‌است. طراحی هنرمند سرشار از محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادهای گوناگون است که ذهن را به نظریه منظومه تخیل روزانه و شبانه ژیلبر دوران هدایت می‌کند که در آن، همزمان چند اصل مهم و قطب‌ها و پدیده‌های متضاد با مضمونی تخیلی و اسطوره‌ای پدیدار شده‌اند. کهن‌الگوهایی که در قالی حاضر نمود یافته‌اند، شامل گونه‌هایی است که در تصویر۷، ذکر گردیده‌است. به استثنای محرکه جداکننده و کهن‌الگوی شمشیر[۹] سایر موارد به‌مراتب در هنر و آثار هنری رایج و آشنا می‌باشد.

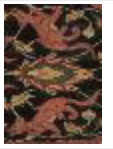
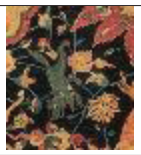
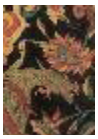
منظومه روزانه تخیل در قالی

منظومه روزانه، اساسا منظومه‌ای متضاد است و این تضاد و تقابل در متن قالی توسط طراح به‌خوبی نمایان گشته است. طراح بر مبنای تخیل روزانه، دو گروه از تصاویر را در مقابل یک‌دیگر قرار داده‌است. تصاویر گروه نخست، به‌معنای ترس زیاد از زمان است و تصاویر گروه دوم، آرزوی پیروزی و غلبه بر ترس و اضطراب زیاد از زمان است. در جدول ۴، نمادهایی از گروه نخست (ریخت حیوانی، تاریکی و سقوطی) و نمادهای قطب مخالف گروه دوم (نمادهای جداکننده، روشنایی و عروج و تعالی) نشان داده شده‌است. ترس و اضطراب ناشی از زمان در قالب صورت‌های تهدیدکننده‌ای (گروه نخست) برای

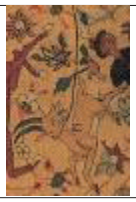
جدول ۴. منظومه روزانه تخیل در قالی (ماخذ: نگارنده).

نمادهایی با ارزش گذاری منفی													
تصاویر (نمادهای) ریخت حیوانی				تصاویر (نمادهای) ریخت تاریکی				تصاویر (نمادهای) ریخت سقوطی					
گرفت و گیر	شیر، پلنگ گوزن، ببر گرگ، گاو	نعره گرگ، یال شیر، پنجه، دُم، دهان، دریدن (پاره کردن)	تصویر حیوانات تخیلی، اژدها، سیمرغ، (اشکال واق واق)	رنگ سرمه ای یا سیاه زمینه	چنگال	خون جاری شده گوزن	ناله، نعره و ضجه حیوان	کشته شدن گوزن	تسلیم و گرفتار آمدن بزکوهی و گوزن	فرودآمدن فرشتگان، گرفتارشدن بزکوهی			
نمادهایی با ارزش گذاری مثبت													
تصاویر (نمادهای) جداکننده			تصاویر (نمادهای) روشنایی یا تماشایی				تصاویر (نمادهای) عروج و تعالی						
شمشیر	تیر و کمان	کَمَند (طناب)، ترنج و	سیمرغ	فرشتگان	شیر	ماهی	فرشتگان	پرنده	درخت سرو	طاووس	آرامش در چهره فرشتگان و مردان		

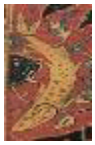
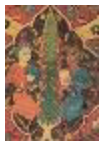
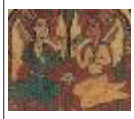
جدول ۵. منظومه روزانه تخیل در قالی برمبنای توضیحات جدول ۴ (ماخذ: نگارنده).

تصاویر ریخت حیوانی				نمادهای ریخت تاریکی			
							

جدول ۶. منظومه روزانه تخیل در قالی برمبنای توضیحات جدول ۴ (ماخذ: نگارنده).

تصاویر ریخت سقوطی			
			

جدول ۷. منظومه روزانه تخیل در قالی برمبنای توضیحات جدول ۴ (ماخذ: نگارنده).

تصاویر جداکننده			تصاویر روشنایی				تصاویر عروج یا تعالی			
										

طراح تخیل‌کننده، به‌وجود می‌آید، که به کمک نمادهای گروه دوم، جبران و کنترل می‌شود. زمان و ترس ناشی از آن با طراحی دقیق حالت نقوش و جایگاه نمادین آن‌ها به خوبی توسط طراح، ترسیم گشته و این وضعیت با اضطراب، وحشت و ترس کنش‌گران موجود در زمینه تیره -که نمودی از طبیعت شبانه است- نشان داده شده‌است. ترس از زمان (=ایجادکننده ترس) و متعاقباً کنترل آن (=از بین برنده آن) با پیوستگی و نمایش نمادهای دو قطب منفی و مثبت، در زمینه و هم در حاشیه به‌صورت پیوسته و توالی، همنشین و نموداراست.

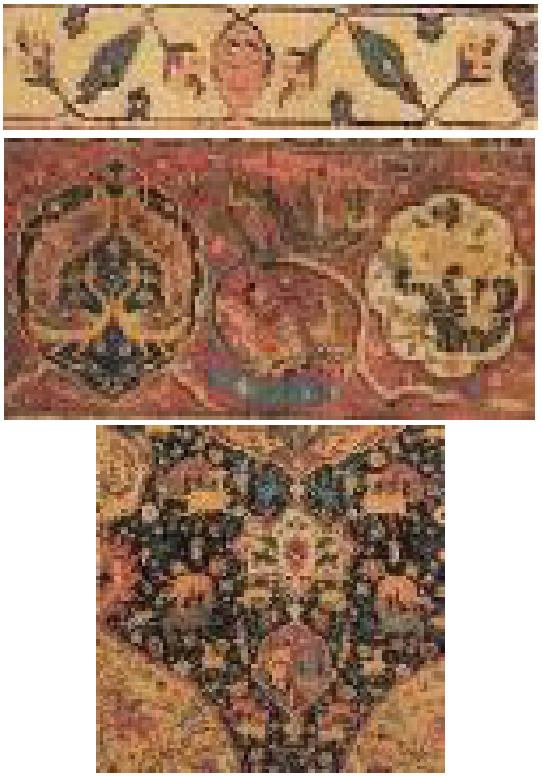
در گوشه حاشیه، نماد روشنایی با نقش‌پردازی ترنج دو فرشته به‌صورت نشسته و رو به هم نقش‌پردازی گشته است. با حرکت از سوی این نماد، هم در جهت عرض و هم در جهت طول قالی، وارد نماد ریخت حیوانی (ترنج جدال اژدها و سیمرغ) می‌شویم. سپس، به ترتیب تصاویر ریخت سقوطی (جدال ببر و غزال)، ریخت حیوانی و بعد آن نماد روشنایی و تعالی (ترنج طاووس‌های روبه‌هم) آشکار می‌گردد و این چرخه در سرتاسر حاشیه تکرار می‌گردد. البته، در بخش طولی حاشیه و در میانه آن، در ترنج نماد روشنایی و تعالی (دو انسان ایستاده) اضافه گردیده. در واقع، هر دو نماد یا قطب در قالی،

صورت‌های زمان را نشان می‌دهند و بیننده به‌طور ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند. در جدول‌های ۵، ۶ و ۷، نمونه‌های تصویری از نمادهای منظومه روزانه نشان داده شده‌است. البته، برخی از نمادها در قطب‌های منفی و مثبت مشترک است. برای مثال، تصاویر شکار یا کشتن، تسلیم و گرفتار شدن یک حیوان توسط حیوان دیگر، گرفت و گیر یا چنگال، می‌توانند به فراخور و تناسب در بین سه قطب حیوانی، تاریکی و سقوطی و تصاویری نظیر فرشتگان یا طاووس می‌تواند در دو قطب روشنایی یا تعالی قرار گیرد.

ساختار ریخت‌پریشی یا قهرمانی در قالی (نمادهای ایده‌آل‌سازی، جداسازی، قرینه‌سازی و تضاد در قالی)

ویژگی ساختار ایده‌آل‌سازی در واقع، دور شدن از واقعیت و قطع رابطه با واقعیت است. «در این ساختار، فرد از جهان کنار می‌کشد و تنها می‌گردد و جهان را هم چون پادشاهی با قدرت مطلقه از بالا نگاه می‌کند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۸). این نماد در قالی متوجه طراح است. از این رو که با توجه و تمرکز در تخیل خویش، از واقعیت و فضای این جهانی دور می‌گردد و پای به دنیای مثالی، خیالی و اسطوره‌ای می‌نهد. او خود را در آینه نوازندگانی می‌بیند که در میان طبیعت وحشتناک و هراس‌آور از جهان واقعیت، دور و به دنیای خیالی و مثالی سکنی‌گزینی کرده‌است. طراح و هنرمند با طراحی و نقش‌پردازی چنین دنیایی اسطوره‌ای و تخیلی، جهان خود را از جهان واقعیت جدا می‌کند و رو به سوی ایده‌آل‌سازی گذارده و جهانی مطابق با تخیل خویش بنا می‌نهد. به‌طورکلی، زمینه قالی دست‌بافت ایرانی (قالی سنگشکو)، نمودی از جهان مثالی و تخیل شده طراح است (تصویر۸).

دومین ساختار ریخت‌پریشی -که در متن قالی رخ نموده و می‌توان پیگیری نمود- نماد «جداسازی» است. در این نماد ریخت‌های قهرمانانه با حضور قهرمان و در جدال با نیروهای اهریمنی و از بین برنده نیکی و روشنایی شکل می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های منظومه روزانه با ارزش‌گذاری مثبت، مربوط به قهرمانان این قطب است. آنان در این منظومه که به قهرمانان خورشیدی معروف هستند، در تلاش برای رسیدن به پیروزی و ظفر هستند. قهرمانی که به قصد نیک‌خواهی و استقرار ارزش‌های اخلاقی با نیروی بدی و شرور وارد نبرد می‌شود که در واقع، در نبرد با سرنوشت محتوم وارد کارزار گشته است. سیمرغ در حاشیه این قالی، به‌عنوان نماد والایی و پاسدار ارزش‌ها، قهرمان است که در نبرد با اژدهاست. علاوه بر حاشیه در ترنج مرکزی نیز این نبرد بین دو اژدها صورت می‌گیرد که البته، اژدهای سرخگون و آتشی به جای سیمرغ قرار گرفته است.[۱۰] در سطحی دیگر و از دیگر قهرمانان این متن، می‌توان به شکارچیان در فضای لچک اشاره داشت. در ازمنه تاریخ، شکار، پدیده و مظهری شاهانه و جنبه نمادین (ظفر بر دشمن) داشته است. از این رو، طراح با علم به این موضوع و باتوجه به این‌که، این قالی جهت هدیه سفارش داده شده و در طبقه تولیدات نفیس و شاهانه قرار دارد، سعی وافر نموده در غایت بهره‌برداری از نمودهای فرهنگی، تمدنی و جلوه‌های شاهانه. بنابراین، باتوجه به اهمیت موضوع شکار، در چهارگوشه قالی و فضای لچک‌ها این جداسازی تکرار و نمایان گشته است. از دیگر عناصر جداسازی شده بر مبنای ساختار تخیل، عناصر حاضر در فضاهای ترنج، سرترنج و کلاله‌ها به‌عنوان نمودها و نمایندگان فرهنگ است که از طبیعت و



تصویر۸- نمایی از جهان مثالی و ایده‌آل‌سازی طراح (ماخذ: نگارنده).

تصویر۹- تصاویری از نماد جداسازی (ماخذ: نگارنده).

عناصرآن متمایزمی باشد(تصویر۹).
سومین ساختار از مجموعه ریخت‌پریشی، نماد هندسه اغراق شده، قرینه‌سازی و بزرگنمایی است. مجموعه این نماد درسرتاسرفضای قالی نموداراست. طراح از ساختار است، برگرفته از تضاد و نزاع فکری طراح تخیل‌کننده این قالی است. بنیادیترین تقابل درمتن قالی، مربوط به همنشینی دوگانگی «فرهنگ و طبیعت» و نمایندگان آن‌ها است (تصویر۱۰).

تصویر۱۰- تصاویرونمادهای مربوط به عنصرتضاد(ماخذ: نگارنده).

قرینه‌سازی در نقش‌پردازی بهره برده و اغراق و بزرگنمایی نمادینی را پیش روی بیننده می‌گذارد. عنصرتکرارو تقارن درهمه لایه‌ها و فضاهای زمینه و حاشیه همراه با قاعده و قاب‌بندی سطوح و توأم با مفاهیم نمادین و اغراق‌آمیز، مانند جدال سیمرغ و اژدها، فرشتگان روبه‌رو در حاشیه یا دو اژدها و غیره، شکل‌دهنده این نماد است. تناوب این تکرار از نمادهای منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی(ریخت حیوانی ریخت‌سقوطی و ریخت‌تاریکی)، وحشت و اضطرابی از بی‌کرانگی را نشان می‌دهد. اما از آن جا که تخیل‌کننده براساس اندیشه دوران، پیوسته از قطبی به قطب دیگر می‌رود و اساسا قطب‌های متضاد درکنار یک‌دیگر همنشین هستند، بنابراین، هنرمند طراح از ترس سقوط کردن و غلبه برترس فزونی یافته از تکرار اضطراب و دلهره (ترس از زمان) و نیز کنترل زمان به قطب متضاد با ارزش‌گذاری مثبت می‌رود و تصاویری از نمادهای روشنایی و عروج (فرشتگان و طاووس) را نقش‌پردازی کرده‌است. کیفیت دیداری تقارن، نظم آگاهانه و بزرگنمایی ازویژگی‌های این قالی است.
چهارمین حالت از ساختار ریخت‌پریشی و قهرمانانه، عنصر تضاد و درواقع، تفکرتضادی است که تمام معنای منظومه روزانه را دربرمی‌گیرد. عنصرتضاد برمبنای اعتقاد دوران، بیش‌تربه تفکرواندیشه تخیل‌کننده بازمی‌گردد، تا تصاویر و نقوش. «درست است که تقابل تصاویرهنری، نقش بسیار مهمی را در اینجا بازی می‌کند، اما در اینجا مساله بیش‌تر برسرتقابل فکرها و نزاع‌هاست و به تقابل فکری اهمیت داده می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۴). عنصرتضاد درنقوش و مضامین مفهومی و پایه‌ای و نیزدرتقابل‌های دوگانه در فضاهای مختلف قالی به‌روشنی آشکاراست. تقابل مفاهیم و نمادهایی که نشان دهنده محرکه‌ها و کهن‌الگوهای متنوع

منظومه شبانه تخیل درقالی

همانگونه که گفته شد، ویژگی منظومه شبانه تعدیل کردن، آرام کردن و برعکس نمودن ارزش‌های منظومه روزانه است. که این پدیده درساختارهای منظومه شبانه، هم‌چون ساختار اسرارآمیزروی می‌دهد. طراح قالی برمبنای دنیای برساخته ازتخیل خویش، درکنارنمادها و قطب‌های متضاد در دو منظومه وغلبه برترس ناشی ازگذرزمان، باقراردادن عناصرو نمادهایی که تداعی کننده آرامش، تعادل بخشیدن و تلطیف نمودن فضای رعب‌آورو خشن طبیعت است، توازن وآرامش و واژگون نمودن قطب‌های منظومه روزانه رانمودارکرده‌است. درواقع، دراین منظومه و ساختارهای آن، تضادی پویا در مقابل منظومه و ساختارهای پیشین شکل می‌گیرد و خطرها و تهدیدهای زمان کم شده و رو به‌سوی تلطیف می‌نهد. طراح قالی درمقابل و درتضاد با منظومه روزانه، ساختارها و نمادهای آن، ازنقوش و رنگ‌هایی بهره می‌برد که این تضاد پویا را به‌خوبی نمایان سازد. «درمنظومه شبانه، تمام اشکال و نقوشی که تولیدترس می‌کردند، باردیگردرمنظومه شبانه تکرار می‌شوند؛ اما همه چیزتلطیف می‌شود و تقریبا ازترس خالی می‌گردند. درواقع، با وارد شدن دراین منظومه، ترس ازمرگ، کم‌ترو کمرنگ‌ترمی‌شود و زمان کنترل می‌شود. مثلا، ترس از دریده شدن یا پاره شدن، جای خود را به بلعیده شدن می‌دهد که به باوردوران یادآورعمل مکیدن شیرمادردرکودکی است؛ در اسطوره‌شناسی عمل بلعیدن پاکترازعمل جویدن درنظرگرفته می‌شود» (عباسی،۱۳۹۰: ۱۰۶).

ساختاراسرارآمیزیاتناقضی درقالی (نمادهای وارونگی یا تناقضی و خلوت‌گاهی یاآرامبخش)

این ساختار، شامل دوگروه ازنقوش وتصاویراست که درمتن

تصویر۱۱- فرشتگان فرودآمده ازعالم بالا (راست) و جای گرفتن آهو (غزال) و طاووس در آغوش فرشتگان (ماخذ: نگارنده).

قالی، نمود یافته است. گروه نخست، شامل نمادهای وارونگی است. این تصاویر باعث واژگون شدن اضطراب مقابل زمان درنده، می‌شوند. مهم‌ترین نقش و مفهوم که تداعی مصداق نماد وارونگی است، فعل فرودآمدن به‌جای سقوط کردن است؛ که نمودی از وارونه کردن وضعیت ساختار و منظومه پیشین است. این مفهوم در تخیل طراح و در متن قالی، در ارتباط با فرشتگانی رخ نموده که از عالم بالا و جهان فرازمینی «فرودآمده» و در میان طبیعت زمینی توأم با خشونت و ترس، در فضای زمینه و حاشیه، طراحی و نقش پردازی گشته است. هم‌چنین، تصاویر «دربرگیرندگی» از دیگر نمادهای وارونگی است که در چهارگوشه حاشیه قالی و در میان ترنج‌ها با در آغوش

نمادهای خلوت‌گاه، گروه دوم از ساختار تناقضی است. این طبقه همان‌گونه که در بخش منظومه شبانه آمد، وضعیت مقابل ساختارهای روزانه را با اعمال و حالات تلطیف، تعدیل، آرام کردن و داخل شدن، شکل می‌دهد. نمادهای خلوت‌گاهی باتوجه به ماهیتشان، در متن قالی بیش‌تر دیده می‌شود. «تلطیف شدگی» از برجسته‌ترین نمادهای خلوت‌گاه است که با نقوش و تصاویر تداعی‌کننده امنیت و آرامش، به‌وجود می‌آید. طراح در کنار نقوش ترس‌آور با مفهوم و ارزش‌گذاری منفی، نقوشی را با هدف تلطیف و تعدیل کردن مرگ و اضطراب و به‌تاخیرانداختن زمان می‌آفریند. درواقع، برمبنای نگرش ژیلبر دوران و تخیل طراح، این نمادها در متن قالی، به‌وضوح پدیدار است. ازاین رو، در زمینه قالی، تلطیف و تعدیل شدگی در نقش گرفت و گیر «غزال و ببر» یا «شیر و بزکوهی» نمونه‌ای از این نماد است. در این صحنه‌ها ببر و شیر در حال «گازگرفتن» غزال و بزکوهی، نقش پردازی شده‌اند. که این حالت به‌جای «مرگ و کشته شدن» دیده می‌شود که درواقع، گامی به عقب، در جهت عمل تلطیف و تعدیل شدن است. از دیگر نمونه‌های قابل اشاره به این نماد، می‌توان به «تیرخوردن گرگ» یا «زخمی شدن شیر با شمشیر» و «اسیرشدن بزکوهی با طناب» اشاره

تصویر۱۲- نمادهایی از تلطیف شدگی، تیرخوردن گرگ، کمند شدن بزکوهی و زخمی شدن شیر (ماخذ: نگارنده).

نمود (تصویر۱۲)؛ که نمونه‌هایی از عمل تلطیف شدن، دور شدن و کمرنگ شدن مرگ است. علاوه بر نقوش یاد شده، شاید مهم‌ترین مصداق عمل تعدیل و تلطیف در بخش حاشیه و تغییر تناوبی رنگ اژدها و سیمرغ باشد. در این فضا، رنگ این دو جانور خیالی اژدها در یک تکرار موزون از سیاه به زرد در حال تغییر است. ذکر این نکته نیز ضروری است که پدیده رنگ‌پردازی (رنگ‌بندی) و تنوع رنگ‌ها در متن قالی، از ویژگی‌های ساختارهای منظومه شبانه است.

تصویر۱۳- نمودی از فضاهای امن و ایمن و تداعی کننده آرامش دهنده (ماخذ: نگارنده).

گرفتن طاووس و غزال توسط فرشتگان، ترسیم گشته که حاکی از فضای آرام‌بخشی است که توسط فرشتگان و با تخیل طراح به‌وجود آمده است (تصویر۱۱).

برطبق نظریه دوران، نمادهای خلوت‌گاه دربرگیرنده فضاهای بسته، مقدس و دارای امنیت و آرامش هستند. فضاهای خلوت‌گاهی در متن، شامل ترنج مرکزی، سَرترنج‌ها و کُلاله‌ها، نیم‌ترنج‌ها با نقش طاووس و ماهی[11] در زمینه می‌باشند. هم‌چنین، حاشیه - با محتوای طاووس‌ها، فرشتگان، و

افراد ایستاده- در مقابل فضای وحشتآفرین و مضطرب زمینه (طبیعت شبانه)، باعث آرامش و تلطیف شدن زمینه قالی شده‌است. در سرترنج‌ها، نوازندگان و سازهای موسیقی به‌عنوان ابزار و آثار هنری در ایجاد آرامش و تلطیف کردن فضای آشوب به‌کار گرفته شده و در حقیقت، تخیل شده‌است. در واقع، با گذار از طبیعت پُروحشت و شبانه طبیعت (ترس و اضطراب) به داخل فضاهای ترنجی (آرامش)، صفات تلطیف و تعدیل شدگی محقق گشته است. این صفات هم‌چنین، در میانه ترنج و مرکزی‌ترین فضای قالی، در صحنه رویایی دو اژدهای سیاه و سرخگون (آتشین)، آشکار است.

فضای ترنج مرکزی به‌واسطه حضور نمادهایی از منظومه روزانه و شبانه و هم‌چنین، وجود مفاهیم رمزآمیز و به‌طورخاص، فضاهای خلوت‌گاه، تداعی‌گر آرامش و امنیت، تلطیف و تعدیل کنندگی است که جایگاه مهمی در تحلیل نظریه تخیل دارد. فضای ترنج در متن قالی، می‌تواند مصداقی از فضای معماری و بنایی باشد که بیان‌گر فرهنگ، اندیشه و ساخته انسان باشد که همواره، در درون آن احساس امنیت و آرامش، حضور دارد. به‌واقع، تصویر و فضاهای ترنج، سرترنج و کُلاله‌ها (تصویر۱۳)، یکی از نمادهای عینی‌سازی تصویر پناهگاه است و این فضاها مربوط به تخیل خلوت‌گاه است. از این رو، تجلی و نقش‌پردازی این فضا و سایر ترنج‌ها، سرترنج‌ها و کلاله‌ها، نمودی از وفاداری محکم و ثابت شده به آرامش اولیه‌ای است که در ذهن طراح است. بنابراین طراح، در میان طبیعت دهشتناک و بیرحم، انسانها و نمایندگان فرهنگ را-گویی که خود را- برای رسیدن به آرامش و محفوظ داشتن از گذر زمان، در درون این فضای ایمن و خلوت‌گاه قرارداده است. چه این‌که تنگ و کوچک بودن فضاها نیز یادآور نمادهای خلوت‌گاه درونی است. فضای ترنج در میان آشوب و اضطراب و جدال مرگ و زندگی زمینه سیاه‌رنگ، نمادی است شناخته شده از قلمرو ناخودآگاهی و دنیای ناشناخته درون.

نبرد اژدهای آتشین (زرد-قرمز) و سیاه در زمینه قالی: کانونیترین مفهوم نمادین و نمودی از تعادل

یکی از تصاویر و نمادهای قالی مورد مطالعه، فضای مرکزی و جدال دو اژدهای سیاه و سرخگون است. فرم نماد اگرچه در منظومه روزانه در ساختار ریخت حیوانی قرار می‌گیرد، لیک به‌واسطه مفهوم نمادین و درونی آن، می‌تواند در زُمره نمادهای تعدیل شده بهشمار آید. اگرچه اژدها در بین ادیان ابراهیمی و نیز جهان بینی ایرانی مظهر پلیدی، اهریمنی و تاریکی است، اما به‌واقع یک حیوان با ماهیت دوگانه است و نمودهای نیکو و مثبت هم دارد. «در برخی روایات، اژدها نقشی مثبت دارد و می‌توان آنرا موجودی اهورایی به‌شمار آورد. خویش‌کاری این دسته اژدهایان، نابودی پادشاه بیدادگری است که مردم از دست او به جان آمده‌اند» (غفوری، ۱۳۹۴:۱۱۵). نمادپردازی این موجود دوساحتی است، هم بلعنده است و هم مأمنی امن برای نجات‌بخشی می‌باشد» (علی‌اکبری و روستایی، ۱۳۹۲:۸). از این رو، طراح در ترنج میانی، نبرد دو اژدهای (آتشین[زرد- قرمز] و سیاه) به هم پیچیده و درهم فرورفته را نقش‌پردازی نموده که از نظر هیبت و هیکل، زور و قوا در تراز هم هستند. نکته مهم در این نبرد این است که، مشخص نیست هرکدام نماینده چه ارزش‌ها و صفاتی هستند و این‌که در این پیکار، کدام اژدها بر دیگری ظفر خواهد یافت؟ (ابهام در پیروزی). به‌واقع، نشان برتری در هیچکدام قابل تمیز نیست. بر این مبنا، اگرچه شاید نقش گرفت و گیر دو اژدهای سرخ و سیاه یادآورنده تقابل خیر و شر و نور و ظلمت باشد، اما مفهوم رازگونه‌تر و ضمنی دیگری را نیز تداعی می‌کند و آن اشاره به مفهوم و صفت ارزشی «تعادل» و «اتحاد» است که خود نمودی از نیکی و زیبایی است. جدال دو اژدها تلویحاً نمودی از تلطیف شدن است.

زیبایی جهان و زیبندگی زندگی با تعادل قوام و حیات دارد. اعتدال در امور جهان و زندگی، یکی از مهم‌ترین ارزش‌های شناخته شده در بین فرهنگ‌های مختلف از جمله فرهنگ‌های خاوری ایرانی-اسلامی و چینی است. رسیدن

تصویر۱۴- پیچش دو اژدهای آتشین و سیاه نمودار تداعی تعادل در سنت فکری و آیین کنفسیوسی (ماخذ: نگارنده).

به تعادل، فرازی مهم در سنت فکری و آیین کنفوسیوسی است و این تفکر در شکل ییـن و یانـگ (تای-چی) خود را نمودار می‌کند. از این رهگذر، گمان می‌رود نقش بهم پیچیده دو اژدهای سرخ و سیاه، در دیدارتریـن فضای قالی، رساننده این ارزش اخلاقی است (تصویر۱۴). هم چنین، این جدال با مفهوم «جهان غیرمتعین، تفکیک نشده، آشفتگی آغازین، نیروی نهفته، طبیعت رام نشدنی، تکوین عالم، جوهر اولائی که تخم کیهان یعنی مبدای حیات از آن پدید آمده، پیوند دارد» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷؛ دوبوکور، ۱۳۸۷: ۴۳)؛ و مهمتر به معنی تبدیل از ناپیدایی به پیدایی یعنی آفرینش شکل و ماده است. علاوه بر آنچه در گفته آمد، تفسیر دیگری نیز می‌توان برای این مفهوم ذکر نمود، به هم پیچیدن و نبرد دو اژدهای آتشین و سیاه، به احتمال قوی، نمادهایی نجومی به شمار می‌روند. از این رو که «اژدهای آتشین و سرخ نماینده جنوب، تابستان، سیاره مریخ و نماد حیوانی آن ققنوس (سیمرغ) و اژدهای سیاه نماینده شمال، زمستان و سیاره عطارد و نماد حیوانی آن لاکپشت و ماری به هم پیچیده‌اند» (URL2).

نتیجه‌گیری

قالی مورد مطالعه در این پژوهش، یکی از آثار هنری است که عناصر تخیل، زمان و مرگ به‌عنوان گزاره‌های اصلی در نظریه تخیل ژیلبر دوران، به خوبی در آن برجسته و نمایان است. متن قالی مملو از تقابل‌های دوگانه، نمادها و تصاویر خیالی و دو منظومه روزانه و شبانه است که برآمده از ساختار ذهن و ناخودآگاه طراح است که به‌عنوان کنشگر اصلی در این اثر شناخته شده است. در شکل‌گیری تصاویر و نمادهای متعلق به هر دو منظومه از سوی طراح، سه عنصر زبان کارکرد عاطفی، تخیل هنری و تصویرهای ذهنی خلاق مشارکت داشته‌اند؛ و ساخت این عناصر، نیازمند و وابسته به تخیل است که به طرح قالی تازگی و پویایی، بخشیده و به خوبی، در فضای قالی ساری و جاری گشته است. بر این مبنا، طراح به خوبی از این زبان در بروز و نمایش زبان و حالات عاطفی، بهره برده است. تخیل طراح با تغییر و تحول در واقعیت، به کمک ذهن، واقعیت جدیدی را ساخته و پرداخته است؛ و از طریق تصویرهای ذهنی خلاق، احساسات و عواطف و دغدغه‌های طراح (ترس از گذر زمان و نزدیک شدن به مرگ) - که در ناخودآگاه او پنهان است- نمایان و به مخاطبان اثر، منتقل گشته است. چه این‌که هر تصویر ذهنی، برآیند دو عامل واقعیت بیرونی و محتوای ذهنی و حالات عاطفی است. از این رو، برای بازخوانی و بازگشایی این رموز و درونیات طراح، با استفاده از نظریه تخیل ژیلبر دوران، قالی مورد کندوکاو و تحلیل قرارگرفت و مشخص شد که متن آن منطبق و استوار بر نظریه تخیل و منظومه‌های آن است. به‌کمک این نظریه، تقابل‌های دوگانه حاصل از ناخودآگاه طراح بازخوانی و رمزگشایی و قرائتی تازه از لایه‌های برون و درون نظام تصویری عرضه شد.

پی‌نوشت

۱. ژیلبر دوران برای کنکاش و مطالعه ظهور تخیل از منظر صوری (شکلی و بیرونی) تلاش کرد، تا ابزار و شیوه‌ای بیابد که توسط آن بتوان مصداق‌های بیرونی یعنی نقوش و نمادهای هنری را -که طراح آن‌ها هنرمندان یا خالق و عاملان اجتماعی و مقوله-های فرهنگی هستند- مورد شناخت قرار دهد. آثار او که درباره اسطوره، نماد و کارکرد آن‌ها و در ارتباط و تعامل با دیگر علوم است، به مثابه نظام بزرگی است که تلاش دارد جایگاه و مقام عنصر تخیل را باز گرداند و انگیزه این باز زنده‌سازی و اعتباردهی، «بی‌ارزش پنداشتن تصویر هنری» از سوی فرهنگ و تمدن غرب است. او عصر تغییر و تحول نقد ادبی را -که باشلار آغاز نموده بود- به پایان رساند.

۲. نک. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰).

۳. کهن‌الگو نیروی روان و سرچشمه اصلی نماد است که می‌توان ماندگاری و جهانی بودنش را تضمین کرد (وجه تمایز کهن‌الگو از نماد، جهانی بودن آن است). چه این که کهن‌الگوها همیشه ثابت هستند.

۴. نمادهای ریخت‌های حیوانی به سه شکل ظاهر می‌شوند. نخست به‌صورت شکل حیوان واقعی (شیر، گرگ و غیره)؛ دو، به‌صورت شکل حیوانات تخیلی (سیمرغ، اژدها، دیو و غیره)؛ سه، به‌صورت تصاویر کائوتیک (حرکت، فرار، چنگ زدن، صدای حیوان مانند غریدن، نعره زدن)، خروشیدن، حمله کردن، جوشیدن و یا هر تصویری که در حال جنب و جوش باشد.

۵. نمادهای ریخت تاریکی خود را با تصاویری هم‌چون خون، شب تاریک و بی‌ستاره، ناپاکی، آب سیاه (سیل)، کورشدگی و غیره نشان می‌دهند.

۶. مراد از نمادهای ریخت سقوطی نه‌تنها تصاویر مربوط به سقوط، افتادن از بلندی یا نقطه عروج به حضیض، بلکه سرگیجه، حس سنگینی، خفه شدن، جان دادن، زخمی شدن و له شدگی را هم نشان می‌دهند.

۷. نمادهای جداکننده، محافظ در برابر خطرات هستند و خود را با تصاویری هم‌چون خنجر، شمشیر، تیغ و گُرز -که ماهیتی متلاشی کننده دارند- نشان می‌دهند.

۸. این نام‌گذاری‌ها توسط محققان غربی صورت گرفته و عناوینی چون سنگشکو، پولونزی، سالتینگ و پرتغالی چندان شایسته قالی‌های ایرانی نیست (حشمتی‌رضوی،۱۳۸۷: ۲۱۱).

۹. شمشیر سلاحی برای مبارزه با اهریمن و نابود کردن اوست. به نظر اسطوره‌شناسان نبرد یک جنبه روحانی دارد و یک جنبه عقلانی. زیرا سلاح، نماد روحانیت و برتری جویی است. هنگامی که قهرمان، دیو یا دشمن را با سلاح خود نابود می‌کند، بدین وسیله نفس خود را پاک کرده و یک درجه به بالا عروج کرده است. شمشیر هر چیز را به دو نیم تقسیم می‌کند: با یک ضربه شمشیر خوبی و بدی متمایز می‌شوند. سلاحی که قهرمان به آن مجهز می‌شود، نماد قدرت و پاکی است (عباسی، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

۱۰. نک. توضیح در ترنج مرکزی و بخش خلوتگاهی.

۱۱. ماهیت برخی از نمادها به گونه‌ای است که می‌تواند هم‌زمان در دو منظومه روزانه و شبانه یا چند ساختار حضور داشته باشند.

منابع

- انوشه، حسن (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌نامه ادب فارسی***، جلد ۲، تهران: وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی.
- حشمتی‌رضوی، ابوالفضل (۱۳۸۷). ***تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران***، تهران: سمت.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۸۷). ***رمزهای زنده جان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- رحمانی، نجیبه و شعبانی خطیب، صفرعلی (۱۳۹۵). ***«بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)»***، باغ نظر، سال سیزدهم، شماره ۴۲، ۱۹-۳۲.
- سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۲). ***«بررسی عنصر تخیل و تجسم از منظر هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران»***، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دوره ششم، شماره ۱۲، ۴۷-۶۳.
- شریفی‌ولدانی، غلامحسین و شمعی، میلاد (۱۳۹۰). ***«تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری براساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)»***. ادبیات پایداری، شماره ۴، ۲۹۹-۳۲۱.
- عباسی، علی (۱۳۸۰). ***«گزارش: ژیلبر دوران، منظومه شبانه و منظومه روزانه (نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان)- بخش اول»***، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۴۶، ۷۹-۹۴.
- عباسی، علی (۱۳۸۴). ***«طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران»***، مقالات اولین هم اندیشی تخیل هنری، تهران: فرهنگستان هنر.
- عباسی، علی (۱۳۹۰). ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران***، تهران: علمی و فرهنگی.
- علی‌اکبری، نسرین و روستایی، میثم (۱۳۹۲). ***«تحلیل ساختاری - اسطوره‌ای حکایت غلام و بازرگان در مرزبان‌نامه»***، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۳۳، ۱۷۷-۲۰۶.
- غفوری، رضا (۱۳۹۴). ***«نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران»***، ادبیات پژوهشی، سال نهم، شماره ۳۴، ۹۹-۱۲۸.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- قائمیان، پگاه (۱۳۸۵). ***«گزارش سخنرانی دکتر عباسی در نشست بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران»***، خبرنامه فرهنگستان هنر، شماره ۴۶، ۸-۹.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- نصری‌حسنی، منیر و روستا، امید (۱۳۹۵). ***«بررسی و کاربرد انواع کهن الگو در شاهنامه»***، یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه گیلان، ۱-۲۵.
- Durand, G. (1979). Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Berg International.
- Durand, G. (1992). Les strctures anthropologiques de limaginaire.
- Durand, G. (1996). Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés, Paris, Albin Michel, 1996.

URLs:

- URL1.www.miho.jp/exhibition (access date 2021/06/05)
- URL2.www.tarikhoasatir.blogfa.com (access date 2021/06/05)

The Analysis of Imaginative Forms of Sangeshkou Carpet in Mayhou Museum base on Gilbert Durand's Approach

Abstract:

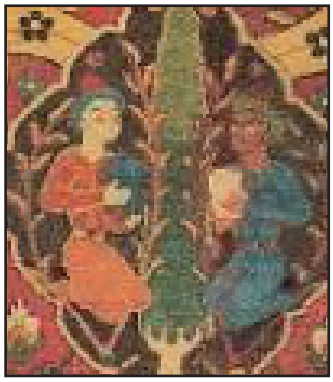
Imagination is one of the essential characteristics of human beings from which creativity is originated. In a sense, it is a quality without which art would be hardly appreciated. It is the source of thought as well as the origin of artworks creation and symbolic motifs. In this respect, the studies carried out by Gilbert Durand, a French cultural anthropologist and literary critic, are particularly noteworthy. Durand's studies are well known to scholars in the areas of philosophy, psychology and psychoanalysis, literary and cultural studies, sociology, history of religions and anthropology. Symbolic hermeneutics has an important role in Durand's approach. Main studies of Durand deal with imagination and myth in artworks creation. According to him, they are involved in the creation of nearly all artworks and cultural activities. The two terms are the key concepts in Durand's works. Imagination and myth are in fact like an intersection where historical, social and philosophical issues and psychological motives encounter. In Durand's literary criticism approach, appropriate reading of a myth is the key to appreciating literary, artistic and even scientific/technical works. On this basis, the works made by humans are in a sense the act of recreation of myths. To Durand, myth is the manifestation of imagination: Myth is a prime example of the structures of imagination and the dynamic mechanism of symbols, archetypes as well as motives. Durand has laid the base of his criticism methodology on the assessment of the imagination and myth. In his stance, myth is the key to perception artwork. Artwork is the answer in the world the human being is looking for; the answer to the anxieties against time; the space in which a rebellion against time and death takes place.

Unlike dominant western thought which has traditionally depreciated the ontological status of the image and validated historical facts instead, Durand without totally rejecting that validation, revitalized the values of myths and images. The classical western thinkers reduce the imagination to the fringe-area bordering of sensation. However, Durand considers that Reason and Imagination interact with each other. so, he defends a multidisciplinary approach in his authorship. He believes that the imaginary is born from conscious thought. Durand considers a triple structure for a myth including a drive, archetype, and symbol. each of these components might be revealed when analyzing artworks. In formulating his imagination approach, Durand maintains that all human being's imaginations are inspired by the concept of time. All imagined forms, therefore, are essentially rooted in time. Accordingly, Durand tries to formulate the concept of time, its impact on human beings' awareness, and how this awareness is represented. He also strives to prove the role of time in imagination. Durand holds that human beings, by imagination, become aware that existence is bound and limited to time. Human beings are defined by time, when they look at themselves, they find themselves alive and recognize that time exists penetrate their existence. In fact, through demarking the existence of humans, time declares its emergence. Life is defined by a limited period

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 27 June 2021
Accept Date: 19 September 2021

Mohammad Afrough
Assistant Professor, Department of Carpet, Arak University, Arak, Iran.
Email: m-afrough@araku.ac.ir

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.36696.1317



lasting from birth to death. Short life brings regret, and long life brings admiration. Nonetheless, everybody knows that the time we live is not in our control forever. Over time, feelings such as fear, boredom, weakness and oblivion appear and one experiences new senses such as anxiety, hopelessness, and sorrow. Lay people are not able to combat time passage but artists, poets, and writers can. Presuming that time is an integral part of human beings' existence, Durand tries to delineate the impact of time on the human mind and awareness in his works. He believes that time represents itself through images. In a sense, nearly all the structures of imagined forms are based on the time axis. Accordingly, Durand marks the visual frameworks in artwork by this approach. As such, he maintains that pictures imply the fear of time, in that, behind each picture exists the fear of death and behind each death, the fear of time. Meanwhile, in order to classify archetypes and symbols, Durand distinguishes between two regimes: diurnal and nocturnal. Durand's study deals with the structure of the human imaginary, within which it establishes a typology of figures, organized structurally according to several archetypes and focusing on man's subjective experience of space and ultimately time. Accordingly, among the various forms of artworks, Persian carpets are the major media in which imagination and creative motifs have been manifested most remarkably representing the national and vernacular art. Moreover, as the pivotal elements of cultural representations, myths have been the products of imaginative artists; Myths represent symbols. In the present research, Durand's imagination approach has been used to analyze the visual content of Sangeshkou Carpet in Mayhou Museum and particularly its diurnal and nocturnal pictorial patterns. In the first part of the article, Durand's imagination approach has been addressed. In the second part, the visual structure of the carpet has been analyzed based on the mentioned approach. That is, the visual components of the carpet have been examined in terms of mythical and imaginative aspects. Interestingly, the carpet designer has managed to apply this mythical and imaginative language most suitably to express his feelings and emotions. He has depicted his fantasies, feelings, emotions and concerns (fear of time passage, of approaching death rooted in his unconsciousness) in the form of symbols as well as mythical and imaginative pictures. The carpet ground is replete with mutual conflicts of symbolic and imaginative pictures of diurnal and nocturnal scenes originated from the unconsciousness of the carpet designer. In forming the symbols of both diurnal and nocturnal scenes, three elements seem to have been got involved: the language of emotional functions, aesthetic imagination and imaginative pictures. These three elements have been employed so skillfully that a sense of dynamism and vitalization is flowing through the carpet. The main question of the research is that how it is possible to read and interpret the mentioned mutual visual conflicts in the carpet giving a review of its internal-external pictorial organization. The findings of the research include the imagination element as well as the main visual themes depicting mutual conflicts well-rooted in the carpet designer's unconscious mind. The carpet designer has represented his unconsciousness (the fear of the passage of time) adroitly in the forms of mutually conflicting visual designs and patterns. This research is conducted based on a qualitative descriptive methodology and the data were mainly extracted from library sources.

Keywords: Gilbert Duran, Imagination, Regime, Daily, Night, Carpet.

References:

- Anousheh, H. (2002). ***Encyclopedia of the Persian Literature***, 2nd Vol, Tehran: Vezarate Farhang va Ershad-E Eslami.
- Heshmati Razavi, A. (2008). ***Carpet history: the Persian Carpet Evolution and Development***, Tehran: Samt.
- De Beaucorps, M. (2008). ***Les Symboles Vivants***, (Translated by J. Sattari), Tehran: Markaz.
- Rahmani, N., Shabani Khatib,S.A. (2016). To Study the Place of Imagination and Myth in Coffee House Painting (Gillbert Durand Method), The Monthly Scientific Journal of ***Bagh-e Nazar***, No 42, pp. 19-32.
- Sharifi Valdani, Gh.H., Shamie, M. (2011). Analysis of Imaginative Forms in Natyional Resistance Poem based on Modern Literal Criticism (based on Gilbert Durand's Method), ***Journal of Resistance Literature***, No 4, pp. 299-321.
- Abbasi, A. (2001). Gilbert Durand: Nakhil Diurnal System and Nightly System, The 9th Report of the Meeting of the Critics of Children and Adolescents, ***Ketab-e-Mah Journal***. 1st Part.
- Abbasi, A. (2001) Gilbert Durand: Nakhil Diurnal System and Nightly System, Children and Adolescents, ***Ketab-e-Mah Journal***. No 46, pp. 79-94.
- Abbasi, A. (2005). ***Classification and Application of Imaginative Elements in Three Pictures by Majid Mehregan based on Gilbert Durand's Method, the*** 1st Meeting on Artistic Imagination (Collected Essays), Tehran: Farhangestan-E Honar.
- Abbasi, A. (2011). ***Structures of Imagination System from Gilbert Durand's Perspective***, Tehran: Elmi-Farhangi.
- Ali Akbari, N., Roustaie, M. (2013). Analysis of Structural-Mythical of the Story Servant and Merchant in Marzban Nameh, ***Journal of Mystic and Mythical Literature***, No 33, pp. 177-206.
- Evazpour, B., Namvar Motlagh, B. (2014). Gilbert Durand and Mythical Criticism (Case Study: Heart of a Dog by Mikhail Bulgakov), ***Journal of Mystic and Mythical Literature***, No 37, pp. 205-235.
- Ghafouri, R. (2015). The Battle of Hero and Dragon in Persian Epical Narratives, ***Journal of Research Literature***, No 34, pp. 99-128.

- Frye, N. (1998). ***Anatomy of Criticism***: Four Essays, (Translated by S. Husseini), Tehran: Niloufar.
- Ghaemian, P. (2006). The Report of the Lecture Delivered by Dr. Abbasi in the Meeting of Artistic Imagination from Gilbert Durand's Perspective, ***Bulletin of Iranian Academy of the Arts***, No 46, pp. 8-9.
- Cooper, (2000). ***An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols***, (Translated ***by M. Karbasian), Tehran, Farshad.***
- ***Nasri Hassani, M., Rousta, O. (2006). Examination and Application of Different Architypes in Ferdowsi's Shahnameh***, The 11th International Conference of Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature, Gilan University, pp. 1-25

URLs:
- URL1.www.miho.jp/exhibition (access date 2021/06/05)
- URL2.www.tarikhoasatir.blogfa.com (access date 2021/06/05).