انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۳،
صفحات ۱۱۰-۸۵

گسترهٔ فرهنگ در دست‌بافته[۱]های پرویز تناولی از فضای حقیقی تا فضای استعاری

مرضیه اطهاری نیک‌عزم[۲]
دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
سهراب احمدی[۳]
کارشناس ارشد، موزه هنرهای معاصر، گالری مژه

چکیده:

پرویز تناولی از مهم‌ترین ه۳نرمندان ایرانی و از پیشروان مکتب سقاخانه است. مهم‌ترین ویژگی آثار او استفاده از عناصر هنر ایرانی و شرقی در امتداد هنر جهانی است. از جمله آثار تناولی در راستای ویژگی گفته‌شده فرش‌های اوست که نشان از پژوهش از سویی و استفاده از یافته‌های پژوهش از سوی دیگر برای بیان هنری است. این فرش‌ها می‌توانند دو گونه فضا را برای مخاطب بازنمایی کنند: فضای حقیقی جغرافیایی که نشانگر ویژگی‌های فرش هر منطقه از ایران است و فضای استعاری که پیوند ژرفی با اسطوره، ادبیات و اندیشهٔ ایرانی دارد. پرسشی که می‌توان در این راستا مطرح نمود این است که چگونه این دو فضای حقیقی و استعاری معناسازی می‌کنند و عرصهٔ گفتگو و تعامل بینافرهنگی می‌گردند؟ تحلیل ما بر پایهٔ آرای نظری یوری لوتمان، نشانه‌شناس روسی مکتب تارتو- مسکو است که با بهره بردن از تعریف فرهنگ، سپهر معنایی یا نشانه‌ای را تعریف کرده که برای توضیح کارکرد انواع زبان‌های کلامی و غیرکلامی ضروری به نظر می‌رسد. این سپهر هم شرط و هم نتیجهٔ گسترش فرهنگ است و وابسته به درک فضاهای مختلف از جمله حقیقی و استعاری می‌باشد. ما نیز برای تحلیل فرش‌های پرویز تناولی از دیدگاه لوتمان و هم‌حضوری لایه‌های معنایی در سپهر نشانه-معنایی بهره برده‌ایم و به این نتیجه دست یافته‌ایم که فرش‌های تناولی سپهر معنایی جدیدی خلق کرده‌اند که شبکه‌ای از تعاملات همه‌جانبه بین فرهنگ و سنت و ارزش‌های فرهنگی-اجتماعی جامعهٔ ایرانی از سویی و پیوند با جامعهٔ فرهنگی-هنری جهانی از سوی دیگر است.

کلید واژه‌ها: پرویز تناولی، یوری لوتمان، فرش، سپهر معنایی، فرهنگ.

---

[۱] در این مقاله منظور ما از دست بافته، عمدتا فرشهای تناولی است، اما گفتنی است که گاه نیز به گلیم ها یا سایر دست بافته های او به طور ضمنی اشاره شده است.

[۲] m.atharinikazm@gmail.com
[۳] sohrabahmadi۱۹۹۱@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶

مقدمه

پرویز تناولی زاده فروردین ۱۳۱۶ در تهران بوده و از دوران کودکی و نوجوانی نخستین آموزشهای هنری خود را در زمینه موسیقی از موسیقیدانان برجسته آن دوران دریافت می کند در دوران هنرستان نیز مجسمه سازی را انتخاب کرده و جز نخستین ثبت نام کنندگان و فارغ التحصیلان این رشته از دبیرستان است. در این دوران علاوه بر مجسمه سازی تناولی نقاشی را نیز آموخته و تاریخ هنر و نقد را نیز می گذراند. نخستین نمایشگاههای پرویز تناولی در اواخر دهه ۳۰ برگزار شده و نشان از علاقه او به موضوعات روزمره و فرهنگ عامه دارد. دهه ۴۰ و ۵۰ تعیین کننده ترین دوران زندگی هنری تناولی است. او در این دهه علاوه بر تدریس در دانشکده هنرهای زیبا پر سر و صداترین نمایشگاه دهه ۴۰ را برگزار می کند که در آن از مصالح نامعمول چون نئون، پلاستیک، چراغ مهتابی، ظروف مسی و غیره برای ساخت حجم استفاده می نماید. از همین دوران است که هیچ های تناولی خلق می شوند. هیچ هایی که با اشکال مختلف، رنگها و اندازه های گوناگون و در موقعیتهای مختلفی در برابر مخاطب حاضر می شدند. گاه روی صندلی، گاه زیر آن، گاه به صورت دوقلو، گاهی روی دیوار و گاهی درون قاب. تناولی بجز ادامه هیچ ها تا به امروز فعالیتهای هنری و پژوهشی مختلفی را نیز پیگیری و در قالب نمایشگاه و کتاب به سرانجام رسانده است. از جمله فرشهای او، حاصل چندین سال پژوهش میدانی و عکاسی از فرشهای مختلف اقوام ایرانی است. گفتنی است بجز عکاسی و پژوهش میدانی تناولی در مقدمه چند کتاب خود در باب فرش تاریخچه ای آرشیوی-پژوهشی در مورد این هنر ایرانی نوشته و اکنون نیز با گذر زمان پژوهشهای او بخصوص در زمینه قالیچه تصویری دارای اعتبار بوده و محل ارجاع پژوهشگران فرش است. (حسن موریزی نژاد، ۱۳۹۰: ۴) ورود تناولی به دنیای فرش مصادف است با سفرهای او به مناطقی نظیر لرستان، فارس، کردستان، و بلوچستان. تناولی با ذهن خلاق و پویایی که دارد از تمام عناصر زندگی روزمره و سنتی ایرانیان بهره برده است. او با فرش بافان ایرانی صحبت کرده، وارد زندگی روزمره شان شده و در عین حال با پژوهشی مستمر اصول محکم و جا افتاده فرش ایرانی را می کاود. اما طبق نظر تناولی، قالیچه های تصویری یا به بیان دیگر فرشهای تصویری از مسیر هزار ساله فرش خارج شده، یعنی وارد جنبش تصویری شده اند. در واقع سده ۱۳ و ۱۴ هجری را باید سده های اشاعه هنر تصویر سازی در ایران دانست، زیرا در این دو سده در تمامی هنرها گرایش قابل توجهی به شبیه سازی و طبیعت گرایی پیدا شد و شبیه سازی به صورت جنبشی همه گیر توجه هنرمندان را به خود جلب کرد. در این میان، تناولی نیز فرشهای تصویری خود را عرضه نمود که در هم

آمیختگی دو فضای حقیقی جغرافیایی و فضای استعاری ادبی هنری را نشان می دهد. در واقع تناولی در تصاویر از امکانات چند زبان غیر کلامی بهره برده و قالیچه های او عرصه برخورد ادبیات و هنر است و همه این زبانها بین خودشان در تعامل بوده و با حفظ نحو و کارکرد خودشان مرزهای زبانی را در نوردیده و فضایی چند صدایی به وجود می آورند که خارج از این فضا ارتباط با آن میسر نمی باشد.

حال برای تحلیل این فضاهای ناهمگون بهم مرتبط و پویا از نشانه شناسی فرهنگی لوتمان بهره می بریم تا به این پرسش پاسخ دهیم که فضای فرشها یا دست‌بافته‌ها[۱] تناولی چگونه معنا سازی می کنند، به عبارت دیگر دو فضای حقیقی و استعاری چگونه معناساز می شوند؟ هدف ما از ارائه این مقاله آن است که نشان دهیم که دست بافته های تصویری تناولی با تکیه بر خلاقیت و پویایی از مرزهای فرهنگ ایرانی عبور کرده و عرصه گفتگو و تعامل بینافرهنگی می گردد.

۱. پیشینه پژوهش

در مورد نشانه شناسی فرش به صورت کلی، یک کتاب و چندین مقاله نوشته شده است که می توان به چند نمونه اشاره کرد از جمله مقاله «نمادگرایی و تاثیر آن در فرش ایران » که امیر حسین چیت سازیان در سال ۱۳۸۵، در نشریه گلجام به چاپ رسانده است و در آن تاثیر نمادها در طراحی فرش ایران توضیح داده شده است. مقاله دیگر «بررسی بن مایه های انتزاعی در قالی هریس» چاپ شده به سال ۱۳۸۷ است. حسن عزیزی و مهناز نوایی در این مقاله به نقش بن مایه ها در شکل دهی به تصاویر ذهنی و انتزاعی قالی هریس پرداخته اند که در واقع سیر تحول بن مایه ها در سنت قالیبافی می باشد. مقاله «نشانه شناسی قالی محرابی بازتاب محراب مسجد در نقش فرش» در سال ۱۳۸۸، توسط فرزانه فرشیدنیک، رضا افهمی، و حبیب الله آیت اللهی در نشریه گلجام شماره ۱۴ به چاپ رسیده است، در این مقاله تاثیر معماری کهن بر نقشهای فرش توضیح داده شده، برای نمونه درخت سرو را نمادی از پیوند زمین و آسمان نشان داده اند. در سال ۱۳۸۹، کتاب *نماد و نشانه شناسی در فرش ایرانی* توسط محمد افروغ نوشته شده و در موسسه جمال هنر به چاپ رسیده است. این کتاب نشانه ها را در فرش توضیح داده اما به ساختارهای تولید معنا پرداخته نشده است و مقاله ای نیز در این مورد با عنوان «نماد و نشانه شناسی در فرش ایرانی(الگویی با قابلیّت بهره گیری در قالب گفتار متن)» در سال

۱

۱۳۹۰ در مجله فرهنگ مردم ایران منتشر کرده اند. مقاله ای دیگر در سال ۱۳۹۲ توسط ایمان زکریایی کرمانی، حمید رضا شعیری و فرزان سجودی تحت عنوان «تحلیل نشانه معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان» در مجله مطالعات تطبیقی هنر به چاپ رسیده است. در این مقاله با روش نشانه معنا شناختی توضیح داده شده است که فرایند روابط بینافرهنگی در مطالعات فرش از چه ساز و کارهایی پیروی می نماید. «بازخوانی قالی "مام وطن" از منظر نشانه شناسی اجتماعی تصویر» که توسط سید محمد رضا طبسی و ایمان زکریایی کرمانی در سال ۱۴۰۱ در مجله هنرهای صناعی ایران به چاپ رسیده است. در این مقاله سعی کرده اند معانی موجود در عناصر تصویری متن مورد مطالعه، به‌ویژه «مام‌وطن» را، با رجوع به پیش‌متن‌ها و تحولات تاریخی- اجتماعی بررسی کنند. 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 بارنموده شده در متن و ترکیب آن‌ها با یکدیگر چه معنایی در یک نظام نشانه‌شناسانه پیدا می کنند. و در آخر می توان مقاله «تحلیل نظام گفتمانی فرش و کارکرد موزه ای آن» را ذکر کرد که در مجله هنر و ادبیات تطبیقی بهار ۱۴۰۲ توسط حمید رضا شعیری و نرگس صالحی به چاپ رسید که در آن ساز و کار موزه ای فرش و روش معناسازی آن را تحلیل کرده اند. در هیچکدام از این مقالات از منظرنشانه شناسی فرهنگی یوری لوتمان به مسئله فرش و به ویژه دست بافته های تناولی پرداخته نشده است. برای روشن شدن مطلب ابتدا به بحث نظری می پردازیم.

۲. چارچوب نظری، رویکرد و روش : لوتمان و سپهر معنایی

برای پیگیری اندیشه لوتمان و شناخت تفکرات او بایستی به فرمالیست های روسیه و ساختگرایان اشاره کرد که لوتمان درسهای خود را از این مکاتب گرفته و از طریق مکتب تارتوی مسکوی لوتمان است که نخستین بارقه های نشانه شناسی فرهنگی زاده می شوند. اواخر دهه مفهوم فضا و فرهنگ و معنا سازی آن توسط اندیشمندان و محققین شکل گرفت، و یک انتقالی از پارادایم زمان به پارادایم مکان و فضا ایجاد شد. لوتمان سال ۱۹۹۰سپهر معنایی را مطرح کرد که در بخش دوم کتاب *جهان ذهن* پایه های آن را شرح داده است. لازم به ذکر است که لوتمان واژه "سپهر معنایی" را از بیوسفر "سپهر زندگی" ولادیمیر ایوانوویچ ورنادسکی وام گرفته است. ۰(نوت، ۲۰۱۵: ۱۸۷)۰در حالیکه بیوسفر تمامیت و مجموعه نباتی ماده زنده و شرایط ادامه حیات را توضیح می دهد، سپهر نشانه ای فضای معناساز لازم برای وجود و کارکرد زبانها را مطرح می کند، مقصود

فضایی است که وجودی مقدم بر این زبانها دارد ولی در تعامل مداوم با آنهاست. در واقع سپهر معنایی عنوان بخش دوم کتاب *جهان ذهن* است که در آن فضاهای معنا ساز، مرز و فضاهای جغرافیایی در متون قرون وسطای روسیه و فضاهای نمادین همانند نمادهای سن پترز بورگ توضیح داده شده است. نوشته های لوتمان در مورد سپهر معنایی و فضاهای ادبی یک جهت گیری مهم به مفهوم فضا و مکان در ادبیات داد و از مرحله ایستای ساختگرایی به مرحله پویای پساساختگرای نشانه شناسی رسید. نگاه لوتمان متفاوت از نگاه سایر پژوهشگران غربی به مبحث فضا و مکان در جغرافیاست.

از آنجایی که تاکید ما در این جستار بر فضایی است که از طریق دست بافته ها به وجود می آید به کلیت مسئله فرهنگ و انفجار فرهنگی که بحث کاملا نظری است، نمی پردازیم. اما لازم است توضیح دهیم که نظریه پردازان مختلفی به بررسی اندیشه های لوتمان و تعریف سپهر معنایی او پرداختند و تلاش کردند که با واکاوی آنها، سپهر معنایی را برای مخاطبین قابل فهم سازند. برای مثال وینفرد نورت که در مقاله ای با عنوان : «توپوگرافی سپهر معنایی یوری لوتمان» (۲۰۱۵) به بررسی اندیشه های او می پردازد. ایشان در مقاله توضیح می دهند که واژگان تخصصی سپهر معنایی، فضای نشانه ای و فرهنگ با هم متفاوت هستند ولی به صورت واضح و مشخص و دقیق هر یک در قیاس با دیگری تعریف نشده است. از یک طرف فرهنگها، فضاهای نشانه ای و سپهرهای معنایی مختصات مکانی یکسانی دارند، همانند مراکز، حاشیه ها، فضاهای درونی و بیرونی و مرزها. از سوی دیگر سپهر معنایی به گفته خود لوتمان هم نتیجه و هم شرط گسترش فرهنگ است. «ابهاماتی که از این امر ناشی می شود ناشی از ناتوانی در تحلیل افتراق اینهانیست، در حالیکه فرهنگ در انواع مدلهای مطالعاتی متمرکز بر مکانها و فضاهای واقعی است، سپهر معنایی لوتمان تجسد فضایی ذهنی و انتزاعی تر و به تدرت از نظر جغرافیایی قابل مکان سازی است». (نوت، ۲۰۱۵: ۱۸۹) از نظر نوت، سپهر معنایی هم می تواند بازنمایی مکان واقعی باشد با جغرافیا و مختصات حقیقی آن و هم فضای استعاری و ذهنی همانند فضای داستان، با وجودیکه خود لوتمان این گونه تفسیر را صد در صد نمی پذیرد ولی توصیفات سپهر معناییش شامل استعارات فضایی مکانی زیادی است. به گفته خود لوتمان سپهر معنایی فضایی است که ما در آن هر بار با کسی ارتباط برقرار کرده یا گفتگو می کنیم و همواره در آن غوطه وریم. (لوتمان، ۱۹۹۰ : ۲۱۷). در واقع سپهر معنایی ویژگی بیشتر انتزاعی دارد. در ذهن ما سپهری ویژه وجود دارد که شامل نشانه هایی است که به یک فضای بسته مرتبط است و صرفا در داخل چنین فضایی است که روند ارتباط و خلق اطلاعات جدید می تواند محقق شود. ظاهرا لوتمان میل دارد

که سپهر معنایی را بیشتر مدل و الگویی در نظر گیرد که متمایز از استعاره باشد. در بیان لوتمان، در واقع سپهر معنایی سبب گسترش فرهنگ بوده و مرزی بین فرهنگها به وجود می آورد که خود این مرز نیز در معنا دهی نقش دارد. شایان ذکر است که سپهر معنایی لوتمان از دوگانگی عبور کرده، فضایی نامتقارن و ناهمگن به وجود می آورد و گاه موجب تنش و انفجار فرهنگی می شود. (لوتمان، ۱۹۹۰: ۲۳۹)

از دیگر نظریه پردازانی که به بررسی اندیشه لوتمان پرداخته و آن را به نوعی شبیه گفته پردازی دانسته، ژک فونتنی است. ایشان تفاوت نظریه لوتمان با نظریه گرماس را در مقاله ای تحت عنوان «سپهر معنایی در عرصه آزمون گفته پردازی مردم-نشانه شناسی» در سال ۲۰۱۹ مفصل شرح می دهد. فونتنی توضیح می دهد که بر اساس نظریه لوتمان تجربه قبل از کنش وجود دارد. این کنش هم در واقع نوعی گفته پردازی[1] است که باعث معناسازی می گردد. در واقع سپهر معنایی فضایی است که در آن توانش معنایی شکل می گیرد و تجربه جمعی در آن ظهور و بروز پیدا می کند. در سپهر معنایی چند لایه تجربه با هم همپوشانی دارند و چند دوره فرهنگ بر هم سوار می شوند. (فونتنی، ۲۰۱۹، ۶۳) که در واقع لایه های معنایی زیر آنها پنهان است. در مفهوم لوتمان، هم حضوری لایه های معنی در سپهر معنایی لوتمان در واقع ریشه در سنت معنایی روسیه دارد و در بردارنده چند صدایی باختین است، از این منظر، در کنش گفته پردازانه، سوژه گفته پردازی هرگز تنها نیست، بلکه در تعامل با سایر گفته پردازیهای گذشته، حال و حتی آینده است که هر ازگاهی به آنها ارجاع می دهد. در نتیجه سپهر معنایی از جهان متون زاده شده و هیچ گونه ارتباطی با تکثر نشانه ها ندارد. همانگونه که فونتنی به

---

[1] گفته‌پردازی است که مسئله‌ای مهم در نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود. یادآوری می‌شود که گفته‌پردازی توسط امیل بنونیست،[1] زبان‌شناس فرانسوی، مطرح شد و به معنای «به کاربردن زبان از طریق کنش شخصی سوژۀ زبانی» به‌کار برده شد. (Benveniste, ۱۹۷٤, ۸۰) مفهوم گفتمان را نیز این‌چنین تعریف می‌کند: «گفتمان یعنی برعهده‌گرفتن زبان به‌وسیلۀ انسانی که سخن می‌گوید آن هم در شرایط بین‌الاذهانی که هرگونه ارتباط زبان‌شناختی را ممکن می‌کند. » (Ibid, ۲٦٦)

یکی از نقش‌های گفته‌پردازی، که در زبان‌های تصویری نیز اهمیت دارد، ورود سوژه به گفتمان‌های تصویری است که آن را می‌توان «شخصی‌سازی زبان از گذر یک انتخاب» نامید. هر گفته، چه کلامی و چه غیرکلامی، همچون نقاشی، عکاسی، سینما و ... یک کل معناساز را تشکیل می‌دهد؛ درواقع هر گفته به‌وسیلۀ کنشی گفته‌پردازانه تولید می‌شود: «کنشی که حتی به‌وسیلۀ یک ژست با برون‌فکنی یا به بیانی دیگر، به‌وسیلۀ یک انفصال روایی می‌تواند بیان شود و تمام معنا را در خود نهفته دارد. این گفته‌ها براساس روابط متفاوت بین فرم‌ها، رنگ‌ها، موقعیت پلاستیک، کروماتیک، جوهری و ... تحلیل می‌شوند (Dondero, ۲۰۱٦, ۱۰) شایان ذکر است که گفتۀ تولیدشده بیانگر روند نگاه بین گفته‌یاب (بیننده) و گفته‌پرداز است و همین‌طور ارزش‌هایی را نشان می‌دهد که بین این دو در تبادل است.

درستی به آن اشاره کرده است : «سپهر معنایی مدلی از ساختارهای اولیه معنی، بنیادین و قابل انفکاک نیست، بلکه فضای معنا ساز و ویژگیهای پویای آنهاست که امکان معنی رخدادهای فرهنگی را به وجود می آورد.» (جان پیه، ۲۰۱۸: ۲۷۱)

طبق نظر ژک فونتنی، سپهر معنایی فضایی تخیلی نیست که در آن انسانها ، ابژه ها، جریانات و کنشها ساکن شده باشند، تجسم دنیای روایی نیست، بلکه فضای معناساز همزمانی است که مرزها و حاشیه های فرهنگ را بازسازی می کند که بدون آن (سپهر معنایی) نظامهای نشانه ای و معنایی متمایز نه می توانند وجود داشته باشند نه کارکردشان مشخص باشد. از این نقطه نظر بازنمایی یک موقعیت از ساخت تصویر جهان یا جهان روایی است، ولی نمیشود آن را به یک جهان روایی تقلیل داد.

بنابراین سپهر معنایی نه تنها در ارتباط با فضای حقیقی و استعاری قرار می گیرد بلکه مدل و الگویی از فضای معنایی ارائه می دهد که گفته پردازی در آن نقش اساسی دارد. با توجه به آنچه گفته شد به نظر می رسد دست بافته های تناولی نیز در جهت گسترش فرهنگ از طریق فضای حقیقی و استعاری عمل می کند، هر چند که آنها را منحصر به فرد کرده و ارزشهای جدیدی به آن می بخشد. برای تحلیل این دست بافته ها، لازم است در ابتدا تاریخچه مختصری از قالیچه های تصویری را توضیح داده و سپس وارد تحلیل قالیچه های تناولی شویم.

۳. قالیچه تصویری:

قالیبافی در دوران قبل از اسلام از هنرهای رایج بوده و جنبه های تصویری غنی داشته است (تناولی،۱۳۶۸ ، ۹) بعد از اسلام قالی نیز مانند سایر هنرهای تصویری خود را با شرایط زمان وفق داده و کشیدن چهره کمتر شد و حجم زیادی از گرایش به کشیدن مظاهر طبیعت در قالیها رواج پیدا کرد. اما از زمان صفویه به بعد، بافندگان شیعی مذهب نوعی از قالیچه را در امتداد سنت کهن قالی بافی ایرانی پیش بردند که این نوع قالیچه را می توان قالیچه تصویری نامید. گفتنی است نفوذ تصویر روی فرش کندتر از سایر هنرها بود زیرا قالی در مساجد و خانه ها استفاده می شد. اما باز هم شاهد آزای بیشتری در نقش زدن تصاویر روی دیوارها و پرده های مذهبی و قالیها هستیم. هر چقدر از ارتباط ایران و اروپا گسترش می یافت تحولات تصویری سریع تری در همه زمینه ها از جمله قالی بافی به وقوع می پیوست. طبقه گفته تناولی سده سیزدهم و چهاردهم هجری را باید سده های اشاعه هنر تصویر سازی دانست. مهمترین هنرمندانی که در این بین در جنبش تصویرسازی نقش داشتن، نقاشان قهوه خانه ای، نقاشان مذهبی و سازندگان پرده

های قلم کار هستند که به جای کشیدن گل و بوته های معمول، تصاویری از داستانهای کهن و کلاسیک ایران مثل خسرو و شیرین و لیلی و مجنون را در مقیاس بزرگ روی پرده می آوردند. بجز عوامل گفته شده چند عامل دیگر نیز در جنبش قالیهای تصویری دارای نقش اساسی هستند. این عوامل عبارتند از: کتابها و چاپ سنگی که دربعضی از این کتابها، ریزه کاریها و پرکاریهایی نظیر مینیاتور ایرانی می بینیم. تصاویر تعداد زیادی از این کتابها و چاپها مورد استفاده قالیبافان قرار گرفته است. عکس و عکاسی مصادف است با اوج قالیچه های تصویری، و از نظر تاریخی همزمان با اوایل سلطنت ناصرالدین شاه می باشد، عکس و عکاسی موجب شده اند که موضوعات تازه ای وارد هنرهای تصویری شوند، ورود پوسترها و کارت پستالها که توسط مسافران فرنگ رفته وارد ایران می شدند و در شیوه های تصویر سازی اثر می گذاشتند. (تناولی، ۱۳۶۸ :۱۶-۱۲). با توجه به آنچه گفته شد و تحت عوامل یاد شده، اوج قالیچه های تصویری از اوایل سلطنت قاجارها آغاز شده و در بیشتر مناطق و عشایر ایران بافت آنها ادامه یافت. نکته دیگر در باب قالیچه های تصویری آن است که این قالیچه ها کاربرد تازه یافته و از زیر پا به روی دیوار منتقل شده اند، هر چند سنت آویختن بر در و دیوار پیش از آن نیز معمول بوده است. اما بیشتر جنبه موقتی داشته و غالبا در جشنهایی مثل عروسی، سالروز تولد امامان قالی ها به دیوار آویخته می شدند.

موضوعات اصلی قالیچه های تصویری، کشیدن تصویر شاهان اساطیری و تاریخی و وقایع مربوط به تاج و تخت این پادشاهان، تخت جمشید و نقشهای اساطیری مرتبط با آن از قبیل نقش فره و غیره بود. بجز این، روی قالیچه های تصویری نقش پادشاهان متاخرتری همچون نادرشاه، فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه را نیز می توانیم ببینیم. لازم به ذکر است که طیف گسترده ای از موضوعات قالیچه های تصویری، داستانهای حماسی و عشقی از ادبیات کلاسیک ایران است، که این داستانها هم سویه های اساطیری و هم تاریخی دارند بنابراین از این منظر می توان گفت تصویرگری هم در ارتباط با ادبیات زبانهای پیش از اسلام و هم زبان فارسی است. از جمله موضوعات دیگر موضوعهای مذهبی و قرآنی است که گاه این موضوعات ارجاعات دیگری نیز به ادیان ابراهیمی داشته که احتمالا بافندگان آنها در زمره اقلیتهای دینی بودند. دراویش و صوفی گری، تصویر زنان، طبیعت و جانوران از جمله موضوعات دیگر قالیچه های تصویری هستند. البته قالیچه های تصویری کار هر بافنده ای نبود و مستلزم داشتن تبحر در به کار بردن تناسب و رنگهای مشخص بوده است. در حالیکه در قالیچه های سنتی قالیباف خود را اسیر رنگ

نمی کند. عوامل دیگری همانند عکس، پوستر و پرده های قلم کار در شکل گیری قالیچه های تصویری نقش مهمی داشتند.

۴.ورود پرویز تناولی به دنیای فرش:

در ابتدا لازم است اشاره نماییم که تفکر پیرامون مضمامین کهن ایران و متون به جای مانده از ادبیات کهن ایرانی در دهه های چهل و پنجاه به شیوه های مختلفی در کار هنرمندان نوگرا و پیشرویی چون حسین زنده رودی، پرویز تناولی، مسعود عربشاهی و ...مطرح بوده و هر یک از این هنرمندان با بیانی تازه سعی در امروزی کردن آن مضمامین نمودند. این هنرمندان در کنار صادق تبریزی مکتبی به نام سقاخانه را به وجود آوردند که در آن آمیختگی بیان نو از طریق رسانه هایی چون نقاشی، مجسمه و ...را با مضمامین و درون مایه های کهن شاهد هستیم. نام گذاری مکتب سقاخانه توسط کریم امامی انجام شد که در نقدهای هنری خود، نقاشانی را که به سنتهای ایرانی توجه می کردند و به سوژه مذهبی کشیده می شدند را گروه نقاشان سقاخانه نامید. (صادق تبریزی،۱۳۷۸ : ۹۳). هنرمندان مکتب سقاخانه که آنان را هنرمندان سنت گرای نو نیز می نامند، هدفشان ایجاد مکتبی هنری-ملی و حفظ اصالت فرهنگی بود. بدین منظور از عناصر سنتی ایرانی همچون قفل، کلید، آینه، پنجره های مشبک و عناصر عامیانه مانند نعل اسب، حرز، اوراد و غیره بهره می بردند و این عناصر را با بینش خود نسبت به هنر مدرن جاری در جهان می آمیختند.

پرویز تناولی به مکتب سقاخانه وفاداری عمیقی داشت و بسیاری او را اصلی ترین هنرمند این مکتب می دانند. یکی از شاخص های مکتب سقاخانه، نگاه به هنر عامیانه و زندگی عامه مردم است. فرش نیز از جمله ظریف ترین هنرهای ایرانی و گسترده ترین آنها از نظر فراگیری است. تناولی در عین تسلط به سنت کهن فرش ایرانی نشان داد که می توان با حفظ بنیادها و چارچوبهای فرش ایرانی، آثاری عرضه کرد که در راستای نگاه تصویری به هنر مدرن و معاصر باشد. بنابراین نوآوری تناولی دارای ریشه های عمیق هم در امتداد هنر سنتی ایران و هم در راستای هنر مدرن جهان است. در حقیقت، تناولی، طرحهای خود را به بافندگان فرشها می داد و بافندگان از روی این طرحها با دقتی کم نظیر و به شیوه بافت خودشان، قالیچه ها را پدید می آوردند، اما امضای تناولی بر روی قالیها می نشست. موضوعات عمده این قالیها ادبی، حماسی، اساطیری و تاریخی بوده و در موارد بسیاری همچون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، نام قالی در کنار طرح قالی از عوامل تولید معناست. گفتنی است یکی از فصول مهم هنر مدرن و معاصر، نام و امضای

اثر است که در حکم ماده ای الصاقی محسوب نمی شود بلکه هم عرض اثر بوده و دارای اهمیت می باشد. بجز موارد گفته شده، تناولی از طرحهای قلم کار و سایر فرشهای تصویری با تغییری اندک در خط، طرح، فرم و اندازه بهره برده و فرایند از آن خود سازی را در این قالیها به منصه ظهور می رساند. گفتنی است طرح ابتدایی قالیچه های تصویری تناولی به چاپهایی با تکنیک مبدل شده است که در نسخه های متعدد به چاپ رسیده اند. (تناولی، ۱۳۹۰: ۱۳-۵)

بنابراین طرح ابتدایی به دو صورت مسیر هنری شدگی را پیموده است: یکی در قالب فرش و دیگری در قالب چاپهای سیلک. اضافه کنیم که تناولی از جمله هنرمندان چند وجهی است که بعدها حاصل تحقیقات خود را نخست به صورت یک کتاب در باب تاریخچه قالیهای تصویری منتشر کرد و سپس قالیها و یا دست بافته های خود را به صورت کتاب در اختیار علاقه مندان به هنر قرار داد. از این روست که نزد تناولی، هر اثر هنری هم طرح ابتدایی دارد و هم حاصل کار، علاوه بر نمایشگاه، در قالب کتاب و پژوهش عرضه می گردد. قالیچه های تصویری تناولی به جز تاثیر گسترده شان در فرهنگ تصویری معاصر نقشی غیرقابل انکار در جهانی شدن هنر ایران داشته و در عرصه اقتصاد هنر نیز موثر بوده اند.

۵. بحث و بررسی

با تکیه بر آرای نظری لوتمان باید گفت که دست بافته های تناولی فضا را به دو صورت حقیقی و انتزاعی برای ما به تصویر می کشند. فضای حقیقی را می توان از طریق پلان بیان به دست آورد که شامل شیوه بافت، رنگ، اندازه گره، ارتفاع پرز و غیره است. لازم به ذکر است که پلان بیان از دو زبان آیکونیک (تصویری) و پلاستیک (تجسمی) منطبق بر هم به وجود می آید که هر دو سپهر معنایی به وجود می آورند و در معناسازی و فضای معنا ساز نقش ایفا می کنند. همانطور که در نظریه لوتمان بدان اشاره شد پیش از زبانها، فضاهایی شکل گرفته اند که آن فضاها زبان را به وجود آورده اند ولی همواره زبانها و آن فضاها در تعامل با هم می باشند. فضاهای حقیقی و استعاری قالیچه ها نیز به صورت زبانهای متعدد ملمس می گردند و از طریق آنها می توان به سپهر معنایی دست یافت.

۱.۵. بیان فضای جغرافیایی لوتمان یا فضای حقیقی فرش از طریق زبان پلاستیک (تجسمی)

همانطور که در نظریه بدان اشاره شد، سپهر معنایی لوتمان، فضاهای معنا سازی است که خود لوتمان برای آنها مرز و فضاهای حقیقی جغرافیایی در متون قرون وسطای روسیه و فضاهای نمادین همانند نمادهای سن پترز بورگ توضیح داده است. این فضای حقیقی

در دست بافته های تناولی خود را از طریق زبان تجسمی نشان می دهد. لازم به ذکر است که بیشتر قالیچه های تصویری تناولی دارای ارجاع حقیقی به شهرهایی است که ویژگی بافت قالبهایشان مشخص است، به گونه ای که حتی از روی طرح نیز می توان به شهری که در آن قالی بافته شده پی برد. برای نمونه بیشتر قالیهایی که هوشنگ شاه را چه در قالیهای عمومی چه در قالیهای تناولی نشان میدهد بافت همدان و اطراف آن هستند و یا قالیچه هایی که زنان را به تصویر می کشند طیف گسترده ای از قالیهای خراسان و قشقایی است. واضح است که فرش های هر منطقه دارای طرح و نقشه خاص خود می باشد که با شرایط جغارافیایی و آب و هوایی آن منطقه سازگار است.

فرشهای همدان معمولاً بر روی بافندگی عمودی بدون استفاده از طرح برای نقش و نگار بافته می شوند. زیربنای این فرش ها عموما پنبه‌ای است، اما پیش از این دارای پایه‌های پشمی و معمولاً روی زمینه‌ای شتری‌رنگ بوده‌اند. گره های فرش همدان عمدتا گره ترکی است که یک گره متقارن می باشد. رنگ های فرش همدان معمولا پالت رنگی است که شامل رنگ‌های اصلی با زمینه‌های عاجی، قرمز، آبی یا قهوه‌ای است. آنها معمولاً بسیار رنگارنگ هستند. طرح‌های این فرش‌ها می‌تواند مستطیل (بیشتر نقوش هندسی و نقوش زاویه‌دار) یا منحنی (اغلب نقش‌های گلدار پیچیده‌تر) باشد و برخی می‌توانند هر دو عنصر را داشته باشند. اکثر فرش های همدان به صورت مستطیل هستند. در زیر برخی از عناصر رایجی که در این فرش ها یافت می شود ذکر شده است. برخی از تغییرات برگ بلوط نیز به عنوان عنصری رایج در این فرش ها دیده می شود. اما فرشهای خراسان نیز ویژگی خاص خود را دارند. طرح های آنها منحصر به فرد و متفاوت است و از لحاظ عنصرهای مورد استفاده در آن می توان به نقش های گل و گیاه، پرنده و غیره اشاره کرد. (فضل الله حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲۵۰-۲۶۵)

در طرح خراسانی معمولا از نقشه های گلدار، طرح گلدانی، بته جقه، طرح افشان، لچک، ترنج، طرح های سرتاسر گل دار و مخصوصا طرح هراتی اشاره کرد. البته در فرش های خراسان از طرح های سبک هندی نیز استفاده می کنند. در فرشهای خراسان معمولا از رنگ های قرمز، قرمز متمایل به زرد، آبی فیروزه ای، آبی سیر، بژ، قهوه ای و خردلی استفاده می کنند. از مهم ترین ویژگی های مشخص بافت این فرش می توان به بافت نسبتا درشت و داشتن پرزهای بلند اشاره کرد که نشان از ضخیم بودن فرش دارد. در فرش خراسان به فاصله ۵ تا ۷ رج گره چندین خطوط افقی دیده می شود. این گره ها که کاملا واضح‌اند و ناشی از بازی خاص پودند. بطور معمول پود به صورت کشیده، پس از هر رج از گره‌ها، یکبار از بین تارها عبور می‌کند. لازم به ذکر است گره‌هایی که در

فرش خراسان بکار برده می‌شوند. از نوع فارسی باف است. تراکم آنها از ۸۰۰ تا ۲۰۰۰ گره در دسی متر مربع تغییر می‌کند. نخ‌های تار و پود معمولا پنبه‌ای است. فرش خراسان نرم و بیشتر ریزباف است. پشمی که در فرش خراسان بکار می رود، نرم و شفاف است و رنگهای تیره بیشتر استفاده می گردد. (تورج ژوله، ۱۳۸۳۰:۱۱۰-۷۰)

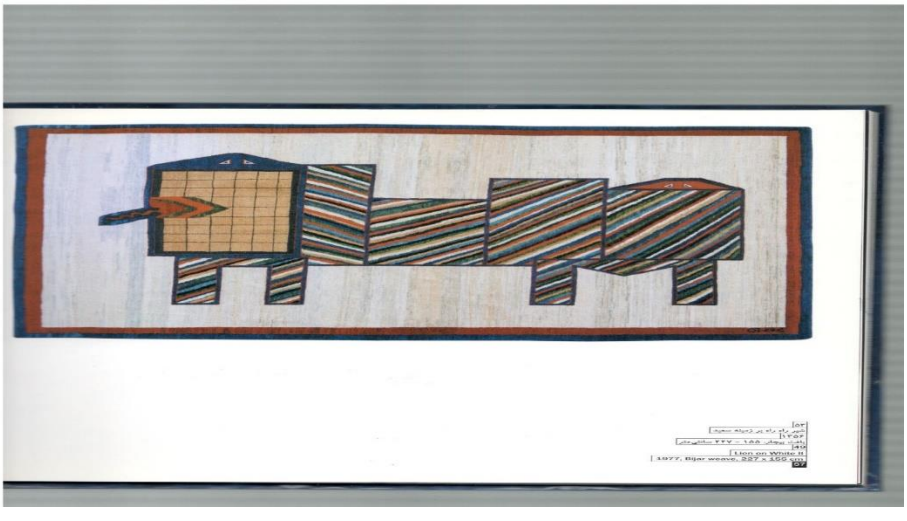
فرشهای قشقایی دارای طرح‌ها و نقش‌های منظم پیوسته و هماهنگ و متقارن است که بیشترشان ریشه عشایری و روستایی ندارد و طراحی آنها بیشتر از فرش‌های شهری بافت و دیگر هنرهای تمدن شهرنشینی، مثل پارچه و ترمه و قلمکار و کاشی، الهام گرفته شده که منجر به سبک و روش ویژه بافندگان عشایری ساده شده و طرحی از آنها را دارد. خصوصیت اصلی آنها نظم خاص و یکپارچگی طرح و قرینه سازی و توازن است. در این روش نقش پردازی، به جای نگاره های لوزی، چهارگوش، شش گوش، هشت گوش و خط‌های راست و شکسته، بیشتر از گل و گیاه و شاخ و برگ و خطوط گردان استفاده می‌شود، این فرشها کمتر انتزاعی بوده و بیشتر در قلمرو رنگ آمیزی است که قدرت تخیل و هنرنمایی بافنده را نشان می دهد.

همانطور که ملاحظه می گردد فضایی که از طریق زبان پلاستیک و تجسمی دست بافته به وجود می آید یک فضای حقیقی یا قسمتی از همان سپهر معنایی یا نشانه ای لوتمان است که مربوط به موقعیت جغرافیایی و ویژگیهای آن است. این پلان بیان بر یک زبان تصویری انطباق می یابد که آن زبان ما را به فضای استعاره ای گسترده ای پیوند می دهد که حاصل گفته پردازیهای متعدد در فرهنگ، اسطوره، تمدن، آیین و ادبیات ایران زمین است. فضایی است که در آن تجربه جمعی و انتقال داده ها شکل گرفته و بنا به گفته لوتمان، گفتگویی میان هنر مدرن و عناصر مدرن و آنها (گذشتگان، پیشینیان) به وجود می آید.

۲/۵.بیان فضای استعاری فرش از طریق زبان آیکونیک (تصویری)

از آنجایی که پرویز تناولی به مکتب سقاخانه تعلق دارد، قطعا از عناصر فرهنگ روایی و تصویری عامه، ادبیات کلاسیک، پرده های قهوه خانه ای و مضامین آنها بهره برده است. با تکیه بر این مطلب، می توان درک کرد که زبان تصویر قالیچه های تناولی در امتداد گفته پردازیهای پیش از او بوده و مخاطب را به فضایی استعاری و ادبی پیوند میزند. این فضای استعاره ای خود بخش دیگی از سپهر معنایی یا نشانه ای را می سازد که لوتمان برای درک مفهوم و تعامل لازم می داند. این فضای استعاری از طریق گفته پردازیهای مختلف، به مخاطب عرضه می شود.

برای نمونه شیر از جمله حیواناتی است که در طرحهای ایرانی قبل از اسلام نقش بسیار مهمی داشته است نه تنها در هنر هخامنشیان بلکه در میتراییسم نیز نقش داشته و در نقش برجسته های هخامنشیان وجود دارد. اگر چه برخی از شیرهای دوره هخامنشیان حتی ریشه های کهن تری در هنر ایلم داشته اند (جهان هخامنشیان) که نوعی شمایل نگاری ایلامی-میان رودانی محسوب می شود (جان کرتیس و سن جان سیمپسون، ۱۴۰۲: ۱۸۶). در دوره پس از هخامنشیان نیز از نقش شیر برای نشان دادن قدرت پادشاه نشان داده شده است و گاه شاه در حال مبارزه با یک شیر و شکست دادن اوست. تناولی نیز با اطلاع از بیشتر دلالتهای معنایی شیر در تعدادی از دست بافته هایش از این عنصر استفاده کرده و بدین ترتیب ما را با نقش برجسته های تخت جمشید، پلکان کاخ آپادانا، ظروف و منسوجات سانی و حتی نبرد شیر با گاو در اسطوره مهر پیوند می زند (محمد افروغ، ۱۳۹۳: ۱۳۲). به بیانی شاید بتوان گفت شیر نزد تناولی نوعی پروتیپ حیوان است یا به عبارتی نمونه ساده و اصلی از حیوان می باشد. ضمنا خود شیر پیوندی با برخی مناطق جغرافیایی ایران نیز دارد، زیرا بسیاری از شیرها روی قالیهایی تصویر شده اند که نقش برجسته آن شیر در آن شهر موجود بوده است مانند بسیاری از قالیهای قشقایی در استان فارس که ملهم از نقش شیر در هنر هخامنشی است.



شیر راه راه بر زمینه سفید، بافت بیجار، ۱۳۵۶

.شیر و ستاره، بافت کاشان، ۱۳۵۹

بالا: شیر و خورشید، بافت قشقایی، ۱۳۸۳

پایین: شیر و خورشید، بافت قشقایی، ۱۳۸۰

از جمله ارجاعات قالیچه های تصویری داستانهای صوفیان و درویشان است که این داستانها ریشه در ادبیات عرفانی و کلاسیک فارسی دارند. از جمله داستان مشهور شیخ صنعان که عطار آن را روایت کرده است. که داستان دلباختن عارفی فرزانه به دختری ترساس و ماجراهایی که برای این دو رخ می دهد و در نهایت منجر به اسلام آوردن دختر می گردد. تناولی هم از این داستان و هم از قالیچه ای که در همدان بر اساس این داستان

بافته شده الهام می گیرد و طرح قالی خودش را عرضه می کند که در آن از عناصر هنر مدرن استفاده کرده و تصاویر اشخاص روایی سنتی را حذف کرده و طرح کلی از شهر یاران صنعان به تصویر می کشد. در واقع از گفته پردازی در ادبیات استفاده کرده و آن را در قالب هنر عرضه کرده است. در هنر مدرن آنچه بیشتر اهمیت دارد فضاسازی است که ادامه نقاشی مدرن محسوب می گردد و گفتنی است که تناولی به طراحی و نقاشی به شیوه مدرن تسلط داشته و از آن در خلق آثار هنری خود و در رسانه های گوناگون بهره برده است.

شیخ صنعان، بافته شده در اطراف همدان، اوایل قرن چهاردهم هجری قمری

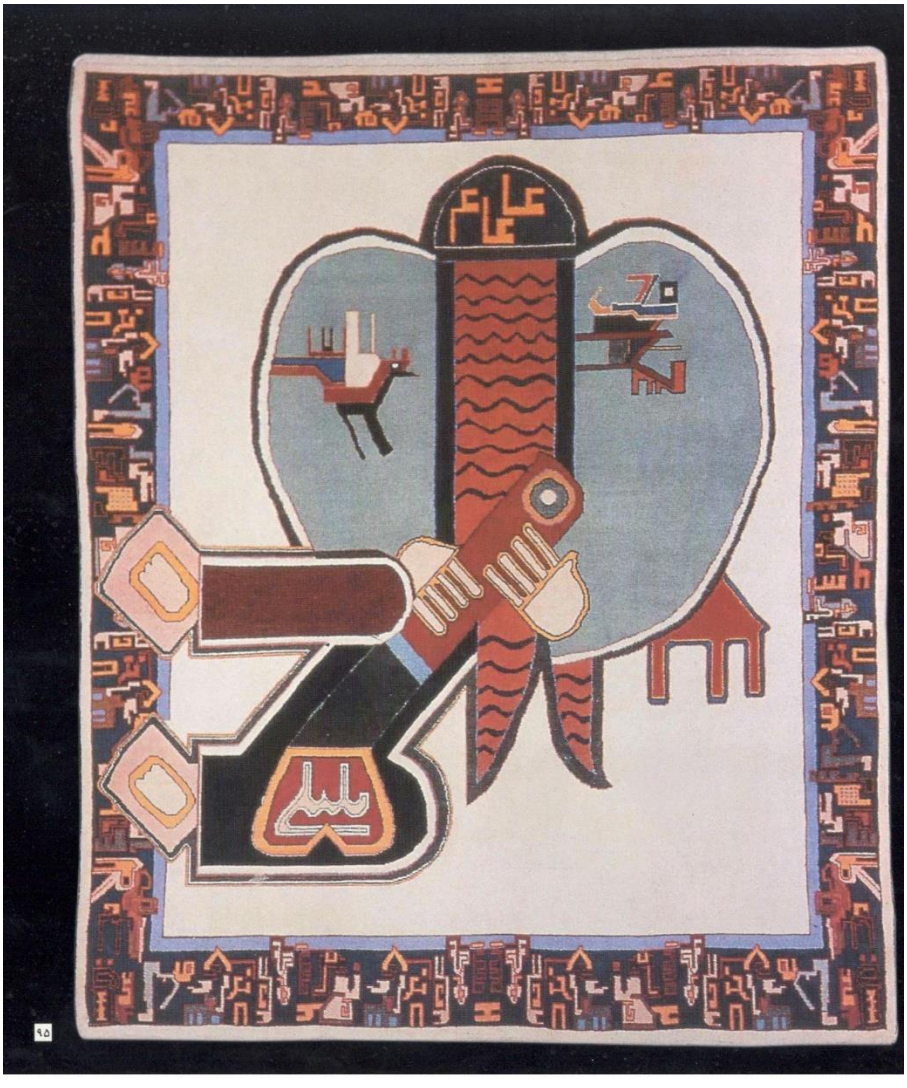
پرویز تناولی، یاران شیخ صنعان، بافت شاهسون قزوین، ۱۳۵۴

نمونه دیگر داستان خسرو وشیرین است. این داستان از جمله داستانهای عاشقانه ادبیات فارسی است که نظامی شاعر قرن پنجم به نظم کشیده است. گفتنی است که ریشه های این داستان بسیار کهن بوده و به ادبیات پیش از اسلام و به ویژه دوره ساسانی باز می گردد که بر اساس آن خسرو پرویز آخرین پادشاه شکوهمند ساسانی دارای اموال بسیار بوده و معشوقی استثنایی. شیرین ر جمال و کمال رقیبی نداشته و تا پایان به همسر خود خسرو وفادار مانده است. در بسیاری از قالیچه های تصویری ایرانی نقش خسرو در کنار شیرین، حمام کردن شیرین، ورود رقیب خسرو یعنی فرهاد، افسوس شیرین در مرگ فرهاد را میبینیم. اگرچه این قالیچه ها به جز صحنه مرکزی با محوریت خسرو و شیرین گاه شامل برخی تغییرات در روایت اصلی نیز هست. پرویز تناولی نیز با بهره بردن از این داستان عاشقانه فارسی ، قالیچه های تصویری ویژه خود را به نام عشاق به قالی بافان سپرده و با امضای خود در نمایشگاهها عرضه کرده است.

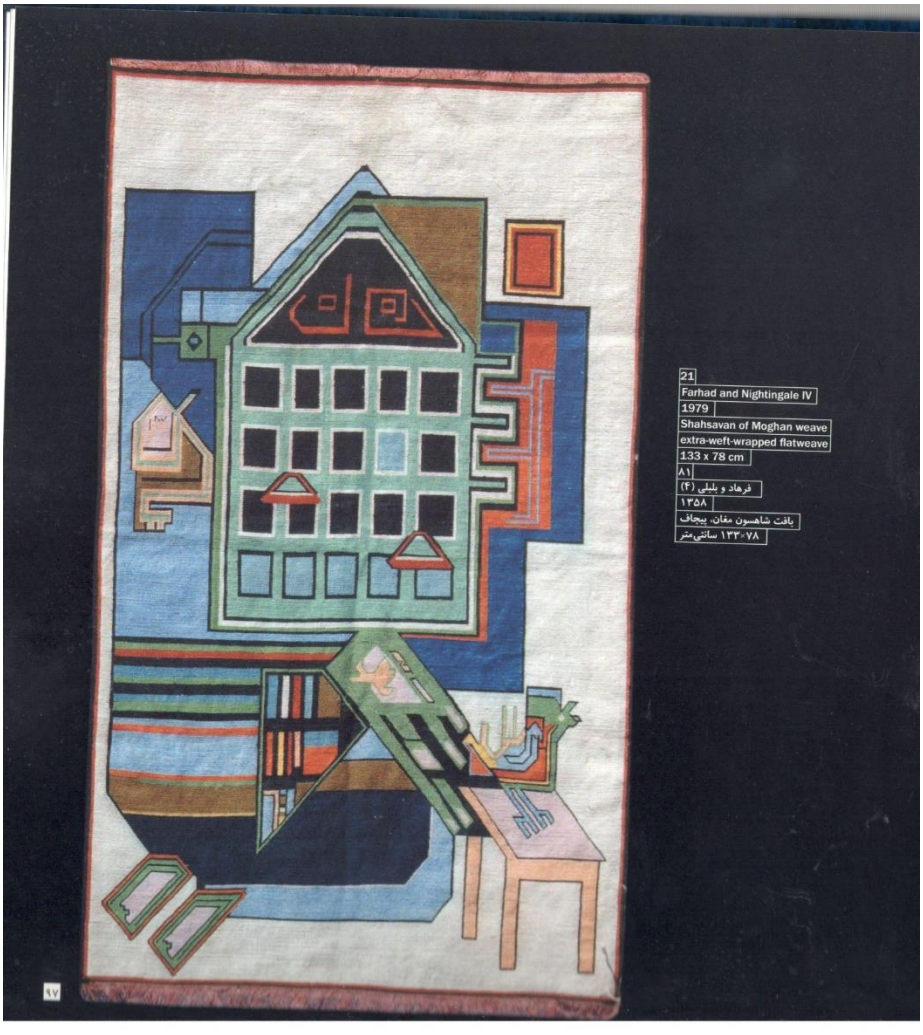
عشاق ۴، بافت بیجار، ۱۳۸۹

عشاق ۱، بافت نایین، ۱۳۵۵

تناولی روایتهای جدیدی نیز از داستان فرهاد و شیرین عرضه می نماید و چندین اثر خلق می کند که نامشان «فرهاد در فشردن لیمو» و «فرهاد و بلبلی» است که شخصیت فرهاد را از داستان حذف کرده و آنچه بر جای می ماند نوعی بازی کردن با رنگ بندی، استفاده از کلمات غیر قابل خوانای فارسی و طرح و خطهایی است که نشان گسست از نقاشی کلاسیک و روایتی بین نقاشی فیگوراتیو و انتزاعی است: بدین ترتیب که نام اثر در ارتباط کامل با نقاشی بوده اما تناولی با حذف المانهای داستانی تخیل مخاطب را آزادتر گذاشته و گستردگی استعاری و حذف وجه شبه ها پیچیدگیهای بیشتری برای بیننده می آفریند.



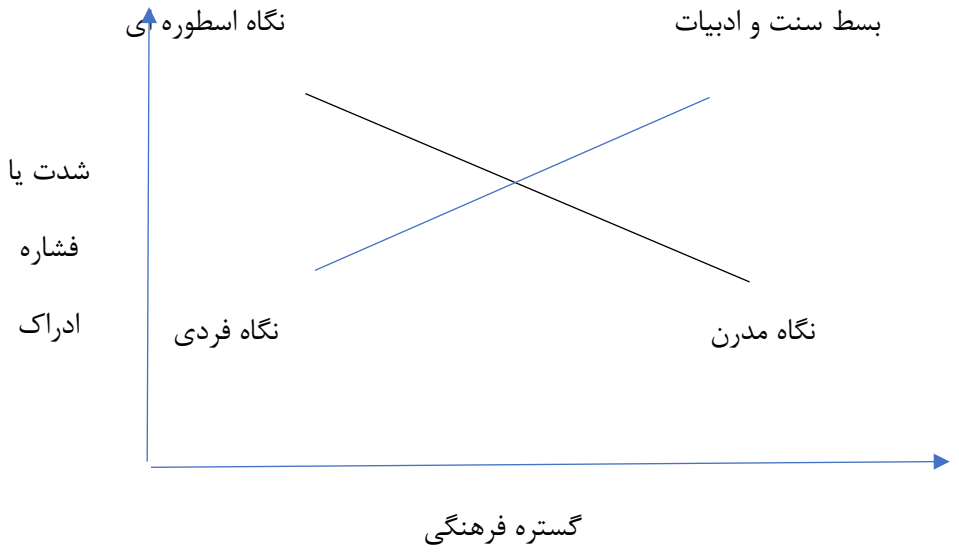
فرهاد و بلبلی ۳، بافت نایین، ۱۳۵۴



فرهاد و بلبلی ۴، بافت شاهسون مغان، ۱۳۵۸

فرهاد در فشردن لیمو ۱، بافت کاشان، ۱۳۵۴

با این توصیفات و توضیحاتی که ارائه گردید چهار عنصر در دست بافته های تناولی خودنمایی می کند که سپهر معنایی به وجود می آورد: نگاه فردی، نگاه مدرن، اسطوره، سنت و ادبیات. اگر بخواهیم این چهار عنصر را بر روی یک طرحواره نشان دهیم می توان به نمودار زیر دست یافت: که بر اساس آن محور افقی گستره فرهنگ و المانهای فرهنگی در فرشهاست و محور عمودی شدت و فشاره آن است که در ارتباط با ادراک و درک هنرمند می باشد و وابسته به عواطف و احساسات اوست. روی محور افقی نگاه فردی و مدرن در یک راستا قرار دارند ولی اهمیت المانهای مدرن در مقایسه با نگاه فردی موجب گستردگی آن شده است. بر محور عمودی هر دو به یک میزان شدت و فشاره دارند و در سطح بالاتری سنت و ادبیات و اسطوره قرار می گیرد که هر دو در یک راستا هستند و روایت ادبی گستره بیشتری نسبت به روایتهای اسطوره دارند اما هر دو فشاره یکسانی دارند. که با طرحواره زیر می توان نشان داد:



نتیجه:

گستردگی نگاه تناولی موجب شده است که او رسانه هنری را وسیله ای برای باز معنادهی به فرهنگ بداند: بدین ترتیب که از نقاشی ، مجسمه، چاپهای مختلف و فرش بهره می برد وگاه از عناصر یک رسانه در رسانه دیگر استفاده کرده، قابلیتهای هر کدام را سنجیده و محدودیتهایشان را می شناسد. از این رو، نگاه متقاطع تناولی موجب برخورد رسانه ها، فرهنگها و بیانهای تصویری مختلف است و عرصه تصویر نزد تناولی گسترده بوده و سپهر معنایی به وجود می آورد که سطح وسیعی از فضاهای استعاری و حقیقی را شامل می گردد. گاه مرز این دو قابل تشخیص است و گاه آنقدر در هم می شوند که قابل انفکاک و تمایز نیستند. نگاه تناولی به فرش نیز از همین مقوله است. سنتهای قالی بافی را کشف کرده، شناخته و از قابلیتهای این رسانه استفاده می کند تا آن را از مرزهای متعلق به یک قوم یا منطقه جغرافیایی برهاند و در عرصه آزمونی گسترده تر یعنی تحولات تصویری جهانی قرار دهد. با عنایت به این موضوع، تنها فرش نیست که از مرزها عبور میکند بلکه ادبیات، اسطوره، فرهنگ عامه و تاریخ نیز با درنوردیدن مرزها و دوگانه های مرسوم در پی یافتن زبانی مشترک به سوی مرزهای دیگری حرکت می نماید. بدین ترتیب از تعامل دو فضای حقیقی و استعاری یعنی همان سپهر معنایی لوتمانی، دیگری‌هایی از دست بافته های تناولی خلق می شود. به عبارت دیگر با تعامل این دو فضا "دیگری های من دیگرم" (اصطلاح ژک فونتنی ، ۲۰۱۹) در برابر من مخاطب ظاهر می گردد و فرهنگ و گذشته را برای او تداعی می کند. در واقع دست بافته های تناولی، شبکه ای از تعاملات همه جانبه بین فرهنگ و سنت و ارزشهای فرهنگی اجتماعی است که نه تنها فرهنگ

اصیل را بازتاب می دهد بلکه فرهنگ جدیدی خلق می کند که البته در پیوند با فرهنگهای قبلی است، ولی این بار با امضای هنرمند، ابژه فرهنگی یعنی همان فرش یا دست بافته، دوباره فرهنگی هنری می شود و این به نوعی از آن خود سازی است، حمایت است، تولید، بازتولید و تبادل است، تبادل با فرهنگ و می توان گفت سپهر معنایی جدیدی خلق شده است.

کتابنامه:

افروغ، محمد (۱۳۸۹)، *نماد و نشانه شناسی در فرش ایران*، تهران، موسسه جمال هنر.
افروغ، محمد (۱۳۹۰)، «نماد و نشانه شناسی در فرش ایرانی (الگویی با قابلیّت بهره گیری در قالب گفتار متن)»، نشریه فرهنگ مردم ایران، شماره ۲۵: ۱۴۱-۱۲۹.
افروغ، محمد (۱۳۹۳)، *نماد و نشانه شناسی در فرش ایران*، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
تبریزی، صادق (۱۳۷۸)، مصاحبه با صادق تبریزی، *مجله هنرهای تجسمی*، پاییز و تابستان، شماره ۶: ۹۹-۸۸.
تناولی، پرویز (۱۳۶۹)، *قالیچه های تصویری ایران*، تهران، سروش.
تناولی، پرویز (۱۳۹۰)، *فرش*، تهران، بن گاه.
چیت سازیان، امیر حسین (۱۳۸۵)، «نمادگرایی و تاثیر آن در فرش ایران » نشریه گلجام، دو فصلنامه انجمن علمی فرش ایران، دوره دوم، شماره ۴و ۵: ۵۶-۳۷.
حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۸۷)، تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش بافی ایران، تهران، سمت.
زکریایی کرمانی، ایمان، شعیری، حمید رضا، سجودی، فرزان (۱۳۹۲). « تحلیل نشانه معناشناختی ساز و کار و روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان »، *مطالعات تطبیقی هنر*. سال۳. شمارۀ۶ :۲۹-۱۱.
ژوله، تورج (۱۳۸۳)، پژوهش فرش، تهران، مرکز تحقیقات فرش دستبافت.
شعیری، حمیدرضا، صالحی، نرگس (۱۴۰۲)، «تحلیل نظام گفتمانی فرش و کارکرد موزه ای آن»، مجله هنر و ادبیات دوره۱، شماره۱: ۲۲-۱.
طبسی، محمد رضا، زکریایی کرمانی، ایمان (۱۴۰۱)، «بازخوانی قالی "مام وطن" از منظر نشانه شناسی اجتماعی تصویر» هنرهای صناعی ایران، سال ۵، شماره ۲: ۱۰۰-۸۳.
عزیزی حسن، نوایی، مهناز (۱۳۸۷). «بررسی بن مایه های انتزاعی در قالی هریس»، نشریه گلجام، دو فصلنامه انجمن علمی فرش ایران، دوره۴، شماره ۱۱: ۹۴-۷۵.
فرشیدنیک، فرزانه، افهمی، رضا، آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۸۸). «نشانه شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقوش فرش»، نشریه گلجام، دو فصلنامه انجمن علمی فرش ایران، دوره ۵، شماره ۱۴: ۲۸-۹.
کرتیس، جان، سیمپسون، سن جان (۱۴۰۲)، ترجمه خشایار بهاری، تهران، انتشارات فرزان، چاپ دوم (چاپ اول ۱۳۹۹).
موریزی نژاد، حسن (۱۳۹۰)، «پرویز تناولی»، مجله تندیس ۱۰ خرداد، شماره : ۸-۴.

Benveniste, Emile (۱۹۷٤), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
Dondero, Maria Giulia (۲۰۱٦), « L'énonciation énoncée dans l'image », in Colas-Blaise, Marion, Tore, Gian Maria, Perrin, Laurent (Eds.) *L'énonciation aujourd'hui* ; Limoges : Lambert Lucas.
Fontanille Jacques (۲۰۱۹), « La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthropo-sémiotique », *Bakhtiniana*, São Paulo, ۱٤ (٤), p. ٦۱-۸۳, Oct./Déc.
Lotman, Yuri (۱۹۹۰, *Universe of the mind, A semiotic Theory of Culture*, translated by Ann Shukman, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
Lotman, Youri (۱۹۹۹), *La sémiosphère*, traduit par Anka Ledenko, Limoges, PULIM.
Nöth, Winfried (۲۰۱٥), « La topographie de la sémiosphère de Youri Lotman », *Slavica Occitania*, n°٤۰, *L'école sémiotique de Mouscou-Tartu*, p. ۱۸٥-۲۰۸.
Pier, John (۲۰۱۸), « Monde narratif et sémiosphère », *Communications*, n° ۱۰۳, *Le formalisme russe cent ans après*, halshs-۰۳۸۸٦٦۰۳, p. ۲٦٥-۲۸٦.