تحلیل ارتباط الگوی قابی به‌مثابه شکل برونه در تعامل با مادۀ بیان در هنر زندیه

سمانه کاکاوند*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۵/۹

چکیده

طرح قابی یا لوزی بندی از الگوهای تکرارشونده در هنر نیمۀ دوم سدۀ دوازدهم هجری قمری است. الگوی یادشده بر بستر مواد بیانی گوناگونی از عصر زندیه پدیدار شده است. به دیگر سخن طرح قابی، الگویی رایج در آثار هنری زندیه است که به‌تناسب مادۀ بیان یا فرم پذیرندۀ آن به‌نحوی خاص و متناسب بروز یافته است. طرح قابی با فرض دولایۀ شبکه‌ای و تزئینات میانی در آثار گوناگون هنری با وجود شباهت نسبی، جلوه‌های متفاوتی داشته است. از این گذرگاه پرسش این است که تکرارشوندگی طرح قابی در تعامل با مواد بیانی متنوع و متعدد در عصر زندیه چگونه قابل تبیین است؟ هدف شناخت طیف متنوع الگوی «قابی» به‌مثابه نرم‌نشانه متناسب با مادۀ بیان یا سخت‌نشانه‌ها در قالب آثار هنری گوناگون عصر زندیه است. پژوهش از انواع تحقیقات کیفی است و براساس هدف، در دستۀ تحقیقات بنیادی می‌گنجد. روش تحقیق نیز توصیفی – تحلیلی است و داده‌های گردآوری‌شده حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات دیداری آثار موزه‌ای عصر زند و دربردارندۀ طرح قابی است که بر بستر نشانه–معناشناسی سامان یافته‌اند. نمونه‌ها به‌صورت هدفمند و با شرط دارایی الگوی قابی انتخاب شده‌اند. نتیجه اینکه شکل‌گیری جسمانۀ ثابت طرح قابی بر مواد بیانی مختلف همچون شیشه، بافته، آثار لاکی و گچ به اقتضای تنوع جسم، نمودهای متعددی دارد. طرح بندی لوزی بر بافته‌های سنتی عصر زندیه، خاصه موارد دستگاهی، با تزئینات و جزئیات بیشتری پدیدار می‌شود و در آثار لاکی ساده و بیشتر لایۀ شباک مشخص است. به‌طورکلی شکل برونه (طرح بندی لوزی) و مواد بیانی در تعامل با یکدیگر کامل شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: هنر زندیه، طرح قابی، نظریۀ نشانه ـ معناشناسی، مادۀ بیان، شکل برونه

*. دانشیار گروه فرش، دانشکدۀ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: s.kakavand@art.ac.ir

مقدمه

درک مضامین غالب در هنر هر دوره مستلزم آگاهی از وضعیت تاریخی، اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی است. استخراج بن‌مایه‌های تکرارشونده در هنرهای تصویری روش‌های خاص خود را دارد؛ یکی از این شیوه‌ها مطالعهٔ صوری و فرمی آثار هنری در یک برش تاریخی است. نگارنده در این زمینه ابتدا آثار زیادی از عصر زندیه را ازنظر گذرانده تا متوجه تکرار بی‌حد الگوی واگیره‌ای یا قابی یا بندی شد. پاسخ به چرایی و کشف عوامل تأثیرگذار در تکرار طرح بندی لوزی در دورهٔ زندیه از اهداف مقالهٔ حاضر نیست. این پژوهش در پی آن است تا نوع ارتباط شکل برونه یا نحوهٔ ظهور را با توجه به مادهٔ بیان در آثار هنری عصر زندیه دریابد. مطالعه و مشاهدهٔ آثار هنری دورهٔ صفویه نشان از آن دارد که نقوش انسانی، گیاهی و جانوری از فراوانی برخوردارند، اما در دورهٔ زندیه با اینکه نقوش انسانی دیده می‌شود، نقوش گیاهی و هندسی بیشتر تکرار می‌شوند. به‌ویژه در میان طرح‌های هندسی، مجموعهٔ مشبّک‌ها یا به‌عبارتی‌دیگر بندی یا قابی‌ها از فراوانی بسیاری برخوردارند. واکاوی علل کثرت بندی لوزی‌ها از دغدغه‌های مهم نگارنده طی سالیان متمادی بوده است. الگوی شباک یا شبکه‌ای در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم به‌کرات تکرار می‌شود؛ آرایه‌های وابسته به معماری، آبگینه، سرامیک، قالی، بافته‌های موجود در نگاره، چشم‌زخم یا تعویذ و... دارای طرح بندی لوزی هستند. کثرت تصاویر مانع از درج آن‌ها در نوشتار پیش‌رو شد و تنها به چندین نمونه بسنده شد؛ اما مسئلهٔ اصلی درک نحوهٔ تعامل مادهٔ بیان و چگونگی بروز شکل برونه یا الگوی شبکه‌ای یا بندی لوزی است. محور تحقیق، وابستگی پلان صورت یا شرایط صوری بیان به سطح فیزیکی یا مادهٔ بیان و چگونگی بازنمود طرح قابی به‌تناسب سطح فیزیکی است. پرسش این است که شباهت نسبی جسمانه یا دال با قرار گرفتن در/ بر اجسام (مواد بیانی) گوناگون در راستای تولید معنا چگونه قابل تبیین است؟ چیدمان اجزای نوشتار بر این اساس شکل‌گرفته است که پس از تعریفی از الگوی شباک و معرفی زمانهٔ موردمطالعه، در گام بعد با جمع‌آوری مواد بیانی گوناگون دربردارندهٔ طرح قابی، نسبت برونه و درونه سنجیده و نمونه‌ها در بستر نشانهٔ معناشناسی دیداری تحلیل شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران اندکی هنر زندیه را دست‌مایهٔ مطالعات خود کرده‌اند. کمبود منابع مکتوب از اصلی‌ترین مشکلات محققان دوران مزبور است. پیشینهٔ پژوهش در دو محور هنر زندیه و نشانهٔ معناشناسی به رشتهٔ تحریر در آمده است: عدلو (۱۴۰۰) کتابی با عنوان *سیر تحول هنر: دوران زندیه* و قاجار به بازار نشر روانه کرده است، اما منبع یادشده گردآوری گسترده‌ای از منابع پیشین و بدون رویکردی تخصصی است. یکی از آثار منتشرشده به قلم اسکارچیا (۱۳۹۰) است که در بخشی از کتاب، *خلاصه‌ای از تاریخ هنر زندیه* را مکتوب کرده است. رنجبر و صفی پور (۱۳۸۹) کوشش کرده‌اند که در مجموعهٔ دوجلدی مقالات *کنگره بزرگ زندیه* به‌طور متمرکز با محوریت تاریخ، فرهنگ و هنر زندیه را گردآوری کنند؛ اما مقاله‌ای مرتبط با زمینه و موضوع پژوهش حاضر در این میان یافت نشد. نصر (۱۳۸۷) کتابی با موضوع *معماری و شهرسازی زندیه* به طبع رسانید که هنر زندیه به‌قدر کفایت محل توجه نبوده است و تنها از مجموع ۲۲۶ صفحه، صفحات ۱۰۸ تا ۱۱۱ به هنر زندیه اختصاص دارد؛ درزمینهٔ نشانه-معناشناسی، شعیری چندین کتاب به طبع رسانیده است. شعیری و وفایی (۱۳۸۸) در کتاب *راهی به نشانه-معناشناسی سیال* نگاهی تحلیلی مبتنی بر روش نام‌برده به شعر ققنوس نیما یوشیج دارند. شعیری در کتابی دیگر (۱۳۹۱) با عنوان *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها* به‌طور کامل به مبانی نشانه-معناشناسی دیداری و نظریه‌ها و کاربردها پرداخته است؛ اما در میان هنرهای ایرانی خوشنویسی و ظروف تمدن جیرفت را مورد مداقه قرار داده است. نگارنده در راستای پی‌ریزی روشی متناسب برای انجام پژوهش از شیوه‌ای ترکیبی بهره برده است.

روش پژوهش

مقالهٔ حاضر از انواع پژوهش‌های کیفی است و با توجه به هدف، در دستهٔ تحقیقات بنیادی قرار دارد. تحقیق از نظر ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است. اطلاعات و مواد اولیهٔ تحقیق شامل فیش‌ها و تصاویر به روش کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی گردآوری شده است. در این مقاله سعی بر آن است با توصیف نمونه‌های مطالعاتی اعم از نقاشی روی گچ، نگاره‌ها، کاشی‌نگاره، منسوجات و آثار لاکی که به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند که درمجموع شامل بیست اثر هنری هستند. گزینش آثار با در نظر داشتن مؤلفه‌هایی چون دارا بودن طرح قابی، تعلق به عصر زندیه و تنوع در مواد بیانی انجام شده است. داشتن کتیبه، امضای هنرمند و بهره‌مندی از نظرات صائب کارشناسان موزه‌ها مبنی بر خلق اثر در دورهٔ زندیه موجب شده است که نمونه‌هایی انتخاب شوند و روی آن‌ها مطالعه شود. برخی از آثار در موزه‌های خارجی محفوظ است که پس از جست-وجوهای فراوان و تطبیق شاخصه‌های بصری در سنجهٔ هنر زندیه قرار داده شدند. شایان ذکر است که از تعلق آن‌ها به نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری اطمینان حاصل شد. بعضی از آثار مانند قالی کتیبه‌دار نیز در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود که نگارنده در نمایشگاه وقف در مهرماه ۱۳۹۸ از نزدیک قالی را دیده و عکاسی کرده است. پس از اتقان از زمان خلق آثار، در گام دوم طرح قابی موجود در آن‌ها شناسایی و به چگونگی بروز طرح قابی در آن‌ها پرداخته‌شده و تحلیل داده‌ها مبتنی بر مبانی نشانه-معناشناسی صورت گرفته است.

چارچوب نظری

نشانه - معناشناسی

در این مجال قصد بر آن است آثار هنری عصر زندیه که طرح قابی بر آن نقش بسته از مجرای علم نشانه‌شناسی کندوکاو شود. طرح قابی شبکه‌ای مفتولی و آماده نیست که تنها زینت‌بخش سطوح گوناگون (مواد بیانی) باشد؛ بلکه تمرکز بر بازگویی اهمیت نقش آن و سطح پذیرنده در فرایند نشانه‌پردازی است. تا پیش از نشانه شدن طرح قابی، صورت و معنا یا دال و مدلول مستقل از هم به سر می‌برده‌اند، اما بعد هنرمندان آن را تجمیع کرده‌اند و نشانه را شکل داده‌اند. به‌عبارتی‌دیگر با وجود ثابت بودن نرم‌نشانه یا دال (طرح قابی) هیچ ارتباط تضمین‌شده‌ای بین دال و مدلول (تمامی سطوح و مواد پذیرندهٔ طرح قابی) وجود ندارد. نوعی پویایی نظام‌مند در انتقال طرح و جفت شدنش با مدلول و درنهایت تولید معنا وجود دارد. در آثار مطالعه‌شده مدلول صرفاً سطحی منفعل نیست و نشانهٔ معناشناسی دیداری در این مقاله کمک می‌کند به فهم ارتباط تنگاتنگ میان نرم‌نشانه و سخت‌نشانه در معنایی که از ورای نشانه‌پردازی تولید می‌شود. اگرچه عوامل بسیاری علاوه بر دو قطب دال و مدلول در شکل‌گیری نشانه نقش ایفا می‌کنند: «علاوه بر تأکید بر بافت و مقتضیات اجتماعی و فرهنگی فرایند شکل‌گیری نشانه، پیشینهٔ اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی خالق نشانه را نیز از عوامل دخیل در این فرایند به شمار می‌آورند»(قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۱۵). تحول مطالعات مربوط به نشانه، راه را برای عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرای محض به نشانه‌شناسی پدیدارشناختی و روحمند باز کرد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱). به تعبیری دیگر: «نشانه-معناشناسی، ابزاری علمی است که با آن می‌توان سازوکارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان‌ها بررسی و مطالعه کرد»(داوودی مقدم، ۱۳۹۲: ۱۰۶). با بسط حوزه‌های مطالعات نشانه‌شناختی، نیازهای جدیدی طرح شد که مهم‌ترین آن‌ها نیاز به در نظر گرفتن حضور گفتمانی در تولیدات نشانه-معنایی بود (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۱). بخشی از نیاز به درک نحوهٔ حضور گفتمانی در هنر زندیه نیز با مطالعهٔ نشانه‌پردازی‌های متکثر میان دال (طرح قابی) و مدلول (مواد بیانی) تأمین خواهد شد. «ازنظر او [بوردیو]، ازآنجاکه هنرمندان به‌طور فردی فعالیت می‌کنند، آثار هنری و اشکال مختلف هنری به‌تنهایی قابل‌فهم نیستند؛ بلکه باید برای درکشان آن‌ها را تجسمی از کلیت حوزهٔ محصولات فرهنگی در نظر گرفت»(اِوالکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۶۴). نقل‌قولی از اِوالکر و چاپلین این‌گونه روشنگری می‌نماید که محصولات فرهنگی موردمطالعه در این پژوهش اشتراکی دارند که طرح قابی در تمامی

موارد منعکس شده است. مطالعه سیر تحولات طرح قابی در اشیاء، کلیت فرمی محصولات فرهنگی نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری را آشکار می‌کند. دآلوا در کتاب روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر با بهره‌مندی از دیدگاه یکی از بنیان‌گذاران نشانه‌شناسی، مه‌یر شاپیرو، پرسشی تأمل‌انگیز مطرح می‌کند: «آیا عناصر خاصی در تصویر وجود دارند که بزرگ‌تر از بقیه تصویر شده باشند؟»(دآلوا،۱۳۹۴: ۵۳). مبتنی بر این پرسش مقالهٔ حاضر تشخیص طرح قابی را به‌عنوان بزرگ‌ترین نشانهٔ تصویری در نظر دارد. جسم فیزیکی یا مادهٔ بیان همان چیزی است که در فرایند معناسازی و نشانه‌پردازی در کنار طرح قابی مشارکت می‌کند. لویی یلمسلف ، نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور را تکمیل می‌کند و رابطهٔ زبانی دو سطح بیان و محتوا را جانشین رابطهٔ دال و مدلولی می‌کند و با اعتقاد به حضور عامل انسانی، آن را به رابطه‌ای سیال و ناپایدار تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). نشانه-معناشناسی گفتمانی است که براساس نظامی فرایندی، پویا، خلاق و کنش‌مدار عمل می‌کند (شعیری،۱۳۹۱: ۱۸۰) نشانه‌شناسی سعی دارد خوانشگر را به تفسیر تصاویر رهنمون کند. ازآنجاکه می‌توان چنین خوانشی را آموخت - زیرا امری ماهوی نیست؛ پس - کاربست نشانه-معناشناسی در آثار زندیه رمزگشایی می‌شود. «نشانه-معناشناسی دیداری به دنبال تبیین این موضوع مهم است که دیگر نمی‌توان متون دیداری را محل تجمع صرف نشانه‌ها دانست، بلکه باید بر این موضوع تأکید نمود که چنین متونی فرایندی را شکل می‌دهند که معنا در آن‌ها امری ازپیش‌مشخص و شکل‌گرفته نیست. درواقع شکل‌گیری معنا نتیجهٔ تعامل بین پلان صورت و محتوا از یک‌سو و حضور فعال و معناساز گفته‌پرداز و گفته‌خوان از سوی دیگر است»(همان: ۷۳). به عبارتی هر دال فقط سازندهٔ یک مدلول مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده نیست. «یعنی هر دال فقط سازندهٔ یک مدلول نیست، نه به این معنا که مدلولی یکسان «اما با واریاسیون‌های متفاوت» می‌آفریند، بل مدلول‌هایی متفاوت و گاه متضاد هم می‌سازد»(احمدی،۱۳۹۳: ۵۴). متکی بر نظریات مذکور باید دید طرح قابی به‌مثابه نرم‌نشانه چگونه با مواد بیانی گوناگون هم‌نشینی کرده و تعامل دوقطبی سخت-نشانه‌ها با طرح قابی چگونه صورت پذیرفته است؟

مادهٔ بیان

نشانه‌شناسان بر اهمیت روش بیان و فرم تأکید داشته‌اند زیرا هر سطح، فن یا ماده‌ای شرایطی خاص را پدید می‌آورند که منجر به تولید معنا می‌شود. «رولان بارت در مقاله‌های «پیام عکاسی» و «نظریهٔ بیان تصاویر» میان نقاشی و عکاسی تفاوت گذاشت. به نظر او از میان تمامی تصاویر عکاسی است که نیروی انتقال اطلاعات را بدون شکل دادن آن با ابزار نشانه‌های غیر پیگیر و قاعده‌های پیگیر و قاعده‌های دگرگونی و تبدیل دارد. بدین‌سان ضروری است که عکاسی یعنی «پیام بدون رمزگان» را نقطهٔ مقابل پردهٔ نقاشی بدانیم که حتی آن زمان که صرفاً بیان می‌شود، پیامی رمزگذاری شده است» (همان: ۷۸). شاید بارت مبتنی بر این نقل قول به‌خوبی حق «مادهٔ بیان» را ادا کرده است. شعیری در فصل دوم کتاب نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری به اهمیت سطح فیزیکی اشاره می‌کند: «در سطح فیزیکی، متون دیداری را نمی‌توان جدا از مادهٔ بیان آن‌ها در نظر گرفت؛ یعنی اینکه فرایند معنا به همان اندازه که وابسته به‌صورت بیان است، از مادهٔ بیان نیز بهره‌مند می‌گردد. به همین دلیل است که در مطالعهٔ متون دیداری باید به کانال شکل‌دهنده به این متون نیز به‌عنوان سطح فیزیکی بیان توجه نمود»(شعیری،۱۳۹۱: ۷۳-۷۴). در جریان نشانه-معناشناسی طرح بندی شایان ذکر است که نظام نشانه‌ای قابل‌مطالعه نظامی دوگانه است که از یک جهت با آثار هنری و مواد سازندهٔ آن‌ها روبه‌روست و از سمتی دیگر با طرح بندی نقش بسته بر آن‌ها که نظام گفتمانی را به وجود آورده است. مادهٔ بیانی یا سطح فیزیکی در آثار موردمطالعهٔ عصر زندیه شامل قالی (پشم، پنبه و...)؛ آثار لاکی (پاپیه ماشه، کاغذ، مقوا)؛ کاشی؛ گچ و پارچه است که با تکیه بر نظر نشانه-معناشناسان متون دیداری را نمی‌توان جدا از ماده در نظر گرفت. برخی هستی‌شناسان اثر هنری را معادل طرحی ذهنی و سرآغاز آن را شکل‌گیری ایده در تفکر و اندیشهٔ هنرمند

دانسته‌اند: «بندتو کروچه و آر. جی. کالینگوود چنین نگرشی داشته‌اند. اگر مسئله را از دیدگاه آفرینش مطرح کنیم، این نگرش شاید پذیرفتنی‌ترین نگرش باشد. کالینگوود می‌گوید: «هنگامی‌که شخصی آهنگی می‌سازد... فعل ساختن آهنگ چیزی است که در سر او جریان دارد و نه درجایی دیگر»...نظرات کالینگوود دربارهٔ وجود اثر هنری، بیشتر در ارتباط با موسیقی بیان‌شده است، ولی در مورد هنرهای دیگر نیز از عقیدهٔ مشابهی دفاع می‌کند»(هنفلینگ ، ۱۳۹۲: ۱۲۰-۱۱۸). نگارنده بر این عقیده است که با وجود اهمیت ایده، مادهٔ بیان در انتقال حس هنری به مخاطب نقش عمده‌ای ایفا می‌کند.

از سویی دیگر از منظر نشانه-معناشناسی می‌توان دو دسته نشانه؛ سخت و نرم تعریف کرد: سخت‌نشانه همان مادهٔ بیانی است و نرم‌نشانه به الگوی بندی یا طرح مشبّک اشاره می‌کند که نقشی نمادین با ویژگی‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است.

به اعتقاد نشانه-معناشناسانی مانند یلمسلف دوگانه برونه (دال سوسوری) و درونه (مدلول سوسوری) وجود دارد که منظور مادهٔ برونه جنسیت شیء است و اشکال هندسی، خطوط و طرح‌ها به‌منزلهٔ شکل برونه به‌حساب می‌آید. درونه مترادف محتوا است.

وضعیت فرهنگی نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری

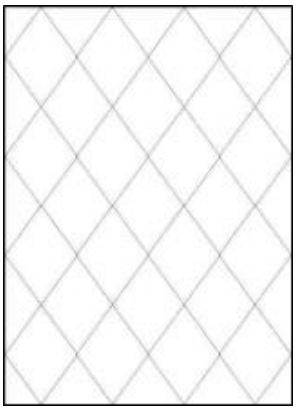
ویلیام فرانکلین، یکی از سیّاحان انگلیسی، از وضعیت فرهنگی عصر زندیه در سفرنامهٔ خود یاد می‌کند: «ایرانی‌ها خیلی سریع درک می‌کنند و خیلی باشعور هستند. ایرانی سدهٔ دوازدهم به علم و هنر علاقه‌مند بود...»(فرانکلین،۱۳۵۸:۱۶۹) در همین راستا سفرنامه‌نویسان دیگری اشاره کرده‌اند: «در ایران عنوانی افتخارآمیزتر از عنوان یک عالم نیست»(اولیویه ،۱۳۷۱:۲۱۳). رجبی در کتاب کریم‌خان زند و زمان او از فرهنگ‌دوستی این پادشاه یاد می‌کند:

کریم‌خان، اگر هم خود از دانش بهره‌ای نداشت، به دانش دیگران ارج می‌نهاد و اسباب تشویق ارباب دانش و هنر را فراهم می‌ساخت. برای شاعران بزرگ ایران، یعنی سعدی و حافظ، آرامگاه‌های آبرومندی بنا کرد و در آن‌ها عماراتی برای سکونت زائرین و درویش‌ها در نظر گرفت و برای مخارج بناها و هزینه مسافرین و درویش‌ها، باغ‌ها و مزارعی برای آرامگاه تخصیص داد. این توجه به شاعران بزرگ ایران، ضمن اینکه نماینده احترام عمیق کریم‌خان به هنر و دانش بود، سبب جلب احترام مردم نسبت به او نیز گردید. (رجبی،۱۳۵۲:۱۳۵)

فرانکلین در سفر خود به ایران، خلقیات ایرانیان نیمهٔ دوم قرن دوازدهم را این‌چنین بیان کرده است: «ایرانی‌ها، ازنظر رفتار ظاهری خود بدون شک «پاریسی‌های مشرق‌زمین» هستند... ایرانی‌ها نسبت به مردم متمدن رفتاری احترام‌آمیز دارند و با افراد خارجی، مهربان، مؤدب، بانزاکت و دوست هستند...»(فرانکلین،۱۳۵۸:۴۷) وی در ادامه وضعیت فرهنگ و هنر شیراز را نابسامان ارزیابی کرده و این‌گونه شرح داده است: «...ولی هنر و ادبیات سال‌هاست از شیراز رخت بربسته است و وضع فعلی کشور هم طوری نیست که بتوان امیدوار بود در آیندهٔ نزدیکی این وضع عوض بشود.»(همان:۲۲) مورد آخر از منظر جامعه‌شناسی قابل‌مطالعه و ریشه‌یابی است. قرن دوازدهم هجری با وجود حکومت‌های کوتاه‌مدت، غارت و چپاول و جنگ برهه‌ای پرآشوب بوده است که وضعیت سیاسی و اقتصادی بر فرهنگ و هنر نیز تأثیرگذار بوده است.

طرح قابی

قابی به دسته‌ای از طرح‌های رایج در طراحی سنتی ایران اطلاق می‌شود. خشتی، بندی، قاب قابی و شبکه‌ای (مشبک/ شباک) نیز نام‌های دیگر طرح نام‌برده هستند (تصویر ۱).



تصویر ۱. طرح خطی بندی لوزی، منبع: (URL1)

بنا به نام‌گذاری هر لوزی به عناوین خشت و قاب می‌تواند در رستهٔ خشتی و یا قاب قابی نیز قرار گیرد. در میان هر قاب یک درختچه یا دسته‌گل طراحی می‌شود. این نوع چیدمان نقوش شبیه کرت‌بندی باغ ایرانی است. چون بیشترین بستر نمایش طرح قابی در قالی بوده است، منابع مکتوب درزمینهٔ فرش بیشتر بدان پرداخته‌اند: «منظور از استعمال واژه بندی این است که یک قطع کوچک از یک طرح در سرتاسر فرش، چه از جهت طولی و چه از سمت عرض تکرار گردد، چون این قطعات در مرحلهٔ تکرار به هم می‌پیوندد آن را بندی یا واگیره می‌نامند»(یساولی،۱۳۷۹: ۷). شباهت در تعریف طرح قابی در تمامی متون مرتبط با این موضوع دیده می‌شود: «درصورتی‌که جزء کوچکی از طرح در متن فرش در جهات طولی و عرضی تکرار شده و این اجزاء با گیره‌هایی به یکدیگر متصل شده باشند در اصطلاح آن را بندی می‌نامند»(نصیری: ۱۳۸۹: ۸۶). یا تعریفی دیگر: «واژه بندی به نگاره‌های تکراری به‌هم‌پیوستهٔ سراسری یک طرح اطلاق می‌شود، پیوستگی نگاره‌ها به واسطهٔ یک تک‌گل چند پر و یا پاره‌خط اسلیمی و... به عمل می‌آید»(وکیلی، ۱۳۸۲: ۶۷).

برای طرح بندی انواع گوناگونی چون بندی اسلیمی، بندی پیچک، بندی شکسته، بندی کتیبه‌ای، بندی مستوفی، بندی ورامین یا میناخانی، بندی قالب خشتی یا لوزی، بندی ترنج‌دار، بندی درختی، بندی قاب قابی، بندی شیر و شکری یا بازوبندی، بندی سروی، بندی آدمکی یا ملانصرالدین، بندی بختیاری، بندی مجلسی، بندی خوشه‌انگوری، بندی شاخه گوزن حیوان‌دار، بندی خاتم شیرازی و بندی دسته‌گل (یساولی،۱۳۷۹: ۷؛ نصیری، ۱۳۸۹: ۸۶) در نظر گرفته‌اند. در میان آثار هنری یافت‌شده از دورهٔ زندیه طرح -بندی لوزی فراوانی بیشتری دارد.

تحلیل پدیدارشدگی طرح «قابی» به‌مثابه نرم‌نشانه به تفکیک مادهٔ بیانی (سخت‌نشانه‌ها/آثار یافت-شده از دورهٔ زندیه) و درک جسمانهٔ زندیه

تعریف و شرح جسم و جسمانه، پیش از ورود به بحث اصلی، ضروری به نظر می‌رسد. مطالعات سوسور زیرساخت و شالوده‌ای محکم برای مطالعات زبانی فراهم کرد. دو واژهٔ «دال» و «مدلول» در اندیشهٔ سوسور به «برونه» و «درونه» در تفکر یلمسلف جای گرفتند. به‌گونه‌ای دال به برونه و مدلول به درونه بدل شد. به تعبیری دیگر حاصل پیوند برونه و درونه به تولید معنا می‌انجامد. جسم و جسمانه نیز برابر نهادی دیگر برای نام‌گذاری برونه و درونه است. شکل و محتوا مترادف دیگری تحت عنوان سخت‌نشانه (برونه/ دال) و نرم‌نشانه (درونه/ مدلول) نیز در ادبیات نشانه-معناشناسی دارند. با این حساب در این مقاله گچ، کاشی، کاغذ و مقوا و بافته‌ها به‌مثابه جسم یا برونه و از طرفی جسمانه عاملی خواهد بود که دال و مدلول را با یکدیگر در ارتباط قرار می‌دهد، از یکدیگر دور یا به یکدیگر نزدیک می‌کند و آن‌ها را از حالت مکانیکی در می‌آورد و جنبهٔ عملیاتی یا گفتمانی به آن‌ها می‌دهد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۶). در این پژوهش سعی شده جسمانه یا همان عاملی که رابطهٔ تقابلی و خشک دال و مدلول را می‌شکند، در آثار هنر زندیه شناسایی شود. «رویکرد نشانه-معناشناختی، آنچه را بین دال و مدلول یا صورت و محتوا قرار می‌گیرد و سبب خروج عناصر معناساز از حالت مکانیکی می‌شود، «جسمانه» می‌نامد»(همان: ۳۶). با این توضیح نمی‌توان نقش جسم (گچ، کاشی، کاغذ و بافته) را در فرایند نشانه-معناشناختی بی‌تأثیر دانست، زیرا جسم در ایجاد و شکل‌گیری معنا مشارکت دارد و شرایط و نحوهٔ بروز جسمانه را فراهم می‌کند. لذا طرح «لوزی بندی زندیه» با جسمانه‌ای ویژه و در بستر گفتمان زندیه شکل گرفته است؛ اما با توجه به بسترهای جسمانه‌ای خاص، تجلی ویژه یافته است؛ به دیگر سخن نحوهٔ بروز نرم‌نشانه وابسته به امکاناتی است که سخت‌نشانه یا مادهٔ بیان فراهم می‌کند.

گچ

ازجمله موارد دربردارندهٔ طرح قابی در عصر زندیه، ستون تالار عمارت هفت‌تنان شیراز است (تصویر ۲). عمارت هفت‌تنان از آثار دورهٔ زندیه است و تکیهٔ نام‌برده دارای تزیینات بسیاری ازجمله نقاشی روی گچ است. ستون‌ها دارای رنگ زمینهٔ نخودی (اُکر) است و ساختاری منقوش به طرح قابی دارد و در هر قاب، گلی به رنگ سرخ و برگ‌های سبز نقاشی شده است. امکانات

و محدودیت‌های گچ به‌عنوان جسم، موجب شکل‌گیری جریان نشانه-معنایی لوزی بندی خاصی شده است. طرح اندازی بندی لوزی روی گچ (جسم) شرایط خاصی پدید آورده تا نوعی بندی لوزی ساده و مطابق با امکانات گچ متجلی شود؛ اما جسمانهٔ زندیه یا «من» زندیه پدیدار است. بندی لوزی روی گچ به‌صورت طرحی کم‌تزیین و ساده نمودار شده است، اما نقوش گیاهی و رنگ‌های منطبق با اسلوب زندیه، جسمانه‌ای را قابل‌درک کرده که معنایی خاص را پدید آورده است.

تصویر ۲. ستون ایوان عمارت هفت‌تنان شیراز، زندیه، منبع: (نگارنده)

کاشی: دومین نمونهٔ دربردارندهٔ طرح بندی لوزی نیز مربوط به تزیینات و آرایه‌های وابسته به معماری قالی موجود در کاشی نگارهٔ عمارت کلاه‌فرنگی (باغ نظر) است (تصویر ۳). بنای کلاه‌فرنگی که امروزه با نام موزهٔ پارس شناخته می‌شود، دارای نقشه‌ای هشت‌ضلعی است که در هریک از اضلاع مزیّن به کاشی‌نگاره‌هایی با مضامین و نقوش متنوعی ازجمله داستان بر تخت نشستن حضرت سلیمان (تصویر ۳) است. حضرت سلیمان بر قالیچه‌ای با طرح بندی لوزی (قابی) جلوس کرده‌اند.

کاشی به‌مثابه جسم نیز موجب بروز شکلی خاص از نرم‌نشانه (بندی لوزی) شده است. کاشی به‌مثابه پایگاه و اساس روابط نشانه-معنایی امکانات نمایش طرحی بندی لوزی ساده را فراهم کرده است. کاشی به‌واسطهٔ دارا بودن ماهیتی سخت، جریان عبور از دال به مدلول را با انعطاف و سیالیت کمتری هدایت کرده است؛ به‌نحوی‌که لوزی بندیِ نمودارشده بدون تزیین و در ساده‌ترین شکل ممکن ظهور یافته است.

مصورسازی و جلدآرایی

در بخش مطالعات فرهنگی کتابخانه موزهٔ بریتانیا نسخه‌ای تاریخی با موضوع تعدادی نقاشی (پرتره) از فرمانروایان زند در ایران (۱۷۹۴-۱۷۵۱) وجود دارد. در این نوشتار ضمن اشاره به تعدد منابع تصویری مربوط به شاهان قاجار به استناد نسخهٔ مصور تاریخ گیتی‌گشا در تاریخ زند به تعداد اندک چهره‌نگاری از فرمانروایان زند اشاره کرده و تعدادی از آثار تصویری به نمایش درآمده

تصویر ۳. کاشی نگارهٔ کلاه‌فرنگی، مضمون: بر تخت نشستن حضرت سلیمان، زندیه، منبع: (نگارنده)

تصویر ۴ الف (راست). لطفعلی‌خان زند و حاج میرزا حسین وزیر، ابعاد نامعلوم، کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، منبع: (URL2)

تصویر ۴ ب (چپ). آغامحمدخان قاجار و حاج ابراهیم‌خان کلانتر، ابعاد نامعلوم، کتابخانهٔ بریتانیا، منبع: (URL3)

است (تصاویر ۴ الف و ب). از میان اجسام کاغذ و مقوا، با توجه به نحوهٔ اثرگذاری و نقاشی و شیء اثرپذیر، امکانات جزئی‌نگری بیشتری را فراهم کرده است. بندی لوزی نمودار بر نقاشی‌ها نسبت به گچ و کاشی جزئیات بیشتری دارد.

با مشاهدهٔ چنین اسناد تصویری معتبری، به نظر می‌رسد طرح لوزی بندی یکی از رایج‌ترین طرح‌های قالی عصر زندیه و الگوی قابی در آن دوره مرسوم بوده است (تصویر ۵ الف و ب).

تنها اطلاعات ارائه‌شده در تارنمای موزهٔ هنرهای اسلامی برلین ابعاد آثار بود. دست‌نوشتهٔ موجود در بالای تصاویر و ذکر اسامی علیمردان، زکی‌خان و... از سویی و رجوع به تاریخ گیتی‌گشا، مجمل التواریخ، گلشن مراد، روضه الصفای ناصری و سایر متون معتبر از سویی دیگر، این نتیجه را حاصل کرد که نگاره‌های موجود، علاوه بر مستندات نوشتاری، شامل نشانه‌های تصویری خاص مناطق گرمسیری مانند نخل و نخلستان است و با محتوای تاریخ زندیه در بوشهر و بصره انطباق دارد؛ در خصوص تصمیم‌گیری ابوالفتح خان و زکی خان در راستای فرستادن علیمردان به عراق، ذکر سرداری علیمردان و مأمور به‌جانب کردستان و وقایع مربوط به عمر پاشا، والی بغداد، مضامینی است که گمان می‌رود با محتوای تصاویر مرتبط باشد. امر مذکور روشنگر این موضوع بود که این نگاره‌ها نیز در خدمت متن اصیل تاریخ زندیه و طرح قالی‌های موجود در آن‌ها نیز از الگوهای پرطرفدار و رایج بوده است.

آثار لاکی

برخی از آثار لاکی برجای‌مانده از دورهٔ زندیه در موزه‌هایی چون؛ ویکتوریا و آلبرت و متروپولیتن محفوظ بوده و نمونه‌های اشاره‌شدهٔ طرح بندی لوزی را در بافته‌ها در بردارند.

تصویر ۵. الف و ب: رویدادهایی از عصر زندیه، موزهٔ هنرهای اسلامی برلین، گواش و طلا اندازی روی کاغذ، ۲۵×۳۷ cm، منبع: (URL4)

۱. قاب آینه‌ای پاپیه ماشه (تصویر ۶) از نیمهٔ دوم قرن دوازدهم (اواخر قرن هجدهم میلادی) و درمجموع از آثار لاکی دورهٔ زندیه به‌حساب می‌آید. ابعاد اثر ۱۷٫۳ در ۱۱٫۳ سانتی‌متر است و در سال ۱۹۷۸ از سوی دانشگاه پرینستون به موزهٔ متروپولیتن هدیه شده است. قاب آینه همانند بسیاری از نقاشی‌های دورهٔ زندیه مضمونی عاشقانه و بزمی دارد و دو دلداده را نشان می‌دهد. دختر جوان در حال نواختن ساز، مرد نزدیک او ایستاده و زنی از دور نظاره‌گر است. زیرانداز دارای طرح بندی لوزی است و به سبب امکانات خاصی که فن پاپیه ماشه فراهم کرده، طرح قابی بافته ساده و هندسی است.

۲. از دیگر آثار لاکی، قاب آینه (تصویر ۷) از دورهٔ زندیه را نشان می‌دهد که در فاصلهٔ سال‌های ۱۱۸۸ تا ۱۱۸۹ هجری برابر با ۱۷۷۵ تا ۱۷۷۶ میلادی در شیراز ساخته‌شده است. اثر نام‌برده در مخزن موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود. خالق اثر آقا صادق، هنرمند شهیر دربار زندیه، است. مضمون اثر (تصویر ۷) نیز همانند بسیاری دیگر از آثار قرن دوازدهم و سیزدهم هجری بزمی است. قالی پهن‌شده و به‌نمایش‌درآمده در این قاب آینه نیز طرح قابی دارد.

۳. قاب آینهٔ دیگری از اواخر عصر زندیه و اوایل دورهٔ قاجاریه در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن موجود است که طرح بندی لوزی بر حاشیهٔ دامن اشخاص نمود یافته است (تصاویر ۸ الف و ب).

تصویر ۶. بانوی نوازنده و دلداده‌اش، قاب آینه، زندیه، محفوظ در متروپولیتن، منبع: (URL5)

تصویر ۷. قاب آینهٔ لاکی، مجلس بزم، زندیه، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع: (URL6)

۴. اثری دیگر از انواع قاب آینه محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن و در فاصلهٔ ۱۷۸۰ تا ۱۸۲۰ میلادی برابر با اواخر زندیه و اوایل قاجار در ایران ساخته شده است. نام سازنده نامعلوم ولی مکان ساخت شیراز تخمین زده شده است. تصویر قالی پهن‌شده در تصویر ۸ نیز دلالت بر رونق طرح بندی لوزی در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری قمری دارد.

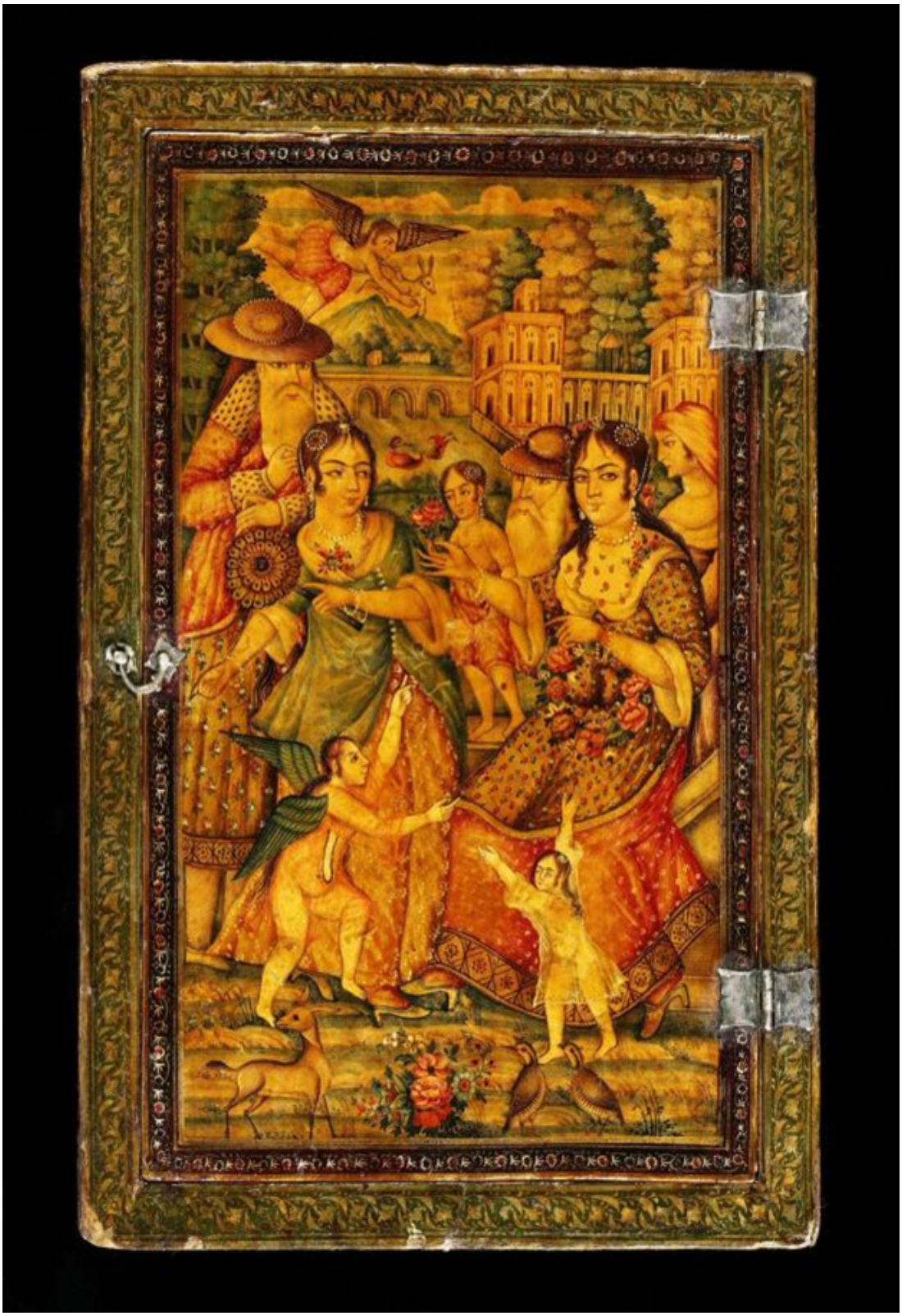
بافته‌های سنتی ایران با توجه به روش و ابزار تولید به سه گروه داری، دستگاهی و دستی تقسیم می‌شوند. بافته‌های داری مانند قالی، گلیم و...؛ نمونه‌های دستگاهی مانند جاجیم، مخمل، زری و...؛ بافته‌های دستی نیز ازآنجاکه نه به دستگاه و نه دار نیاز دارد تنها حاصل خلاقیت و تلاش بافنده است که می‌توان نمد و انواع بافتنی‌های حاصل قلاب‌بافی و میل بافی را مثال زد.

۱. بافته‌های داری

۱. الف- قالی محفوظ در موزهٔ ملی ایران

این قالی تنها نمونهٔ قالی کتیبه‌دار یافت‌شده از عصر زندیه است (تصویر ۱۰). ابعاد قالی cm ۴۹۶×۱۷۲ و در کرمان بافته شده است. گره به‌کاررفته در قالی از نوع فارسی و الیاف آن پشمی است. طرح قالی از انواع بندی و به‌طور خاص بندی لوزی است.

۲. ب- قالی بندی لوزی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا



تصویر ۸ الف. قاب آینه با مضمونی مسیحی، زندیه، محفوظ در موزۀ ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع: (URL9)

تصویر ۸ ب. نمای نزدیک نقش لوزی بر حاشیه دامن، منبع: (URL9)

و آلبرت لندن

قالی (تصویر ۱۱) نیز طرحی از انواع بندی لوزی گل‌دار دارد. بافت آن متعلق به کردستان و ابعاد آن نامشخص است. این قالی در مخزن موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود.

۱. ج- قالی محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ روسیه

الف. از جزییات شناسنامه‌ای قالی (تصویر ۱۲) اطلاعات بسیار دقیقی در دسترس نیست. ابعاد قالی ۲۱۶×cm۱۵۲ است.

۲. د- قالی بندی لوزی دیگری محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ

ابعاد قالی ۵۹۰×cm۲۳۰ و در دستهٔ بافته‌های پرزدار (گره‌دار) قرار می‌گیرد (تصویر ۱۳).

۲. بافته‌های دستی

تصویر ۱۴ کیف‌دستی زنانه‌ای را نشان می‌دهد که با قلاب بافته شده است. اطلاعات زیادی از شیء در تارنمای موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن ثبت نشده، اما دقت در تصویر بیانگر بافت منسجم و یکدست است. رنگ‌هایی پخته و نقش ردیف گل‌ها در حاشیهٔ زیرین و زبرین بر زیبایی اثر افزوده است. متن اثر دارای طرح لوزی بندی است. تاریخ تولید محصول در شناسنامهٔ اثر، به‌طور تقریبی، نیمهٔ دوم قرن هجدهم میلادی (۱۷۷۵-۱۷۹۹م) درج شده است.

ب- بافته‌های دستگاهی

تصاویر (۱۵ الف تا د) چهار نمونه از منسوجات نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن را نشان می‌دهد. طیف رنگی پارچه‌ها متنوع و گوناگون است. در شناسنامهٔ ثبتی پارچه‌ها، به‌طور دقیق، به زمان بافت آن‌ها اشاره نشده و به‌تقریب درج

تصویر ۹. قاب آینه، دورهٔ زندیه، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع: (URL10)

شده است. اهمیت این پارچه به دو دلیل قرارگیری در زمان حکومت زندیان و دربرداشتن طرح بندی لوزی است.

تحلیل ارتباط مادهٔ بیان (سخت‌نشانه) و چگونگی بروز طرح بندی (نرم‌نشانه)

با توجه به تفاوت نیرو و انرژی مواد گوناگون نشانه- معناشناسان بر این تباین تکیه کرده‌اند و عبور از جسم به جسمانه یا جسم انتزاعی یا همان طرح و مضمون را مستلزم درک خصوصیات ماده به وسیلهٔ هنرمند می‌دانند. به‌طور مثال سنگ با شیشه و کاغذ متفاوت است؛ بنابراین حجم، سختی، تراکم و فشردگی متفاوتی دارد. هر مادهٔ بیانی به سبب تبدیل به شیء هنری، یعنی تعامل جسم و جسمانهٔ دیگر، از ماده‌ای صرف به عنصری

تصویر ۱۰. قالی بندی لوزی محفوظ در مخزن موزهٔ ملی ایران، ابعاد cm۴۹۶×۱۷۲، منبع: (نگارنده)

هویتی بدل می‌شود. در ارتباط با تمامی اشیایی که در این پژوهش مطالعه شده‌اند، عواملی سبب شده تا هریک به‌اصطلاح نشانه-معناشناسان دارای «من» زندیه‌ای

تصویر ۱۱. قالی بندی لوزی، کردستان، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، ابعاد نامشخص، منبع: (URL11)

باشند. به بیانی دیگر مضمون و محتوای برگرفته از اندیشهٔ غالب در دورهٔ زندیه در بستر فرم بندی لوزی جای گرفته است. «من» زندیه هم‌معنا با مؤلفهٔ شناسه‌ای عصر زندیه است که با وجود تفاوت مادهٔ سازنده از جسمانه‌ای مشابه از منظر هویتی برخوردارند. «اینک این «من» به‌عنوان زیربنای حضوری جسمانه‌ای سبب پدید آمدن اشکالی است که بر مبنای هویت فرهنگی،

تصویر ۱۲. قالی بندی لوزی محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ، cm۱۵۲×۲۱۶، منبع: (URL12)

تصویر ۱۳. قالی لوزی بندی نگاهداری‌شده در موزهٔ ارمیتاژ، ۲۳۰cm×۵۹۰، منبع: (URL13)

اجتماعی و تاریخی شکل‌گرفته و نظامی جسمانه‌ای را ایجاد نموده‌اند که از ویژگی خودسازمان‌دهی برخوردار است»(شعیری: ۱۳۹۱: ۱۸۸). شعیری در ادامه به تبیین جایگاه و اهمیت جسم پرداخته است: «درهرحال، جسم منشأ و پایگاهی است که جسمانه یعنی اشکال انتزاعی بر روی آن می‌نشینند.»(همانجا). هایدگر نیز در تبیین ارتباط اثر هنری و فن به جایگاه مادهٔ طبیعی اشاره می‌کند: «اما فرآوری لزوماً ایجاد هنر نمی‌کند، زیرا ممکن است چیزی از مادهٔ طبیعی (مثلاً آهن از سنگ‌آهن) نیز فرا آید»(خاتمی،۱۳۸۷: ۱۷۲).

طراحی سنتی ایران با عنصر تکرار انس و الفتی دیرینه دارد. «علت نامحدود بودن طرح خشت‌ها، قاب‌ها و امثال آن، نفس تکرار در طراحی ایرانی است. دعاها، اوراد، ذکرها و امثال آن اغلب تکراری یا دارای بخش‌های ترجیعی یعنی تکرارشونده هستند و همین تکرار از دلایل اثربخشی آن‌ها شمرده می‌شود»(حصوری،۱۳۸۵: ۱۱۷). طرح بندی به‌عنوان یکی از الگوهای تکرارشونده تعریف می‌شود. «تکرار مجموعه‌هاست که هم به عناصر ریتم و حرکت می‌بخشد و هم باعث نشان دادن چرخهٔ پایان‌ناپذیر تجربهٔ زیستی می‌گردد»(شعیری،۱۳۹۱: ۱۹۱).

«اثر هنری در آغاز با «شیء» تعیّن می‌یابد»(خاتمی،۱۳۸۷: ۱۷۲). مواد بیانی ذکرشده در میان آثار هنری موردمطالعه به‌عنوان ستون، جلد کتاب،

تصویر ۱۴. کیف‌دستی زنانه، قلاب‌بافی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع: (URL14)

کاشی نگاره، قالی، رومیزی، سفره، کیف‌دستی و... به‌عنوان جسم حضور دارند و کارکردشان هم‌زمانی است. درحالی‌که طرح بندی مانند مضامین، نقوش و طرح‌های رایج دیگر به‌مثابه جسمانه عمل می‌کند و «خود» فرهنگی است که کارکردی درزمانی دارد و حضور پررنگ طرح بندی به‌عنوان جسمانه‌ای پرتکرار موجب شده تا تمامی آثار هنری در فرایندی درزمانی قرار گیرند و به اشیایی نمادین مبدل شوند (جدول ۱). «...اما اثر هنری، یا همان عمل استفاده از کیفیات ماده‌ای که اثر از آن ساخته می‌شود از حدود ناتوانی‌های آن ماده فراتر می‌رود»(رید ، ۱۳۸۱: ۲۹) به دیگر سخن فرایند تبدیل ماده به مادهٔ بیان و محصول یا اثر هنری موجب پدیداری ارزش کیفی اشیاء (سنگ، شیشه، پشم، کاغذ، چوب و فلز) می‌شود.

از سویی دیگر به اعتقاد نشانه-معناشناسانی مانند یلمسلف دوگانهٔ برونه (دال سوسوری) و درونه (مدلول) سوسوری وجود دارد که در اینجا مادهٔ برونه همان مادهٔ بیان است که طرح بندی روی آن شکل‌گرفته و شکل برونه خطوط هندسی شامل هرگونه برش در خطوط و شکل‌های هندسی (لوزی‌ها) است؛ اما درونه، محتوا و

تصاویر ۱۵ الف تا د. منسوجات دارندهٔ طرح بندی لوزی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع: (URL15)

مضمون غالب در عصر زندیه است. همبستگی بین برونه و درونه منجر به خلق معنا شده است. به‌طور مثال: خطوط براساس نرمی و انحنا یا راستی و شکستگی در بروز طرح بندی لوزی مبتنی بر کانال شکل‌دهنده متفاوت هستند. در ستون گچی مانند پیکره‌های مطالعاتی آثار لاکی، کاشی‌نگاره‌ها و ازارهٔ منقوش عمارت کلاه‌فرنگی طرح قابی یا بندی لوزی به‌مثابه شکل بیان بر آن جاری شده است؛ به بیانی دیگر سطوح فیزیکی نام‌برده طرح بندی لوزی را تحمل می‌کنند. درحالی‌که در مواجهه با بافته‌های داری، دستگاهی و دستی با توجه به فن بافت و مواد اولیه (پشم، پنبه، کرک و ابریشم) اجسامی مشاهده می‌شود که خود شکل‌پذیر شده‌اند و بنابراین بافته‌ها و طرح قابی یا بندی لوزی یکدیگر را پوشش می‌دهند و فرایند تکامل در تعامل مادهٔ بیان و شکل برونه (لوزی بندی) روی می‌دهد.

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه-معناشناسانهٔ آثار هنری دورهٔ زندیه منجر به درک ارتباط ماده (گچ، کاشی، کاغذ، مقوا و منسوجات) و چگونگی بروز طرح قابی یا بندی لوزی به‌مثابه درونه یا نرم‌نشانه شد. مادهٔ بیان یا سخت نشانه‌ها با توجه به ماهیت خود امکاناتی متناسب برای ظهور نقوش یا نرم‌نشانه‌ها پدید می‌آورند. طرح قابی به‌عنوان قالبی ثابت و الگویی تکرارشونده در ستون عمارت هفت‌تنان شیراز، کاشی‌نگارهٔ کلاه‌فرنگی یا موزهٔ پارس، جلدآرایی تاریخ گیتی‌گشا و مصورسازی‌ها، آثار لاکی و منسوجات متجلی شده است؛ اما نحوهٔ بازنمود آن به‌تناسب مادهٔ بیانی یا مادهٔ برونه متفاوت است. شکل برونه که اشکال لوزی و خطوط شکسته هستند به‌عنوان دال بر مدلول یا درونهٔ مضامین غالب در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم دلالت دارند. متکی بر نشانه-معناشناسی همبستگی برونه و درونه منجر به خلق و تولید معنا می‌شود. در این مقاله معنای دریافتی حاصل از اتحاد مادهٔ بیان و محتوا (درونه) موجب شناخت نقشی نمادین با ویژگی‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی از دوران زندیه است. همهٔ آثار هنری انتخاب‌شده با وجود تفاوت در مادهٔ بیان و کانال شکل‌دهنده و تمایز در بروز طرح قابی، دارای اشتراکات درونه‌ای است و گفتمانی مشترک از تمامی آن‌ها ادراک می‌شود. شاخصه‌های فرهنگی نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری در نمونه‌های مطالعاتی طنین‌انداز شده و تشابه در کلیت شکل بندی لوزی موجب قرارگیری آثار در یک طبقهٔ مشترک، باوجود تفاوت در مادهٔ بیانی و جزئیات شکل برونه شده است. شکل برونه یا همان ساختار بندی لوزی مهم‌ترین عامل و میانبر به‌سوی درک مؤلفه‌های تصویری مسلط بر عصر زندیه است. عوامل گوناگون تاریخی، اجتماعی و فرهنگی منجر به تثبیت شکل برونهٔ بندی لوزی در دورهٔ زندیه شده است. حفظ الگوی انتخابی باوجود تفاوت در بستر معناساز، مخاطب هنر زندیه را به تشخیص طرح قابی به‌مثابه ریخت یا شکل برونه رهنمون می‌کند. الگوی بندی لوزی همانند رشته‌ای، گوناگونی مصادیق هنری را

جدول ۱. تحلیل ارتباط شکل برونه (طرح لوزی بندی) و مادهٔ بیان در هنر زندیه، منبع: (نگارنده)

مادهٔ بیانی		تصویر	طرح طی	شکل و ماده	تحلیل
گچ		ستون هفت‌تنان		تحمل شکل	گچ امکاناتی برای هنرمند فراهم کره تا هنرمند به تزیینات جزئی نیز بپردازد.
کاشی		کاشی نگاره کلاه‌فرنگی		تحمل شکل	نقوش گوناگونی روی کاشی دیده می‌شود و قالی بسیار ساده و هندسی نقش شده است.
		زاره کلاه‌فرنگی			
کاغذ/ مقوا/ پاپیه ماشه	جلد آرایی	جلد لاکی گیتی گشا		تحمل شکل	مادهٔ بیانی و فضای محدود موجب شده محدودیت در جزئی‌پردازی دیده شود.
	مصورسازی	نقاشی لاکی			
جلدآرایی	کاغذ/ مقوا/ پاپیه ماشه			شکل‌پذیر	قالی عرصهٔ بروز طرح بندی بوده و برخلاف برخی اشیاء در اینجا اصل لحاظ می‌شود نه فرع. پس باوجود محدودیت امکانات بافت طرح بندی لوزی بسیار پر تزیین است.
مصورسازی		کیف‌دستی			مادهٔ بیانی و فن بافت (قلاب‌بافی) موجب شده محدودیت در جزئی‌پردازی دیده شود
داری	منسوج	پارچه، زندیه			پارچه نیز همانند قالی عرصهٔ بروز طرح بندی بوده و در اینجا الگوی شبکه‌ای اصل لحاظ می‌شود نه فرع. پس باوجود محدودیت امکانات بافت طرح بندی لوزی بسیار پر تزیین است.

همبسته کرده و سبب تشخیص طرح غالب هنر عصر زندیه، بندی لوزی، می‌شود. به تعبیری دیگر سخت نشانه‌ها زمینهٔ چگونگی بروز نرم‌نشانه‌ها را فراهم می‌کنند. بازنمود طرح بندی لوزی به‌مثابه نرم‌نشانه بر جسم گچ، بستر کاشی، بافته‌ها و آثار لاکی تفاوت چشمگیری دارد. در تمامی مواد بیانی مانند نقاشی روی گچ ستون هفت‌تنان شیراز، کاشی‌نگارهٔ نمای بیرونی عمارت کلاه‌فرنگی شیراز، آثار لاکی، اجسام فیزیکی به‌مثابه کانال شکل‌دهنده تنها شکل برونه را تحمل کرده و طرح قابی بر آن‌ها جاری‌شده است؛ اما در بافته‌های داری، دستی و دستگاهی علاوه بر بروز طرح بندی لوزی با تزئینات و جزئیات بیشتر، منسوج به‌مثابه کانال شکل‌دهندهٔ خود شکل‌پذیر نیز هست و مادهٔ بیان و شکل برونه (طرح بندی لوزی) یکدیگر را پوشش می‌دهند و در تعامل با یکدیگر کامل می‌شوند. به‌این‌ترتیب، بندی لوزی در جریان شکل‌گیری معنا با توجه به سخت‌نشانه‌ها و اجسام گوناگون، به شکل‌های متفاوت پدیدار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Gianroberto Scarcia(1933-2018)
2. Pierre Bourdieu(1930-2002)
3. Anne D'Alleva
4. Meyer Shapiro
5. Louis Hjelmslev (Copenhagen, 1899-1965).
6. Ferdinand de Saussure(1857-1913)
7. Roland Gérard Barthes(1915-1980)

۸. فیلسوف ایتالیایی (Benedetto Croce) نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا نیمهٔ سدهٔ بیستم میلادی (۱۸۶۶-۱۹۵۲).

۹. فیلسوف و مورخ انگلیسی (R. G. Collingwood) نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی (۱۸۸۹-۱۹۴۳).

10. Oswald Hanfling
11. William Franklin (22 February 1730 – 17 November 1813)
12. Olivier
13. Victoria and Albert Museum
14. Metropolitan Museum
15. hermitage museum
16. heidegger

۱۷. بررسی مسائل مختص به یک زمان معین بدون در نظر گرفتن سیر تحولات تاریخی آن (شعیری،۱۳۹۱: ۱۶).

۱۸. بررسی مسائل با در نظر گرفتن تحولات تاریخی (همانجا)

19. Herbert Read

کتابنامه

احمدی، بابک (۱۳۹۳). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. (چاپ چهاردهم)، تهران: مرکز.

اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۹۰). *تاریخ هنر ایران* (۱۰)؛ هنر صفوی، زند و قاجار. (چاپ سوم). ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولا.

اولیویه، گیوم آنتوان (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی-اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه [سفرنامه اولیویه]*. (چاپ اول). تصحیح و حواشی غلامرضا ورهرام، ترجمه: محمدطاهر قاجار، تهران: اطلاعات.

رنجبر، محمدعلی؛ صفی‌پور، علی‌اکبر (۱۳۸۹). فرهنگ‌سرای زندی. در مجموعه *مقالات کنگرهٔ بزرگ زندیه* (جلد دوم)، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی، ۷۸۱-۸۰۲.

خاتمی، محمود (۱۳۸۷). *پدیدارشناسی هنر*. (چاپ اول). تهران: فرهنگستان هنر.

حصوری، علی (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی*. (چاپ دوم). تهران: چشمه.

دآلوا، آن (۱۳۹۴). *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*. (چاپ اول). ترجمه: آناهیتا مقبلی و سعید حسینی. تهران: فخراکیا.

داوودی مقدم، فریده (۱۳۹۲). تحلیل نشانه-معناشناختی شعر «آرش کمانگیر» و «عقاب»: تحول کارکرد تقابلی زبان به فرایند تنشی. جستارهای زبانی *(پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی)*، ۴(۱):۱۲۴-۱۰۵.

رجبی، پرویز (۱۳۵۲). *کریم‌خان زند و زمان او*. تهران: امیرکبیر.

رید، هربرت (۱۳۸۱). معنی هنر. مترجم: نجف دریابندری، تهران: شرکت انتشارت علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه (۱۳۸۸). *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*. (چاپ اول). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه‌معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها*. (چاپ اول). تهران: سخن.

عدلو، سمیرا (۱۴۰۰). *سیر تحول هنر: دوران زندیه و قاجاریه*. (چاپ اول). تهران: فرهیختگان دانشگاه.

فرانکلین، ویلیام (۱۳۵۸). *مشاهدات سفر از بنگال به ایران*.

ترجمه: محسن جاویدان. (چاپ اول). تهران: دانشگاه تهران.
قهرمانی، مریم (۱۳۹۳). *ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان رویکرد نشانه‌شناختی*. (ویراست دوم). تهران: نشر علم.
موسوی نامی اصفهانی، میرزا محمدصادق (۱۳۹۰). *تاریخ گیتی گشا در تاریخ زندیه*. (چاپ پنجم). مقدمه و تصحیح: سعید نفیسی، تهران: اقبال.
نصر، طاهره (۱۳۸۷). *جُستاری در شهرسازی و معماری زندیه*. (چاپ اول). شیراز: نوید شیراز.
نصیری، محمدجواد (۱۳۸۹). *افسانه جاویدان فرش ایران*. (چاپ اول). تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.
نیبور، کارستن (۱۳۵۴). *سفرنامه نیبور*. تصحیح پرویز رجبی. تهران: توکا.
والکر، جان ا؛ چاپلین، سارا (۱۳۸۵). *فرهنگ تصویری: مبانی و مفاهیم*. (چاپ اول). ترجمه: حمید گرشاسبی و سعید خاموش، تهران: ادارۀ کل پژوهش‌های سیما.
وکیلی، ابوالفضل (۱۳۸۲). *شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان*. تهران: نقش هستی.
هنفلینگ، اُسوالد (۱۳۹۲). چیستی هنر. (چاپ هفتم). مترجم: علی رامین، تهران: هرمس.
یساولی، جواد (۱۳۷۹). *قالی‌ها و قالیچه‌های ایران*. (چاپ سوم). تهران: انتشارات یساولی.
URL1: http://www.getcoloringpages.com/ (Access date:2022/07/15).
URL2: https://a5.typepad.com/6a017ee66ba427970d01a73dd41bbd970d-pi/(Access date:2022/07/19).
URL3: http://britishlibrary.typepad.co.uk/(Access Date: 2022/07/23).
URL4: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/(Access date:2022/07/15).
URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452850/(Access Date:2022/06/28).
URL6: https://collections.vam.ac.uk/item/O85318/mirror-case-muhammad-sadiq/(Access Date:2022/06/28).
URL7: https://collections.vam.ac.uk/item/O114658/mirror-case-of-unknown/(Access Date:2022/06/25).
URL8: https://collections.vam.ac.uk/item/O321900/mirror-case/?carousel-image=2017JV3184 /(Access date:2022/07/15).
URL9: http://collectins.vam.ac.uk/(Access date:2022/07/15).
URL10: http://collectins.vam.ac.uk/(Access date:2022/07/15).
URL11: http://collectins.vam.ac.uk/(Access date:2022/07/15).
URL12: https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/ Access date:2022/07/23).
URL13: https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/(Access date:2022/07/23).)
URL14: https://collections.vam.ac.uk/item/O361949/purse-unknown/(Access date:2022/07/15).