10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
دوره ۱۵، شماره ۲ (پیاپی ۲۹)، صفحات: ۱۲۳ـ۱۴۸
مقاله علمی‌پژوهشی

بازخوانی قالی میرزا کوچک منسوب به کاشان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی*

سید محمدرضا طبسی**
ایمان زکریایی کرمانی***

چکیده

یکی از تحولاتی که قالی تصویری ایران در دورهٔ قاجار از آن متأثر می‌شود، انقلاب مشروطه و وقایع پس از آن است که موجب می‌گردد تصاویری از قهرمانان مردمی و جان‌باختگان این انقلاب بر روی قالی‌های تصویری بافته شود. قالی میرزا کوچک‌خان، قالی شاخص تصویری متأثر از تحولات پس از انقلاب مشروطه تا ظهور پهلوی اول بوده که محل بافت آن به کاشان نسبت داده شده است. مسئلهٔ این پژوهش، چگونگی بروز نشانه‌های بصری متأثر از جنبش جنگل در این قالی و درک معانی ضمنی و صریح عناصر تصویری در پیوستگی با کتیبه‌های شعری است. هدف از این پژوهش دست یافتن به دلالت‌های معنایی پیکرهٔ مطالعاتی است. نگارندگان تلاش دارند با مطالعات اسنادی و میدانی در چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به توصیف و تحلیل قالی میرزا کوچک‌خان بپردازند و به این سؤال پاسخ دهند که «عناصر تصویری ـ واژگانی بازنمایی‌شده در این قالی چه دلالت‌های معنایی دارند؟». یافته‌های پژوهش از این قرار است: کارکرد زنجیرهٔ ابیات حاشیهٔ قالی در معرفی هویت کنشگر انسانی و محیط طبیعی، تلاش با هدف گذر از الگوی بصری مفهومی در متن به‌سوی الگوی روایی با کمک اشعار معرف، چینش ابیات قصیده در حاشیهٔ قالی با توجه به قسمت‌های مختلف در نوع ادبی قصیده، ایجاد مشروعیت سیاسی از طریق بازنمایی کنشگر اصلی در مشابهت با قالی‌هایی که در آن‌ها پهلوانان و پادشاهان مقتدر ایران تصویر شده‌اند، ایجاد هماهنگی بین فرم شمسه‌های بازوبندی و محتوای حماسی مصرع‌ها و گسترش مفهوم ملی‌گرایی در ایران در زمان بافت، برجسته‌سازی میرزا کوچک، بیان تصویری مفهوم قبلهٔ آمال، تقدیس امر جهاد و جنبش جنگل در عناصر نوشتاری و معمارانه به‌ویژه انتخاب قاب محرابی. شناسایی مکان دقیق بافت قالی و بافندهٔ آن از دیگر یافته‌های این تحقیق است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، قالی کاشان، قالی تصویری، میرزا کوچک‌خان.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان *مطالعهٔ گفتمانی تجدد در قالی‌های تصویری ایران از دوران انقلاب مشروطه تا پایان عصر پهلوی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی* است که با راهنمایی دکتر ایمان زکریایی کرمانی در دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان در بهمن‌ماه ۱۴۰۱ خورشیدی دفاع شده است.

** دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر، اصفهان، ایران/ m_rezatabasi@yahoo.com
*** استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ i.zakariaee@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۳

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۱. مقدمه

یکی از تحولاتی که قالی تصویری ایران در دورهٔ قاجار از آن متأثر می‌شود، انقلاب مشروطه و وقایع بعدی آن است که موجب می‌گردد تصاویری از قهرمانان و جان‌باختگان این انقلاب روی قالی‌های تصویری بافته شود. همچنین در این دوره، تحولات هنری ایران تحت‌تأثیر کشاکش دائمی ایران در مرزها با دو قدرت استعماری روسیه و انگلستان و وجود مراوداتی با فرانسه و آلمان است. درون چنین آرایشی از ساختارهای جهانی و رویارویی نیروهای سیاسی جهانی با یکدیگر، نظام نشانه‌ای هنر ایران شکلی تازه از دلالت‌ها را می‌یابد (Scheiwiller, 2012: 17). یکی از قالی‌هایی که تحت‌تأثیر کشاکش داخلی و خارجی ایران کمی پس از انقلاب مشروطه و در زمان قیام جنگل بافته شده، قالی میرزا کوچک است.این قیام پس از اقدام‌های مختلف از جمله تشکیل جمعیت انقلاب سرخ ایران و برپایی جمهوری شورایی گیلان و انجام نبردهای متعدد با یخ زدن میرزا کوچک و بریده شدن میرزا کوچک در ۱۱ آذر ۱۳۰۰ش به پایان می‌رسد (پرتو، ۱۳۹۱ : ۲۷۸ـ۲۷۹ و ۳۸۱). مسئلهٔ این پژوهش شناخت چگونگی تأثیرپذیری نقوش قالی مذکور از یکی از جنبش‌های مهم سیاسی و اجتماعی پسامشروطه و درک معانی ضمنی و آشکار این نقش‌ها در پیوستگی با کتیبه‌های شعری است. هدف از این پژوهش، دستیابی به دلالت‌های معنایی در پیکرهٔ مطالعاتی بوده و سؤال اصلی پژوهش این است که عناصر تصویری واژگانی بازنمایی‌شده در قالی میرزا کوچک دارای چه دلالت‌های معنایی هستند؟ ضرورت پژوهش به کمبود منابع موجود در خصوص تبیین نشانه‌شناسانهٔ قالی مذکور و به‌طور کلی قالی‌های پسامشروطه تا پایان عصر قاجار بازمی‌گردد. در این مقاله، نگارندگان تلاش دارند با روش کیفی و مطالعات اسنادی و میدانی در چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و تجزیه و تحلیل بر روی قالی میرزا کوچک‌خان منسوب به شهر کاشان، به شناسایی عناصر نشانه‌ای موجود در متن بپردازند و به تشریح ترکیب‌بندی پیکرهٔ مطالعاتی با هدف تفسیر دلالت‌ها توجه کنند. افزون بر این برای تشریح دلالت‌های معنایی موجود به ارجاعات خارج از متن در بافت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نیز نیم‌نگاهی داشته باشند.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

۱ـ۱ـ۱. پیشینهٔ مرتبط با قیام جنگل

علم (۱۳۸۶) در مقالهٔ «ریشه‌های هویت ایرانی در قیام میرزا کوچک جنگلی» با پرداختن به زمینه‌های قیام میرزا کوچک جنگلی و سابقهٔ همراهی وی در فتح تهران و پایان استبداد صغیر، به

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

این نکته‌ها می‌پردازد: سازگاری بین اندیشه و عمل میرزا کوچک‌خان با مباحث سیاسی جدید ازجمله هویت تاریخی، منافع ملی و انگاره‌های سیاسی که بیانگر اعتقاد به کلیتی تاریخی است و همچنین انگاره‌های استقلال‌خواهی، دموکراسی‌خواهی و گرایش به اسلام‌خواهی ملی‌گرایانه را در این قیام بررسی می‌کند. در نتیجه‌گیری این مقاله میرزا کوچک و قیام وی موجب ظهور همهٔ آموزه‌های هویت ملی و کلیت تاریخی ایران از قبیل استقلال، تمامیت ارضی، بیگانه‌ستیزی، تساوی حقوق، اسلام‌گرایی و آزادی می‌شود.

حاج سیدجوادی (۱۳۷۴) در فصل سوم از جلد دوم کتاب *گیلان* با نام «نهضت جنگل»، به عوامل شکل‌گیری نهضت، تشکیل کنگرهٔ کسما و تعیین مشی آیندهٔ جنگل بر مبنای اصول سوسیالیسم و معرفی مرامنامهٔ مصوب، معرفی مجاهدان هم‌رزم میرزا کوچک، مراودات نهضت جنگل با دول خارجی، معرفی روزنامهٔ جنگل و مبارزات صورت‌گرفته تا شکست این نهضت می‌پردازد. این مقاله عکس‌های متعددی از میرزا کوچک‌خان جنگلی و هم‌رزمان وی را ارائه می‌کند.

ژانت آفاری (۱۹۹۵) در مقالهٔ «تاریخ‌نگاری مناقشه‌برانگیز جمهوری گیلان در ایران: یک کاوش انتقادی، ظهور و نابودی جمهوری سوسیالیستی ایران (۱۹۲۰ــ۱۹۲۱م)»، به ظهور این جمهوری به رهبری میرزا کوچک‌خان به‌عنوان نمونه‌ای از جنبش آزادی‌بخش در ایران ـ که از حمایت دهقانان برخوردار بوده است ـ توجه می‌کند و آن را آمیخته‌ای از ملی‌گرایی و باور قدرتمند مذهب تشیع می‌بیند و میرزا کوچک را رهبری انقلابی و سیاست‌مداری می‌داند که برای حفظ استقلال گیلان از تعرض قدرت‌های امپریالیستی، به هر شکل ممکن مبارزه می‌کند. این مقاله تاریخ‌نگاری در قبل و بعد از انقلاب اسلامی دربارهٔ جمهوری گیلان را هم مقایسه می‌کند.

فخرایی (۱۳۵۷) در کتاب *سردار جنگل میرزا کوچک‌خان* که تاریخ قیام میرزا کوچک‌خان است، به شخصیت، افکار و اخلاق میرزا کوچک و ایدئولوژی جنگلی‌ها، توسعه و تکامل قیام جنگل، جنگ‌ها، تأثیر سیاست شوروی و انگلستان بر نهضت جنگل و همچنین تأثیر سردار سپه و دولت وقت بر سرانجام قیام می‌پردازد.

شولتز[1] (۲۰۱۴) در پژوهش «پرتره‌ها، عکس‌ها و سیاست در رسانهٔ فرش: ایران، اتحاد جماهیر شوروی و فراتر از آن»، به برخی از قالی‌های تصویری می‌پردازد که در آن پرتره‌هایی از رهبران کشورهای مذکور در انتهای قرن نوزدهم و دهه‌های اول قرن بیستم بازنمایی می‌شود. در این مقاله به کارکرد سیاسی این قالی‌ها توجه شده است. وی قالی‌های تصویری ایران را در دورهٔ

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

مدنظر دارای رابطه‌ای تجربی و خلاقانه با رسانه‌های مختلف می‌داند و نحوهٔ جانمایی قالی‌ها را در ایجاد معنای ضمنی آن مؤثر فرض می‌کند. همچنین این پژوهش تأثیرپذیری قالی‌های تصویری را از هنر جدید عکاسی، تصاویر سنتی و تازه‌نقش‌شده از سلسلهٔ ساسانی در دورهٔ ذکرشده، مدنظر دارد.

۱ـ۱ـ۲. پیشینهٔ مرتبط با قالی‌های تصویری

چیت‌سازیان (۱۳۸۸) در تألیفی به نام *نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان*، سوابق تاریخی، هنر و صنایع و فرش کاشان را در دوره‌های مختلف تاریخ ایران از جمله قاجار بررسی و از ملامحمود مدیحی در قسمت تولیدکنندگان فرش یاد می‌کند. در این پژوهش، تصویری از قالی میرزا کوچک وجود دارد که در کارخانهٔ ملامحمود تولید شده است.

حصوری (۱۳۷۷) در مقالهٔ «میرزا کوچک‌خان»، علاوه بر معرفی قالی و تولیدکننده‌اش، علت بافت این فرش و تاریخ بافتش را بیان می‌کند. نکتهٔ درخور توجه در این مقاله، بازنویسی اشعاری است که در مدح میرزا کوچک سروده و در حاشیهٔ قالی ذکر شده است. وی در این مقاله به تأثیر لهجهٔ کاشانی در سرایش شعر اشاره کرده است.

۱ـ۱ـ۳. پیشینهٔ مرتبط با روش

ریوا[۲] (۲۰۱۹) در پایان‌نامهٔ خود با نام *رمزگشایی تصاویر: نشانه‌شناسی اجتماعی عشق بسازید نه دیوار*، به چگونگی بصری شدن استعاره‌های فرهنگی و اجتماعی در پویش «عشق بسازید نه دیوار» برند دیزل در فوریهٔ ۲۰۱۷ میلادی (اسفند ۱۳۹۵) به‌بعد می‌پردازد. این پویش با هدف ترویج عشق، گریز از ناعدالتی در قالب تبلیغات مد و بر هم زدن موانعی تفسیر شد که به دور شدن انسان‌ها از یکدیگر می‌انجامد. نکتهٔ درخور توجه در این پایان‌نامه این است که پژوهشگر، هنگام تدوین چهارچوب نظری برای تجزیه و تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی تصاویر و متن‌های مدنظر به مفهوم مشارکت اجتماعی‌فرهنگی هم توجه کرده است. از سوی دیگر در این پایان‌نامه چگونگی دست یافتن تصاویر این پویش به قدرت اقناعی مخاطب هم مدنظر قرار گرفته است.

کیپل[۳] (۲۰۱۳) در کتاب *عکاسی خبری: رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی*، به ضرورت و چرایی انتخاب عکاسی خبری از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی پرداخته و چگونگی مطالعهٔ عکس در روزنامه را شرح می‌کند. همچنین ارزش‌های خبری را در تکرار و چینش خاص تصاویر به مخاطب نشان می‌دهد و به چگونگی ترکیب عناصر در تصویر از منظر زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی می‌پردازد و به تعادل در ترکیب عناصر داخل تصویر دقت و سعی می‌کند شبکهٔ

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

معانی وابسته به آن را با به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی اجتماعی آشکار نماید.

جیوت و اویاما[۴] (۲۰۰۴) در مقالهٔ «معنای بصری: رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی» به توصیف منابع نشانه‌شناختی و گسترهٔ آن و تجزیه و تحلیل روابط درون تصاویر از منظر چهارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی می‌پردازد. از سویی دیگر، معنای بازنمایی و ساختار روایی در تصاویر را واکاوی و همچنین معنای ترکیبی را در ادامهٔ مقاله تعریف می‌کند و به اهمیت مفهوم مدالیتی[۵] در این رویکرد می‌پردازد.

با جست‌وجو در پیشینهٔ پژوهش به نظر می‌رسد تنها پژوهشی که مستقیم و متمرکز به قالی میرزا کوچک پرداخته است، پژوهش حصوری (۱۳۷۷) باشد. پژوهش یادشده به‌میزان کمتری وارد حوزهٔ معناشناسی این اثر شده و از روشی بر پایهٔ نشانه‌شناسی بی‌بهره است. پژوهش حاضر به حوزهٔ معناشناسی با توجه به روش نشانه‌شناسی اجتماعی توجه دارد و ازاین‌رو با پژوهش‌های پیشین متمایز است.

۱ـ۲. روش پژوهش

روش این پژوهش کیفی و بر پایهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر گوتر کرس و تئو ون لیوون است که برای بازخوانی پیکرهٔ مطالعاتی و دریافت وجوه متنوع و کارکردهای اجتماعی نشانه‌های موجود در متن استفاده شده است. انتخاب نمونهٔ مورد مطالعه هدفمند و از نوع سهمیه‌ای نمونهٔ شاخص بوده است. در این پژوهش برای پاسخ به سؤال اصلی علاوه بر توصیف و تحلیل درون‌متنی نشانه‌های پیکرهٔ مطالعاتی به تأثیرپذیری این نشانه از تحولات تاریخی و متون مشابه نیز توجه شده است. همچنین برای درک بهتر از فرایند بافت این قالی، علاوه بر مطالعات اسنادی با روش میدانی نیز اطلاعات لازم گردآوری شده است که به تصحیح برخی از نکته‌های پیشین ذکرشده در پژوهش حصوری (۱۳۷۷) انجامید و همچنین منجر به شناخت بافندهٔ قالی مذکور شد.

۲. مفاهیم نظری

کرس و ون لیوون[۶] در پژوهشی با عنوان *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری* (۲۰۰۶) گرامری را در حیطهٔ خوانش تصاویر بر پایهٔ زبان‌شناسی انتقادی عرضه می‌کنند. روش آن‌ها تحت‌تأثیر دستور نقش‌گرای مایکل هالیدی است که در بخش‌بندی نظام معنایی زبان، فرانقش‌های اندیشگانی بین‌فردی و فرانقش متنی را معرفی می‌کند (هالیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۷۲ـ۹۴). آن‌ها این سه فرانقش را به سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و ترکیبی در مطالعهٔ تصویر تبدیل می‌کنند.

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۲ـ۱. فرانقش بازنمودی

فرانقش بازنمودی متناظر فرانقش اندیشگانی است. این فرانقش قابلیت نظام‌های نشانه‌شناختی برای بازنمود اشیا و ارتباط بین آن‌ها در جهانی فراتر از نظام بازنمودی یا در نظام‌های نشانه‌شناختی یک فرهنگ دانسته می‌شود (Kress &Van Leeuwen, 2006: 47). در نشانه‌شناسی اجتماعی برای عناصر تصویرشده، از عنوان مشارکت‌کنندگان استفاده می‌شود. در این نگاه، تولید و ارائهٔ تصویر عملی اجتماعی است. معنای بازنمودی به‌واسطهٔ عناصری که به تصویر کشیده شده‌اند؛ یعنی مشارکت‌کنندگان در تصویر مانند انسان‌ها، اماکن و چیزها انتقال داده می‌شود. مشارکت‌کنندگان نیز در زیر عنوان «شرکت‌کنندگان تعاملی» و «شرکت‌کنندگان بازنموده‌شده» تقسیم‌بندی می‌شوند. گروه اول در برقراری ارتباط سهمی دارند؛ یعنی کسانی که صحبت می‌کنند، می‌شنوند، می‌نگارند، متنی را می‌خوانند، تصاویری را می‌سازند یا به آن‌ها توجه و نگاه می‌کنند. گروه دوم موضوع ارتباط را شکل می‌دهند؛ یعنی افراد، مکان‌ها، مباحث انتزاعی یا اشیایی که در گفتار، نوشتار و تصویر بازنموده می‌شوند (همان: ۴۸). ساختار نحوی در فرانقش بازنمودی دارای دو الگوی خاص است. این الگوها عبارت‌اند از: روایتی و مفهومی. در الگوی روایتی، کنش وجود دارد. عنوان عامل کنش یا کنشگر، برای اشاره به عاملی به کار می‌رود که در ارتباط با یک مفعول، موجب تغییر می‌شود. در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کنشگر منحصر به شرکت‌کنندهٔ فعال در فرایند کنشی است. در این فرایند، بردارها یا از کنشگر منشعب یا با او ترکیب می‌شوند (همان: ۷۴). طبق نظر کرس و ون لیوون الگوهای مفهومی، شرکت‌کنندگان را با توجه به دسته‌بندی، ساختار، معنی یا از نظر جوهرهٔ ثابت و پایدارشان بازنمود می‌کنند؛ درحالی‌که الگوهای روایی به ارائهٔ کنش‌ها، رویدادها، فرایندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند. در الگوی مفهومی، ساختار بازنمودی خود را در تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ طبقه‌بندی، تحلیلی و نمادین بازمی‌یابد (همان: ۵۹). در طبقه‌بندی، تصویرگر آنچه به تصویر می‌کشد، در رده‌های مختلفی جای می‌دهد. بلاغت تصویر، یعنی استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی (نمادین و تحلیلی) در این حوزه اتفاق می‌افتد و امکان دارد پایگاه گفتمانی تفسیرکنندگان، تفسیرهای متفاوتی را از کارکردهای نمادین تصویر فراهم سازد.

۲ـ۲. فرانقش تعاملی (بین‌فردی)

در روند تعامل، کنش‌های انسان در پاسخ یا در انتظار کنش‌های دیگران انجام می‌شود. اهمیت تعامل در آن است که تنها از این راه، رخدادها و نهادهای اجتماعی معنا می‌یابند، واقعیت

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

اجتماعی ساخته می‌شود و هویت شخصی شکل می‌گیرد (ادگار، ۱۳۸۷: ۹۴). در نگرش نشانه‌شناسی اجتماعی فرایند ساختِ معنی دارای دو بُعد درونی و بیرونی (ظاهری) است. در بُعد بیرونی فرایند، کنشی اجتماعی وجود دارد که به میانجیگری آن، معنا پیوسته‌وار در روندی تحول‌آفرین تولید می‌شود. در این فرایند دگرساز، بین معنا، محیط فرهنگی موجود و محرک‌های اجتماعی بیرونی، کنش و واکنش برقرار می‌شود که معنی تولیدشده را می‌توان یک واکنش ذاتی دائمی و در تعامل پیوسته با جهان دانست (Kress, 2010: 93-94). کرس و ون لیوون برای بررسی این فرانقش مؤلفه‌های تماس، قاب تصویر و فاصلهٔ اجتماعی و زاویهٔ دید را پیشنهاد می‌کند.

۲ـ۲ـ۱. تماس

تماس به حضور فیزیکی دلالت می‌کند. این موضوع خود می‌تواند امری تعاملی مستقیم و بی‌واسطه یا واسطه‌ای باشد. هاپر به‌نقل از پارک و بورگس می‌نویسد تماس را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی برهم‌کنش اجتماعی و مقدمهٔ مراحل بعدی تلقی کرد. این بیان نشان می‌دهد که تماس اجتماعی، تماسی میان اشخاص یا گروه است و پیش‌شرط ورود به برهم‌کنش اجتماعی است (هاپر، ۱۳۹۲: ۲۶۵). کرس و ون لیوون با تمرکز بر گرامر تصویر، تماس را به مفهوم دیدگانی و چشمی تقلیل می‌دهند و بر نقش نگاه خیره تأکید دارد. با این تقسیم‌بندی تماس (چشمی) به دو شاخهٔ نگاه تقاضا و نگاه عرضه تقسیم می‌شود. نگاه تقاضا، نگاهی است که به‌سمت بیننده هدایت می‌شود و نگاه عرضه به‌سمت بیننده هدایت نمی‌شود (Kress & Van Leeuwen, 2006: 148).

۲ـ۲ـ۲. قاب تصویر و فاصلهٔ اجتماعی

معنای تعاملی که به‌واسطهٔ ارتباط میان عناصر موجود در تصویر و بینندگان ایجاد می‌شود، دارای بعد خاصی با نام قاب تصویر است. نوع نمایی که بر اساس آن تصویری ارائه می‌شود، معانی خاص و متفاوت را ایجاد می‌کند. این نماها شامل نمای بسته، متوسط و باز است.

اصطلاح فاصلهٔ اجتماعی در جامعه‌شناسی و روان‌شناسیِ اجتماعی برای اشاره به درجهٔ تفاهم مبتنی بر همدلی (صمیمیت) به کار برده می‌شود؛ همدلی‌ای که یک طرفِ رابطهٔ اجتماعی نسبت به طرف دیگر احساس می‌کند و برحسب نقطهٔ کامل، تفاهم را می‌توان اندازه‌گیری کرد. احساسات طرف مربوط هرچقدر از این نقطه دورتر باشد، فاصلهٔ اجتماعی افزون‌تر می‌شود. گاهی اصطلاحی که به‌معنی بالا به کار می‌رود، با صفت افقی توصیف می‌شود. اصطلاح فاصلهٔ اجتماعی عمودی نیز برای اشاره به درجات فرمانروایی ـ فرمان‌برداری در رابطهٔ اجتماعی همراه

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

با درجهٔ اختلاف در حیثیت، قدرت و اختیار استفاده می‌شود (اتو دالکه، ۱۳۹۲: ۶۰۹). فاصلهٔ اجتماعی افقی به‌معنای داشتن تعامل بدون حس خودبرتربینی با دیگرانی که به‌لحاظ فرهنگی متمایزند (Cavan, 1971: 94). اما در فاصلهٔ اجتماعی عمودی تفاوت‌های فرهنگی پررنگ است و مبنای تفاوت خود و دیگران محسوب می‌شود (Bogardus, 1928: 78). کرس و ون لیوون فاصلهٔ اجتماعی را به سه شاخهٔ صمیمانه/ شخصی، اجتماعی و غیرشخصی تقسیم‌بندی می‌کنند که متناظر نماهای یادشده است (Kress & Van Leeuwen, 2006: 148).

همچنین زاویهٔ دید و تأثیر آن بر جهت‌گیری‌های شخصی در تصویر در معانی تعاملی، مدنظر نشانه‌شناسی اجتماعی است. تاونزند اظهار می‌کند پرسپکتیو صرفاً بازآفرینی واقعیت به شمار نمی‌رود بلکه خودش یکی از شیوه‌های قراردادی دیدن است که باید آن را از راه تجربه فراگرفت (تاونزند، ۱۳۹۳: ۲۵۵). شیوه‌های قراردادی دیدن در نشانه‌شناسی اجتماعی این‌گونه تعریف می‌شود: زاویهٔ مستقیم از روبه‌رو معرف رابطه با پدیدهٔ درون تصویر، زاویهٔ مورب به‌معنای رابطه نداشتن با پدیده، زاویه از بالا به پایین به‌معنی تسلط بیننده بر پدیده و زاویهٔ هم‌سطح چشم بیانگر برابری بیننده با پدیده است و سرانجام زاویه از پایین به بالا تسلط شرکت‌کنندهٔ بازنمودشده بر بیننده را نشان می‌دهد (Kress & Van Leeuwen, 2006: 148).

۲ـ۳. فرانقش ترکیبی

از نظر آن‌ها ترکیب‌بندی می‌تواند معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوهٔ به‌هم‌پیوسته به یکدیگر مرتبط سازد. این شیوه‌ها عبارت‌اند از:

۱. ارزش اطلاعاتی یا محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر؛

۲. برجستگی یا وجوه ظاهر شدن عناصر درون تصویر برای توجه بینندگان؛

۳. قاب‌بندی یا حضور یا غیاب ابزارهای قاب‌بندی ارتباط‌دهنده یا جداکنندهٔ عناصر درون تصویر.

از دیدگاه کرس و ون لیوون این سه اصل ترکیب‌بندی بر تصویرها اعمال نمی‌شود، بلکه می‌توان آن‌ها را در متون ترکیبی، یعنی متونی که متن را در کنار تصویر دارند و همچنین دربارهٔ دیگر عناصر گرافیکی به کار برد. بنابراین هر متنی که معانی آن با بیش از یک شیوهٔ نشانه‌شناختی محقق شود، متن چندشیوه به حساب می‌آید (همان: ۱۷۷). در متون چندشیوه، اولین فرض در نشانه‌شناسی اجتماعی آن است که معنی‌سازی همواره چندوجهی است؛ ژست، حالت، نگاه، حرکت و... در معنی‌سازی، توانایی مشارکت برابر دارند (Wong, 2019: 2).

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۳. معرفی پیکرهٔ مطالعاتی

قالی میرزا کوچک در کارخانهٔ قالی‌بافی ملامحمود مدیحی (۱۲۵۸ــ۱۳۳۰) بافته شده است (تصویر ۱). این فرش در ابعاد ۱۳۰×۲۲۰ سانتی‌متر به تاریخ تقریبی ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۹ در شهر کاشان بافته شده و بدین سبب که پیکرهٔ میرزا کوچک‌خان در قابی محرابی در زمینهٔ آن بافته شده، به این نام موسوم است.

تصویر ۱: قالیچهٔ محرابی کتیبه‌دار با تصویر میرزا کوچک‌خان محل بافت: کاشان، کارخانهٔ ملامحمود مدیحی (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۴۷؛ حصوری، ۱۳۷۷: ۳۵)

هرچند حصوری از روی فعالیت‌های ملامحمود مدیحی این احتمال را داده که این قالی در روستای ابوزیدآباد بافته شده است (حصوری، ۱۳۷۷: ۳۷). اما در مرحلهٔ مطالعات میدانی این پژوهش با دسترسی به بازماندگان و خانوادهٔ دختری ملامحمود مدیحی مشخص شد حدس

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

حصوری درست نبوده و این قالی جدا از فضای کارگاهی قالی‌های دیگر و دور از انظار عموم بافته شده است و محل بافت آن را می‌توان منزل ملامحمود مدیحی دانست. با توجه به اینکه خانهٔ بزرگ ملامحمود موسوم به پنج‌دری در کاشان دارای دو فضای مجزا برای دو همسر وی بوده است، این قالی در خانهٔ پشتی بافته شده که محل زندگی همسر دومش، خاور شیروانی (خاورخانم ۱۲۸۴ـ۱۳۵۹ش) محسوب می‌شد و این بافنده، قالی مورد نظر را در اوان جوانی بافته است. از سویی دیگر مشخص شد ملامحمود با بازرگانان اروپایی و یکی از تبعیدیان گیلانی به نام خلعتبری[۷] معروف به دکتر، ارتباط کاری و مراوداتی داشته است. این موضوع می‌تواند نشانی از علاقهٔ وی به اندیشه‌های تجددخواهانه باشد؛ اما هیچ‌یک از اعضای خانواده‌اش این را تأیید نکرده‌اند که وی در آن دوره، کنشگری سیاسی بوده است (سهیلی اصفهانی، ۱۴۰۱). بر مبنای این مصاحبه، تصاویری از بافنده و صاحب قالی به دست آمد که در تصاویر ۲ تا ۵ نشان داده شده است.

تصویر ۲ و ۳: خاور شیروانی همسر دوم ملامحمود مدیحی و بافندهٔ قالی میرزا کوچک (آلبوم عکس خاندان دیحی)

تصویر ۴: ملامحمود مدیحی
(آلبوم عکس خاندان مدیحی)

تصویر ۵: ملامحمود مدیحی و پسرانش
(آلبوم عکس خاندان مدیحی)

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۳ـ۱. معنای بازنمودی (الگوی بصری چیدمان، اشیا و اجزای همراه)

۳ـ۱ـ۱. الگوی بصری

در این قالی تنها یک کنشگر انسانی دیده می‌شود؛ الگوی بصری در تصویر از نوع مفهومی است که دارای دوسویهٔ نمادین و تحلیلی است. سویهٔ نمادین مربوط به بازنمایی شخص میرزا کوچک در مقام یک مبارز است که وجوه توصیفی نمادین شخصیت وی در مضمون کتیبه‌های این قالی در سه حاشیه بیان شده است. از سویی دیگر، این تصویر سویهٔ تحلیلی نیز دارد. سویهٔ تحلیلی ازاین‌روست که حضور یک شخص در این تصویر بر جریانی سیاسی و اجتماعی دلالت می‌کند که افراد بسیاری را تحت‌تأثیر خود قرار داد و نوعی مجاز جز به کل اتفاق افتاده است. از سویی دیگر، قطار فشنگی که حمایل شده است و قرار دادن دست راست روی جلد کیف اسلحه کمری و گرفتن لولهٔ تفنگی که قنداق آن بر زمین است با دست دیگر، مجازی بر مبارز بودن و مهیا بودن برای نبرد است. در این تصویر، فضای پس‌زمینه و پیش‌زمینه که گیاهان و درختان در آن تصویر شده، تداعی‌کنندهٔ جنگل است.

آشکاری سویهٔ نمادینی که سفارش‌دهنده و طراح قالی از شخصیت میرزا کوچک دارند، وابسته به خوانش تک‌مصراع‌هایی است که در سه حاشیهٔ قالی در ترنج‌های بازوبندی‌شکل آمده که ذکر متوالی‌شان، ابیاتی پیوسته را ایجاد کرده است. اساس طرح قالی و شعر که در وصف میرزا کوچک است، زادهٔ طبع ملامحمود مدیحی است (حصوری، ۱۳۷۷: ۳۵ـ۳۷). حصوری این اشعار را خوانده است و در آن بعضی از ادات گویش کاشانی و اغلاط املایی به چشم می‌خورد (همان: ۳۸ و ۳۹). برای دریافت چرایی بازنمایی میرزا کوچک در این قالی و همچنین درک سویهٔ استعاره‌ای یا نمادینی که ملامحمود مدیحی و طراح سعی در ارائهٔ آن داشته‌اند، لازم است به متن این شعر و ساختار جایگیری مصرع‌ها توجه شود (تصویر ۶ و جدول ۱).

تصویر ۶: ساختار تصویری حاشیه‌های سه‌گانه و نحوهٔ جایگیری مصرع‌ها در متن (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

جدول ۱: ساختار فرمی و مضمونی حاشیه‌های قالی میرزا کوچک

(نگارندگان؛ منبع اشعار کتیبه‌ها: حصوری، ۱۳۷۷: ۳۸ـ۳۹)

ردیف	نوع حاشیه	رکن قصیده	مضمون	تعداد کتیبه‌ها
۱	حاشیه یا طرهٔ داخلی	تشبیب/ گریزگاه	تغزلی	۲۰ ۱ـ۲۰

محتوای کتیبه‌های بازوبندی طرهٔ داخلی

آشفته‌ام ز طرهٔ لیلی شمایلی — زنجیر کو که نیست به مجنون تحملی
بی‌زلف او تفرج صحرا نبایدم — انکار می‌کنم که نرسته است سنبلی
کرده دراز قصه به هم یاد زلف او — داریم با دو سلسله دور و تسلسلی
بر یاد زلف دوست به دیوانگی خوشم — دیوانگی به است در اینجا ز عاقلی
در باغ روزگار نیاید دگر به دست — مانند تو گلی و چه من نیز بلبلی
بگرفت دست پیش رخش یار جام می — خورشید و ماه راست به هم خوش تقابلی
از موج زنده‌رود سرشکم مکن تو پاک — بگذر که رویش از مژه بربسته‌ام پلی
عشقش قیامت است و بلا کز نصیب او — بگرفته است کوه بسان تزلزلی
قسمت وراست عیش و برد غم گمان مبر — کاین را تغیری بود آن را تبدلی
خرّم شو ای بسیط زمین کاین بساط ما — کرده است با بساط سلیمان مقابلی

ردیف	نوع حاشیه	رکن قصیده	مضمون	تعداد کتیبه‌ها
۲	حاشیهٔ اصلی یا میانی	گریزگاه/ تنه اصلی	معرفی کنشگر یا ممدوح و بیان حماسه‌های او	۱۸ ۲۱ـ۳۸

محتوای کتیبه‌های بازوبندی حاشیهٔ اصلی یا میانی

گشته فضای قالی بر ما چه صحن باغ — بر او چه تکیه داد کوچک‌خان جنگلی
سلطان جود و کان کرم کز نصیب او — برپا شده ز خلق عجب شور و غلغلی
زد تکیه بر بساط چه هارون به اقتدار — مرغان زنند تار چه اسحاق موصلی
نازد کنون به تخت جم و تاج اردشیر — از شوکت و جلال ز شیری و پردلی
بندد قضا طناب به گردن اسیروار — در بندگیش گر بکند چرخ کاهلی
با تیغ غیرت از تن دشمن ربود سر — اندر جدل نکرد به او کس مقابلی
گوش سپهر کر شده ز آواز الامان — بس کشت دشمنان خود از رشت و انزلی
اندر سخا و جود بود حاتم جهان — نوشیروان ثانی باشد ز عادلی
بگذشته است در ره ملت ز جان و سر — کرده به شاه ملک خراسان توکلی

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

ردیف	نوع حاشیه	رکن قصیده	مضمون	تعداد کتیبه‌ها
۳	حاشیه یا طرهٔ بیرونی	ادامهٔ تنهٔ اصلی قصیده و مقطع (پایان) اخلاقی	بیان حماسی و پندهای اخلاقی	۲۸ ۳۹ـ۶۶

محتوای کتیبه‌های بازوبندی طرهٔ بیرونی

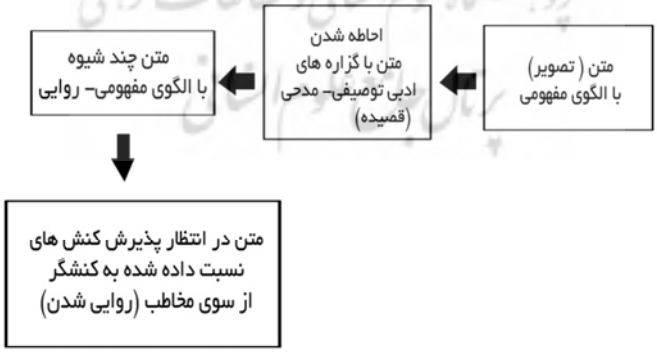
فالی زدیم یار سفرکرده دررسید — بهتر از این نیامده هرگز تفألی
چون شاهباز سر کند از آشیان برون — دشمن چه صعره گیرد هر دم به چنگلی
سروی نوشته است چه بالای او ز باغ — در لاله‌زار نیست به مانند او گلی
در بندگان حضرت او آشکار بین — دیهیم طغرلی و کمربند هرقلی
بربود دشمنان خود از صحنهٔ زمین — کرد در نهان به چاه چه هاروت بابلی
خدمت تمام کرد به ایرانیان تمام — بنهاده بر خلایق گیلان تطاولی
داده ندای مردی انسان که در جهان — نادیده روزگار چنین نامور یلی
شور و نوا ز گیلان تا بر عراق شد — وز ترکتاز خصم به آهنگ زابلی
بر دفع خصم تا که کوچک‌خان قدم نهاد — بنمود کردگار به ما خوش تفضلی
انصاف می‌دهد که گلستان روزگار — ناورد (د)ر وجود بدین رنگ و بو گلی
ای دوست دل منه تو بر این تنگنای خاک — دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی
هارون هلاک شد که دوصد خانه گنج داشت — نوشیروان نمرد که دم زد ز عادلی

چنان‌که مشاهده می‌شود این شعر در زمرهٔ قصیده قرار می‌گیرد، لحن و موضوع قصاید سنتی حماسی است و در آن از مدح، مفاخره، ذم و امثال آن سخن می‌رود و مطالب دیگر از قبیل نکات اخلاقی و حکمی و دینی در آن جنبهٔ فرعی و ثانوی دارد. به آغاز قصیده، «تشبیب، نسیب یا تغزل» می‌گویند و در مدح معشوق و توصیف زیبایی‌های طبیعت و وصف مجلس بزم و امثال این است. در قسمت دوم قصیده، شاعر «مقدمه» یا همان «تغزل» را با یکی دو بیت که به آن «تخلص» و «گریزگاه» می‌گویند به قسمت بعدی قصیده یعنی «مدح» مربوط می‌کند. قسمت سوم «تنهٔ قصیده» یا «قسمت اصلی» است. شاعر در این بخش به مدح ممدوح می‌پردازد و با اغراق، او را به‌صورت قهرمانی حماسی و موجودی مافوق طبیعی توصیف می‌کند که اعمال محیرالعقولی انجام می‌دهد. قسمت چهارم «شریطه» نام دارد که شاعر در این بخش در حق ممدوح دعا می‌کند. این دعا مانند دعای تأیید است؛ یعنی عمری ابدی خواستن برای ممدوح (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۶ـ۲۷۸). بخش آغازین قصیده در داخلی‌ترین حاشیهٔ قالی قرار گرفته و از زیر پای تصویر

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

میرزا کوچک آغاز شده است. بخش دوم یا همان گریزگاه قصیده، سخن از این قالی خاص می‌شود و معرفی کوچک جنگلی، خوی و خصال و اعمال حماسی وی است به‌صورت بزرگ‌تر که در حاشیهٔ میانی جای گرفته و با بیت «گشته فضای قالی بر ما چه صحن باغ/ بر او چه تکیه داد کوچک‌خان جنگلی» آغاز شده است و با بیت «بگذشته است در ره ملت ز جان و سر/ کرده به شاه ملک خراسان توکلی» پایان می‌یابد. این بیت می‌تواند دالی بر مفهوم ملی‌گرایی با گرایش به مذهب شیعه باشد. به‌عبارت دیگر در این حاشیهٔ میانی، گریزگاه و قسمتی از تنهٔ اصلی قصیده درهم آمیخته است. حاشیهٔ بعدی یا تنها حاشیهٔ باقی‌ماندهٔ قالی به بقیهٔ شعر اختصاص یافته است. این قصیده، فاقد بخش چهارم (شریطه) است و در سه بیت آخر مضمون حماسی خود را واگذاشته و درون‌مایه‌ای تعلیمی در رد دنیا و دل نبستن به آن یافته است که می‌تواند تأکیدی باشد بر منش و شخصیت میرزا و از طرف دیگر نامعلوم بودن سرانجام قیام جنگل در زمان سروده شدن شعر و بافت. میرزا کوچک در تنهٔ قصیده در محور جانشینی نمادهای مشهور در ادب فارسی قرار گرفته است. وی در این شعر اقتدار هارون، جود و کرم حاتم، نامور یلی رستم، دادگری نوشیروانی را یافته است. می‌توان گفت شاعر، او را نماد انسانی کامل در دورهٔ خود دانسته است. از این نظر که بازنمایی صرف تصویر از چنین بیانگری‌ای در وصف کنشگر بی‌بهره است، احتمال دارد سفارش‌دهنده و طراح قصد داشته‌اند از بیان کنش مفهومی فراتر روند و با واسطهٔ شعر به نوعی کنش روایی با مخاطب دست یازند و با توجه به اینکه کلمات بیننده را دعوت به خواندن می‌کنند، مخاطب با دریافت ابیات و در پاسخ به نگاه شخص تصویرشده، کنش‌پذیر و تأییدکننده شود (نمودار ۱).

نمودار ۱: روند تبدیل الگو برای روایی شدن متن از نظر مخاطب (نگارندگان)



10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۳ـ۲. معنای تعاملی (تماس، فاصلهٔ اجتماعی، رمزگان بدن و نگرش)

۳ـ۲ـ۱. تماس

کنشگر انسانی در این تصویر، نگاه تقاضا به بیرون قالی یا همان مخاطب دارد. عناصر مشارکت‌کنندهٔ دیگری نیز در تصویر وجود دارد. کلمات حاشیهٔ تصویر ازآن‌رو که روبه‌روی مخاطب قرار گرفته‌اند، تقاضای دیده شدن، فهم شدن و خوانده شدن دارند. انتظار نصب قالی روی سطحی عمودی، نه در زیر پا افتادن قالی از مصرع «بر او چه تکیه داد کوچک‌خان جنگلی» شناخته می‌شود. شاید منظور از تکیه دادن به فرش، نزدیک به چنین تصویری باشد (تصویر ۷). یکی از همراهان میرزا کوچک می‌گوید چند بار این بیت را از میرزا شنیده است: «اگرچه فرش من از بوریاست، طعنه مزن/ چراکه خوابگه شیر در نیستان است» (فخرایی، ۱۳۵۷: ۳۹). مشخص نیست ملامحمود این بیت را از زبان تبعیدیان گیلانی به خطهٔ کاشان ـ که همکاران نهضت جنگل یا مخالفان حکومت وقت بوده‌اند مثل خلعتبری ـ شنیده است یا خیر؟ (حصوری، ۱۳۷۷: ۳۷). اما در صورت شنیدن این بیت می‌توان گفت دلیلی مناسب برای ملامحمود مدیحی به‌عنوان سفارش‌دهنده بوده است تا قالی را ببافد و به میرزا کوچک اهدا کند.

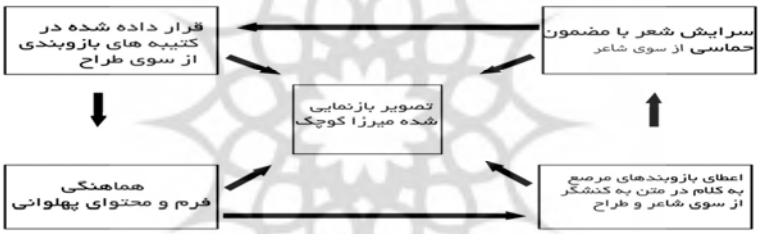
تصویر ۷: میرزا کوچک‌خان با پس‌زمینهٔ قالی ترنجی. اواخر اردیبهشت ۱۲۹۹ش/ اوایل رمضان ۱۳۳۸ق (حاج سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۲۰۴).

تصویر ۸: کارت‌پستال تصویر میرزا کوچک‌خان رئیس مجاهدین گیلان به‌همراه تصویر سر بریدهٔ وی در قسمت راست بالای تصویر و عبارات معرفی وی به زبان‌های آلمانی و روسی در قسمت پایین کارت‌پستال. چاپ‌شده در سال ۱۳۰۳ش/ ۱۳۴۲ق. دو سال بعد از خاموشی نهضت جنگل (fardanews.com و حاج سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۲۳۸).

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

با توجه به پیش‌متن‌های ادبیات حماسی ایران از جملـه *شـاهنامهٔ* فردوسـی و پیشـینهٔ دیـرین ایرانیان در بستن بازوبند، ممکن است قرار گرفتن ابیات یادشده در فـرم کتیبـه‌هـای بازوبنـدی در تعامل مستقیم با شرح پهلوانی‌ها و رشادت‌های میرزا کوچک باشد؛ چنان‌که پادشاهان، جنگـاوران بزرگ و پهلوانان هریک بازوبند ویژهٔ خـود را داشـتند و بعضـی از ایـن بازوبنـدها بـا گوهرهـا و جواهرهای بسـیار تـزیین مـی‌شـده اسـت (انصـاف‌پـور، ۱۳۵۳: ۱۱۴). مـی‌تـوان گفـت کلمـات نگاشته‌شده به خط نستعلیق، در کتیبه‌های بازوبندی این قالی، نقـش همـان جـواهر و گوهرهـا را دارند. این سلسله بازوبندهای توصیفی که ویژگی‌های متعددی را در خصایل پهلـوانی و قهرمـانی میرزا کوچک بیان می‌کند، به‌منزلهٔ بازوبندهای فرضی است که از سـوی شـاعر و طـراح قـالی بـه شخصیت میرزا کوچک هدیه شده است. این موضوع به هماهنگی کلمه و تصویر در مـتن یـاری رسانده است (نمودار ۲).

نمودار ۲: روند هماهنگی کلمه (شعر) و تصویر در قالی میرزا کوچک (نگارندگان)



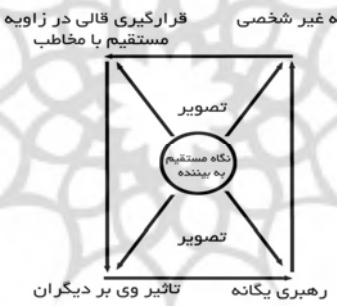
۳ـ۲ـ۲. فاصلهٔ اجتماعی

در بحث فاصلهٔ اجتماعی، هیچ‌گونه کنشگر انسانی دیگری در کنار میرزا کوچک دیده نمی‌شـود و او تنهاست. قـالی‌هـایی کـه نمایـانگر قهرمانـان مشـروطه یـا قهرمانـان استعمارسـتیزنـد، غیـر از استثناهایی، اغلب کنشگر به‌تنهایی بازنمایی شده است. این نوع خاص از بازنمایی، علاوه بر آنکـه امکان دارد متأثر از عکس‌های تک‌نفرهٔ به‌جامانده از این اشـخاص باشـد، مـی‌توانـد بـه مفهـومی برآمده از تجدد اشاره کند که آنتونی گیدنز[۸] آن را تجدد و تشخص[۹] می‌نامد (گیدنز، ۱۳۹۴: ۱۱۳). تنهٔ اصلی قصیده که به قلم درشت‌تر در این قالی بافته شده، بیان قسمتی مهم از زندگی‌نامهٔ میـرزا کوچک به زبان شعر حماسی است کـه بـه‌تعبیـر گیـدنز، نـوعی انگشـت نهـادن بـر تجربیـات و عملکردهای انحصاری شخصیت مدنظر و جدا کردن وی از مردم عادی است (همان). برای ثبـت تصویر تمام‌قد میرزا کوچک‌خان جنگلی فاصلهٔ دوربین از وی دست‌کم سـه متـر یـا بیشـتر بـوده است. با توجه به اینکه تصویر نقش‌شده روی قالی نیز به‌احتمال بسـیار الگـوی اولیـه‌ای همچـون

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

تصویر ۸ داشته و طراح سعی در ارائهٔ مدالیتهٔ مناسبی از پیکرهٔ میرزا کوچک و محیط پیرامونی وی کرده است؛ نوع فاصلهٔ دوربین عکاسی و عکاس از میرزا کوچک به طراح انتقال یافته است و با توجه به ابعاد فرش می‌توان گفت این موضوع به بیننده هم منتقل می‌شود. البته طراح قصد ایجاد مدالیته‌ای کاملاً عکس‌وار را نداشته است؛ زیرا در تصویر بازنمایی، اثری از سایه‌ها و چین و شکن لباس‌ها در دست نیست. فاصله‌ای که با توجه به نمای باز موجود پدید می‌آید، موجب ارتباط غیرشخصی با بیننده می‌شود و بر اثر آن بر متفاوت بودن جایگاه فرد تأکید می‌کند. در اینجا استثنایی پدید می‌آید، این فاصله با نگاهِ مستقیم تنها کنشگر انسانی قالی به‌سوی مخاطب در بیرون متن تلفیق می‌شود و به‌شرط قرارگیری قالی در زاویهٔ مستقیم از روبه‌رو، با وجود فاصلهٔ غیرشخصی، موجبی برای پیوستگی بیننده با پدیدهٔ درون تصویر پدید می‌آید. می‌توان گفت که با این تمهید، مفهوم دوگانهٔ رهبری یگانه و تأثیر وی بر دیگران شکلی بصری می‌یابد (نمودار ۳).

نمودار ۳: تمهید بیان یگانگی و تأثیرگذاری کنشگر (نگارندگان)



۳ـ۲ـ۲. رمزگان بدن

بدن میرزا کوچک به‌صورت تمام‌قد و ایستاده بافته شده است. در بیشتر عکس‌هایی که از میرزا کوچک با لباس و تجهیزات نظامی باقی مانده، غیر از معدودی، وی ایستاده است. تفنگی که قنداق آن بر زمین است نیز به حالتی نزدیک به پافنگ است. این ایستادن به‌موازات درخت‌هایی است که در پس‌زمینه نقش شده‌اند و تنها یک درخت، طولی بلندتر از قد میرزا دارد، در قیاس با درختچه‌هایی که تا نیمه چکمه‌های وی بالا آمده‌اند و تفاوت قطر نازک تنهٔ درختان با بدن ستبر میرزا که قسمت عمده‌ای از فضای تصویری قالی را پر کرده است، از تسلط کنشگر انسانی بر طبیعت تصویرشده خبر می‌دهد و از سویی دیگر به واژهٔ جنگلی مصداقی بصری می‌بخشد. سعی در تصویر کردن اندام متناسب برای میرزا در شکل، کمری استوار و دارای عرض کمتر نسبت به شانه‌ها، نحوهٔ ایستادن و دست بر اسلحه داشتن، تصویرهایی نقش‌شده بر قالی‌ها از پهلوانان

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

ایرانی همچون رستم و پادشاهانی چون نادرشاه را به یاد می‌آورد. برای نمونه می‌توان به قالی صورت نادرشاه افشار بافت اصفهان در اوایل قرن چهاردهم هجری قمری اشاره کرد که هم از لحاظ فرم بازنمایی و هم از منظر اندازه، شباهت نزدیکی به قالی میرزا کوچک دارد (تصویر ۹) البته در قالی نادرشاه سعی در نشان دادن سایه‌روشن‌هاست و اشعار قصیده‌وار نیز وجود ندارد که این موضوع در قالی میرزا کوچک کاملاً برعکس است. با توجه به نزدیکی دو مرکز قالی‌بافی ایران، یعنی کاشان و اصفهان به یکدیگر، می‌توان گفت طراح قالی میرزا کوچک به طراحی قالی نادرشاه یا قالی‌های مشابه نگاهی داشته است.

تصویر ۹: قالی نادرشاه با کتیبهٔ صورت نادرشاه افشار. بافت اصفهان. اوایل قرن چهاردهم هجری قمری. اندازه: ۱۳۸×۲۱۵ (Tanavoli, 1994: 151)

نوع بازنمایی بدن میرزا کوچک وی را در محور جانشینی و هم‌طراز پهلوانان *شاهنامه* و پادشاهان قدرتمند ایران قرار می‌دهد که ایرانیان به هر دو گروه علاقه‌مندند و به ایشان احترام می‌گذارند. این موضوع همراه با مضمون قصیده، مشروعیت میرزا کوچک را در مقام ادامه‌دهندهٔ نسل برگزیدهٔ پهلوانان *شاهنامه* و شاهان مقتدر ایران تأکید می‌کند. مو، ریش و سبیل بلند میرزا

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

کوچک که بیشتر صورت او را پوشانده است هم می‌تواند دالی بر پیشینه‌ای متأثر از تحصیلات طلبگی وی باشد (فخرایی، ۱۳۵۷: ۳۶ـ۳۷) یا دالی بر مشغلهٔ بسیار وی و امکانی برای استتار بهتر در سایه‌روشن جنگل‌های انبوه گیلان فرض شود. این نشانهٔ خاص بدنی، یعنی مو و ریش و سبیل بلند میرزا از این بابت اهمیت دارد که به وجه ممیزهٔ میرزا و یارانش با دیگر مجاهدان در آن عصر تبدیل می‌شود. به این موضوع نیز اشاره شده است که ناپیراستن ریش و موی جنگلی‌ها به پیمانی در اوایل کار جنگلی‌ها (۱۲۹۳ش) در بین هفت تن از جمله میرزا کوچک‌خان و دکتر حشمت بازمی‌گردد که بر اساس آن تصمیم گرفته‌اند تا نرسیدن به خواستهٔ بزرگ خود، رهایی از چیرگی استعمار، از ریختن موی سر و رویشان پرهیز کنند (پرتو، ۱۳۹۱: ۱۰۵ـ۱۰۷). احتمال دارد در بخش آغازین شعر، عبارت زلف دوست، علاوه بر رعایت سنت ادبی توصیف معشوق در وصف موهای بلند میرزا هم باشد.

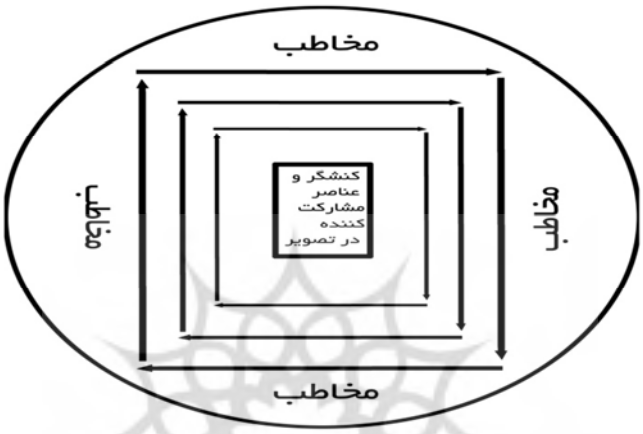
۳ـ۲ـ۳. نگرش

چنان‌که اشاره شد، زاویهٔ دید از روبه‌رو و هم‌سطح چشم است. زاویهٔ هم‌سطح چشم، نشان‌دهندهٔ برابری بیننده با پدیدهٔ درون تصویر است. اما انتخاب این زاویه با توجه به قرارگیری فرضی فرش میرزا کوچک روی دیوار و نشستن در پای آن، چنان‌که مرسوم است، زاویهٔ دید را نسبت به بیننده تغییر می‌دهد؛ به‌نحوی‌که نگاه بیننده از پایین به بالا خواهد بود و این موضوع نشان‌دهندهٔ تسلط شرکت‌کنندهٔ انسانی بازنمودشده در قالی، بر مخاطب خواهد بود. همچنین این موضوع نیز می‌تواند دالی بر پایگاه اجتماعی بالاتر یا رهبری بلامنازع کنشگر تلقی شود. نکتهٔ درخور توجه این است که در صورت ایستادن مخاطب و نگریستن به فرش، زاویهٔ دید تغییر می‌کند و تا اندازه‌ای هم‌سطح می‌شود. به‌عبارت دیگر، به پا خواستن نوعی امتیاز همراهی و همپایی با میرزا کوچک را ایجاد و نشستن این امتیاز را سلب می‌کند. زاویهٔ دید از منظر دیگری هم بحث‌کردنی است و آن الزام تغییر زوایهٔ دید از سوی بیننده برای خواندن دنبالهٔ ابیات است. به‌تعبیر دیگر، آن‌گونه که به‌راحتی، اجزای تصویر بازنمایی‌شده از میرزا کوچک و محیط وی برای مخاطب دریافت‌شدنی است، کلمات این‌چنین نیستند و برای خواندن آن‌ها چشم باید از قسمت پایین قالی، یعنی از زیر تصویر بازنمایی‌شده به‌سمت عقربه‌های ساعت، سه دور بچرخد و به‌علت نوع ترکیب‌بندی، برای خواندن دقیق مخاطب مجبور باشد جای ایستادن خود را تغییر دهد و به‌نوعی دور تصویر میرزا بچرخد. این موضوع علاوه بر آنکه موجب معماگونگی و سختی در فهم اشعار می‌شود، چرخش و به‌تعبیر دیگر طواف بیننده را دور تصویر میرزا کوچک ضروری می‌کند. این

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

موضوع می‌تواند هم تمهیدی برای احترام بیشتر به این کنشگر در تصویر تلقی شود و هم می‌تواند دالی بر این موضوع باشد که این فرم زنجیرهٔ ابیات صرفاً نقش قاب عکسی بزرگ را از منظر ترکیب‌بندی ایفا می‌کند و بیشتر از منظر زیبایی، ظرافت و متمایز بودن حاشیهٔ مدنظر طراح بوده تا خواندن دقیق کلمات و درک کامل اشعار از سوی مخاطب (نمودار ۴).

نمودار ۴: چرخهٔ شناخت واژگان کتیبه‌ها از سوی مخاطب (نگارندگان)



۳ـ۳. معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی و قاب)

۳ـ۳ـ۱. ارزش اطلاعات

در ساختار فرش محرابی، به‌طور معمول خوانش از بالا به پایین انجام می‌شود. در این خوانش، قالی دارای هفت حاشیه، چهار حاشیهٔ زنجیره‌ای و سه حاشیهٔ کتیبه‌ای مجزاست که هر سه به مصرع‌هایی به خط نستعلیق اختصاص یافته‌اند. حاشیهٔ میانی تقریباً قطری دو برابر حاشیهٔ اول دارد و فاصلهٔ بین ترنج‌های بازویی این حاشیه را نقوش هندسی و گیاهی پر کرده است (تصویر ۱۰). پس از حاشیه‌ها دو ستون و یک طاق وجود دارد که نقش دو لچک را در زمینهٔ قالی دارند و با نقوش گیاهی تزیین شده است. تصویر میرزا کوچک در جنگل در فاصلهٔ بین دو ستون نقش شده است. وی ایستاده، دارای لباس نظامی، چکمه‌هایی به پا، اسلحه‌ای در دست، کلتی بر کمر و قطار فشنگی نیز بر سینه دارد. بالای سر میرزا شمسه‌ای دوازده‌پر قرار دارد که داخل آن «زنده باد کوچک‌خان جنگلی» نوشته شده است. در این شمسه علامت تشدید نیز دیده می‌شود. در قسمت راست شمسهٔ مذکور، عبارت کارخانهٔ ملامحمود نوشته شده است. زیر پای میرزا کوچک و در فاصلهٔ بین دو پایهٔ ستون، برجستگی‌های رنگی ذوزنقه‌ای‌شکل قرار دارد که گیاهانی بر آن روییده و بیشتر به نظر می‌آید نوعی

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

معرفی پالت رنگی است که برخی از رنگ‌های به‌کاررفته در قالی را معرفی می‌کند (تصویر ۱۱). در این بین باید توجه داشت همان‌گونه که قطر حاشیهٔ میانی از اهمیت این بخش خاص شعر خبر می‌دهد، در میانه قرار گرفتن کنشگر انسانی در متن نیز چنین اهمیتی را بازنمون می‌شود.

۳ـ۳ـ۲. برجستگی

مهم‌ترین برجستگی در بازنمایی پیکرهٔ کنشگر است که هم از دیگر عناصر تصویری، بزرگ‌تر نقش شده است و این نوع بازنمایی می‌تواند نوعی پرسپکتیو مقامی تلقی شود و هم از نظر گونه نشانه‌ای با دیگر عناصر مشارکت‌کننده در تصویر متمایز است. کتیبه‌های موجود در قالی به چند روش برجسته‌سازی شده‌اند. ابتدا آنکه رنگ زمینهٔ حاشیهٔ اول و سوم هم‌رنگ و به رنگ سرخ و کتیبه‌ها در آن‌ها به رنگ سپید طراحی شده است؛ اما زمینهٔ ردیف میانی به رنگ سفید و کتیبه‌ها به رنگ مشکی می‌باشد که در مقایسه با دو حاشیهٔ دیگر، بالاترین کنتراست و تمایز را در بیننده ایجاد می‌کند. روش دیگر برجسته‌سازی در نوع انتخاب جایگاه مصرع‌ها رخ داده است. قسمت تغزل قصیده از قسمت راست حاشیهٔ سوم در قسمت زیرین تصویر میرزا کوچک آغاز شده و این قسمت از تغزل چنان‌که قبلاً گفته شد، حاشیهٔ مذکور را کاملاً به خود اختصاص داده است. تنهٔ اصلی قصیده و آنجا که معرفی قالی و میرزا کوچک آغاز می‌شود، دقیقاً زیر حاشیهٔ اول و همان نقطهٔ آغازین قرار می‌گیرد که می‌توان آن را نوعی پانویس برای معرفی قالی و شاید دلیل بافته‌شدنش و معرفی کنشگر انسانی آن دانست. شکل دیگر برجستگی در نوع طراحی برای نگارش اتفاق افتاده که موجب آن تفاوت خط زمینه برای نگارش کتیبه‌هاست. اندازهٔ شمسه‌های بازویی نیز در ایجاد برجستگی مؤثر است و بر توجه مخاطب به حاشیهٔ میانی می‌افزاید. وجود شمسهٔ ۲۴ضلعی بالای سر میرزا کوچک که در آن عبارت «زنده باد کوچک‌خان جنگلی» آمده است هم از دیگر شگردهای برجسته‌ساز در این قالی می‌باشد. این شمسه را می‌توان با برداری مستقیم به کتیبهٔ «بر او چه تکیه داد کوچک‌خان جنگلی» متصل کرد. با توجه به اینکه علامت تشدید، نقش مؤکد کردن را دارد، این علامت در شمسهٔ بالای سر میرزا کوچک هم می‌تواند این نقش را ایفا کند و هم می‌تواند صرفاً بار تزیینی داشته باشد که در هر دو صورت برجسته‌ساز است (تصویر ۱۲). عبارت کارخانهٔ ملامحمود نیز با توجه به اینکه در سمت راست قاب تصویر بافته شده و برخلاف سایر کتیبه‌ها بدون شمسه است، در متن قالی نمود یافته است. استفاده از زیبایی خط نستعلیق نیز تمهیدی مناسب برای برجسته کردن حاشیه‌ها به شمار می‌رود.

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

تصویر ۱۰: تفاوت قطر حاشیه‌ها (حصوری، ۱۳۷۷: ۳۵)

تصویر ۱۱: پالت رنگی در قالی (همان: ۳۵)

تصویر ۱۲: برجسته‌نمایی با استفاده از شمسه و تشدید درون متن (همان: ۳۵)

۳ـ۳ـ۳. قاب‌بندی

در این قالی، حاشیه، مانند قابی بزرگ و با تزیینات عمل کرده است. شمسه‌های بازوبندی هرکدام نقش یکی از اجزای قاب‌ها را دارند. ترکیب این شمسه‌ها و نقشی که در معرفی بر عهده دارند، یادآور شمسه‌ها و کتیبه‌های موجود در معماری عصر قاجار است؛ از جمله بدنهٔ تخت مرمر، شمسه‌ها و کتیبه‌هایی که بر گوشواره‌های ضلع شرقی و غربی فضای پیرامونی تخت مرمر در کاخ گلستان وجود دارد. این شمسه‌های برگرفته از معماری، زمینه‌ساز حضور عنصری دیگر از معماری در این قالی می‌شود که آن قابی محرابی است. این قاب متشکل از دو ستون و دو هلال طاقدیسی است. با توجه به آنکه محراب، مفاهیمی چون قبله، توجه، معنویت و دین اسلام را منتقل می‌کند، به نظر می‌آید این قاب‌بندی با توجه به مفاهیم مندرج در ابیات قصیده نوعی مفهوم قبلهٔ آمال را با خود به همراه داشته باشد. همچنین می‌تواند بر جایگاه دین‌مداری و مذهب‌مآبی میرزا کوچک نیز تأیید کند و به وجه تقدس جهاد نیز اشاره داشته باشد. از منظر دیگری هم می‌توان به این موضوع نگریست که در حقیقت نوعی بدعت است و آن‌هم قرار دادن تصویری انسانی در قابی با پیش‌متنی مذهبی که به نظر می‌آید متأثر از نمودها و مؤلفه‌های تجدد در قالی‌های تصویری این دوره باشد. در مورد حاشیهٔ خاص این قالی می‌توان به نمونهٔ دیگر بافته‌شده در کاشان اشاره کرد که با توجه به فرم تقریباً همسانی که در حاشیه‌ها با قالی میرزا کوچک دارد و نیز با توجه هم‌زمانی تقریبی بافت آن با قالی مذکور به نظر می‌آید در کارخانهٔ ملامحمود مدیحی بافته شده باشد (تصویر ۱۳). این قالی نیز در خارج از کشور نگهداری می‌شود و با عنایت به اشعار بافته‌شده مربوط به مجلس «دیدن خسرو شیرین را و سخن گفتن با او» از خمسهٔ نظامی گنجوی است. به نظر می‌آید چون این قالی مضمون بزمی داشته از تعداد

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

رنگ‌های متنوع‌تری در بافت آن استفاده شده است. با اینکه در حاشیهٔ برخی از قالی‌های تصویری کاشان ابیاتی منظوم رؤیت می‌گردد، احتمال آن وجود دارد که این نوع خاص از طراحی حاشیه‌ها و کتیبه‌های آن‌ها چنان‌که در این دو قالی دیده می‌شود، ارتباط مستقیمی با کارخانهٔ ملامحمود مدیحی داشته باشد.

تصویر ۱۳: قالی مجلس «دیدن خسرو شیرین را و سخن گفتن با او». بافت کاشان. احتمالاً کارخانهٔ ملامحمود مدیحی. دههٔ اول ۱۳۰۰ش. اندازه ۱۴۰×۱۹۶ سانتی‌متر

https://www.christies.com/lot/lot-a-pictorial-kashan-mohtasham-rug-central-persia-5118793/?from=salesummery&intObjectID=5118793

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

نتیجه‌گیری

آنچه ابتدا در بررسی فرانقش‌ها مشخص می‌شود، کارکرد کلمات و زنجیرهٔ ابیات بافته‌شده در حاشیهٔ قالی در معرفی تصویر است. در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش که «عناصر تصویری‌ـ واژگانی بازنمایی‌شده در این قالی دارای چه دلالت‌های معنایی می‌باشند؟» می‌توان گفت استفاده از نوع ادبی قصیده که هم توصیف‌کننده است و هم ستایش‌کننده، به ساخت معنای مدنظر تولیدکنندهٔ این اثر یاری می‌رساند. با دقت در نوع تقسیم‌بندی ابیات در حاشیه‌های مختلف مشخص می‌شود طراح به اهمیت تنهٔ اصلی قصیده در توصیف آگاه بوده است و از سویی دیگر این موضوع بر نفوذ نوع ادبی شعر (قصیده) در جامعهٔ ایرانی زمان طراحی و بافت قالی و سابقهٔ حاشیه‌نویسی در اطراف یک متن دلالت می‌کند. عناصر بازنموده‌شده هم در سطح مشارکت‌کنندگان در تصویر اغلب بیانگر مجاز جز به کل در معرفی مکان، شخص و نوع هویت و کنشگری وی است. همچنین مشخص شد که الگوی بصری در متن، مفهومی می‌باشد و دارای دو سویهٔ نمادین و تحلیلی است و سفارش‌دهنده یا طراح خواسته‌اند که با کمک اشعار از بیان کنش مفهومی فراتر رفته و به نوعی کنش روایی با مخاطب دست یازند. نگاه تقاضای تنها کنشگر متن در فرانقش تعاملی موجب فراخواندن مخاطب برای همراهی تلقی می‌شود و تنها بازنموده‌شدن او در تصویر در کنار بهره‌گیری از عناصری چون نمای فاصلهٔ غیرشخصی بر یگانه بودن وی و همچنین به جایگاه رهبری و اجتماعی ویژهٔ او اشاره دارد. از سویی دیگر این نوع بازنمایی ریشه در بازنمایی‌های مشابه از پادشاهان مقتدر ایران همچون نادر در قالی‌های تصویری است که دالی بر مشروعیت میرزا کوچک و قیام جنگل تلقی می‌شود و همچنین بیانگر تشخص وی از هم‌قطاران است. در بحث تعامل مخاطب با این اثر، ایستاده بودن در پای این قالی حائز معنای امتیاز همراهی برای مخاطب است. نوع استفاده از قالی‌های تصویری و دلیل بافت آن هم در قصیده مشخص شده است که می‌تواند بازگوکنندهٔ تأثیر مستقیم تحولات سیاسی و اجتماعی آن روز ایران بر بعضی از قالی‌های تصویری باشد. فرم شمسه‌های بازویی نیز که برای جایگیری ابیات انتخاب شده است، نشان‌دهندهٔ نوعی از وجه پهلوانی در شخصیت و اعمال میرزا کوچک است. نوع بازنمایی میرزا کوچک در میانهٔ تصویر و اهمیت تنهٔ اصلی قصیده که با قطر بیشتری با خط نستعلیق برجسته شده، موجب شده است که این عناصر بازنموده‌شده حائز ارزش اطلاعاتی بیشتری باشند. حضور شمسه‌های بازویی در همخوانی با عناصر دیگری از معماری از جمله شمسهٔ دوازده‌پر و قاب محرابی است. این قاب می‌تواند همراه با دیگر عناصر ازجمله نیاز احتمالی به گردش مخاطب به دور قالی برای خواندن

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

درست ابیات، نوعی بیان تصویری از مفهوم قبلهٔ آمال برای وصف شخصیت میرزا کوچک و قیام وی و تقدیس امر جهاد تلقی شود. تأثیر بعضی از وقایع سیاسی و اجتماعی در ناحیه‌ای خاص از ایران روی طراحی و بافت قالی‌های تصویری در منطقه‌ای دیگر در اواخر سلسلهٔ قاجار نیز می‌تواند دلالت بر گسترش مفهوم ملی‌گرایی در این دوره باشد. از دیگر نتایج این پژوهش به تصحیح احتمالات پیشین در خصوص مکان دقیق بافت قالی و همچنین شناسایی بافندهٔ آن می‌توان اشاره کرد. با توجه به یافته‌های مذکور، برای پژوهش‌های آتی عناوین و موضوعاتی چون تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی انقلاب مشروطه و جنبش‌های پس از مشروطه بر قالی‌های تصویری کاشان، شناسایی قالی‌های تصویری کارخانهٔ ملامحمود، شناخت قالی‌هایی که خاور شیروانی بافته است و وجوه اشتراک در بازنمایی قهرمانان ملی در قالی‌های تصویری پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Schulz
2. Raevara
3. Caple
4. Jewitt & Oyama
5. Modality
6. Kress & Van Leeuwen

۷. حصوری هم به این نام اشاره می‌کند.

8. Antony Giddense
9. Modernity&Self Identity

منابع

۱. اتو دالکه، اچ. (۱۳۹۲)، *فاصلهٔ اجتماعی در فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی. جولیوس گولد و ویلیام ل.کولب (ویراستاران)، محمدجواد زاهدی (ویراستار فارسی)، تهران: انتشارات مازیار.

۲. ادگار، اندرو (۱۳۸۷)، *تعامل در مفاهیم بنیادین نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، اندرو ادگار و پیتر سج ویک (ویراستاران)، تهران: انتشارات آگاه.

۳. انصاف‌پور، غلامرضا (۱۳۵۳)، *بازوبند در تاریخ و فرهنگ زورخانه و گروه‌های اجتماعی زورخانه‌رو*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر مرکز مردم‌شناسی ایران.

۴. پرتو، افشین (۱۳۹۱)، *گیلان و خیزش جنگل: تاریخ گیلان در دوران احمدشاه قاجار*، رشت: نشر فرهنگ ایلیا.

۵. تاونزند، دبنی (۱۳۹۳)، ژرفانمایی در *فرهنگنامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۶. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۸). *نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان*. تهران: انتشارات سروش.

۷. حاج سیدجوادی، حسن (۱۳۷۴)، *نهضت جنگل در همه‌جای ایران: کتاب گیلان*، ابراهیم اصلاح عربانی (سرپرست)، تهران: گروه پژوهشگران ایران، ص ۱۸۱ـ۲۳۸.

10.22052/KASHAN.2022.248335.1056

۸. حصوری، علی (۱۳۷۷)، «قالی میرزا کوچک‌خان»، فصلنامهٔ *فرش دستباف ایران*، شمارهٔ ۱، ص۳۵ـ۳۹.
۹. سهیلی اصفهانی، بهروز (۱۱ خرداد ـ ۱۰ فروردین ۱۴۰۱). گفت‌وگوی تلفنی. ایمیل. پیام متنی و صوتی واتس‌آپ.
۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، *انواع ادبی*، ویراست چهارم. تهران: انتشارات میترا.
۱۱. علم، محمدرضا (۱۳۸۶)، «ریشه‌های هویت ایرانی در قیام میرزا کوچک‌خان جنگلی»، *مطالعات ملی*، شمارهٔ ۳، ص۹۹ـ۱۱۹.
۱۲. فخرایی، ابراهیم (۱۳۵۷)، *سردار جنگل میرزا کوچک‌خان*، تهران: انتشارات جاویدان.
۱۳. گیدنز، آنتونی (۱۳۹۴)، *تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید*، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران: نشر نی.
۱۴. هاپر، رکس دی. (۱۳۹۲)، *تماس اجتماعی در فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمهٔ محمدجواد زاهدی، جولیوس گولد و ویلیام ل.کولب. (ویراستاران)، محمدجواد زاهدی (ویراستار فارسی)، تهران: انتشارات مازیار.
۱۵. هالیدی، مایکل، و حسن، رقیه (۱۳۹۳)، *زبان، بافت و متن: ابعاد زبان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی*، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: انتشارات سیاهرود.
16. . Afary. J (1995), The contentious historiography of the Gilan republic in Iran: a critical exploration. *Iranian Studies*, 28 (1-2): 3-24.
17. Bogardus, Emory (1928), "Occupational Distance", *Sociology and Social Reserch*, No. 13: 73-81.
18. Caple, H. (2013), *Photojournalism: A social semiotic approach*. Springer.
19. Cavan, Ruth shonle (1971), "*A Dating-Marriage scale of Religious Social Distance*", *Jornal for the Scientific Study of Religion*, No. 10: 93-100.
20. Jewitt, C. & Oyama, R. (2004), Visual Meaning: a Social Semiotic Approach. Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt (editors), Hand Book of Visual Analysis. London. California And new Delhi: SAGE Publications Ltd.
21. Kress, G. & Van Leeuwen (2006), "*Reading ImagesThe Grammer of Visual Design*", 2 Ed. London & New York: Routlege.
22. Kress, G. (2010), "*Multimodality a Social Semiotic Approach ToContemporary*", New York: Routlege.
23. Raevaara, P. A. (2019), *Decoding visuals: The social semiotics of Make Love Not Walls* (Master's Thesis, Malmö University, Malmö, Sweden), Retrieved from http://muep.mau.se/handle/2043/30745.
24. Scheiwiller, S. G. (2012), *Reframing the Rise of Modernism in Iran*, in: majella munro (editor), *Modernism Beyond the West: A History of Art From Emerging Markets*, uk: Enzo Art and Publishing, 11-32.
25. Schulz, V. S. (2014), *Portraits, photographs, and politics in the carpet medium: Iran, the Soviet Union and Beyond*. Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History, No. 83 (3): 244-265.
26. Tanavoli, P. (1994), *Kings, Heroes, and Lovers: Pictorial Rugs from the Tribes and Villages of Iran*, Interlink Publishing Group Incorporated.
27. Wong, M. (2019), *Multimodal Communication A social semiotic approach to text and image in print and digital media*. Pok Fu Lam. Hong Kong: Springer Nature Switzerland AG
28. fardanews.com
29. https://www.christies.com/lot/lot-a-pictorial-kashan-mohtasham-rug-central-persia-5118793/?from=salesummery&intObjectID=5118793 .Access: 2021/12/28