





بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت*

افسانه قانی** فاطمه مهربانی***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/۳۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۷/۲۸

صفحه ۶۹ تا ۸۳

چکیده

قالیچه‌های جانمازی، مجموعه گسترده و پر اهمیتی از قالی‌های ایرانی هستند که در دوره صفوی تولید شد و مورد توجه جامعه قرار گرفت. از آنجا که قالیچه‌های جانمازی در برهه‌ای از تاریخ به طور جدی مورد توجه و تکثیر قرار گرفتند، و نیز با عنایت به اینکه اجزا و نقشمایه‌های به‌کار رفته در این قالی‌ها پیشتر در سایر قالی‌های ایرانی نیز موجود بوده، ضروری است تا با نگاهی تحلیلی مورد بررسی قرار گیرد. هنگامی که در مواجهه با یک اثر ادبی یا هنری، مجموعه متکثری از متون ادبی، هنری قابل تشخیص باشد، رسیدن و دریافت معنای پنهان در اثر از خلال خوانش و درک آن مجموعه و روابط میان اعضای آن میسر می‌شود. این پژوهش با هدف مطالعه متن‌های تشکیل دهنده یک قالیچه جانمازی دوره صفوی و روابط آنها با یکدیگر در شکل‌دهی به معنای نهان قالیچه انجام شد و روش انتخابی برای تحلیل آن نظریه بینامتنیت ژرار ژنت بود. پرسش اصلی که این پژوهش را در رسیدن به هدفش یاری می‌کرد بدین قرار است که، در شکل‌دهی به معنای قالیچه مورد مطالعه این نوشتار، چگونه از روابط بینامتنی بهره گرفته شده است؟ این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی انجام شد و اطلاعات آن به شیوه کتابخانه‌ای با استفاده از منابع دست اول تهیه شدند که تجزیه و تحلیل اطلاعات آن با استفاده از نظریه بینامتنیت ژرار ژنت انجام شد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در طراحی این قالیچه، هنرمند دوره صفوی آگاهانه یا ناآگاهانه تحت تأثیر دستاوردهای فرهنگی مکان-زمان زیستش، با ترکیب متونی از دو نظام فرهنگی ایران باستان و اسلامی به انحای گوناگون، متنی را خلق کرده که هم در راستای هدف طراحی اش یعنی تبلیغ اسلام و تشیع اثری شایسته توجه است و هم پیونددهنده دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی است.

واژگان کلیدی

دوره صفوی، بینامتنیت، ژرار ژنت، قالیچه محرابی، قالیچه جانمازی

* استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد و استان چهارمحال و بختیاری (نویسنده مسئول)
Email: Ghani@sku.ac.ir

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران، شهر تهران، استان تهران
Email: Fa.mehrabi@yahoo.com

مقدمه

را در رسیدن به هدفش یاری می‌کرد بدین قرار است که، در شکل‌دهی به معنای قالیچه مورد مطالعه این نوشتار، چگونه از روابط بینامتنی بهره‌گرفته شده است؟

در این نوشتار سعی بر آن است تا پس از معرفی مختصر آرا ژنت، یک‌تخته قالیچه جانمازی دوره صفوی با روش او مورد مطالعه قرار گیرد و به پرسش اصلی پژوهش که بررسی نحوه بهره‌گیری از روابط بینامتنی در شکل‌دهی به معنای پیکره مطالعاتی نوشتار است، پاسخ داده شود.

در رابطه با اهمیت انجام این پژوهش، ذکر این نکته ضروری است، از آنجا که قالیچه‌های جانمازی در برهه‌ای از تاریخ به طور جدی مورد توجه و تکثیر قرار گرفتند، و نیز با عنایت به اینکه اجزا و نقشمایه‌های به کار گرفته شده در این قالی‌ها پیشتر در سایر قالی‌های ایرانی نیز موجود بوده، ضروری است تا با نگاهی تحلیلی مورد بررسی قرار گیرد. رهنمون شد که چگونه مجموعه‌ای از نقشمایه‌های از پیش موجود در ساختاری جدید، محتوا و معنایی را خلق می‌کنند که با اقبال عمومی مکان زمان خلقشان مواجه می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و بر مبنای نظریه بینامتنیت ژرار ژنت انجام خواهد شد. اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به منابع دست اول تهیه می‌شوند. ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش عبارتند از: جداول، اشکال، مقایسه کیفی اطلاعات حاصل از فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها. جامعه آماری این پژوهش، مجموعه قالیچه‌های جانمازی دوره صفوی بوده که از این میان یک نمونه به صورت انتخابی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. همانطور که پیشتر نیز بدان اشاره شد، تجزیه و تحلیل اطلاعات این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت ژرار ژنت انجام خواهد شد و روند آن بدین ترتیب است که پس از تشخیص اجزا تشکیل دهنده اثر، سازکار تاثیر آنها در شکل‌دهی به متن نهایی مشخص خواهد شد. در انتخاب نمونه مطالعاتی این پژوهش سعی بر آن بود تا نمونه‌ای مورد بررسی قرار گیرد که تا حد ممکن در بین قالیچه‌های جانمازی اثری جامع تلقی شود تا از طریق مطالعه آن عناصر بیشتری از این قالیچه‌ها مورد بررسی قرار گیرد. به عنوان مثال نمونه مورد مطالعه این پژوهش ذیل انواع متعددی از قالیچه‌های جانمازی قابل طبقه‌بندی و مطالعه است که عبارتند از قالیچه‌های محرابی، قالیچه‌های محرابی درختی، قالیچه‌های محرابی قندیلی، قالیچه‌های محرابی کتیبه دار و نهایتاً قالیچه‌های جانمازی تلفیقی. از این رو مطالعه این قالی با نقشمایه‌های متنکثری که دارد، می‌تواند منجر به افزایش آگاهی در مورد ساختارهای هر یک از انواع نام برده شود.

قالیچه‌های جانمازی، بخش قابل‌توجهی از قالی‌های ایرانی هستند که در دوره صفوی در مقیاس بزرگی مورد توجه و تولید قرار گرفت. از سده‌های آغازین ورود اسلام تا پیش از دوره صفوی، قالی‌هایی با نقش محرابی که بتوان به‌طور مستند آن را اولین نمونه از این دست نامید، موجود نیست. در این دوره و در پی پایه‌گذاری حکومت صفوی مبنی بر بزرگداشت دو سنت ایرانی و اسلامی به‌صورت توأمان و در پی اقدام شاه اسماعیل مبنی بر اعلام مذهب شیعه به‌عنوان مذهب رسمی کشور، ایران وارد دوره جدیدی شد که تأثیرات شایان توجهی بر هنرش گذاشت. یکپارچگی سیاسی و مذهبی که پس از استیلای حکومت صفویان بر همه مناطق ایران شکل گرفت باعث ایجاد فضایی شده بود که افراد با هر پیشینه فرهنگی و اعتقادی که پیش از آن داشتند، می‌توانستند با عقاید و ارزش‌های یکدیگر آشنا شوند.

تحولات عظیمی که در همه عرصه‌های فرهنگی ایران شکل گرفت، شاهدهی بر تحولات عظیمی بود که با ورود مذهب تشیع در ذهن و اندیشه جامعه ایرانی در حال شکل گرفتن بود. از جمله این تحولات می‌توان به توسعه و پیشرفت همه جانبه صنعت قالی‌بافی اشاره کرد که دامنه آن از تکنیک تا مواد اولیه و طراحی گسترده بود. قالی‌های محرابی یکی از دستاوردهای طراحی این دوره بودند که در کاربردهای مختلفی چون قالی زیرانداز، قالی پرده‌ای و قالی جانمازی خیلی زود در بین مصرف‌کنندگان شایع شد. ویژگی خاص این قالی، فضای خالی‌ای است که با طراحی محراب در آن به وجود می‌آید. این فضای خالی بستر مناسبی برای در خیال آوردن انواع و اقسام متون کلامی و بصری توسط هنرمندان بود. بدین ترتیب در روند توسعه طراحی و تولید این نوع قالی متون بسیاری با یک سلسله روابط کنار هم قرار گرفتند تا طیف گسترده‌ای از قالی‌های محرابی در این دوره به وجود بیاید.

بدیهی است نحو و نوع این روابط در شکل‌دهی به معنای نهفته در هر اثر تأثیر قابل‌توجهی دارد. از این رو پرداختن به معنای پنهان هر اثر، نیازمند مدنظر قرار دادن مجموعه گسترده‌ای از روابط فوق است که لازم است به‌صورت نظام‌مند و در جای خود مورد توجه قرار گیرد، تا کارکرد هر رابطه به‌خوبی مشخص شود. یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی که مجموعه کاملی از انواع روابط متون رابطه‌طور دقیق و مدون مورد بررسی قرار داده، ژرار ژنت^۱ است، که با طرح نظریه ترامنتیت، رویکرد شاخص و جامعی را در درک روابط متنی ارائه کرد.

این پژوهش با هدف مطالعه متن‌های تشکیل‌دهنده یک قالیچه جانمازی دوره صفوی و روابط آنها با یکدیگر در شکل‌دهی به معنای نهان قالیچه انجام شد و روش انتخابی برای تحلیل آن نظریه بینامتنیت ژرار ژنت بود. پرسش اصلی که این پژوهش

**پیشینه تحقیق**

نظر به اینکه رویکرد مطالعه روابط ترامنتی ژنت، امروزه رویکردی شناخته شده در راستای روابط ترامنتی متون ادبی و هنری است، پژوهش‌های متعددی را می‌توان پیشینه‌ای برای پژوهش پیش‌رو دانست؛ که از این جمله پژوهش‌هایی که به مطالعه روابط ترامنتی در شکل‌گیری هنرهای سنتی می‌پردازند را می‌توان به عنوان پیشینه‌هایی برای این پژوهش محسوب کرد. از جمله این پیشینه‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

پایان‌نامه کارشناسی ارشدی با عنوان «مطالعه ترامنتی و گفتمانی ظروف آبی و سفید دوره صفویه» در سال ۱۳۹۱ توسط وجهه اسماعیلی در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق انجام شده که به بررسی عوامل اصلی متنی و فرامنتی مؤثر در شکل‌گیری ظروف آبی و سفید صفویه پرداخته است و در نهایت به این نتیجه رسیده که هنرمند دوره صفوی در به نمایش درآوردن پیش‌متن‌های چینی دگرگونی‌های فراوانی به وجود آورده و باعث شده متن این ظروف مانند دیگر هنرهای ایرانی در پیوند با عناصر هنری و فرهنگ ایرانی قرار گیرد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد دیگری در سال ۱۳۹۰ توسط لیلا غفاریان با عنوان «نشانه‌شناسی ترامنتی و گفتمانی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر تصویر زن» در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق انجام شده که به بررسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قالب گونه‌های مختلف با حضور زن پرداخته و در نهایت نتایج حاکی از آن است که حضور زن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شکل پهلوانی و مردانه بوده که همواره به روش‌های مختلف برای آزادی و هویت پایمال شده‌اش تلاش می‌کند.

دیگر پیشینه این پژوهش پایان‌نامه کارشناسی ارشدی با عنوان «دریافت ترانسانه‌ای نظام کلامی در هنر نساجی با تأکید بر دوره صفوی» نوشته فاطمه صفری به راهنمایی بهمن نامورمطلق در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه هنر اصفهان است که به بررسی سه قطعه پارچه ابریشمی، قلمکار و مخمل نفیس از دوره صفوی پرداخته و بدین نتیجه رسیده که بینامتن موجود در این پارچه‌ها از نوع ارجاعی است یعنی بازگرداندن مخاطب به متن دیگر به نوعی که با بخشی از متن مورد مطالعه مرتبط باشد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشدی در دانشگاه شاهد با عنوان «بررسی پیوندهای برون‌متنی نگاره‌های خسرو و شیرین نظامی تا پایان دوره صفوی با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت» به راهنمایی محمدعلی رجبی توسط نرگس مقصودی در سال ۱۳۹۴ انجام شده که به فرآیند مصورسازی داستان خسرو و شیرین توسط نگارگران پرداخته و ترامنتیت ژنت را نظریه‌ای معرفی می‌کند که قادر است به چگونگی تعامل نگارگر در فرآیند خلق متن جدید پرداخته و چارچوب‌های آن را به خوبی روشن می‌سازد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشدی که با عنوان «بررسی روابط بینامنتی نقوش فرش کرمان و ادبیات روایی (با تأکید بر نقوش دست بافته‌های دوره قاجار)» در سال ۱۳۹۰ توسط شهرزاد فروغی در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق انجام شده، به بررسی مضامین فرهنگی همچون اسطوره و نماد در فرش تصویری کرمان پرداخته و با بررسی نمونه‌های متعدد بدین نتیجه دست‌یافته که اغلب مضامین این فرش‌ها برخاسته از ادبیات شفاهی و مکتوب فارسی است، چنانکه هنرمند ایرانی از یک‌سو پیشین هنر فرش و از سوی دیگر پیش متن‌های ادبی و فرهنگی را در اثر خود بازتاب می‌دهد.

مهدی محمد زاده و سونیا نوری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار و زوایای دید باغ ایرانی در نگارگری باغی و قالی‌های باغی دوره صفویه» منتشر شده در مجله «باغ نظر»، به سال ۱۳۹۶ و شماره ۵۲، باغ ایرانی و ساختار باغ سازی دوره صفوی را در دو حوزه تصویری قالی و نگارگری مورد مطالعه قرار داده و در نهایت به این نتیجه رسیده که ترکیب‌بندی باغ ایرانی در نگاره‌ها و قالی‌های باغی دوره صفویه برگرفته از الگوی چهارباغ بوده و تأکید بر مرکزیت حوض، شبکه آبرسانی جریان آب، تقارن، طبیعت‌گرایی، هماهنگی بین عناصر موجود در باغ و تفکیک فضاها تأکید دارد.

سارا عزیزی در مقاله‌ای با عنوان «تغییرات و تکامل نقش‌مایه محرابی»^۱ منتشر شده در مجله «مجله اینترنتی طراحی، هنر و ارتباطات ترکیه»^۲ در سال ۲۰۱۶، جلد ششم، شماره دوم، به مطالعه نقش‌مایه محراب در هنر پرداخته، مطالعات این پژوهش با جستجوی پیشینه محراب در دو نظام تفکر ایران باستان و اسلام آغاز می‌شود و در ادامه به بررسی نقش آن در آثار معماری و به خصوص فرش محرابی می‌پردازد.

با نگاهی به موارد فوق و سایر پژوهش‌هایی که با ابتنا به آرا ژنت به مطالعه آثار هنری سنتی ایران پرداخته‌اند، در وهله اول جای خالی پژوهشی که به طور خاص به مطالعه این روابط در مورد قالی دست‌باف ایرانی بپردازد، به وضوح حس می‌شود. از سویی در مجموعه پژوهش‌های فوق بیشتر تأکید پژوهش بر تشخیص روابط ترامنتی بوده، حال آنکه یک مرحله بنیادی در این مطالعه تحلیل و تبیین نقش این روابط در شکل‌دهی به معنای پس پشت اثر است. از این رو پژوهش پیش رو بر آن است تا با مدنظر قرار دادن هنر طراحی و بافت قالی و جستجوی روابط ترامنتی در یک نمونه از آثار هنری موجود به تحلیل معنای پنهان و نحوه ارائه آن در اثر بپردازد.

نظریه بینامنتیت ژنت

نظریه بینامنتیت ژنت یکی از شاخه‌های نظریه ترامنتیت اوست که در راستای تکمیل مطالعاتش بر نظریات متفکرین

1. Change And Evolution Of Mihrab Motifs

2. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication

3. Julia Kristeva

4. Laurent Jenny

فیلسوف فرانسوی-بلغاری.

5. michaelrifatterre

منتقد ادبی فرانسوی (۱۹۲۴-۲۰۰۶م)

6. Graham Allen

نویسنده و متفکر ایرلندی



تصویر ۱. قالیچه جانمازی دوره صفوی، کاشان یا اصفهان، مأخذ:
www.hali.com

پیشینی چون یولیا کریستوا^۲، لوران ژنی^۴ و میکائیل ریفاتر^۵ در حوزه بینامتنیت مطرح شد. ژنت بر آن بود تا با طرح این نظریه هرگونه رابطه‌ای را که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه کند. گراهام آلن^۶ عملکرد او در این رابطه را چنین توصیف می‌کند: «ژنت در انجام این کار نه تنها بازنگری‌های عمده‌ای در کردار بوطیقا صورت داده، بلکه نظریه و نقشه منسجمی که خود «ترامنتیت» می‌خواند به دست می‌دهد، اصطلاحی که می‌توان آن را «بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختاری» نامید» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۰). از آنجا که مدنظر این نوشتار مطالعه روابط بینامتنی در یک اثر هنری است، بهتر است قدری به تبیین این رابطه پرداخته شود. از نظر ژنت رابطه بینامتنی بر مبنای روابط هم‌حضور تبیین می‌شود که این روابط ممکن است صریح یا ضمنی باشند. بر این اساس او از چهار نحو از هم‌حضوری متن‌ها در متنی دیگر سخن می‌گوید که عبارت‌اند از:

● نقل قول^۱ که در بینامتنیت ژنتی جایگاه مهمی دارد و خود او در این رابطه می‌گوید: «عمل سنتی نقل قول، صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل بینامتنیت است» (Genette, 1982: 8).

● ارجاع^۲، ارجاع نوع خاصی از بینامتنیت صریح و بازنمایی است و باعث می‌شود دلالت پردازی به خود متن و پاره متن‌هایش محدود نشود بلکه به متن یا پاره‌متنی دیگر نیز بازگردد.

● سرقت^۳ که در دیدگاه ژنت همانا به عاریت گرفتن بدون اعلام یک متن در شکل کمتر صریح و کمی رسمی‌تر آن است (Ibid).

● تلمیح^۴، ارجاع به متنی دیگر است، بدون این‌که نامی از آن متن مرجع برده شود. این نوع، پنهانی‌ترین و ضمنی‌ترین نوع بینامتنیت است. خود ژنت در این رابطه می‌گوید: «بینامتنیت در کمترین نوع از صراحت و لفظ همانا تلمیح است، یعنی گفته‌ای که نیاز به نکات فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۶۰).

نامور مطلق شرایط و مراحل مطالعه بینامتنیت را چنین تبیین می‌کند، برای تحلیل یک اثر هنری با این نظریه، ابتدا باید متن‌های تشکیل‌دهنده اثر مشخص شوند و در ادامه آن چهار چیز مورد بررسی قرار گیرد:

۱. آیا متن پسینی مورد بررسی، متأثر از متنی پیشین یا نخستین است؟ که نویسنده راه بررسی آن را اثبات از طریق دلایل متنی معرفی می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۳).

۲. کلیه هم‌حضورهای موجود در متن. دقت در انتخاب و جمع‌آوری هم‌حضورها در این مرحله، شرط لازم برای رسیدن به درکی درست برای توصیف و تحلیل اثر است (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۴).

۳. دسته‌بندی و گونه‌شناسی عناصر هم‌حضور؛ که از طریق تبیین نوع هم‌حضوری متن‌ها به یکی از چهار گونه

۴. بررسی بلاغی و معنایی تأثیر حضور متن پیشین در متن پسینی؛ که این نیز از طریق تحلیل نحو بیش‌متنی به یکی از چهار طریق پارودی، تراوسپسمان، پاستیش و فورژری ممکن می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۷).

در توضیح این چهار طریق برگرفتنی یا بیش‌متنی، ژنت توضیحی ارائه می‌دهد که بدین قرارند:

● پارودی^۵، به معنای هجو، هزل و یا طنز تلخ یک متن در متن پسین

● تراوسپسمان^۶، به معنای دگرپوشی یا تغییر لباس یک متن در متن جدید

● پاستیش^۷، به معنای التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید

● فورژری^۸ که به معنای جعل کردن یک متن در متنی دیگر است.

روابط بینامتنی، به دو دسته روابط درون رسانه‌ای و بینارسانه‌ای تقسیم می‌شوند. «هنگامی که دو متن مورد مطالعه، دارای یک رسانه مشترک باشند، در این صورت رابطه بینامتنی آن‌ها از نوع درون رسانه‌ای است. به‌طور مثال تأثیر دو فرش بر یکدیگر که رسانه هر دو، تار و پود و پرز می‌باشند؛ اما اگر اولین متن با متن دوم دارای دو

1. Citation
2. Reference
3. Plagiat
4. Allusion
5. Parody
6. Travestissement
7. Pastiche
8. Forgerie

جدول ۱. متن‌های تشکیل‌دهنده قالیچه جانمازی، مأخذ: نگارندگان.

متن	نشانه در قالیچه
متن‌های کلامی	متن کتیبۀ آیت‌الکرسی
	متن کتیبۀ بازوبندی (احزاب: ۵۶)
	متن کتیبۀ بازوبندی «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ عَلِيٌّ وَلِيُّ اللَّهِ»
	متن کتیبۀ کوفی معقلی «مُحَمَّدٌ، عَلِيٌّ»
	متن کتیبۀ کوفی معقلی «سُبْحَانَ اللَّهِ، وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاللَّهُ أَكْبَرُ»
	متن کتیبۀ صلوات کامله چهارده معصوم علیهما السلام
متن‌های بصری	طاق، محراب
	قندیل
	اسلیمی ماری
	درخت‌های شکوفه‌دار
	گل‌های ختایی
	رنگ مشکی زمینه

رساله متفاوت باشند، در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیت بینارسانه‌ای خواهد بود. به‌عنوان مثال تأثیریک داستان با نشانه کلامی، بر فرش با نشانه تصویری که نه‌تنها این دو متن بینارسانه‌ای هستند، بلکه به دلیل اینکه، متن از نظام صرف کلام به نظام تصویر منتقل شده است، در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیت بینانسانه‌ای نیز خواهد بود» (فروغی، ۱۳۹۰: ۱۶). نامورمطلق در تبیین بینامتنیت بینانسانه‌ای معتقد است این نحو از بینامتنیت «امکان مطالعه روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای (رابطه ادبیات و هنر و نیز انواع هنر) را با یکدیگر فراهم می‌کند، که این مهم رابطه درون شاخه‌ای و بیناشاخه‌ای را نیز در بر می‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸).

حالی که تمامی موارد لازم برای تحلیل یک متن بر اساس آرا ژنت در مورد بینامتنیت گفته شد، بهتر است پس از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، چند و چون به‌کارگیری آن را در عمل نیز موردتوجه قرار دهیم.

حالی که تمامی موارد لازم برای تحلیل یک متن بر اساس آرا ژنت در مورد بینامتنیت گفته شد، بهتر است پس از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، چند و چون به‌کارگیری آن را در عمل نیز موردتوجه قرار دهیم.

قالیچه جانمازی دوره صفوی، نقوش و عناصر بصری آن نمونه مطالعاتی موردبررسی این مقاله، یک‌تخته قالیچه جانمازی به ابعاد ۱۲۰ در ۱۷۳ سانتیمتر است که احتمالاً در کاشان یا اصفهان بافته شده و اکنون در مجموعه شخصی ژوزف و لوییس دابراف^۱ نگهداری می‌شود. این

بررسی پیکره مطالعاتی
پیشتر در بخش تشریح روش‌شناسی مطالعه بینامتنیت گفته شد که اولین گام در تحلیل روابط بینامتنی، شناسایی متن‌های تشکیل‌دهنده اثر موردبررسی است. در این اثر چنان‌که مشهود است با دو نظام کلامی و تصویری مواجهیم که هر یک دربردارنده مجموعه‌ای از متون مختلف است که شایسته است در این مرحله به‌دقت شناسایی و ثبت شوند. از آنجاکه تشخیص متن‌های تشکیل‌دهنده این متن هنری، اولین گام در تحلیل آن است، جدول ۱، تقسیم‌بندی متون



تصویر ۲. جزئیات حواشی قالیچه جانمازی دوره صفوی، مأخذ: نگارندگان.

۱. خداوند درود بفرست بر برگزیده ات محمد، بر مرتضی علی، بر بتول فاطمه، بر دو سبط رسول خدا، حسن و حسین، بر زین العابدین علی، بر باقر محمد، بر صادق جعفر، بر کاظم موسی، بر رضا علی، بر تقی محمد، بر نقی علی، بر زکی حسن و بر حجت قائم، امام منتظر مهدی صاحب الزمان و درود خداوند بر جمیع ایشان باد.
۲. خداوند بلند مرتبه می فرماید: به راستی خدا
۳. او فرشتگانش بر پیامبر درود می فرستند
۴. ای کسانی که ایمان آورده اید! درود فرستید
۵. بر او و سلام گوییدو کاملاً تسلیم (فرمان او) باشید.
۶. خدایی جز الله نیست، محمد (ص) رسول الله است و علی (ع) ولی الله است.
۷. خداوند، متعال پاک و منزّه استو ثنا مخصوص اوست و نیست خدائی سزاوار پرستش مگر خداوند و او بزرگتر است از اینکه او را وصف کنند
۸. هیچ معبودی نیست جز خداوند یگانه زنده که قائم به ذات خویش استو موجودات دیگر، قائم به او هستند. هیچ گاه خواب سبک و سنگینی او را فرا نمی گیرد؛ (و لحظه ای از تدبیر جهان هستی، غافل نمی ماند)؛ آنچه از آسمانها و آنچه در زمین است، در آن اوست، کیست که در نزد او، جز به فرمان او شفاعت کند؟! آنچه را در پیش روی آنها (بنندگان) و پشت سرشان است می داند؛ و کسی از علم او آگاه نمی گردد؛ جز به مقداری که او بخواهد. تخت (حکومت) او، آسمانها و زمین را در بر گرفته؛ و نگاهداری آن دو (آسمان و زمین) او را خسته نمی کند. بلندی مقام و عظمت، مخصوص اوست.

حال که در حد نیاز به متنهای کلامی این اثر پرداخته شد، در این بخش به متون بصری موجود در این اثر و دلالت‌های متنی آن پرداخته می‌شود. اولین متن بصری موجود در این اثر محراب است که در تصویر ۳- الف آمده است. بازتاب نقش محراب مساجد بر روی زمینه فرش‌ها در برخی از اصیل‌ترین و متداول‌ترین نمونه‌ها به وجود آورنده فضایی سه‌گانه‌ای از محراب میانی و دو فضای جانبی منفک شده توسط ستون‌ها و تزئیناتی از قبیل قندیل، ستون‌های تزئینی، سرستون و کتیبه است (فرشیدنیک، ۱۳۸۸: ۱۲). محراب متنی فرهنگی و هنری است که در حوزه دین و هنر معماری، متنی معنادار است و به لحاظ ریشه‌شناسی واژه‌های عربی از ریشه (ح ر ب) است. این واژه با توجه به وزن آن که از صیغه مبالغه و به معنی مرد بسیار جنگاور است، نمی‌تواند در بافتار^۹ دین به‌عنوان نامی برای مکان، معنی داشته باشد؛ بنابراین باید ریشه آن را در جای دیگر جستجو کرد. برخی منابع محراب را معرب واژه فارسی مهراب می‌دانند و احتمال صحت چنین ادعایی با استناد به گفته پورداود در کتاب «فرهنگ ایران باستان» مبنی بر این که «در ایران یا مهرباها را به‌کلی ویران و نابود می‌کردند یا آن‌ها را به‌صورت آتشکده در زمان ساسانیان و سپس به‌صورت مسجد در دوره اسلامی درمی‌آوردند. بسیاری از مسجدهای کهنه که گفته می‌شود در اصل آتشکده بوده در واقع نخست مسجد مهری بوده‌اند. نام «درمهر» یا «برمهر» (درگاه مهر) که هنوز زرتشتیان برای آتشکده به کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده‌ها مهرباها بودند» (پورداود، ۱۳۸۶: ۴۸)، تقویت می‌شود. مهرباها در لغت از دو واژه «مهر» و «آبه» ساخته شده که با

تشکیل‌دهنده قالیچه مورد بررسی این نوشتار و تعلق هر یک به نظام‌های کلامی و تصویری را نشان می‌دهد. اگر خوانش این قالیچه از حاشیه کوچک داخلی (اطراف زمینه قالیچه) به سمت بیرون انجام شود، در اولین ردیف (تصویر ۲- الف)، شاهد کتیبه خطی موجود در حاشیه کوچک با متن «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَيِ الْمُصْطَفَى مُحَمَّدَ، الْمُرْتَضَى عَلِي، الْبَتُولِ فَاطِمَةَ، السَّبْطَيْنِ الْحَسَنِ وَالْحُسَيْنِ، زَيْنِ الْعَابِدِينَ عَلِي، الْبَاقِرِ مُحَمَّدَ، الصَّادِقِ جَعْفَرَ، الْكَاطِمِ مُوسَى، الرَّضَا عَلِي، النَّقِيِّ مُحَمَّدَ، النَّقِيِّ عَلِي، الزَّكِيِّ الْحَسَنِ صَلِّ عَلَيِ الْحَجَّتِ الْقَائِمِ الْإِمَامِ الْمُظْفَرِ الْمُنتَظَرِ الْمَهْدِيِّ صَاحِبِ الزَّمَانِ صَلَوَاتِ اللَّهِ عَلَيْهِمْ أَجْمَعِينَ»^۱ هستیم. دومین ردیف حاشیه (تصویر ۲- ب) در بردارنده پنج کتیبه بازوبندی است که عبارات «قال الله تعالى إن الله»^۲، «وَمَلَأْنَكُهُ يَصْلُونَ عَلَي النَّبِيِّ»^۳، «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا»^۴، «عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا»^۵ که صورت روایی آیه ۵۶ سوره احزاب در چهار بخش است و عبارت «لا اله الا الله محمد رسول الله علي ولي الله»^۶ در میان آن‌ها، نقش بسته است. در حد فاصل این کتیبه‌های بازوبندی چهار کتیبه به خط کوفی معقلی در بردارنده دو عبارت «محمد، علی» و «سُبْحَانَ اللَّهِ، وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاللَّهُ أَكْبَرُ»^۷ واقع شده‌اند و آخرین ردیف حاشیه این قالیچه (تصویر ۲- ج)، در بردارنده کتیبه‌ای با متن آیه نخست آیت‌الکرسی، بدین قرار است: «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ»^۸ (بقره: ۲۵۵).



(ب)

(الف)

تصویر ۳. جزئیات متن قالیچه جانمازی دوره صفوی، مأخذ: نگارندگان.

«سقف، سَمک، عرش، آشکوب و آسمانخانه» (لغتنامه دهخدا) است. در اینجا تصویر سازه طاقی به عنوان یک متن برگرفته از متون سازه‌ای معماری، با تزئینات اسلیمی و ختایی بر زمینه آبی روشن که خود نیز متنی‌هایی از برآمده از هنرهای صناعی هستند، همراه شده است. ترکیب آسمانه (طاق) و رنگ آبی روشن و نقوش اسلیمی متنی را به وجود آورده‌اند یادآور عرش ملکوت و بیش‌متنی برای محراب است. گفتنی است که طاق‌نما از قدیم‌الایام در ایران و سایر کشورها مورد استعمال بوده و پس از ظهور اسلام در سراسر کشورهای اسلامی متداول شده است

(Henry, 1964: 10-11). برخی بناهای قبل از اسلام که مؤید این مطلب هستند عبارت‌اند از: آتشگاه پاسارگاد، کعبه زرتشت، تخت جمشید، مقبره داریوش، کاخ اردشیر و طاق کسری (زمانی، ۱۳۴۳: ۳۱).

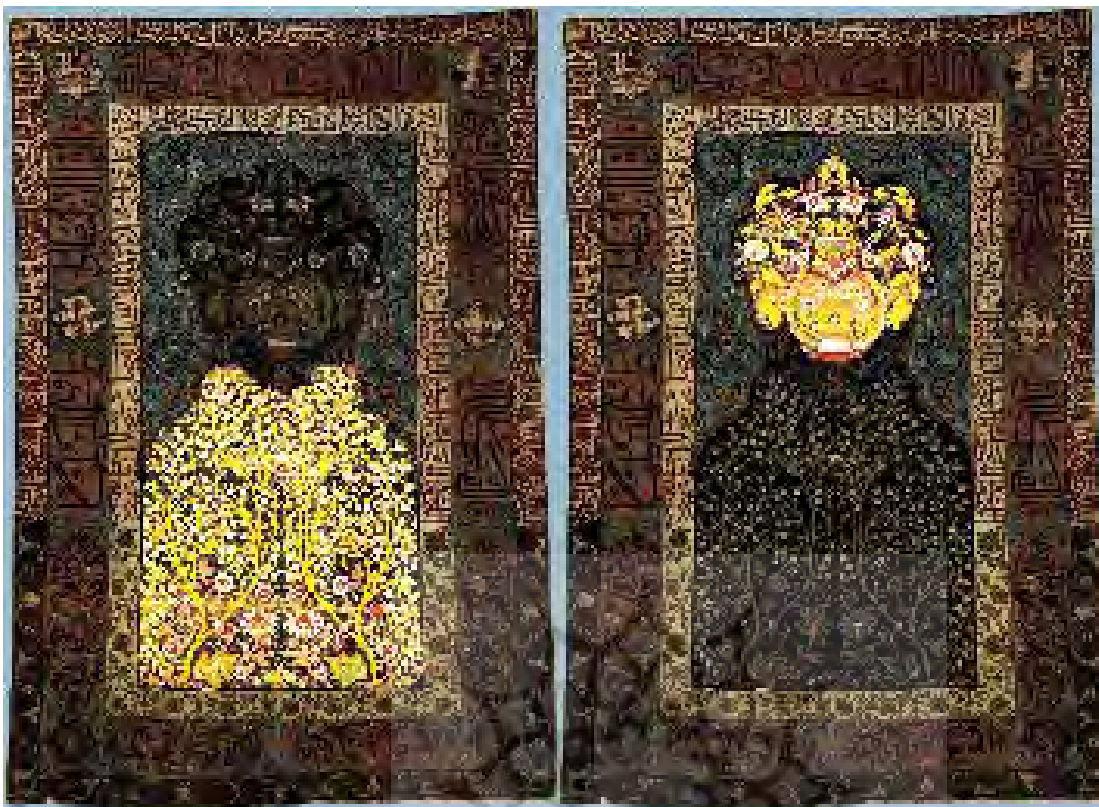
بنابراین از کلیات موارد گفته شده در بالا می‌توان بدین نتیجه رسید، متن بصری طاق و محرابی که در این اثر مشاهده می‌شود، بیش‌متنی برای عرش و پرستشگاه (مهرابه) به مفهوم عام (پیشازرتشتی، زرتشتی و اسلامی) آن است.

حال باید به سومین متن بصری موجود در این اثر، یعنی قندیل (تصویر ۴-الف) که ذیل دو حوزه‌های صناعی و دین معنی‌دار است، پرداخت. قندیل در لغت‌نامه دهخدا چنین معنی شده: «چیزی است که در آن چراغ می‌افروزند و آن معرب کندیل است» (لغت‌نامه دهخدا). واژه کندیل نیز از بن

توجه به معنی واژه «آبه»، خانه و دیر؛ کل عبارت به معنی خانه یا پرستش‌گاه مهر خواهد بود (عوض پور و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۸)؛ «برخی دیگر نیز آبه را به معنای مکان گود دانسته و ساختار محراب کنونی را منشعب از این مقوله می‌دانند» (فرشیدنیک، ۱۳۸۸: ۱۲). با توجه به مهرابه‌های باقی‌مانده از دوران باستان می‌توان گفت فرم طاقی در مهرابه‌ها، فرمی متداول و شناخته شده در زیر گنبد جهت قرارگیری تندیس یا نقش «یزد مهر» بوده است. از سوی غار مهری را با طاق گنبدی یا گنبد مانند آن نمادی از طاق گردون می‌دانستند و معمولاً فضا سازی آن به گونه‌ای بود که تاریکی مهرابه را فرامی‌گرفت (مقدم، ۱۳۴۳: ۵۷).

دومین متن بصری موجود در این اثر طاق؛ متنی برساخته از دو گونه متن صناعی و معماری است که در حوزه معماری بیش‌متنی ابرای محراب محسوب می‌شود. واژه طاق، در لغت‌نامه دهخدا چنین معنی شده: «سقف محدب، آسمانه، درون سو یا جانب انسی سقف، سقفی چون خرپشته کرده، معرب تاک» (لغت‌نامه دهخدا). در فرهنگ مهرازی نیز این واژه چنین معنی شده: «تاغ، آسمانه خمیده (منحنی) است که می‌تواند میان دو دیوار یا دو رده ستون همسو (موازی) باهم را ببوشاند. به گفته دیگر، تاغ با ساختن یک چغد بر روی یک دهانه و دنبال کردن آن تا اندازه دلخواه در راستای دو دیوار یا ستون‌ها پدید می‌آید» (رفیعی سرشکی، ۱۳۸۳: ۱۴۶-۱۴۷). از سوی واژه «آسمانه» خود به معنی،

۱. در اینجا مقصود این است که فضای مهرابه (در حالت غاری آن) از پیش موجود بوده و بعدها معماران با ساختن فرم طاقی بر آن بودند تا به نوعی این متن (مهرابه) را در امکانی که غار وجود نداشت احیا کنند. از جمله نمونه‌هایی که با این فرم و به منظور پرستشگاه ساخته شدند می‌توان به چارطاقی‌ها اشاره کرد که بعدها و با ورود دین زرتشت و اسلام، این چارطاقی‌ها به آتشکده و مسجد تبدیل شدند. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: عوض پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند، محمدی خبازان، ساینه، ۱۳۹۶، اسطوره، معماری، شهرسازی، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.



(ب)

(الف)

تصویر ۴. جزئیات متن قالیچه جانمازی دوره صفوی، مأخذ: نگارندگان.

از بیان تفسیر عرفانی این آیه توسط امام محمد غزالی در کتاب «مشکوه الانوار» بود، به طوری که پسران آن، این نقش مایه در سجاده‌ها و طرح‌های محرابی رواج و گسترش فراوانی یافت (Grabar, 1992: 154). «زلحاظ نظری و فنی، درست است که محراب احتمالاً چیزی بیش از نوعی یادآورد بصری برای مکان دیوار قبله نبوده است، عقیده عمومی با این امر سرسختانه مخالفت می‌کرد و محراب را دارای ویژگی‌های محلی برای درخشش پرتو الهی و دروازه‌ای به سوی بهشت می‌دانست» (هیلن براند، ۱۳۸۳: ۵۴). بورکهارت نیز از جایگاه محراب به عنوان جایگاه انعکاس کلام خداوند یاد می‌کند و قندیل را تداعی‌گر نمادین چنین نور هدایتی می‌داند (دریایی، ۱۳۸۷: ۱۲۸)؛ بنابراین قندیلی که در تصویر این اثر شاهد آنیم، بیش‌متنی برای مفهوم نور در دو متن دینی می‌ترایی و اسلامی است. آخرین مجموعه متون بصری تشکیل‌دهنده این اثر، نقوش درختی و ختایی (تصویر ۴-ب) هستند. پیش‌متن اصلی این متون در بسیاری از مراجع، اسلامی و پیشا اسلامی قابل پیگیری است. نقش درختی در این فرش بیش‌متنی برای متن ایران باستان درخت زندگی و متن اسلامی سدره

هندواروپایی kand- به معنی درخشش گرفته شده است. در جستجوی چرایی وجود قندیل در محراب نیز دو پیش‌متن مطرح می‌شود. اول متنی که ادعا می‌کند: در دوران پیشازرتشتی در تاریکی مهرابه‌ها یا طاقنمائی که تندیس مهر در آن کار گذاشته شده بود، پرتو شمع یا چراغی روغنی را روشن نگاه می‌داشتند (مقدم، ۱۳۴۳: ۵۷) و دوم آیه ۳۵ سوره نور که بدین قرار است: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ وَقَدْ مِنْ شَجَرَةٍ مَبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلِيِّ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ». در تفسیر المیزان این تمثیل این‌گونه تفسیر شده که «خدای تعالی این نور را به چراغی مثال زده که در شیشه‌ای قرار داشته باشد و با روغن زیتونی در غایت صفا بسوزد و چون شیشه چراغ نیز صافی است، مانند کوکب دری بدرخشد و فضای آن نور علی نور را تشکیل می‌دهد و این چراغ در خانه‌های عبادت آویخته باشد» (طباطبایی، ۱۳۶۳: ۱۷۱). برخی از پژوهشگران معتقدند «علت رواج و استفاده از نقش مایه قندیل در طراحی‌ها پس



جدول ۲. نحو و نوعروابط بینامتنی و برگرفتنگی پیش‌متن‌های قالیچه جانمایی صفوی، مأخذ: نگارندگان.

نوع برگرفتنگی	نوع هم حضور	نوع بینامتنیت	پیش‌متن‌ها
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه آیت‌الکرسی
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه بازوبندی (احزاب: ۵۶)
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه بازوبندی «لا اله الا الله محمد رسول الله علی ولی الله»
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه کوفی معقلی «محمد، علی»
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه کوفی معقلی «سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر»
پاستیش	نقل قول	صریح	کتیبه صلوات کامله چهارده معصوم علیهما السلام
تراوسپیمان	ارجاع	صریح	فرم طاقی
پاستیش	تلمیح	ضمنی	محراب
تراوسپیمان	تلمیح	ضمنی	مهرابه
پاستیش	ارجاع	صریح	تاریکی
پاستیش	ارجاع	صریح	قندیل
پاستیش	نقل قول	صریح	اسلیمی ماری
پاستیش	ارجاع	صریح	درخت‌های گل‌دار
تراوسپیمان	تلمیح	ضمنی	درخت زندگی
تراوسپیمان	تلمیح	ضمنی	سدره المنتهی
پاستیش	نقل قول	صریح	گل‌های ختایی
تراوسپیمان	تلمیح	ضمنی	باغ بهشت
پاستیش	نقل قول	صریح	قالیچه محرابی
پاستیش	نقل قول	صریح	قالیچه محرابی قندیلی
پاستیش	نقل قول	صریح	قالیچه محرابی درختی

یکصد هزار نوع دیگر را گردآورد و با آن درخت همه تخمه را در میان دریای فراخکرت بیافرید» (بهار، ۱۳۶۲: ۸۷). این درخت که بزرگترین نماد برکت در فرهنگ زرتشتی و محل زندگی سیمرغ است با نام «ویسپو بیش» و «ون جُد بیش و س تخمگ» نیز شناخته می‌شود که به معنی یا درخت دور

المنتهی است. در روایات ایران باستان پیش‌متن این نقش چنین آمده است: «امرداد، گیاه خشکیده نخستین را با آب تیشتری بارانی بیامیخت. پس از بارندگی، ده هزار نوع گیاه اصلی و یکصد هزار نوع از دیگر به وجود آمد. امرداد آن ده هزار نوع را به درمان ده هزار بیماری بیاراست؛ و تخم

کننده غم، بسیار تخمه است (تفضلی، ۱۳۸۰: ۵۸). در فقره ۱۷ از رشن یشتنیز در مورد این درخت آمده است: «اگر هم توای رشن پاک در بالای آن درخت سیمرغی که در وسط دریای فراخکرت برپاست (آن درختی که) دارای داروهای نیک و داروهای موثر است و آن را ویسپویش (همه را درمان بخش) خوانند و در آن تخم‌های کلیه گیاهان نهاده شده است. ما تو را بیاری می‌خوانیم» (پورداوود، آب بی تا: ۵۷۳-۵۷۵). و در روایات اسلامی، سدره المنتهی درختی است پر برگ و پر سایه که در اوج آسمان‌ها و نزدیک بهشت است. این درخت را بدان سبب سدره المنتهی گفته‌اند که اعمال خلائق بدان بالا می‌رود و در آنجا توسط فرشتگان محفوظ می‌ماند (مجلسی، بی تا: ۳۱۶). نقش‌مایه‌های ختایی، با توجه به شکل فرا طبیعی‌شان بیش‌متنی برای باغ‌هایفرا طبیعی چون پردیس و جنت در نظام ایرانی اسلامی هستند. دانشگر، در این باره معتقد است: «در برخی طرح‌های محرابی، در زیر طاق محراب، شکل درخت زندگی بافته می‌شود که از نقش‌های بسیار زیبا و متداول در فرش ایران و نیز آسیای صغیر است. به نظر می‌رسد که در طراحی این منظره، از باغ بهشت الهام گرفته شده باشد» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۳۶۵). مفهوم باغ در قالی‌های ایرانی به عنوان سمبلی از بهشت و با الهام از مینیاتورها، تاثیر زیادی در نقوش قالی ایرانی داشته است (Day, 1996: 126). شجاع‌نوری در پژوهشی با عنوان «درخت» نقشی بر فرش رویی بر عرش» به سبب تاریخی نقش درختی پرداخته و با پیگیری آن در دو نظام ایرانی و اسلامی معتقد است: «این نماد در هر آیین و زمانی به‌گونه‌ای یاد شده و به تصویر درآمده است. نقش درخت در محراب در فرش‌های محرابی درختی، از موارد گزینش آگاهانه این نماد توسط هنرمند مسلمان در معنا و شکل جدید در دوران اسلامی است» (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵: ۶۵).

در ادامه این بخش بهتر است به بررسی نحو و نوع رابطه بینامتنی، متون شناسایی شده در پیکره مطالعاتی این نوشتار بپردازیم و در هر مورد نوع رابطه بیش‌متنی پیکره مطالعاتی با آن متن مورد بررسی قرار گیرد. نوع رابطه بینامتنی چنان‌که پیش از این نیز مطرح شد، بسته به آشکار یا پنهان بودن آن متن در پیکره مطالعاتی با دو عبارت صریح و ضمنی مشخص شده است. صورت ارائه هر یک از متون در متن اصلی با سه طریق نقل قول، ارجاع و تلمیح مشخص شده و در نهایت نحوه ارائه هر متن در متن اصلی با دو طریق پاستیش و تراوسیس‌مان مشخص شده است. بدیهی است نبود یک صورت یا نحوه ارائه متن در این جدول به ویژگی‌های خاص این اثر برمی‌گردد. به‌عنوان مثال چون در جایگاه یک قالیچه جانماری با عباراتی از مذهب تشیع کارکرد تبلیغی دارد، بدیهی است که نمی‌تواند تبلیغ را با سرقت، جعل، پارودی و مانند آن نشان داد، درواقع در چنین کارکردی، مرجع از متن‌ها اهمیت بیشتری دارد و

بیان ساده و بدون اطناب برای انتقال معنی ارجحیت دارد. چنان‌که دیدیم، در شکل‌گیری این قالیچه شش متن دینی، سه متن مذهبی، پنج متن صناعی و دو متن معماری همراه‌اند. هر یک از این متن‌ها با سه مؤلفه نوع بینامتنیت، نوع هم‌حضور و نوع برگرفتنی از دیگر متون متمایز شده و بهتر است در این مجال قدری نیز به چگونگی تعریف این تمایز نیز پرداخته شود. چنان‌که گفته روابط بینامتنی در یک اثر هنری و ادبی ممکن صریح یا ضمنی باشند. هنگامی که یک متن پیشین در متنی جدید حضور دارد، اگر این حضور به‌صراحت قابل‌لمس باشد بینامتنیت از نوع صریح و اگر به‌طور مفهومی و نه خیلی بارز آمده باشد از نوع ضمنی است. به‌عنوان مثال این قالیچه را می‌توان به‌عنوان قالیچه محرابی، قالیچه محرابی قندیلی و قالیچه محرابی درختی نیز معرفی کرد، یعنی به‌وضوح و صراحت این قالیچه را - با دربرداشتن سه عنصر محراب، قندیل و درخت - می‌توان نمونه تکمیل‌شده هریک از این قالیچه‌ها دانست. حضور قالیچه قبلی در این متن جدید به‌صراحت قابل‌لمس است اما در مورد متن‌هایی چون درخت زندگی، سدره المنتهی و باغ بهشت، در نظام تصویری هیچ مدرکی دال بر اینکه مؤلفه‌ها صراحت بهشت بودن یا درخت زندگی بودن این متون را تأیید کند وجود ندارد، از این‌رو در مواجهه با صورت درخت‌ها و گل‌های ختایی باید به نظام کلامی مراجعه کنیم و ببینیم آیا این متن‌ها از طریق یک رابطه بینانشانه‌ای در این متن حاضر شده‌اند یا خیر؟ در نظام کلامی پیش‌متن‌های متعددی از دو نظام ایرانی و اسلامی برای این صور موجود است بنابراین می‌توان گفت این متن‌ها از طریق یک رابطه بینانشانه‌ای و بینارسانه‌ای به‌طور ضمنی در متن حاضر نمودار شده‌اند. در مورد نوع هم‌حضور که در اینجا با سه مؤلفه نقل قول، ارجاع و تلمیح مشخص شده، چگونگی انتساب هریک از این مؤلفه‌ها به متون به‌این ترتیب است که متونی چون آیت‌الکرسی، عبارات و آیات قرآنی که به‌صورت عین به‌عین آمده‌اند، نقل قول هستند، هنگامی که با نقل قول مواجهیم، قول ذکر شده یا متن آمده از منبع آن اهمیت بیشتری دارد، چنان‌که در این متن‌ها اثری از منبعشان نمی‌بینیم اما متن به‌طور کامل آمده است. در رابطه با روابط ارجاعی، منبع یا مرجع نسبت به متن اهمیت بیشتری دارد، به‌عنوان مثال فرم طاقی، تاریکی و قندیل در این اثر متن‌هایی هستند که به متن بزرگ‌تری به نام مه‌راه ارجاع می‌دهند و به‌نوعی در خدمت ارائه آن هستند. در مورد درخت زندگی، سدره المنتهی و باغ بهشت نیز چنان‌که گفتیم نوع بینامتنیت‌شان ضمنی است، می‌توان استنباط کرد که نوع هم‌حضوری‌شان نیز تلمیحی است، به‌این ترتیب که هم‌نشینی این درختان و گل‌ها در این فضا تلمیحی به باغ بهشت است. در نهایت و در رابطه با نوع برگرفتنی این متون که در اینجا با دو مؤلفه پاستیش و تراوسیس‌مان مشخص شده‌می‌توان گفت، پاستیش نوعی افزایش و التقاط است، هر متنی به

به تاسی از محتوای آیه ۳۵ سوره نور نیز مورد توجه قرار گرفت. به همین روی این گونه استنباط می‌شود که هنرمند طراح این قالیچه، با ترکیب دو سازهٔ محراب و مهرابه و بهره‌گیری هم‌زمان از تاریکی مهرابه و نقوش فراطبیعی اسلیمی برای نمایش عرش و نیز استفاده از عنصر مشترک روشنایی بر آن بوده تا عناصری از دو نظام اسلامی و ایرانی را به‌گونه‌ای ترکیب کند که صحنه‌ای بر سازگاری و هماهنگی اسلام با گذشتهٔ باستانی ایران باشد، چنان‌که در اغلب آثار هنری دورهٔ صفوی (دوره خلق نمونه مطالعاتی این نوشتار) شاهد چنین ترکیباتی هستیم. چنین امری در دورهٔ صفوی از آن جهت اهمیت پیدا کرد که صفویان بر آن بودند تا با طرح دوباره سراسطورهٔ ایرانی در کنار سراسطورهٔ اسلامی - که تا پیش از صفویه سراسطورهٔ غالب فرهنگی ایران بود - رسمی کردن مذهب شیعه، کلیتی یکپارچه به وجود بیاورند تا از گذر آن بتوان یک نظام ایدئال و همه‌شمول به وجود آورد.

از آنجاکه هر دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی، بافتارهای مولد متون بصری این اثر هستند و در عین حال متون موجود به نحوی طراحی و ارائه شده‌اند که نمی‌تواند به‌طور مطلق به هریک از این بافتارها منسوب شد، می‌توان گفت که شاهد آمیختگی بافتارها هستیم، چنان‌که در عمده ارکان فرهنگی ایران در دوره صفوی شاهد چنین آمیختگی بین دو هویت ایرانی و اسلامی ارکان جامعه هستیم. این آمیختگی از آن جهت صورت می‌گیرد که «موضوع اصلی آمیختگی هویت، خود و بیگانگی است، زیرا آمیختگی و پیوند به معنای برخورد خود با غیر و تأثیر آن در شکل‌گیری هویت جدید است. با آمیختگی چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا هویت همچنان پابرجا می‌ماند؟ آیا هویت جدیدی ایجاد می‌شود؟ آیا آمیختگی خود با دیگری اصالت خود را از بین نمی‌برد؟» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۰۸)؛ بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که هنرمند اینجا بر آن بوده تا با آمیختن دو بافتار (نظام عقیدتی) اسلامی و ایرانی، هویتی را به وجود بیاورد که برای مخاطب ایرانی آن مکان-زمان، ارمغان آورندهٔ معنایی است که تا پیش از آن نادیده گرفته می‌شد، ناگفته نماند که روند خلق محتوا ممکن است به صورت کاملاً ناخودآگاه صورت پذیرفته باشد.

با نگاهی دوباره به فضایی که هنرمند از ترکیب این دو سازه به وجود آورده، چنین به نظر می‌رسد که این نوع فضاسازی، دعوت‌کننده برای ورود به فضایی فرا طبیعی (به واسطهٔ وجود نقوش ختایی) است که با قندیلی روشن شده و دو درخت پر گل آنجا وجود دارند که چنان‌که گفته شد، بیش‌متن‌هایی برای دو درخت زندگی و سدره المنتهی هستند. در اینجا نیز می‌توان تصور کرد هر یک از دو درخت موجود در این زمینه به یکی از این درختان ارجاع دارد و یا هر دو درخت در قالب یک درخت ترکیب و تکثیر شده‌اند. از آنجاکه هر دو درخت کاملاً برابر و قرینه‌اند

متن دیگر افزوده شود تا متنی جدید را شکل دهد، رابطه متن جدید با متن اولیه از طریق پاستیش تبیین می‌شود، به‌عنوان مثال این قالیچه از طریق پاستیش (افزودن) کتیبه آیت‌الکرسی و چند کتیبه دیگر به متن کنونی تبدیل شده است، در پاستیش صرفاً شاهد افزایش هستیم و نه تغییر شکلی در متن اولیه؛ اما در مورد تراویسیم آن‌که به معنی دگرپوشی یا تغییر شکل ظاهری است می‌توان گفت، پیش متن اولیه، برای حضور در متن جدید به‌طور ظاهری تغییر شکل می‌دهد. به‌عنوان مثال در این قالیچه مهرابه و نقوش درختی با تغییر ظاهری از آنچه در رسانهٔ معماری یا متون روایی هستند برآند تا مفهومی پیشینی را در شکلی جدید در این مجال ارائه دهند، یعنی مهرابه در قالب محراب خود را نشان می‌دهد و آسمان در قالب طاق آبی رنگ و بهشت در قالب نقش‌مایه‌های متعدد گیاهی. حال باید بررسی شود که آوردن هریک از این متون به این نحو و نوع چه معنایی می‌تواند داشته باشد.

در مطالعهٔ روابط بینامتنی این قالیچه، دیدیم متن‌های بسیاری در به وجود آمدن آن و استفاده از آن دخیل‌اند تا این متن فرهنگی و هنری چنان‌که باید شکل بگیرد. از آنجاکه در این قالیچه شاهد همراهی دو نظام کلامی و تصویری و متن‌های متعدد هستیم، در این بخش از نوشتار بر آنیم تا ببینیم آیا تکرار ظاهری‌ای که در این قالیچه به‌وضوح مشهود است پیامد تکرار معنایی و باطنی آن است یا خیر؟ به همین جهت لازم است بار دیگر و این بار با دیدی تفسیری به مطالعهٔ روابط بینامتنی متن‌های تشکیل‌دهندهٔ این قالیچه بپردازیم. اولین متن پراهمیت این قالیچه، محراب است. در توصیف محراب دیدیم که هنرمند برای تصویر کردن آن در این نظام نشانه‌ای از فرم طاقی استفاده کرده است. فرم طاقی بنا بر آنچه از معنای فارسی و معرب آن به دست آمد، تجلی‌ای صوری از آسمان در معنای عام و عرش اعلا در معنای خاص آن است. هنرمند طراح این قالیچه، با بهره‌گیری از رنگ آبی آسمانی و مجموعه‌ای از نقوش اسلیمی بر دو وجه عام و خاص این فرم یعنی آسمان بودن و در عین حال ماورایی بودن آن تأکید کرده است. از آنجاکه محراب در فرهنگ اسلامی، همواره با فرم طاقی و طاقچه ساخته شده و با مطالعه‌ای بر سیر تحول آن‌که از حوصلهٔ این نوشتار خارج است می‌توان این‌گونه استنباط کرد که محراب‌های دورهٔ اسلامی، بیش‌متن‌هایی برای مهرابه‌های ایران باستان هستند، چنان‌که پس از ورود اسلام به ایران، بسیاری از مهرابه‌ها بدون آنکه حذف یا تخریب شوند، با تغییر کاربری به محراب و مسجد تبدیل شدند. درستی این ادعا هنگامی بیش از پیش تأیید می‌شود که فضای تاریک زمینهٔ فرم محرابی را نیز مدنظر قرار دهیم. گفته شد که این تاریکی امری معمول در طراحی مهرابه‌ها بود که با روشنی قندیل‌ها و وسایل روشنایی آراسته می‌شد. از سویی وجود قندیل‌ها و ادوات وابسته به روشنایی در هنرهای اسلامی

می‌توان فرض دوم مبنی بر ترکیب و تکثیر بافتارها را محتمل‌تر دانست. نکته دیگری که در طراحی این قالیچه شایان توجه است، کتیبه‌های حواشی قالیچه است. در این کتیبه شاهد هم‌نشینی آیاتی از قرآن، عبارتی از نماز و صلوات‌هایی از مذهب تشیع هستیم. بدین ترتیب این‌گونه به ذهن متبادر می‌شود که هنرمند بر آن بوده تا با تأکیدی بر جایگاه نظام عقیدتی تشیع در بافتار اسلامی، بر اهمیت والای آن در طراحی این بافتار اسلامی در حواشی اثر، صحنه بگذارد و با محاط کردن کل حواشی بر متن، مجدداً یادآور اهمیت این بافتار و عقیده تشیع در مکان-زمان خود بوده است.

نتیجه

قالیچه مورد مطالعه این نوشتار شاهدهی بر دستاوردهای فرهنگی ایران در دوره صفوی است. در این قالیچه دو نظام کلامی و تصویری همراه شدند و با بهره‌گیری از متونی با بنیان‌های متفاوت اثری را به وجود آوردند که در عین تکثر صوری از یک انسجام معنایی و پیوستگی باطنی برخوردار است. هنرمند طراح این قالیچه با انتخاب متن‌هایی از دو نظام فکری اسلامی و ایرانی و از حوزه‌های متفاوتی چون دین، مذهب (تشیع)، معماری و صنعت و هم‌نشانی آن‌ها به طریقه‌های متفاوت سعی در به وجود آوردن متنی هنری داشته که برای فردی مسلمان با پیشینه ایرانی بیشترین بار معنایی و میزان درک و پذیرش را به همراه داشته باشد. در پاسخ به این پرسش که نحوه بهره‌گیری از روابط بینامتنی در شکل‌دهی به معنای پیکره مطالعاتی نوشتار به چه صورت است؟ می‌توان گفت از تعامل پیش‌متن‌های متعدد که برگرفته از منابع و حوزه‌های مختلف دین، مذهب، صنعت و معماری بودند، مجموعه‌ای از روابط بینامتنی شکل گرفت که در نهایت به خلق یک اثر جدید منجر شد. در این اثر پیش‌متن‌ها در دو نوع صریح و ضمنی متجلی شدند. از آنجاکه این اثر کارکردی تبلیغی برای دین اسلام و مذهب تشیع دارد، بنابراین در ارائه این کارکرد باید کنشی را در پیش بگیرد که به بهترین نحو مطلوب خود را ارائه کند. نوع ارائه پیش‌متن‌ها در این اثر گواهی بر آن است که هنرمند با قائل شدن دو وجه صوری و محتوایی اقدام به خلق اثر کرده است. در بخش صوری به صورت صریح متن‌هایی را آورده که هماهنگ با صورت دین و مذهب و در راستای تبلیغ است؛ اما در بخش محتوایی به صورت ضمنی متن‌هایی با پیش‌متن‌های دوگانه از دو فرهنگ ایران باستان و اسلامی آورده و با ارائه آن‌ها در یک قالب واحد سعی دارد محتوایی مبنی بر سازگاری و همسویی این دو فرهنگ ارائه بدهد. صورت ارائه این پیش‌متن‌ها چنان‌که اشاره شد به دو صورت ارجاع و نقل قول است. از آنجاکه بنیان اصلی هر کنش تبلیغی بر صورت کاملاً صریح و کلامی مبتنی است، کتیبه‌هایی برای این مقصود به صورت نقل قول در متن آورده شده‌اند، چنان‌که خود ژنت این صورت را صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل رابطه دو متن معرفی می‌کند و مجدداً از آنجاکه در ارجاع منبع مهم‌تر از متن است، قابل مشاهده است که هنرمند با آوردن ارجاعاتی به متن‌هایی که پیش‌متن‌های دوگانه دارند بر آن است تا مخاطب را با مرجع متن‌ها مواجه کند و از این راه به تفکر وادار دو در نهایت با اتخاذ صورت تلمیح برای آوردن متن‌هایی که در هر دو نظام ایران باستان و اسلام معنی دارند، بر آن است تا به طور ضمنی و اشاره‌های ارجاعی کهنه منابع شد، مخاطب را متوجه سازگاری و همسویی این دو فرهنگ بکند. از آنجاکه چنین ارتباطاتی باید به طریقی به‌دوران پیچیدگی و کژی منتقل شود، هنرمند مفاهیمی را که باید به طور صریح و واضح به مخاطب منتقل شود، به صورت پاستیش یعنی اضافه کردن به متن اصلی آورده و آن دسته از مفاهیمی را که باید به صورت ضمنی و در لفافه به مخاطب ارائه شود، به صورت تراوسیسمان یا تغییر صورت ظاهری آن آورده است. با تجزیه و تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه، در روند پژوهش مشخص شد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها «پیوستگی متنی» است. پیوستگی متنی وضعیت ویژه‌ای است که در آن عناصر متنیبه هم پیوند می‌خورند. این پیوستگی منجر به گفتگومندی‌ای می‌شود که در سطوحی گوناگون صورت

می‌گیرد و قابل تقسیم به دو دسته درون شاخه‌ای (به‌عنوان مثال پیوستگی درون شاخه هنری فرش که سه فرش محرابی و درختی و قندیلی به یک کل یکپارچه تبدیل شده‌اند) و بینا شاخه‌ای (به‌عنوان مثال پیوستگی میان چندین شاخه که سه شاخه معماری، ادبیات و صورتگری در ترکیب با هم اثر پیش رو را به وجود آورده‌اند) تقسیم کرد. مطالعه روابط بینامتنی این قالیچه و نحوه شکل‌گیری معنادر آن گواهی بر نظام معنایی مستحکمی است که در دوره صفوی و از خلال همنشانی بافتارهای اسلامی و ایرانی و مستولی کردن تفکر شیعی به‌عنوان نظامی عقیدتی که قابلیت برقراری چنین ارتباطی بین این دو بافتار را دارد، شکل گرفت.

منابع و مآخذ

- قرآن، ۱۳۸۳، ترجمه محمدمهدی فولادوند، تهران: دارالقرآن الکریم (دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی).
- آلن، گراهام، ۱۳۸۰، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان جو، تهران: نشر مرکز.
- بهار، مهرداد، ۱۳۶۲، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: انتشارات توس.
- پورداوود، ابراهیم، ۱۳۸۶، فرهنگ ایران باستان، تهران: اساطیر.
- پورداوود، ابراهیم، بی تا، یشت‌ها، به کوشش دکتر بهرام فره‌وشی، چاپ سوم، جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- تفضلی، احمد، ۱۳۸۱، مینوی خرد، (ترجمه) به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران: نشر توس.
- دانشگر، احمد، ۱۳۷۶، فرهنگ جامع فرش، تهران: نشر دی.
- دریایی، نازیلا، ۱۳۸۷، زیباشناسی در فرش دستباف ایران، تهران: نشر مرکز ملی فرش ایران.
- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۷، لغت‌نامه/علی اکبر دهخدا؛ زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رفیعی سرشکی، بیژن، رفیع زاده، ندا، رنجبر کرمانی، علی محمد، ۱۳۸۳، فرهنگ مهرازی، معماری، ایران، تهران: وزارت راه و مسکن و شهرسازی.
- زمانی، عباس، ۱۳۵۲، طاق‌نما و نفول تزیینی در آثار تاریخی اسلامی، مجله هنر و مردم، شماره ۱۲۷، ۲۵-۳۸.
- شجاع‌نوری، نیکو، ۱۳۸۵، «درخت» نقشی بر فرش رویی بر عرش، فصلنامه گلجام، شماره سه، تابستان، ۵۱-۶۶.
- طباطبایی، سید محمد حسین، ۱۳۶۳، تفسیر المیزان، جلد ۱۵، مترجم سید محمد باقر موسوی همدانی، بیجا، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء.
- عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند، محمدی خبازان، ساینه، ۱۳۹۶، اسطوره، معماری، شهرسازی، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
- فرشید نیک، فرزانه، افهمی، رضا، آیت‌اللهی، حبیب‌الله، ۱۳۸۸، نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش، فصلنامه گلجام، شماره ۱۴، پاییز، ۹-۲۷.
- فروغی، شهرزاد، ۱۳۹۰، بررسی روابط بینامتنی نقوش فرش کرمان و ادبیات روایی (با تأکید بر نقوش دست‌بافته‌های دوره قاجار)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: بهمن نامور مطلق، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها.
- کن‌بای، شیلا، ۱۳۸۶، عصر طلایی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی، بی تا، بحار الانوار الجامعة الدرر اخبار الائمة الاطهار، جلد ۳، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
- مقدم، محمد، ۱۳۴۳، مهربا به یار پرستشگاه دین مهر، انجمن فرهنگ ایران باستان، دوره اول، شماره ۳.
- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۵، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسا مدرنیسم، تهران: سخن.

- هیلن براند، رابرت، ۱۳۸۳، معماری اسلامی، ترجمه دکتر باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: انتشارات روزنه.
- Day, Susan, 1996, Oriental Carpets, London: Souvenir Press.
- Genette, Gerard, 1982, Palimpsestes. La littérature au second degré, Seuil. Paris.
- Grabar, Oleg, 1992, The Mediation of Ornament A.W. Mellon lectures in the fine arts Bollingen series, Princeton University Press.
- Henry, Martin, 1964, L'art musulman, Edité par Flammarion, Paris.
- <https://www.hali.com/news/sothebys-new-york-carpet-sale-good-for-all/>
- Qoran, 1383, Translated by Mohammad Mehdi Fuladvand, Tehran: Darolqoran Karim.
- Allen, Graham, 1380, Beynamatniat, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz Publication.
- Bahar, Mehrdad, 1362, Pazhouheshidar Asatir-e Iran, Tehran: Toos Publication.
- Poor Davood, Ebrahim, 1386, Farhang Iran Bastan, Tehran: Asatir.
- Poor Davood, Ebrahim, Yasht-ha, Editor: Bahram Farahvashi, Tehran: Tehran University Publication.
- Tafazoli, Ahmad, 1381, Minooye Kherad, Editor: Jaleh Amoozgar, Tehran: Toos Publication.
- Daneshgar, Ahmad, 1376, Farhang Jame' Farsh, Tehran: Dey Publication.
- Daryayi, Nazila, 1387, Zibashenasidar Farsh Dastbaf Iran, Tehran: National Carpet Center of Iran Publication.
- Day, Susan, 1996, Oriental Carpets, London: Souvenir Press.
- Dehkhoda, Ali Akbar, 1377, Loghatnameh Dehkhoda, Editor: Mohammad Moeen & Jafar Shahidi, Tehran: Tehran University Publication.
- Genette, Gerard, 1982, Palimpsestes. La littérature au second degré, Seuil. Paris.
- Grabar, Oleg, 1992, The Mediation of Ornament A.W. Mellon lectures in the fine arts Bollingen series, Princeton University Press.
- Henry, Martin, 1964, L'art musulman, Edité par Flammarion, Paris.
- Rafiee Sereshki, Bijan, Rafi' Zadeh, Neda, Ranjbar Kermani, Ali Mohammad, 1383, Farhang Mehrazi, Memari, Iran, Tehran: Vezarat Rah and Maskan and Shahrsazi.
- Zamani, Abas, 1352, Taghnamava Naghul Tazeenidar Asar Tarikhi Eslami, Honarva Mardom Journal, No 127, 25-38.
- Shoja Noori, Nikoo, 1385, Derakht Naghshi bar Farsh Rooyi bar Arsh, Goljam journal, No 3, Summer, 51-66.
- Tabatabaee, Mohammad Hossein, 1363, Tafsir Al-mizan, Translated by Mohammad Bagher Musavi Hamedani, Bonyad Elmiva Fekri Alameh Tabatabaee ba Hamkari Markaz Nashr Farhangi Raja.
- Avazpour, Behrooz, Mohammadi Khabazan, Sahand, Mohammadi Khabazan, Sayna, 1396, Ostoore, Memari, Shahrsazi, Tehran: Ketab Arayi Irani.
- Farshid Nik, Farzane, Afhami, Reza, Ayatollahi, Habibollah, 1388,



NeshaneShenasiQaliMehrabi: BaztabMemari Masjed darNaghshFarsh, Goljam journal, No 14, Fall, 9-27.

Forughi, Shahrzad, 1390, BarasiRavabetBeynamatniNoghushFarsh Kerman vaAdabiatRavayi (baTa'kid bar NoghushDastBaftehayeh Dore Qajar), MA thesis, Advisor: Bahman NamvarMotlagh, Isfahan Art University.

Canby, Sheila, 1386, AsrTalayiHonar Iran, Translated by Hasan Afshar, Tehran: Markaz Publication.

Majlesi, Mohammad Bagher ibn Mohammad Taghi, BaharolAnvarAljameatoldararAkh barA'emeAlathar, Beyrut: DaroehyaaltorasAlarabi.

Moghadam, Mohammad, 1343, MehrabeyaParesteshgahDin Mehr, AnjomanFarhang Iran Bastan, No 3.

NamvarMotlagh, Bahman, 1390, Daramadi bar Beynamatniat, Tehran: Sokhan.

NamvarMotlagh, Bahman, 1395, BeynamatniatazSakhtargerayi ta Pasamodernism, Tehran: Sokhan.

Hilen Brand, Robert, 1383, Memarieslami, Translated by Bagher AyatolahZade Shirazi, Tehran: Rozane Publication.

<https://www.hali.com/news/sothebys-new-york-carpet-sale-good-for-all/>



Tabatabaee, Mohammad Hossein, 1363, Tafsir Al-mizan, Translated by Mohammad Bagher MusaviHamedani, Bonyad ElmivaFekriAlamehTabatabaeebaHamkari Markaz NashrFarhangi Raja.

Avazpour, Behrooz, MohammadiKhabazan, Sahand, MohammadiKhabazan, Sayna, 1396, Oostore, Memari, Shahrsazi, Tehran: KetabArayi Irani.

Farshid Nik, Farzane, Afhami, Reza, Ayatolahi, Habibollah, 1388, NeshaneShenasiQaliMehrabi: BaztabMemari Masjed darNaghshFarsh, Goljam journal, No 14, Fall, 9-27.

Forughi, Shahrzad, 1390, BarasiRavabetBeynamatniNoghushFarsh Kerman vaAdabiatRavayi (baTa'kid barNoghushDastBaftehaye Dore Qajar), MAthesis, Advisor: BahmanNamvarMotlagh, Isfahan Art University.

Canby, Sheila, 1386, AsrTalayiHonar Iran, Translated by HasanAfshar, Tehran: MarkazPublication. Majlesi, Mohammad Bagher ibn Mohammad Taghi, BaharolAnvarAljameatoldararAkhbarA'em eAlathar, Beyrut: DaroehyaaltorasAlarabi.

Moghadam, Mohammad, 1343, MehrabeyaParesteshgahDin Mehr, AnjomanFarhang Iran Bastan, No 3.

NamvarMotlagh, Bahman, 1390, Daramadi bar Beynamatniat, Tehran: Sokhan.

NamvarMotlagh, Bahman, 1395, BeynamatniatazSakhtargerayi ta Pasamodernism, Tehran: Sokhan.

Hilen Brand, Robert, 1383, Memarieslami, Translated by Bagher AyatolahZade Shirazi, Tehran: Rozane Publication.

<https://www.hali.com/news/sothebys-new-york-carpet-sale-good-for-all/>

شپوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



Theory and its information was gathered through library research and citation of primary sources. The data analysis of this study was performed using Gérard Genette's Intertextuality theory and its trend was that after identifying the constituents of effect, the mechanism of their effect on shaping the final text was determined. The results of this study indicate that in the design of this rug, pre-texts have been expressed in two types: explicit and implicit. Since this work has an advertising function for Islam and Shi'a religion, it must, therefore, take an action that best represents its function. The way of presentation of pre-texts in this work attests to the fact that the artist has created both the formal and the content-related sections. In the formal section, he explicitly provided texts that are in harmony with religion and advertising, but in the content-related section, he implicitly extracts texts with dual pre-texts from both ancient and Islamic Iranian cultures and attempts to present them in a single format to show the compatibility of these two cultures. The way of presentation of these pre-texts, as mentioned, is in the form of citing and referencing. Since the basic premise of any promotional action is based on a completely explicit and verbal form, inscriptions have been quoted for this purpose, as Genette himself introduces this form in the most explicit and literal form of the relationship between the two texts, and again in the context of the more important source citation. That is, it is evident that the artist is referring to texts with dual pre-texts to confront the audience with the reference of the texts, thereby leading to thinking and ultimately adopting the implicit form of bringing texts into both ancient and modern Iranian systems. Islam is meaningful and this research seeks to make the audience aware of the compatibility of these two cultures.

Keywords: Safavid Period, Intertextuality, Gerard Genette, Mihrab Rug, Prayer Rug

References: Day, Susan, 1996, *Oriental Carpets*, London: Souvenir Press.

Allen, Graham, 1380, *Beynamatniat*, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz Publication.

Bahar, Mehrdad, 1362, *PazhouheshidarAsatir-e Iran*, Tehran: Toos Publication.

PoorDavood, Ebrahim, 1386, *Farhang Iran Bastan*, Tehran: Asatir.

PoorDavood, Ebrahim, *Yasht-ha*, Editor: Bahram Farahvashi, Tehran: Tehran University Publication.

Tafazoli, Ahmad, 1381, *MinooyeKherad*, Editor: Jaleh Amoozgar, Tehran: Toos Publication.

Daneshgar, Ahmad, 1376, *FarhangJame' Farsh*, Tehran: Dey Publication.

Daryayi, Nazila, 1387, *ZibashenasidarFarshDastbaf Iran*, Tehran: National Carpet Center of Iran Publication.

Day, Susan, 1996, *Oriental Carpets*, London: Souvenir Press.

Dehkhoda, AliAkbar, 1377, *LoghatnamehDehkhoda*, Editor: MohammadMoeen&Jafar Shahidi, Tehran: Tehran University Publication.

Genette, Gerard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil.Paris.

Grabar, Oleg, 1992, *The Mediation of Ornament A.W. Mellon lectures in the fine arts Bollingen series*, Princeton University Press.

Henry, Martin, 1964, *L'artmusulman*, Edité par Flammarion, Paris.

Rafiee Sereshki, Bijan, Rafi'Zadeh, Neda, RanjbarKermani, Ali Mohammad, 1383, *FarhangMehrazi, Memari, Iran*, Tehran: Vezarat Rah and Maskan and Shahrsazi.

Zamani, Abas, 1352, *TaghnamavaNaghulTazeenidarAsarTarikhiEslami*, HonarvaMardom Journal, No 127, 25-38.

ShojaNoori, Nikoo, 1385, *DerakhtNaghshi bar FarshRooyi bar Arsh*, Goljam journal, No 3, Summer, 51-66.

Analysis and Assessment of the Visual Elements of A Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette's Theory

Afsaneh Ghani (Corresponding Author), Assistant Professor of the Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Chaharmahal and Bakhtiari Province, Iran

Fatemeh Mehrabi, PhD Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran

Received: 2019/05/21 Accepted: 2019/10/20



Prayer rugs are a large and important collection of Persian rugs that were produced in the Safavid era and attracted society's interest. Since the prayer rug has been seriously considered and reproduced at some point in history, and the elements and designs used in these rugs were previously available in other Iranian rugs, it is necessary to be studied analytically. In these types of carpets which are categorized in different types, there are different artistic texts from different types of Persian carpets that come together to create a unified text known as the prayer rug. These carpets have different names depending on the designs and the texts which have been used in them, each of which testifies to the importance of a particular text or set of texts in the design of these special carpets. When faced with a literary or artistic work, a diverse collection of literary, artistic texts can be distinguished, and it is possible to reach and receive hidden meaning through reading and understanding that collection and the relationships among its members. It is clear that through such an analysis, one can be guided by how a set of pre-existing motives in a new structure creates content and meaning that is met with the general favour of the place of their creation. Combining a set of texts and achieving a unified text is a process that is and has always been done by the human mind to create new texts. The study of how meaning is formed in texts through the coexistence of earlier texts is possible in the context of various methods of intertextual criticism. One of the methods, which provides understanding of the hidden meaning in a text based on a set of constituent pre-texts and the relationships between them, is the Gérard Genette's intertextuality theory. In this research, which aimed to study the texts of a Safavid prayer rug as well as their composition and relationship to formation of hidden meaning of the carpet, Gérard Genette's method showed its ability to reach the hidden meaning of the work. The main question that helped this research achieve its purpose is how intertextual relationships were used in shaping the meaning of the rug studied in this article. This research was a descriptive and analytical study based on Gérard Genette's Intertextuality