نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۰

خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت

فاطمه مهرابی[۱]، افسانه قانی[۲*]

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۲] استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله:۹۸/۷/۲۸،تاریخ پذیرش نهایی:۹۸/۱۰/۹)

چکیده

قالی ایلام به‌مثابه یکی از آثار هنری ایران که تاکنون آن‌گونه که باید بدان پرداخته نشده، مجموعه‌ی متکثری از متون هنری را شامل می‌شود که معنای آن را شکل می‌دهند. به همین جهت درک معنای پنهان آن براساس مجموعه‌ی پیش‌متن‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن و روابط آن‌ها با متن نهایی میسر می‌شود. در مواجهه با یک اثر هنری این‌چنین، مطالعه‌ی چگونگی شکل‌گیری معنا در آن از طریق درک معنا و تغییر و تحول متن‌های پیشینِ شکل‌دهنده به آن میسر است، یکی از روش‌هایی که چنین فهمی را به همین ترتیب میسر می‌کند، روش نقد بیش‌متنی مطرح‌شده توسط ژرار ژنت است. داده‌های مورد نیاز برای این پژوهش از طریق مشاهده تصویر و تجزیه آن به اجزا تشکیل دهنده‌اش و اطلاعات مورد نیاز برای تحلیل آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای فراهم آمد و درنهایت مورد تجزیه وتحلیل قرار گرفت. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در طراحی این قالی‌ها، هنرمند ایلامی آگاهانه یا ناآگاهانه تحت تأثیر دستاوردهای فرهنگی مکان-زمان زیستش، با ترکیب متونی از نظام‌های فرهنگی ایران باستان و اسلامی به انحا گوناگون، متنی را خلق کرده که هم در راستای هدف طراحی‌اش یعنی تبلیغ معنای پنهان اثر، موفق بوده و هم پیونددهنده دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی است.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

قالی لری، قالی ایلام، بیش‌متنیت، ژرار ژنت.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۱۸۳۸۱۶۱،نمابر: ۰۳۸-۳۳۲۲۰۰۰۷، E-mail: Ghani@sku.ac.ir.

مقدمه

قالی ایلام مجموعه‌ای از قالی‌های روستایی و نیمه روستایی ایران هستند که تحت تأثیر اقوامی که در منطقه ایلام زیست می‌کنند به دودسته‌ی لری باف و کردی باف تقسیم می‌شوند. مجموعه قالی‌های لری‌باف این منطقه به‌واسطه هم‌جواری ایلام با استان‌های همدان، خوزستان و لرستان، بیش از سایر قالی‌ها در این منطقه تولید و تکثیرشده است. با نگاهی به پیشینه بس طولانی این قالی و طرح‌های آن در تاریخ فرش ایران، یک نکته توجه را به خود جلب می‌کند و آن این‌که در فرایند تکوین قالی ایلام از دیرباز عواملی دخیل بوده که تا امروز نیز ادامه داشته است و به‌نوعی باعث پدید آمدن کلیتی یکپارچه‌شده که امروز تحت عنوان قالی ایلام شناخته می‌شود. این یکپارچگی در طرح و نقش قالی ایلام حاکی از نگاه ثابتی است که علی‌رغم تغییر مداوم خالق این آثار در طول تاریخ، همواره بی‌تغییر باقی‌مانده است و این احتمال وجود دارد که یکی از این عوامل دخیل محیط (زیستی یا فرهنگی) خلق این قالی باشد. ازاین‌رو پژوهش پیش رو بر آن است تا فهم فرایند تکوین قالی ایلام را با عنایت به نظرگاه مؤلفین آن (یعنی محیط زیستی، جغرافیایی و فرهنگی[۱]) مدنظر قرار دهد. چراکه در فرایند خلق و رشد یک اثر هنری متکثر چون مجموعه قالی‌های ایلام که هریک خالق و مؤلف متفاوتی دارند، آنچه اهمیت دارد برآمده از یک اندوخته‌ی جمعی ایدئال است، زیرا در طول زمان توسط جماعتی خلق و توسط همان جماعت پذیرفته‌شده است. اکنون می‌توان گفت مسأله اصلی این پژوهش درک معنای نهان در پس نقش‌مایه‌های قالی ایلام است که خود درگرو فهم امر ایدئالی[۲] است که تابع گذر زمان نبوده و وابسته به وجه ممیزه این قالی از سایر قالی‌های ایران است. وجوه ممیزه این قالی همانا متون متعددی هستند که با یک سلسله روابط کنار هم قرار گرفتند تا قالی ایلام پدید آید. ازاین‌رو هدف اصلی این پژوهش درک نحو و نوع ارتباط این متون و تأثیر آن بر شکل‌گیری معنای کلی و پنهان ازنظر قالی ایلام است. یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی که شیوه‌ای جامع و کامل برای تحلیل چنین امری را تبیین کرده، ژرار ژنت[۳] است، که با طرح مفهوم بیش‌متنیت، راهکاری جدید برای درک روابط متنی ارائه کرده است. در این نوشتار سعی بر آن است تا پس از معرفی مختصر آرا ژنت در این باب، یکی از انواع قالی‌های ایلام، با روش او موردمطالعه قرار گیرد و به پرسش اصلی پژوهش که فهم روابط متنی شکل‌دهنده به قالی ایلام و معنای برآمده از آن‌ها در اثر است، پاسخ داده شود.

روش پژوهش: نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت

نظریه‌ی بیش‌متنیت ژنت یکی از شاخه‌های نظریه ترامتنیت اوست که در راستای تکمیل مطالعاتش بر نظریات متفکرین پیشینی چون یولیا کریستوا[۴]، لوران ژنی[۵] و میکائیل ریفاتر[۶] در حوزه‌ی روابط متنی مطرح شد. ژنت در تبیین روابط ترامتنی مدنظر خود، بخش عمده‌ای از اثر خود «پالمسست»[۷] را به تبیین بیش‌متنیت اختصاص داده است. ژنت بیش‌متنیت را چنین تعریف می‌کند: «بیش‌متنیت پدیده‌ای است که در بردارنده هر نوع رابطه‌ی پیونددهنده متن B [پسینی] با متن A [پیشینی] باشد، به‌طوری‌که متن B را به متن A پیوند بزند» (Genette, 1997, 5). به‌طور خلاصه بیش‌متنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بر اساس برگرفتگی این متون از یکدیگر تبیین می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۹۴). به‌این‌ترتیب می‌توان گفت در یک مطالعه‌ی بیش‌متنی چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها در جامعه بشری بررسی می‌شود و برای این بررسی لازم است سه شرط اصلی برقرار باشد:

۱. متنی‌بودن موضوع، ۲. دارابودن دو یا بیش از دو متن، ۳. مسلم‌داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱).

ژنت در مطالعه روابط بیش‌متنی، شاخص‌های متعددی را مدنظر قرار می‌دهد که مهم‌ترین آن‌ها نوع ارتباط است، او بر این اساس ارتباط متن‌ها را به دودسته‌ی تراگونگی (تغییر)[۸] و همانگونگی (تقلید)[۹] تقسیم می‌کند و شاخص او در این تقسیم‌بندی سبک است[۱۰]، به این معنی که در تقسیم‌بندی انواع ارتباط بیش‌متنی باید به تراگونگی سبکی و یا همانگونگی سبکی در خلق متنی جدید از متن قبلی توجه داشت. در نظامی که ژنت از تجلی یک متن در متنی دیگر شرح می‌دهد، از سه نوع نظام ادبی-هنری سخن می‌گوید که در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی می‌کنند و عبارت‌اند از تفننی، طنزی و جدی. نامور مطلق نحوه ظهور هریک از این نظام‌ها را بر اساس ارتباط بین دو متن، به‌طور خلاصه چنین تبیین کرده است (جدول ۱).

حال در این بخش به‌طور خلاصه هریک از این انحا ظهور به‌طور خلاصه شرح داده خواهد شد:

- پاستیش، در این نحو شیوه تقلید می‌شود اما در اغلب موارد موضوع دیگری مورداستفاده قرار می‌گیرد، درواقع پاستیش تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن است (Piegay-Gros, 2002, 65).
- شارژ، به معنی غلوکردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است که همراه با طنز است.
- فورژری، تقلید جدی بیش متن از پیش متن است.

جدول ۱- نحوه ظهور نظام‌های سه‌گانه هنری در هریک از انواع ارتباط بیش‌متنی. مأخذ: (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶)

نظام‌های بیانی	بیش متنیت	
	همانگونگی	تراگونگی
تفننی	پاستیش	پارودی در معنای خاص آن
طنزی	شارژ پاستیش طنزی پارودی در معنای رایج کلمه	تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه
جدی	فورژری	تراجایی (جایگشت)

- پارودی، تراگونگی سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است (Genette, 1997, 56).
- تراوستیسمان، یعنی دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت پیش‌متن و خلق بیش‌متن از این طریق.
- جایگشت، به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد (نامور مطلق،۱۳۹۱، ۱۴۸-۱۵۰).

با توجه به موارد مطرح‌شده در این بخش، روش‌شناسی مطالعه روابط بیش‌متنی بین دو اثر بدین ترتیب است که ابتدا پیش‌متن‌های متن مورد بررسی معرفی شوند. در مرحله بعد نوع تحول پیش‌متن و حصول به بیشمتن براساس همان‌گونه‌بودن یا تراگونه‌بودن رابطه این دو معرفی شود و در مرحله سوم نحو تجلی بیش‌متن بر مبنای یکی از انحا شش گانه‌ای که پیش‌تر توضیح داده شد، تبیین شود. درنهایت از کنار هم قرار دادن نتیجه این مراحل چگونگی معناپردازی در اثر پسینی و یا همان بیش‌متن مشخص خواهد شد. حال که موارد لازم برای تحلیل یک متن براساس آرا ژنت در مورد بیش‌متنیت گفته شد، بهتر است پس از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، چند و چون به‌کارگیری آن را در عمل نیز موردتوجه قرار دهیم.

پیشینه پژوهش

علی‌رغم اهمیت بسیار والای قالی ایلام در میان قالی‌های ایرانی، تاکنون پژوهش‌های بسیار اندکی بدان پرداخته‌اند و اینجا در ادامه می‌آیند تا پژوهش پیش رو در امتداد این آثار و باهدف پرداختن به آنچه تاکنون در مورد این قالی نادیده مانده صورت گیرد. ازجمله پیشینه‌های این پژوهش می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- پژوهشی با عنوان « شناسایی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش فرش دستباف ایران (قالی استان ایلام)» در سال۱۳۸۴ توسط حیدر میرانی در مرکز ملی فرش ایران و گروه پژوهشی طرح و نقش انجام‌شده که به توصیف و تحلیل طرح‌ها، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌های قالی‌های استان ایلام به تفکیک جغرافیایی بافت منطقه شناسایی و تا حد امکان ریشه‌یابی آن‌ها پرداخته است. در این پژوهش از دو روش تاریخی و توصیفی برای رسیدن به مقصود نهایی استفاده‌شده و مجموعه تصاویر مشخص و واضحی از طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها به همراه شرح و توصیف تاریخی، فرهنگی و ذکر ویژگی‌های کارشناسی در قالب گزارش نهایی تحقیق ارائه‌شده است.
- پژوهشی دیگر با عنوان «درآمدی بر بازشناسی فرش ایلام» توسط مریم داوری و بهزاد وثیق در سال۱۳۹۳انجام‌شده که در دومین همایش ملی پژوهش‌های کاربردی در جغرافیا و گردشگری منتشرشده و به روش تحلیلی-توصیفی صورت گرفته باهدف شناخت و بهبود کیفی و کمی نقوش و طرحواره‌های فرش و گلیم انجام‌شده ولی آن‌گونه که باید چنین امری در آن میسر نشده است.

در پژوهش‌های مذکور اگرچه هدف پرداختن به نقش‌مایه‌ها بوده، اما آن‌گونه که باید به بنیان‌های ریشه‌شناختی و معنای آن نمی‌پردازند. ازاین‌رو پژوهش پیش رو بر آن است تا به ریشه‌های تاریخی و فرهنگی قالی ایلام بپردازد و معنای آن را از ناحیه منشأ آن موردتوجه قرار دهد.

معرفی پیکره‌ی مطالعاتی

پیکره مطالعاتی این نوشتار مجموعه قالی‌های لری باف ایلام هستند. قالی‌های ایلام ذیل دو نوع قالی‌های کردی و لری طبقه‌بندی می‌شود. قالی‌های کردی جنبه تولیدی برای فروش کلان را نداشته و جهت مصرف خانوارهای روستایی و عشایر تولید می‌شود، معمولاً در اندازه قالیچه و بدون استاندارد مشخصی هستند (اسکندری، ۱۳۹۳). اما در مقابل نقوش لری ایلام دربرگیرنده افکار و تفکرات زن و مرد لر است. انتزاع و تجرید دو عامل مهم در نقش و نگاره‌های قالی لری ایلام است. فرم نقش‌مایه‌های قالی لری ایلام انسان را به یاد نقاشی‌های غارهای قبل از تاریخ می‌اندازد که نشان‌دهنده قدمت قالی‌بافی در این منطقه است (یساولی، ۱۳۸۹). قالی‌های لری به لحاظ طرح به چند دسته تقسیم می‌شوند که به دلیل گستردگی انواع این قالی، این نوشتار صرفاً به قالی‌های سه حوضی این منطقه تحت عنوان پیکره مطالعاتی می‌پردازد. این قالی‌ها در قول محلی حوض و جامک خوانده می‌شوند که در ادامه برخی انواع آن آمده است.

در این قالی‌ها چنان‌که در تصاویر ۱ تا ۶ مشهود است، مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های همواره ثابت وجود دارد که در هر قالی به‌صورتی جدید و اندکی متفاوت از دیگران ظاهرشده است. ازاین‌رو برای فهم معنای پس پشت این قالی لازم است هریک از اجزای آن به تفصیل و با روش ژنت موردبررسی قرار گیرد. اصلی‌ترین نقش‌مایه‌های این قالی عبارت‌اند از: چهارپاره، چلیپا، جامک، گل هشت پر، بته، موج و دیگر نقش‌مایه‌های انتزاعی که در ادامه موردبررسی قرار خواهند گرفت.

تحلیل پیکره‌ی مطالعاتی

اولین نقش‌مایه‌ای که در این بخش به تحلیل آن پرداخته خواهد شد، نقش‌مایه جامک است که به‌نوعی اصلی‌ترین نقش‌مایه قالی لری ایلام محسوب می‌شود. این نقش‌مایه در مرکز قالی به‌صورت تکی یا کنار دو

تصویر ۱- برخی از انواع قالی سه حوضی ایلام.

نقش‌مایه حوضی بکار می‌رود که چنان‌که پیش‌تر گفته شد در منطقه به قالی سه حوضی مشهور است. تصویر زیر نمونه‌های متعدد این نقش‌مایه در قالی ایلام را نشان می‌دهد.

در همه صورت‌های متعددی که از جامک ارائه‌شده، شاکله‌ی کلی نقش‌مایه یک فرم مربعی است که در چهارگوشه‌ی آن چهار فضای منفی و به رنگ متن قالیچه وجود دارد. همه‌ی نقش‌مایه‌های جامکی که بر قالی ایلام کار می‌شود به رنگ سیاه و بر زمینه‌ی سرخ کار می‌شود. این نقش‌مایه‌ها علی‌رغم تفاوت‌هایشان در جزئیات در ساختار بسیار به هم شبیه‌اند. ازجمله شباهت‌های ساختاری این نقش‌مایه‌ها می‌توان به فرم مربعی در مرکز هرکدام، وجود نقش‌مایه‌های چهارپاره، بته و گل هشت پر در میانه‌ی جامک اشاره کرد. مسلماً در بین مجموعه‌ی بسیار گسترده‌ی قالی‌های ایلام در بین انواع این نقش‌مایه تفاوت‌هایی جزئی یافت می‌شود که ناشی از سلیقه‌ی شخصی بافنده، منطقه‌ی بافت و بسیاری عوامل دیگر است. برای تحلیل روابط بیش‌متنی این نقش‌مایه لازم است در وهله اول پیش‌متن‌های آن شناسایی و دسته‌بندی شود تا در ادامه رابطه این پیشمتن‌ها با نقش‌مایه جامک موردبررسی قرار گیرد. آشکارترین پیشمتن این نقش‌مایه را می‌توان در منطقه بافت آن و در بنای چارطاقی‌ای مشاهده کرد که در منطقه دره شهر واقع‌شده و یکی از بناهای باستانی قابل اعتنا به شمار می‌رود. این چارطاقی که تصویر آن در زیر آمده است در حاشیه دره شهر و در روستای «سرخ‌آباد» در محلی مرسوم به «تنوره سرخ گچی» واقع‌شده است. با توجه به رنگی که برای روستا و محل چهارطاقی ذکرشده و با توجه به ساختار چارطاقی که همواره طوری ساخته می‌شود که درون آن تاریک و سیاه باشد، ممکن است بین رنگ متن و جامک و این بنا و محلش ارتباطی وجود داشته باشد، که شایسته‌ی بررسی است.

برای آگاهی از صحت یا عدم صحت این ادعا لازم است قدری به پیش‌متن‌های کلامی و روایی چارطاقی نیز پرداخته شود که در صورت تطابق با نقش‌مایه جامک، پیشمتن‌های این نقش‌مایه نیز محسوب می‌شوند. برای تعیین پیشمتن‌های چهارطاقی، پیش از هر چیز لازم است که تعریف آن ارائه شود؛ فلاح‌فر معتقد است، چهارطاقی یکی از شیوه‌های پوشش قبل از اسلام به‌صورت چهارپایه و چهارتاق در چهار طرف است که با اجرای عرقچین مرکزی شکل می‌گیرد (فلاح‌فر، ۱۳۸۸، ۹۶). از سویی برخی پژوهشگران نیز با تعریف نوع ساختار چهارطاقی بیان کرده‌اند که مربع یا چهارضلعی‌های قرارگرفته در زیر فضای طاق‌ها و گنبد در این بنا، یک طرح چلیپایی را شکل می‌دهد (Boucharlat, 1999, 68). یکی از پیشمتن‌های موجود برای این بنا که به دوره پیشازرتشتی تعلق دارد، مهرابه‌های میترایی هستند. در دوران پیشازرتشتی ستایش مهر اغلب در غارهای طبیعی که رودخانه‌ای در نزدیکی آنجاری بوده و گاهی در پرستشگاهی مصنوعی با سقف گنبدی انجام می‌شده که مهرابه نام داشته است و برای آنکه شباهت بیشتری با غار و فضای تاریک آن داشته باشد، همه جای آن پوشانده می‌شد و روزنه‌هایی در آن تعبیه می‌کردند تا نور خورشید از آن وارد شود و مهرپرستان به نیایش آن بپردازند (سجادی، ۱۳۷۵، ۴۰)، درواقع بناهای چارطاقی در دوره‌های پیشازرتشتی مهرابه هایی بودند که در آیین میترائیسم مکان عبادت و ستایش ایزد مهر بوده است (عوض پور و همکاران، ۱۳۹۶، ۳۵). پاکباز نیز در این رابطه معتقد است عدد چهار و قرارگیری این چهار طاق در چهار جهت اصلی یادآور چلیپا و گردونه‌ی مهر از قدیم‌ترین اشکال نمادین با کاربرد گسترده در هنر و معماری ایران است (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۴۲). از سویی در دوره زرتشتی نیز چهارطاقی‌ها در جوار چشمه و آب و به‌عنوان آتشکده ساخته می‌شد و مورد استفاده قرار می‌گرفت. دراین‌باره در فارسنامه ابن بلخی آمده است که اردشیر در شهر گور دو آتشکده در نزدیکی دو چشمه بوم پیر و بوم جوان احداث کرد (ابن بلخی، ۱۳۷۴، ۳۳۵). ابراهیم پورداوود درباره سیر تحول مهرابه به آتشکده در دوره‌های بعدی تاریخ بر این باور است که «در ایران یا مهرابه‌ها را به‌کلی ویران و نابود می‌کردند یا آن‌ها را به‌صورت آتشکده در زمان ساسانیان و سپس به‌صورت مسجد در دوره‌ی اسلامی درآوردند. [...] نام «درمهر» یا «برمهر» که هنوز زرتشتیان برای آتشکده به‌کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده ها مهرابه بودند» (پورداود، ۱۳۸۶، ۴۸). درنهایت در دوره اسلامی نیز چنان‌که پورداود گفت چهارطاقی‌ها به مسجد بدل شدند، درواقع با ورود اسلام به ایران، ایرانیان مسلمان به سرعت آتشکده ها را تعمیر کردند و یا اگر خراب نشده بود تغییراتی در آن‌ها داده و به‌عنوان مسجد آماده‌شان کردند مانند مسجد جامع بروجرد و ... (پیرنیا، ۱۳۸۷، ۲۶۸).

با مروری به انواع قالی‌های لری ایلام این نکته قابل‌توجه است که در همه قالی‌های لری ایلام که نقش‌مایه جامک دارند، دستکم دو نقش‌مایه چلیپایی تحت عنوان حوض در کناره‌های آن قرار دارند. نکته دیگر در مورد این نقش‌مایه و بستر آن، رنگ آن است که در قالی ایلام همواره به رنگ سیاه بر زمینه‌ی سرخ بافته می‌شود که این دورنگ دور رنگ کلیدی و بنیادین در آیین مهر (سیاه‌رنگ مهرابه ها و سرخ‌رنگ جامه مهر) هستند. پیش از این در مورد اهمیت وجود رود و چشمه در کنار چهارطاقی‌های مهری و زرتشتی مواردی گفته شد و از سوی دیگر امروزه و در دوره اسلامی اهمیت وجود آب در مساجد نیز بر کسی پوشیده نیست. بنابراین با استناد به وجود حوض‌های چلیپایی کنار جامک در قالی ایلام و نیز با عنایت به فرم آن‌که پیش‌تر توصیف شد و در تصویر ۷ نیز آمده، می‌توان ادعا کرد که فرض چهارطاقی‌بودن نقش‌مایه جامک اینک بیش‌ازپیش نزدیک به یقین شده اما برای اطمینان لازم است نقش‌مایه‌های درون آن

تصویر ۲- انواع نقش‌مایه جامک در قالی ایلام.

تصویر ۳- بنای چارطاقی دره شهر، روستای سرخ‌آباد.

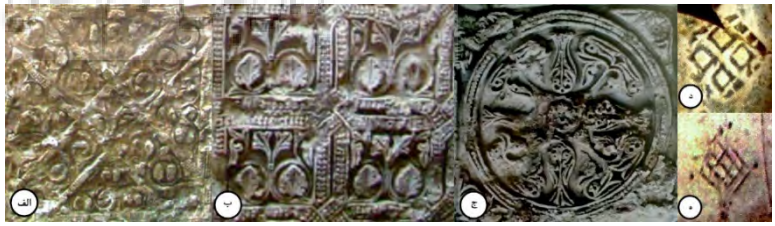
یعنی بته، گل‌های هشت پر و طرح‌های چهارپاره و چلیپایی نیز موردتوجه قرار گیرد.

دومین نقش‌مایه موردبررسی در این پژوهش، چهارپاره است. نقش‌مایه‌های چهارپاره یا چهارتایی مجموعه دیگری از نقش‌مایه‌های قالی لری ایلام هستند که با تنوع بسیار در این قالی به نمایش درمی‌آیند. مهم‌ترین ویژگی نقش‌مایه چهارپاره، چهار بخشی‌بودن آن است که در هر یک از انواع این نقش‌مایه، این بخش‌ها نمودی ویژه داشته و بعضاً با علائم یا رنگ‌های مختلف پرشده‌اند. تصویر زیر برخی از انواع این نقش‌مایه را نشان می‌دهد.

همان‌طور که از تصویر فوق برمی‌آید به لحاظ ریخت‌شناسی، این نقش‌مایه عمدتاً از یک مرکز تشکیل‌شده که شکل آن از یک نقطه تا یک سطح چهارگوش متغیر است. از چهار طرف بخش مرکزی این نقش‌مایه، چهار فرم خطی به‌گونه‌ای خارج‌شده که چهار فضا در اطراف بخش مرکزی و در حدفاصل خطوط مقسم به وجود آمده است. برای بررسی روابط بیش‌متنی این نقش‌مایه نیز، لازم است ابتدا پیشمتن‌های آن شناسایی شود. ازآنجاکه این قالی درگذر سالیان همواره در این منطقه باهمین صورت طراحی و اجرا می‌شده، احتمالاً پیش‌متنی با قدمت و دوام بسیار بالا در همین منطقه داشته که همواره موردتوجه طراحان، بافندگان و مردم منطقه بوده است. ازاین‌رو برای یافتن چنین پیش‌متنی، بهتر است این مطالعه با جستجو در بقایای تاریخی موجود در محیط خلق این قالی‌ها انجام شود. با نگاهی به مجموعه آثار باستانی به‌جای مانده از بقای دره شهر[11] به مجموعه‌ای از نقوش مشابه با نقش‌مایه چهارپاره برمی‌خوریم که بدین قرارند:

از سویی این نقش‌مایه به‌عنوان یکی از پراهمیت‌ترین نقش‌مایه‌های

تصویر ۴- انواع نقش‌مایه چهارپاره در قالی ایلام.



تصویر۵- انواع نقش‌مایه چهارپاره در آثار باستانی دره شهر ایلام. مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹، (الف: ۳۷۳)، (ب: ۳۸۰)، (ج: ۳۸۷)، (د: ۶۴۷)، (ه: ۶۲۶))

تصویر ۶- نقش‌مایه‌های چهارپاره به‌دست‌آمده از مناطق باستانی تل باکون، تل شفا و شوش (تمدن عیلام).

هنر ایرانی است که سبقه و سابقه‌ای بس طولانی در تاریخ هنر ایران دارد. در راستای یافتن سایر پیش‌متن‌های این نقش‌مایه می‌توان به نمونه‌های بصری باقیمانده از دوران پیشازرتشتی اشاره کرد که متنی کلامی برای آن‌ها ثبت‌نشده و در این پژوهش صرفاً به‌عنوان داده‌هایی بصری و در حکم اثبات شروع یک جریان تاریخی از حضور این نقش‌مایه قابل‌اعتنایند. تصاویری که در تصویر۱۰ آمده‌اند پیش‌متن‌های بصری نقش‌مایه‌های چهارپاره قالی لری و شواهد باستانی دره شهر محسوب می‌شوند.

در دوران زرتشتی، در کتاب *گزیده‌های زادسپرم* و نیز در کتاب *زراتشت‌نامه* روایتی آمده است که خلاصه‌ی آن چنین است: هنگامی‌که زرتشت به سی‌سالگی رسید، شوق سفر به ایران ویج در دلش پدید آمد و راهی رود دایتی درست در مرکز ایران ویج شد. هنگامی‌که به کرانه این رود عظیم که قعرش ناپیدا و چهارشاخه است، می‌رسد خود را تنها می‌یابد، پس بی‌هیچ هراسی در آن وارد می‌شود و قدری در هریک از شاخه‌هایش غوطه می‌خورد. در این اثنا وهومنه بر او پدیدار می‌شود و به زرتشت دستور می‌دهد جامه از تن برگیرد و به حضور هفت امشاسپند مشرف شود (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶، ۳۱-۳۲ و بهرام پژدو، ۱۳۳۸، ۲۸-۳۴). دیدار زرتشت با امشاسپندان چنان‌که در اوستا آمده است در کوه و جنگل صورت گرفته که هانری کربن دو احتمال برای محل این مکالمه مطرح می‌کند اول کوه هوکئیریه، کوه آب‌های جاودانی و جایی که هوم سپید در آن می‌روید و دوم کوه سپیده دمان که غرق در هاله نور جلال است (کربن، ۱۳۹۵، ۱۳۰-۱۳۱). بنابراین در مواجهه با این نقش‌مایه، خطوط عمود برهم تمثالی از رود دایتی و چهارپاره اطراف آن تمثالی از جنگل‌ها (باغ‌های) هوم سپید است، چنانکه در تصویر ۹ نیز، اطراف این خطوط عمود برهم با نقش‌مایه‌های بته و گل و جز آن پرشده است.

در دوران پسازرتشتی و در متون اسلامی نیز روایتی با ساختار مشابه وجود دارد بدین ترتیب که رسول خدا (ص) شبی مرا به عالم بالا عروج کردند و همه بهشت بر ایشان ارائه شد. پیامبر (ص) در آنجا چهار نهر دیدند و سرچشمه‌ی آن را جویا شدند، چون به سرچشمه رسیدند در آنجا گنبدی از دُر سپید دیدند که چهار نهر از زیر آن گنبد جاری بود. وقتی ایشان وارد گنبد شدند چهار نهر را سرچشمه گرفته از چهارستون دیدند که بر هر چهارستون بِسمِالله الرَّحمنِ الرَّحیم نقش بسته بود (انصاریان، بی‌تا، ۲۹-۳۰).

سومین نقش‌مایه‌ای که در این مجال بدان پرداخته می‌شود، چلیپا است. نقش‌مایه چلیپا یکی از نقش‌مایه‌های قالی لری و متفاوت از نقش‌مایه چهارپاره است، که اغلب به‌صورت نقش‌مایه‌های صلیبی ساده یا در حالت‌های مرکب در قالی لری ایلام وجود دارد. این نقش‌مایه چنان‌که گفته شد بر مبنای فرم چهارپاره شکل‌گرفته و در حالت اصلی و عام آن چهار بازو دارد. اما بسته به نوع طراحی ممکن است در حالت‌های مرکب به‌صورت ترکیب چند چلیپا یا ترکیب چلیپا با سایر نقش‌مایه‌ها نیز ارائه شود. تصویر زیر برخی از انواع این نقش‌مایه را در قالی ایلام نشان می‌دهد. شباهت نقش‌مایه چلیپا با چهارپاره که پیش‌تر ذکر آن رفت در دو خط عمود برهمی است که بنیان آن‌ها را شکل می‌دهد، اما تمایز عمده آن‌ها در این است که در چهارپاره علاوه بر

دو خط عمود برهم، فضای مابین آن‌ها نیز ارزش بصری و مثالی[۱۲] دارد، حال آن‌که در نقش‌مایه چلیپا صرفاً بخش‌هایی که با فرم‌های عمود برهم شکل‌گرفته‌اند دارای ارزش بصری و مثالی هستند.

همان‌طور که از تصویر فوق برمی‌آید به لحاظ ریخت‌شناسی، این نقش‌مایه عمدتاً از دو خط عمود برهم تشکیل‌شده که شکل آن از یک صلیب تا یک سطح گسترده منتشر متغیر است. در عام‌ترین حالت این نقش‌مایه هریک از بازوهای خروجی از مرکز این نقش‌مایه نیز با یک خط عمودی به‌جانب متمایل شده است. با نگاهی به نقش‌مایه‌های فوق و شواهد باستانی منطقه ایلام لازم است بررسی شود آیا امکان دارد این نقش‌مایه بیشمتنی برای این آثار باشد؟ یکی از نقش‌مایه‌های موجود در مجموعه آثار باستانی به‌جای مانده از بقای دره شهر ایلام که قابل تطبیق با نقش‌مایه‌های فوق است، در ادامه آمده است.

برای محکم‌شدن ادعای ارتباط بین این دو سری نقش‌مایه لازم است مجدداً به استدلال منطقی برمبنای روایات موجود در مورد این نقش‌مایه مراجعه شود و روابط بینامتنی موجود بین این نقش‌مایه‌ها و پیش‌متن‌هایشان بررسی شود. مشابه نقش‌مایه چهارپاره، برای این نقش‌مایه نیز از دوران پیشازرتشتی نمونه‌های بصری بسیاری یافت شده ولی پیش‌متن‌های کلامی موجود آن‌گونه که باید به جزئیات روایت این نقش‌مایه نپرداخته‌اند. ازاین‌رو مشابه نمونه پیشین صرفاً به داده‌هایی بصری موجود مراجعه می‌شود. تصاویری که در تصویر ۱۴ آمده‌اند پیش‌متن‌های بصری و پیشازرتشتی نقش‌مایه‌های چلیپای قالی لری و شواهد باستانی ایلام محسوب می‌شوند.

برای یافتن پیش‌متن‌های کلامی این نقش‌مایه لازم است به روایات موجود در مورد آن رجوع شود. در متون زرتشتی روایتی در مورد ایزد مهر وجود دارد که به‌طور خاص به گردونه مهر می‌پردازد و بدین قرار است: «مهر [...] گرداننده‌ی گردونه ایست زیبا و یکسان و برازنده با زینت‌های گوناگون آراسته و زرین؛ این گردونه را چهار اسب سفید یکرنگ جاودانی که از آبشخور می‌وی غذا می‌یابند می‌کشند سم‌های پیشین آن‌ها از زر و سم‌های پسین از سیم پوشیده است و این (اسب‌ها) همه بمالبند و قلاده و یوغ بسته‌شده که به‌واسطه پیوستن بیک قلاب شکافدار خوب ساخته‌شده از فلز قیمتی پهلوی هم می‌ایستند» (یشت‌ها، کرده‌ی ۳۱، بند ۱۲۳-۱۲۵، ۴۹۱). کومون در مورد این کنار هم بسته‌شدن اسب‌های گردونه‌ی مهر معتقد است «میثرس گردونه‌ای را با چهار اسب در مسیری دایره وار می‌گرداند» (کومون، ۱۳۸۶، ۱۳۴). از سویی در دوره اسلامی، در متون کلامی آمده است «در اصطلاح عرفا چلیپا عالم طبیعت را گویند» (سجادی، ۱۳۷۳، ۶۷۶). در دوره اسلامی مهم‌ترین تجلیات چلیپا در خطوط معقلی قابل‌مشاهده است، که پیشینه آن نیز به قبل از خط کوفی برمی‌گردد. همچنین در این دوران این نقش‌مایه در آجرکاری‌ها و کاشی‌کاری‌های ابنیه مذهبی اسلامی به‌عنوان نمادی از تمامیت و شمول همه جهات و عناصر طبیعت در قالب ترکیبات منتشر به کار گرفته‌شده است.

دیگر نقش‌مایه موردبررسی در این پژوهش، نقش‌مایه گل هشت پر است که در فرهنگ بصری ایرانی به‌صورت گل‌هایی با فرم انتزاعی و دوار و در قالب‌های چهارپر، شش پر، هشت پر و دوازده پر ترسیم می‌شوند و اصطلاحاً گل خورشید یا نیلوفر نامیده می‌شوند. این گل متعلق به مهر و سمبل تکامل و جوهر زندگی، آفتاب و نیروی نگهدارنده زمین است. این گل همچنین مظهر عطوفت و عظمت است و در ایران علامت مقام سلطنت بوده است (مجد زاده، ۱۳۸۲، ۷۹). برای رسیدن به درکی درست از فرایند تکوین این نقش‌مایه لازم است به لحاظ چندکانونگی و چینه نگاری در خلق بررسی شود. پیش‌تر ارتباط این نقش‌مایه با نقش‌مایه جامک که فرض شد قابل تطبیق با چهارطاقی‌های مهری است، مطرح شد. حال باید دید این گل در دوران پیشا زرتشتی به‌طور خاص و بعد ازآنچه جایگاهی دارد. در روایات پیشازرتشتی مهر از درون گل نیلوفر بر روی برکه آبی که معلق به آناهیتا بوده است به دنیا می‌آید (بهار، ۱۳۷۵، ۱۱۷). کمی بعد و در روایات زرتشتی نیز آمده است که آناهیتا، مهر را درون غاری در تاریکی مطلق به دنیا می‌آورد و پس از زایش مهر او را روی برگ گل نیلوفری قرار می‌دهد (بهار، ۱۳۷۵، ۱۱۷). از سویی این نقش‌مایه به همان ترتیبی که در قالی‌های لری ایلام مشهود است در آثار تاریخی باقی‌مانده از دره شهر نیز قابل‌مشاهده است که تطابق این دو در تصویر (۱۰) آمده است.

از سویی با توجه به تطابق این نقش‌مایه‌ها در منطقه ایلام، و تطابق نقش‌مایه جامک و سازه‌ی چهارطاقی دره شهر و از سویی با عنایت به فضای سیاه جامک‌های قالی لری ایلام، چلیپا و گل‌های نیلوفر درون آن و تطبیق با روایت زادشدن مهر در تاریکی و بربستری از گل نیلوفر، اکنون می‌توان ادعا کرد که ساختار قالی لری ایلام همخوان با بن مایه‌های برآمده از آیین مهر و متعاقب آن آیین زرتشت است و شاهد این ادعا شواهد باستانی باقی‌مانده در این منطقه است، که هم همخوان با نقوش قالی است و هم همراستا با اصول میترائیسم. گفتنی است در میان شواهد باستانی باقی‌مانده از دره شهر، قطعه‌ای تزئینی وجود دارد که بی‌شباهت به روایت ذکرشده برای زایش مهر به یاری آناهیتا و بر تخته‌سنگی در دل غار نیست که باوجود نیلوفرهای اطراف او به‌گونه‌ای نیز محکم شده است. این نمونه در تصویر زیر آمده است.

دیگر نقش‌مایه موردبررسی در این پژوهش، موج است که یکی از نقش‌مایه‌های حاشیه‌ای در متن قالی است. این نقش‌مایه همواره درون‌متن قالی و در کناره‌های آن در دو سوی نقش‌مایه جامک به کار گرفته می‌شود.

تصویر ۷- انواع نقش‌مایه چلیپا در قالی ایلام.

تصویر ۸- نقش‌مایه چلیپا در آثار باستانی دره شهر ایلام. مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹، ۶۲۹)

تصویر ۹- نقش‌مایه‌های چلیپا به‌دست‌آمده از مناطق باستانی تل باکون و شوش (تمدن عیلام).

نمونه‌هایی از این نقش‌مایه در تصویر زیر آمده است.

نقش‌مایه موج در قالی لری ایلام، با فرمی همواره ثابت ارائه می‌شود که به‌صورت یک خط سینوسی و در عین حال چلیپایی است. در دو سر این خط مواج گاهی نقش‌مایه چند مثلث که روی رأس خود قرار دارند دیده می‌شود که در تصویر فوق نیز مشهود است. به‌منظور بررسی پیشمتن‌های این نقش‌مایه، لازم است بررسی شود که آیا این نقش‌مایه در بین شواهد باستانی باقیمانده از منطقه ایلام نمونه مشابهی دارد که با استناد به آن بتوان پیشینه تاریخی این نقش‌مایه در منطقه را اثبات کرد.

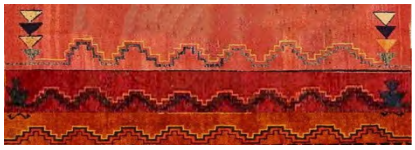
تصویر فوق دو نمونه از جزئیات شواهد باقیمانده از دره شهر را نشان می‌دهد که به‌نوبه‌ی خود توجیهی برای سبقه ی این نقش‌مایه در این منطقه است. در قالی ایلام، نقش‌مایه موج اغلب به‌صورت دو ردیف کنار هم بافته می‌شود یکی به رنگ سرد و کبود و دیگری به رنگ گرم، بر موج کبود رنگ اغلب نقش‌مایه‌های مثلثی پیوسته عمود می‌شود. با توجه به این‌که نقش‌مایه موج و مثلث‌های پیوسته، انتزاعی‌تر از آن هستند که بتوان عناصر عینی یا روایی را در آن‌ها یافت، پیش از رجوع به پیش‌متن‌ها لازم است به تعابیر آن‌ها در بستر زمان پرداخته شود.

«چنین می‌نماید که سه‌گوش جانشین قبه شده است، نه صرفاً درنتیجه فرآیند متداول نقش‌پردازی هندسی در طرح اصلی، بلکه مرجحا برای القای اندیشه‌ای تازه [...] مکرراً به اثبات رسیده که مجموعه تصویری شبه لوزی‌های پلّه دار در پناه قبه یا «چتر» نماد آسمان بوده، و باهمان مفهوم در طول تاریخ‌های بعدی دوام داشته است [...] نقش‌های سه‌گوش یا «سرنیزه‌ای» و لوزی نیمه پلکانی خود آسمان بود. اما کوه‌ها نیز شکل مثلث را به وجود می‌آورند، یا شبیه لوزی‌های نیمه پلکانی می‌نمایند؛ ازاین‌رو آسمان به قرینه چون کوهی در نظر می‌آید» (آکرمن، ۱۳۸۷، ۱۰۳۵-۱۰۳۶). با استناد به این سخن از فیلیس آکرمن می‌توان گفت مجموعه مثلث‌های روی‌هم قرارگرفته در دو سر این نقش‌مایه، نماد آسمان هستند، از سویی پرهام در رابطه با نقش‌مایه موجی(کنگره ای، پلکانی) معتقد است «گروهی آن را مظهر کوه می‌دانند، گروهی نماد آسمان و افلاک، گروهی مظهر واحد کوه و آسمان [...] به نظر می‌رسد که نظریه و استدلال‌های پروفسور پوپ پایه‌های متین‌تر و استوارتر داشته باشد [...] او به استقرا ثابت می‌کند که این کنگره‌ها همواره نماد رمزی کوه بوده است، که رودها و نهرها و چشمه‌سارها از آن سرچشمه می‌گیرد و واسطه‌ای نمادی بوده است برای تقرب جستن به درگاه عرش اعلی برای آن‌که باران‌های بی‌پایان خاک را بارور کند و خرمن‌ها را انبوه گرداند. نسبت این کنگره‌ها با زیگورات‌های عیلامی که باستان‌شناسان، به‌اتفاق، آن‌ها را «کوه یاد» یا «یادواره کوهستان» دانسته‌اند، رکن دیگر این نظریه است» (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۲۸). بنابراین نظریه پرهام می‌توان این‌گونه فرض کرد که از دو موج موازی در این نقش‌مایه، موجی که متصل به مثلث‌های پلکانی و به رنگ کبود است نمادی از آسمان و دیگری که بارنگ گرم به‌موازات آن قرار دارد، نماد کوهستان است. حال با توجه به این‌که در دوران باستان این منطقه یعنی استان ایلام نیز جز ملک حکومت عیلام بوده است می‌توان گفت یکی از پیشمتن‌های این نقش‌مایه که متعلق به دوره‌ی پیشازرتشتی است، زیگورات‌های ایلامی هستند. در دوره زرتشتی نیز کوه‌ها و کوهستان از جایگاه والایی برخوردار بودند چه در اوستا بندهای ۱ تا ۸ زامیاد یشت به معرفی کوه‌های مقدس و شاخص اختصاص یافته و نیز ملاقات زرتشت و اهورامزاد بر فراز کوهی صورت گرفته است. با توجه به این‌که استان ایلام منطقه‌ای کوهستانی و در دل زاگرس است می‌توان این‌گونه استنباط کرد که در نگاه غیردینی، بافنده ایلامی همواره متوجه کوه‌ها و آبریزهایشان در محیط زیستش بوده است، حال در دوره‌های مختلف زمانی متناسب با عقایدی که بر این منطقه حاکم بوده، کوه‌ها هیچ‌گاه ارزش و اهمیت خود را از دست نداده که حتی موردتوجه بسیار نیز بوده‌اند. در دوره پسازرتشتی نیز، کوه به‌واسطه آن‌که محل مبعوث‌شدن پیامبر اسلام است (غار حرا) اهمیت خود را حفظ کرده و تقریباً هیچ‌گاه از ارزش مادی و ایدئولوژیکی آن نزد مردم این سرزمین کاسته نشده است. نمونه‌های دیگری از نقش‌مایه‌هایی که به کوه اشاره دارد، در قالی ایلام و شواهد منطقه در تصاویر زیر آمده است.

با توجه به فضای منفی و مثبتی که در دو سوی این خط زیگزاگی به وجود می‌آید و با توجه به مواردی که پیش‌تر در مورد نمادبودن مثلث برای کوه و آسمان گفته شد و نیز با استناد به مجاورت این دو می‌توان این نقش‌مایه را به‌نوعی مجاورت کوه و آسمان نیز دانست.

تصویر ۱۰- الف) تطبیق نقش‌مایه نیلوفر در قالی ایلام و آثار باستانی دره شهر ایلام، تصویر ب). مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹، ۳۸۷)

تصویر ۱۱- نقش‌مایه نیلوفر در آثار باستانی دره شهر ایلام. مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹)، (الف: ۳۸۵)، (ب: ۲۸۵)



تصویر ۱۲- انواع نقش‌مایه موج در قالی ایلام.

تصویر ۱۳- نقش‌مایه موج در آثار باستانی دره شهر ایلام. مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹، (الف: ۶۲۹)، (ب: ۶۳۴))

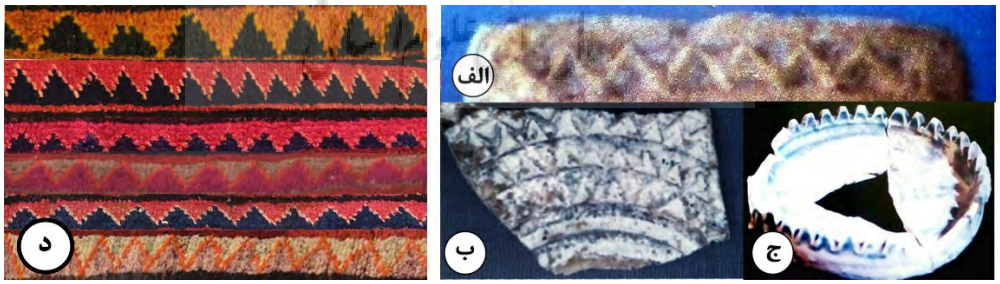
در برخی انواع قالی لری ایلام، مجموعه متنوعی از نقش‌مایه‌های گیاهی به‌کاررفته که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از بته، گل سه‌شاخه، پنج شاخه، هفت شاخه، نیلوفر که پیش‌تر در مورد آن بحث شد، گل‌های ترکیبی و متکثر، گل‌های انتزاعی و غیره که در این بخش از پژوهش به بررسی یک نمونه‌ی آن یعنی بته که در طراحی قالی سه حوضی متداول است پرداخته خواهد شد. آن‌گونه که در عمده مطالعات هنر رایج است نقش‌مایه بته، جلوه‌ای انتزاعی از درخت سرو است که به‌جرئت می‌توان گفت یکی از پرتکرارترین نقش‌مایه‌های هنرهای مختلف ایران است. این نقش‌مایه در قالی لری ایلام در دو بخش استفاده می‌شود، اول در جامک و در چهارسوی فرم چلیپایی میانه‌ی آن و دیگر در حواشی به‌صورت بته‌های مقابل. حال باید بررسی کرد و دید آیا این نقش‌مایه قابل تطبیق با سایر نقش‌مایه‌های موجود در شواهد باستان‌شناختی استان ایلام هست یا خیر؟ تصویر زیر نمونه‌ای از آثار باقیمانده از بقایای دره شهر است که با نقش‌مایه بته تزئین شده است.

حال باید به روابط بینامتنی این نقش‌مایه در دوره‌های مختلف زمانی پرداخت تا رابطه‌ی آن با سایر نقش‌مایه‌های قالی لری ایلام مشخص شود. در دوره‌های پیشازرتشتی روایت‌های در ارتباط با زایش مهر وجود دارد که با نقش‌مایه بته مرتبط است، به‌عنوان‌مثال «در این آیین «میترا» از صخره‌ای سنگی زاده می‌شود و درحالی‌که برهنه است، کلاه شکسته مهری (کلاه فریجی) بر سر دارد» (برقبانی، ۱۳۸۳، ۱۳۶). گفتنی است در روایات زایش اشاره‌هایی به زایش او از درخت سرو، کاج و صنوبر وجود دارد، که همگی در انتزاع شکلی شبیه بته دارند (مرکلباخ، ۱۳۹۴، ۱۱۷). تصویر زیر که در کتاب «خدای مخفی» ورمازرن آمده میترا را در حال زاده‌شدن از درختی نشان می‌دهد که تا حدودی مشابه تصویر گیاهی است که پیکرک مهر در طاق‌بستان کرمانشاه بر آن ایستاده است.

با توجه به روایت اروپایی زاده‌شدن مهر و روایت هندوایرانی آن و با عنایت به فرم درختانی که مهر روی آن‌ها قرار دارد می‌توان گفت هر دو فرم بته و نیلوفر دو عنصر ارزشمند در دوره مهرپرستی بوده و به همین روی هر دو در قسمت جامک قالی لری ایلام جای دارند. گفتنی است، «گرامیداشت درخت سرو در فرهنگ ایران با گسترش آیین مهر در ایران‌کهن در پیوند است. در باور پیروان آیین مهر، سرو درختی است که ویژه خورشید و زایش مهر است، درختی که همیشه سبز و با طراوت است و در برابر سردی و تاریکی پایداری می‌کند. ازاین‌روی سرو نماد مهر تابان و زندگی‌بخش و نشانه نامیرایی و آزادگی و پایداری در برابر نیروهای مرگ‌آور بود. ازاین‌روی در شب زایش مهر، «سرو مهر» را می‌آراستند و هدایایی در پایش می‌نهادند و با خود پیمان می‌بستند که برای سال دیگر نیز سرو همیشه سبز دیگری بنشانند» (کوهزادی، ۱۳۸۹، ۹). از سویی «کلاه مهر که برجسته‌ترین نماد مهری است» (مقدم، ۱۳۸۸، ۸۲)، بی‌شباهت به طرح بته‌های منقوش در قالی ایلام نیست، تصویر زیر نمونه‌هایی از بته‌ی قالی ایلام و کلاه فریجی را در تطبیق باهم نشان می‌دهد.

در دوره زرتشتی نیز سرو یا همان بته درختی مقدس است چه «گویند اشو زرتشت، دو درخت سرو به طالع سعد در دو محل به دست خود کاشت، یکی در دهکده کشمر و دیگری در دهکده فریومد از روستاهای توس (طوس) خراسان» (اوشیدری، ۱۳۷۸، ۳۸۶). این نقش‌مایه در دوره پسازرتشتی نیز به‌کرات و در صورت‌های مختلف در هنر ایران‌زمین متجلی شده که همه آن‌ها می‌توانند پیشمتن‌هایی برای قالی‌هایی باشند که در دوره‌های بعد بافته شدند. ژوله در رابطه با نقش‌مایه بته به نقل از پرهام می‌گوید «سیر تحول سرو به بته فرایندی طولانی و پرپیچ وخم است و دست‌کم به سه مرحله قابل تفکیک است. مرحله اول منزلت خاص سرو به‌عنوان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای از خرمی و همیشه بهاری و مردانگی است که به‌صورت «طبیعی» ظاهر می‌شود و حالت تزیینی ندارد، مرحله دوم هم‌زمان بانفوذ تمدن اسلامی و به‌تبع آن جداشدن سرو از ریشه‌های باستانی است. پس از اسلام سرو توسط هنرمند ایرانی و مسلمان به نگاره‌ای تزیینی و تجریدی تبدیل می‌شود و فراموش نشود که در دوره‌ی اسلامی نیز سرو مفاهیم رمزی خویش را هنوز هم در قالب تجریدی یدک می‌کشد [...] مرحله سوم که اوج درخشش این نگاه می‌باشد و در دوران زندیه و قاجار است که به مرحله کمال می‌رسد» (ژوله، ۱۳۸۱، ۳۳).

حال با توجه به جدول فوق به نظر می‌رسد در قالی ایلام، هنگامی‌که رابطه بیشمتن و پیشمتن از نوع تراگونگی است، کارکرد این ارتباط جدی



تصویر ۱۴- تطبیق نقش‌مایه کوه در آثار باستانی دره شهر ایلام و قالی ایلام. مأخذ: (الف تا ج: لک پور، ۱۳۸۹)، (الف: ۶۴۷)، (ب: ۶۵۶)، (ج: ۶۱۸)

تصویر ۱۵- نقش‌مایه بته در آثار باستانی دره شهر ایلام .مأخذ: (لک‌پور، ۱۳۸۹، ۳۸۲)

تصویر ۱۶- پیکرک مهر ایستاده بر نیلوفر، طاق‌بستان کرمانشاه. مأخذ: (مقدم، ۱۳۸۸، ۷۲)

و یا طنز است به این معنی که مؤلف در خلق بیشمتن، هنگامی‌که بر کلیت پیش‌متن تأکید داشته از بیان جدی و هنگامی‌که بر بخش خاصی از آن تأکید داشته از بیان طنز بهره گرفته است. همچنین در متونی که به طریق تراگونگی خلق‌شده‌اند، این خلق از طریق تراوستیسمان و یا جایگشت (تغییر بستر) خلق‌شده است. در مقابل بیش‌متن‌هایی که به شیوه همانگونگی خلق‌شده‌اند، با هر سه کارکرد طنزی، جدی و تفننی و به طرایق شارژ (غلو) و پاستیش و فورژری خلق‌شده‌اند. ازاین‌رو در تبیین معنای این متون می‌گفت جامک در قالی ایلام، که با در مرکز قرارگرفتن نیز بر اهمیت آن تأکید شده، عبادتگاه یا تجلی‌گاه خدا در معنای عام آن (مهرابه، آتشکده و مسجد) است و مؤلف با بیان جدی بر انتقال دقیق این معنا از پیشمتن به بیشمتن تأکید کرده است. پیشمتن‌های نقش‌مایه چهارپاره دو روایت از پیامبر دین زرتشت و پیامبر اسلام بودند، که هنرمند با برگزیدن یک عنصر از روایت و با بیان طنز بر آن بوده تا اهمیت روایت را منحصر در عنصر برگزیده از آن نشان دهد، در هردو این روایات پیامبران در بهشت دینی خود حضور دارند و این نقش‌مایه به‌عنوان مجازی از این فضا در قالی ایلام واردشده و هنرمند بر آن بوده تا با بیان طنز فقط بر وجه مکانی آن تأکید کند، چنانکه اگر این نقش‌مایه با بیانی جدی و تأکید بر همه ابعاد روایت به بیشمتن منتقل می‌شد، حاصل کار یک تابلو تفصیلی و با توجه به جزئیات دینی‌اش نامناسب برای فرش نشیمن بود. در نقش‌مایه چلیپا، مؤلف بیش‌متن‌ها با برگزیدن یک روایت و غلو کردن عنصری از آن، بر آن بوده تا از ذکر عین به عین روایت پرهیزکرده و معنای مدنظرش که در اینجا بارقه‌های نور است را به متن خود منتقل کند، او برای چنین کاری از بیان طنز استفاده کرده تا اهمیت کل روایت را صرفاً در بخشی که مدنظر داشته خلاصه کند. گل نیلوفر در قالی ایلام، به شیوه تقلید عین به عین ازآنچه در روایات و سایر هنرهای بصری آمده، خلق‌شده و هنرمند بر آن بوده تا از این طریق معنای آن را که برآمدن نور و گرما از دل آب (برآمدن فره از دل آب‌های تاریک) است (محمدی خبازان، ۱۳۹۷، ۲۳)، به‌طور دقیق و بی‌تغییر در متن خود وارد کند. موج در قالی ایلام، که با شویه‌ای تراگونه و بیانی جدی آمده، معنایی استعاری و مطابق با پیش‌متن خود دارد و آن محل تماس دنیای معقول و محسوس (محل بعثت پیامبران (حضرت محمد (ص) و زرتشت)) است. درنهایت آخرین نقش‌مایه این قالی، بته، با دو بیان جدی و تفننی آمده و آنجا که بیان جدی بوده، مؤلف عنصر مدنظر خود را از یک نظام ایدئال وام گرفته و با تقلید عین‌به‌عین یا تغییر بستر آن، بر آن بوده که بر معنای آن در پیش‌متن تأکید کند، که در این حالت معنای آن همان آغاز دین (ظهور زرتشت و میترا) است.

تصویر ۱۷- زاده‌شدن میترا از درخت سرو، کاج، صنوبر.
مأخذ: (Vermaseren, 1963, 74)

تصویر ۱۸- تطبیق انواع نقش‌مایه بته در قالی ایلام تصاویر کلاه فریجی مهر در هنرهای مختلف.
مأخذ: (تصاویر الف تا ه: لینک‌های [الف] تا [ه])

جدول ۲- روابط بیشمتنی بین نقش‌مایه‌های قالی ایلام و پیشمتن‌های آن.

نقش‌مایه	بیش‌متنیت				
	پیش‌متن‌ها		نوع برگرفتگی	نوع هم‌حضوری	کارکرد
جامک	پیش‌متن پیشازرتشتی	مهرابه	تراگونگی	جایگشت	جدی
	پیش‌متن زرتشتی	آتشکده	تراگونگی	جایگشت	جدی
	پیش‌متن پسازرتشتی	مسجد	تراگونگی	جایگشت	جدی
چهارپاره	پیش‌متن پیشازرتشتی	نقش‌مایه‌های تصویر ۱۱	همانگونگی	پاستیش	تفننی
	پیش‌متن زرتشتی	روایت ملاقات زرتشت و وهومنه	تراگونگی	تراوستیسمان	طنزی
	پیش‌متن پسازرتشتی	روایت حضرت پیامبر (ص)	تراگونگی	تراوستیسمان	طنزی
چلیپا	پیش‌متن پیشازرتشتی	نقش‌مایه‌های تصویر ۱۴	همانگونگی	پاستیش	تفننی
	پیش‌متن زرتشتی	توصیف گردونه مهر	همانگونگی	شارژ	طنزی
	پیش‌متن پسازرتشتی	چلیپا و خطوط معقلی	همانگونگی	پاستیش	تفننی
نیلوفر	پیش‌متن پیشازرتشتی	روایت تولد مهر	همانگونگی	فورژری	جدی
	پیش‌متن زرتشتی	روایت تولد مهر	همانگونگی	فورژری	جدی
موج	پیش‌متن زرتشتی	روایات ملاقات زرتشت و وهومنه	تراگونگی	جایگشت	جدی
بته	پیش‌متن پیشازرتشتی	روایت تولد مهر	تراگونگی	جایگشت	جدی
	پیش‌متن پیشازرتشتی	کلاه فریجی	همانگونگی	پاستیش	تفننی
	پیش‌متن زرتشتی	روایت سرو زرتشت	همانگونگی	فورژری	جدی
	پیش‌متن پسازرتشتی	آثار هنری موجود از دوره اسلامی	همانگونگی	پاستیش	تفننی

نتیجه

قالی‌های موردمطالعه‌ی این نوشتار نمونه‌هایی از فرهنگ و هنر باسابقه‌ی منطقه ایلام هستند که در روند تکوینشان مجموعه‌ای از متون متعدد با بنیان‌های ایدئولوژیک متفاوت کنار هم قرارگرفته تا کلیتی یکپارچه را به وجود بیاورند که در عین تکثر صوری از یک انسجام معنایی و پیوستگی باطنی برخوردار است. قالی‌های ایلام با دربرداشتن متونی با بنیان‌های پیشازرتشتی (میترایی)، زرتشتی و پسازرتشتی (اسلامی) و هم‌نشانی آن‌ها به طریقه‌های متفاوت سعی در به وجود آوردن متنی هنری داشته که برای فردی مسلمان با پیشینه‌ی ایرانی بار معنایی داشته باشد و از این راه مورد درک و پذیرش قرار گیرد. در پاسخ به این پرسش که فهم روابط متنی شکل‌دهنده به قالی ایلام چگونه میسر می‌شود و معنای برآمده از آن‌ها در اثر چیست؟ می‌توان گفت از تجلی پیش‌متن‌های کلامی و بصری متعددی که برگرفته از ایدئولوژی‌های مختلف پیشازرتشتی، زرتشتی و پسازرتشتی بودند، مجموعه‌ای از روابط بیش‌متنی شکل گرفت که درنهایت به خلق یک قالی ایلام منجر شد. در این قالی پیش‌متن‌ها از طریق دو رابطه تراگونگی و همانگونگی در اثر نهایی متجلی شدند. مؤلف خالق نقش‌مایه‌های این قالی‌ها با به‌کارگیری سه نحوه بیان جدی، طنزی و تفننی، پیشمتن‌ها را به شیوه‌هایی چون، جایگشت، پاستیش، تراوستیسمان، شارژ و فورژری در اثر خود متجلی کرده است.

نوع ارائه‌ی پیش‌متن‌ها در این اثر گواهی بر آن است که هنرمند با قائل‌شدن دو درجه اهمیت اقدام به خلق اثر کرده است. در بخش بااهمیت بیشتر پیشمتن‌ها را با بیانی جدی و یا طنز و در عین حال با تأکید بر بخش خاصی از آن، به‌صورت همان‌گونه یا تراگونه در بیش کنم متجلی کرده است؛ اما در بخش بااهمیت کمتر سعی مؤلف بر آن بوده تا با آوردن متونی با بیان تفننی حلقه‌هایی رابط بین متون بااهمیت بالاتر خلق کند. صورت ارائه‌ی این پیش‌متن‌ها چنان‌که اشاره شد به‌صورت جایگشت، پاستیش، تراوستیسمان، شارژ و فورژری بوده که هدف مؤلف از اعمال این صور، تأکید بر وجهی از وجوه اهمیت پیش‌متن بوده است. با تجزیه‌وتحلیل نمونه‌های موردمطالعه، درروند پژوهش مشخص شد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این قالی بنیان‌های مهری (میترایی) آن است که درگذر زمان، همان معانی مدنظر در نظام ایدئولوژیک مهری صورت زرتشتی و بعد صورت اسلامی به خود گرفته و به‌نوعی همواره موردتوجه و فهم مخاطبان قرارگرفته‌اند. این وضعیت که به «پیوستگی متنی» نیز موسوم است ضامن بقای یک اثر هنری در بستر زمان و حتی با تغییر نظام‌های ایدئولوژیک است. پیوستگی متنی وضعیت ویژه‌ای است که در آن عناصر متنی به هم پیوند می‌خورند. مطالعه‌ی روابط بیشمتنی این قالی و نحوه‌ی شکل‌گیری معنا در آن گواهی بر نظام معنایی مستحکمی است که در دوره‌های مختلف تاریخی و از خلال همنشانی بافتارهای اسلامی و ایرانی شکل گرفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. استان ایلام به‌واسطه آنکه در دوران باستان بخشی از تمدن عظیم و قدرتمند ایلام بوده و درگذر تاریخ نیز تحولات تاریخی خاص خود را از سر گذرانده و نیز با عنایت به ویژگی‌های خاص محیطی (فیزیکی) آن بستر مناسبی برای توجه به چنین امری است.

۲. صفت از جنس ایده.

۳. Gérard Genette نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۱۸ م).

۴. Julia Kristeva فیلسوف فرانسوی- بلغاری.

۵. Laurent Jenny منتقد ادبی سوئیسی.

۵. Michael Riffaterre منتقد ادبی فرانسوی (۱۹۲۴-۲۰۰۶ م).

7. Palimpsestes.

8. Transformation.

9. Imitation.

10. Style.

۱۱. دَرّه‌شهر یکی از شهرهای غربی ایران و در کوهپایه کبیرکوه از رشته‌کوه‌های زاگرس و مرکز شهرستان دره‌شهر است. این شهر درساحل جنوبی رودخانه سیمره و در جنوب شرقی حوزه جغرافیایی استان‌ایلام واقع‌شده است و از شرق و جنوب شرقی با لرستان و خوزستان و از شمال، شمال غرب و جنوب غربی با دیگر شهرستان‌های استان ایلام‌همچون شهرستان آبدانان همسایه است. دره شهر در دوره ساسانی یکی از پایتخت‌های ایران بوده و دومین شهر بزرگ استان بعد از شهر ایلام (به لحاظ گستره شهری) است. به دلیل تعدد و فراوانی قلعه‌های تاریخی در محدوده شهرستان، این شهر به شهر قلعه‌های ایران نیز شهرت دارد. دره‌شهر در زمان‌های مختلف تاریخی به علل متعدد بارها ویران و آباد گشته، ازجمله عوامل مؤثر در ویرانی آن می‌توان لشکرکشی سپاهیان آشور و اعراب را نام برد. دره شهر محل شهر باستانی ماداکتو پایتخت عیلامیان بوده است. ازاین‌رو داده‌های باستان‌شناسی آن برای مطالعه پیش‌متن‌های نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش مناسب می‌نماید.

12. Ideal.

فهرست منابع

------ (۱۳۶۶)، *گزیده‌های زادسپرم*، ترجمه محمدتقی راشد محصل، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

------، بی‌تا، *یشت‌ها*، جلد اول، ترجمه ابراهیم پورداود، از سلسله انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بممئی و ایران لیگ.

ابن بلخی(۱۳۷۴)، *فارسنامه‌ی ابن بلخی*، بنیاد فارس‌شناسی، شیراز.

اسکندری، مجتبی (۱۳۹۳)، *صنایع‌دستی ایلام*، اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری ایلام، چاپ اول، ایلام.

آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *مباحثی چند در نگاره‌پردازی آغازین*، ترجمه پرویز مرزبان، درسیری در هنر ایران از دوران پیش‌ازتاریخ تا امروز، زیر نظر آرتور اپهام پوپ و فیلیس آکرمن، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، جلد ۲، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

انصاریان، حسین، بی‌تا، *تفسیر حکیم*، جلد ۱، دارالعرفان، قم.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸)، *دانشنامه مزدیسنا*: واژه‌نامه توضیحی آیین زرتشت، ویراستاران: محمدتقی شمس لنگرودی، فریدون فاطمی، نشر مرکز، تهران.

برقبانی، زهرا (۱۳۸۳)، بررسی ادیان ایران باستان؛ با تأکید ویژه‌بر آئین میترائیسم، *تاریخ‌پژوهی*، شماره ۱۸، بهار، صص ۱۳۶-۱۵۰.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *از اسطوره تا تاریخ*، نشر حقیقت، تهران.

بهرام بن پژدو (۱۳۳۸)، *زراتشت نامه*، ترجمه فردریک رزنبرگ، بی‌جا.

پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، *دائرةالمعارف هنر*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
پرهام، سیروس (۱۳۷۱)، *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس*، با همکاری سیاوش آزادی، جلد ۲، انتشارات امیرکبیر، تهران.
پورداود، ابراهیم (۱۳۸۶)، *فرهنگ ایران باستان*، اساطیر، تهران.
پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۷)، *معماری ایرانی*، نشر سروش دانش، تهران.
ژوله، تورج (۱۳۸۱)، *پژوهشی در فرش ایران*، انتشارات یساولی، تهران.
سجادی، جعفر (۱۳۷۳)، *فرهنگ معارف اسلامی*، جلد ۲، کومش، تهران.
سجادی، علی (۱۳۷۵)، *سیر تحول محراب از آغاز تا حمله مغول*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
عوض‌پور، بهروز؛ محمدی خبازان، سهند و محمدی خبازان، ساینا (۱۳۹۶)، *اسطوره، معماری، شهرسازی*، کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.
فلاح‌فر، سعید (۱۳۸۸)، *فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران*: کاوش‌پرداز، تهران.
کربن، هانری (۱۳۹۵)، *ارض ملکوت*، ترجمه انشالله رحمتی، سوفیا، تهران.
کومون، فرانتز (۱۳۸۶)، *دین مهری*، ترجمه احمد آجودانی، نشر ثالث، تهران.
کوهزادی، نازنین (۱۳۸۹)، تقدس نقش سرو در هنر ایران، *دو فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال سوم، بهار و تابستان، شماره ۵، صص ۷-۱۶.
لک پور، سیمین (۱۳۸۹)، *کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره شهر (سیمره)*، پازینه، تهران.
مجدزاده، لیلا (۱۳۸۲)، بررسی مفهوم نمادها در تخت جمشید به منظور بهره‌گیری بهتر از آن‌ها در صنایع‌دستی. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه شیراز.
محمدی خبازان، سهند (۱۳۹۷)، اسطوره‌شناسی طبیعی نقش‌مایه نیلوفر در *مجموعه مقالات تذهیب کنگره نقش*، به کوشش حسن محمدی، کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.
مرکلباخ، راینهولد (۱۳۹۴)، *میترا آیین و تاریخ*، ترجمه توفیق گلی‌زاده و ملیحه کرباسیان، اختران، تهران.
مقدم، محمد (۱۳۸۸)، *جستاری درباره‌ی مهر و ناهید*، چاپ سوم، انتشارات هیرمند، تهران.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن بادیگرمتن‌ها، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۵۶، زمستان، صص ۸۳-۹۸.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۹، شماره ۳۸، زمستان، صص ۱۳۹-۱۵۲.
یساولی، جواد (۱۳۸۹)، *قالی و قالیچه‌های ایران*، فرهنگ‌سرا، جلد اول، چاپ سوم، تهران.

Boucharlat, Rémy. (1999), *Temples du Feu Sassanides*, Dossiers d'Archéologie, no. 243, pp. 68-71.

Genette, Gérard. (1997), Palimpsestes. la Littérature au Second Degré. Paris: Seuil.

Piégay-Gros, Nathalie. (2002), *Introduction à L'intertextualité, Paris*: Nathan.

Vermaseren, Maarten Jozef. (1963), *Mithras, the Secret God, London*: Chatto & Windus.

[الف]:https://gnosticwarrior.com/red-cap-of-liberty.html

[ب]:http://www.languedoc-france.info/06141204_libertycap.htm

[ج]:https://www.roger-pearse.com/weblog/tag/mithras/

[د]:https://commons.wikimedia.org wikiFile:CrosbyGarretHelmetatSale.jpg

[ه]:https://philosophy-of-megaten.fandom.com/wiki/Mithraic_mysteries

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Reading Hypertextual Relation of Ilam Rug by Gerard Genette's Theory

Fatemeh Mehrabi[1], Afsaneh Ghani[*2]

[1]Ph.D Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Tehran University of Art,Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
(Received 20 Oct 2019, Accepted 30 Dec 2019)

Ilam Rug is a collection of rural Rugs in Iran that the different factors have influenced its evolution that causes the integration and development of this rug. This integration in the design and patterns of the Ilam Rug is because of a permanent authority that, despite the continuous changes of this rug during the time, always remained unchanged, and there is a possibility which is one of the involved factors in the creation of this rug. Therefore, this research will consider the process of understanding the Ilam Rug through its environment, geography, and culture. The primary purpose of this study is to understand the way and the type of relation between the texts which create the meaning of Ilam Rug. In the encounter with artistic work, if a vast collection of literary and artistic texts is recognizable, it is possible to obtain the hidden meaning of the work through reading and understanding of the very collection and the relationships among its members. Combining a set of texts and the achievement of an integrated text is a process that is always carried out by the human mind to create new texts. One of the most outstanding theoreticians who bring up a complete method for analyzing such a thing is Gerard Genette, who offered a new way for understanding the relationship between the text with his Hyper textuality method. The research is descriptive and analytical and provides information in a library-based manner. The Analysis of the Information in This research was done based on the theory of hyper textuality of Gerard Genette, and the procedure was recognizing the component of the artwork and then determining their influences on forming the final text. The result of this study shows that the Rugs that have studied in this research are samples of culture and the art of the Ilam region, which in their process of evolution, a set of text with different ideologic roots were to create a unified system that has semantic cohesion and esoteric cohesion despite its Formal plurality. Ilam Rugs using different texts with pre-Zoroastrian (Mithraic), Zoroastrian, and post-Zoroastrian (Islamic) foundations and jointing them through different ways were up to create a text is meant for a Muslim person with Iranian heritage. A result of this research is that one of the essential properties of this rug is its Mithraic foundation which has preserved its meaning during the time and in the other ideologic systems. This condition, which gives rise to "textual continuity," guarantees an artist's survival by loading time and modifying proposed systems. Textual consistency is a particular situation in which the textual elements are interconnected. Demanding the rug's relevance and how it forms in this testimony is based on a robust reforming system that has evolved over different periods through the convergence of Islamic and Iranian textures.

Keywords
Luri Rug, Ilam Rug, Hypertextuality, Gerard Genette.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-913) 1838161, Fax: (+98-38) 33220007, E-mail: ghani@sku.ac.ir