بررسی و تحلیل عناصر بصری
قالیچه جانمازی صفوی براساس آرا
ژرار ژنت/ ۶۹ -۸۳

قالیچهٔ جانمازی دوره صفوی، کاشان
یا اصفهان، مأخذ: www.hali.com

فصلنامهٔ علمی نگره

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

افسانه قانی** فاطمه مهرابی***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۸/۲/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۸/۷/۲۸
صفحه ۶۹ تا ۸۳

چکیده

قالیچه‌های جانمازی، مجموعهٔ گسترده و پر اهمیتی از قالی‌های ایرانی هستند که در دورهٔ صفوی تولید شد و موردتوجـــه 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 به‌کاررفته در این قالی‌ها پیشتر در سایر قالی‌های ایرانی نیز موجود بوده، ضروری است تا با نگاهی تحلیلی مورد بررسی قرار گیرد. هنگامی‌که در مواجهه با یک اثر ادبی یا هنری، مجموعهٔ متکثری از متون ادبی، هنری قابل‌تشخیص 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 مطالعهٔ 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 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 نظری بینامتنیت ژرار ژنت انجام شد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در طراحی این قالیچه، هنرمند دورهٔ 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 طراحی‌اش یعنی تبلیغ اسلام و تشیع اثری شایسته توجه است و هم پیونددهندهٔ دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی است.

واژگان کلیدی

دورهٔ 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

قالیچه‌های جانمازی، بخش قابل‌توجهی از قالی‌های ایرانی هستند که در دورهٔ صفوی در مقیاس بزرگی موردتوجه و تولید قرار گرفت. از سده‌های آغازین ورود اسلام تا پیش از دورهٔ صفوی، قالی‌هایی با نقش محرابی که بتوان به‌طور مستند آن را اولین نمونه ازاین‌دست 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 دورهٔ 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 همهٔ عرصه‌های فرهنگی ایران شکل گرفت، شاهدی بر تحولات عظیمی بود که با ورود مذهب تشیع در ذهن و اندیشهٔ جامعهٔ ایرانی در حال شکل گرفتن بود.ازجملهٔ این تحولات می‌توان به توسعه و پیشرفت همه جانبهٔ صناعت قالی‌بافی اشاره کرد که دامنهٔ 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 اثرتأثیر قابل‌توجهی دارد. ازاین‌رو پرداختن به معنای پنهان هر اثر، نیازمند مدنظرقرار دادن مجموعهٔ گسترده‌ای از روابط فوق است که لازم است به‌صورت نظام‌مند و در جای خود موردتوجه قرار گیرد، تا کارکرد هر رابطه به‌خوبی مشخص شود. یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی که مجموعه کاملی از انواع روابط متون رابه‌طور دقیق و مدون موردبررسی قرار داده، ژرار ژنت[1] است، که با طرح نظریهٔ ترامتنیت، رویکرد شاخص و جامعی را در درک روابط متنی ارائه کرد.

این پژوهش با هدف مطالعهٔ 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 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؟

در این نوشتار سعی بر آن است تا پس از معرفی مختصر آرا ژنت، یک‌تخته قالیچهٔ جانمازی دورهٔ صفوی با روش او موردمطالعه قرار گیرد و به پرسش اصلی پژوهش که بررسی نحوهٔ بهره‌گیری از روابط بینامتنی در شکل‌دهی به معنای پیکرهٔ 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. بدیهی است از گذر چنین تحلیلی می‌توان به بدین نتیجه 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 شیوهٔ 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 بهره گیری از نظری بینامتنیت ژرار ژنت انجام خواهد شد و روند آن بدین ترتیب است که پس از تشخیص اجزا تشکیل دهندهٔ اثر، سازکار تاثیر آنها در شکل دهی 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 مطالعهٔ 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 طبقه بندی و مطالعه است که عبارتند از قالیچه‌های محرابی، قالیچه‌های محرابی درختی، قالیچه‌های محرابی قندیلی، قالیچه‌های محرابی کتیبه دار و نهایتا قالیچه‌های جانمازی تلفیقی. از این رو مطالعه این قالی با نقشمایه‌های متکثری که دارد، می‌تواند منجر به افزایش آگاهی در مورد ساختارهای هر یک از انواع نام برده شود.

۱. Gerard Genette نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۱۸ م).

پیشینهٔ تحقیق

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

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدی با عنوان «مطالعه ترامتنی و گفتمانی ظروف آبی و سفید دوره صفویه» در سال ۱۳۹۱ توسط وجیهه اسماعیلی در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق انجام‌شده که به بررسی عوامل اصلی متنی و فرامتنی مؤثر در شکل‌گیری ظروف آبی و سفید صفویه پرداخته است و درنهایت به این نتیجه رسیده که هنرمند دورهٔ 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.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دیگری در سال ۱۳۹۰ توسط لیلا غفاریان با عنوان «نشانه‌شناسی ترامتنی و گفتمانی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر تصویر زن» در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق انجام‌شده که به بررسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قالب گونه‌های مختلف با حضور زن پرداخته و درنهایت 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 پیشینهٔ این پژوهش‌پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدی با عنوان «دریافت ترانشانه‌ای نظام کلامی در هنر نساجی با تأکید بر دوره صفوی» نوشتهٔ 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 دورهٔ صفوی پرداخته و بدین نتیجه رسیده که بینامتن موجود در این پارچه‌ها از نوع ارجاعی است یعنی بازگرداندن مخاطب به متن دیگر به‌نوعی که با بخشی از متن موردمطالعه مرتبط باشد.

پایان‌نامهٔ 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 سال۱۳۹۴ انجام‌شده که به فرآیند مصورسازی داستان خسرو و شیرین توسط نگارگران پرداخته و ترامتنیت ژنت را نظریه‌ای معرفی می‌کند که قادر است به چگونگی تعامل نگارگر در فرآیند خلق متن جدید پرداخته و چارچوب‌های آن را به‌خوبی روشن می‌سازد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشدی که با عنوان «بررسی روابط بینامتنی 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 انجام‌شده، 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 سونیانوری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار و زوایای دید باغ ایرانی در نگارگری باغی و قالی‌های باغی دوره صفویه» منتشرشده 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 موردمطالعه قرار داده و درنهایت 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[1]» منتشرشده در مجله «مجله اینترنتی طراحی، هنر و ارتباطات ترکیه[2]» 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 به‌خصوص فرش محرابی می‌پردازد.

با نگاهی به موارد فوق و سایر پژوهش‌هایی که با ابتنا به آرا ژنت به مطالعهٔ آثار هنری سنتی ایران پرداخته‌اند، در وهلهٔ اول جای خالی پژوهشی که به‌طور خاص به مطالعهٔ این روابط در مورد قالی دست‌باف ایرانی بپردازد، به‌وضوح حس می‌شود. از سویی در مجموعه پژوهش‌های فوق بیشتر تأکید پژوهش بر تشخیص روابط ترامتنی بوده، حال‌آنکه یک مرحلهٔ بنیادی در این مطالعه تحلیل و تبیین نقش این روابط در شکل‌دهی به معنای پس پشت اثر است. ازاین‌رو پژوهش پیش رو بر آن است تا با مدنظر قرار دادن هنر طراحی و بافت قالی و جستجوی روابط ترامتنی در یک نمونه از آثار هنری موجود به تحلیل معنای پنهان و نحوهٔ ارائهٔ آن در اثر بپردازد.

نظریه بینامتنیت ژنت

نظریهٔ بینامتنیت ژنت یکی از شاخه‌های نظریه ترامتنیت 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.michaelriffaterre
منتقدادبی فرانسوی(۱۹۲۴-۲۰۰۶م)
6. Graham Allen
نویسنده‌ومتفکرایرلندی

پیشینی چون یولیا کریستوا[۳]، لوران ژنی[۴] و میکائیل ریفاتر[۵] در حوزهٔ 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 نه‌تنها بازنگری‌های عمده‌ای در کردار بوطیقا صورت داده، بلکه نظریه و نقشهٔ منسجمی که خود «ترامتنیت» می‌خواند به دست می‌دهد، اصطلاحی که می‌توان آن را «بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختاری» نامید» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۰). ازآنجاکه مدنظر این نوشتار مطالعه روابط بینامتنی در یک اثر هنری است، بهتر است قدری به تبیین این رابطه پرداخته شود. از نظر ژنترابطهٔ بینامتنی برمبنای روابط هم حضوری تبیین می‌شود که این روابط ممکن است صریح یا ضمنی باشند. براین اساس او از چهار نحو از هم حضوری متن‌ها در متنی دیگر سخن می‌گوید که عبارت‌اند از:

- نقل‌قول[۱] که در بینامتنیت ژنتی جایگاه مهمی دارد و خود او در این رابطه می‌گوید: «عمل سنتی نقل‌قول، 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 ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن بازمی‌گرداند، دریافت شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۰).

نامورمطلق شرایط و مراحل مطالعهٔ بینامتنیت را چنین تبیین می‌کند، برای تحلیل یک اثر هنری با این نظریه، ابتدا باید متن‌های تشکیل‌دهندهٔ اثر مشخص شوند و در ادامهٔ آن چهار چیز موردبررسی قرار گیرد:

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

۲.کلیهٔ هم‌حضوری‌های موجود در متن. دقت در انتخاب و جمع‌آوری هم‌حضوری‌ها در این مرحله، شرط لازم برای رسیدن به درکی درست برای توصیف و تحلیل اثر است(نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۴).

۳.دسته‌بندی و گونه‌شناسی عناصر هم‌حضور؛ که از طریق تبیین نوع هم حضوری متن‌ها به یکی از چهار گونهٔ نقل‌قول، ارجاع، سرقت و تلمیح میسر می‌شود(نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۶).

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، تراوسیسمان، پاستیش و فورژری ممکن می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۷).

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

- پارودی[۵]، به معنای هجو، هزل و یا طنز تلخ یک متن در متن پسین
- تراوسیسمان[۶]، به معنای دگرپوشی یا تغیر لباس یک متن در متن جدید
- پاستیش[۷]، به معنای التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید
- و فورژری[۸] که به معنای جعل کردن یک متن در متنی دیگر است.

روابط بینامتنی،به دو دستهٔ روابط درون رسانه‌ای و بینارسانه‌ای تقسیم می‌شوند.«هنگامی‌که دو متن موردمطالعه، دارابیک رسانه مشترک باشند، در این صورت رابطهٔ 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

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

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

جدول ۱. متن‌های تشکیل‌دهندهٔ قالیچهٔ جانمازی، مأخذ: نگارندگان.

متن	نشانه در قالیچه
متن‌های کلامی	متن کتیبهٔ آیت‌الکرسی
	متن کتیبهٔ بازوبندی (احزاب: ٥٦)
	متن کتیبهٔ بازوبندی «لا اله الّا اللّه مُحَمَّدُ رَسُولُ اللّهِ عَلِی وَلِی اللّه»
	متن کتیبهٔ کوفی معقلی «مُحمَد، عَلِی»
	متن کتیبهٔ کوفی معقلی «سُبْحانَ الله، وَالحَمْدُ لله، وَلا اِلهَ اِلاّ الله وَالله اَکبَرُ»
	متن کتیبهٔ صلوات کاملهٔ چهارده معصوم علیهما السلام
متن‌های بصری	طاق، محراب
	قندیل
	اسلیمی ماری
	درخت‌های شکوفه‌دار
	گل‌های ختایی
	رنگ مشکی زمینه

رسانهٔ متفاوت باشند، در این صورت رابطهٔ آن‌ها بینامتنیت بینارسانه‌ای خواهد بود. به‌عنوان‌مثال 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 منتقل‌شده است، در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیت بینانشانه‌ای نیز خواهد بود» (فروغی، ۱۳۹۰: ۱۶). نامورمطلق در تبیین بینامتنیت بینانشانه‌ای معتقد است این نحو از بینامتنیت «امکان مطالعهٔ روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای (رابطهٔ ادبیات و هنر و نیز انواع هنر) را با یکدیگر فراهم می‌کند، که این مهم رابطهٔ درون شاخه‌ای و بیناشاخه‌ای را نیز در بر می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸).

حال 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 قالیچهٔ جانمازی به ابعاد ۱۲۰ در ۱۷۳ سانتیمتر است که احتمالا در کاشان یا اصفهان بافته شده و اکنون در مجموعه شخصی ژوزف و لوییس دابراف[1] نگهداری می‌شود.این قالیچه دارای سه ردیف حاشیه و یک متن محرابی است. حاشیه‌های این قالیچه تلفیق مجموعه‌ای از کتیبه‌ها و نقوش اسلیمی و ختایی هستند. در متن مرکزی قالیچه، اولین متنی که توجه را به‌سوی خود جلب می‌کند، محرابی است که بارنگ آبی روشن و نقوش اسلیمی اسپیرال از زمینه‌ی سیاه متن جدا شده، در بخش بالایی این محراب یک قندیل که دربردارندهٔ مجموعه‌ای از نقوش ختایی همچون گل شاه‌عباسی و گل‌های چندپَر متقارن است، آویزان شده. فاصله بین قندیل و بخش پایینی محراب توسط یک ردیف اسلیمی ماری جدا شده است. در بخش پایینی محراب مجموعهٔ دو درخت گل‌دار در دوسوی زمینه و تعدادی گل‌های ختایی به‌صورت قرینه وجود دارند.

بررسی پیکرهٔ 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 هریک دربردارندهٔ مجموعه‌ای از متون مختلف است که شایسته است در این مرحله به‌دقت شناسایی و ثبت شوند. ازآنجاکه‌تشخیص متن‌های تشکیل‌دهندهٔ این متن هنری، اولین گام در تحلیل آن است، جدول ۱، تقسیم‌بندی متون

1.Joseph and Lewis Dubroff

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

تشکیل‌دهنده قالیچه موردبررسی این نوشتار و تعلق هریک به نظام‌های کلامی و تصویری را نشان می‌دهد.

اگر خوانش این قالیچه از حاشیه کوچک داخلی (اطراف زمینه قالیچه) به سمت بیرون انجام شود، دراولین ردیف (تصویر ۲-الف)،شاهد کتیبه خطی موجود در حاشیه کوچک با متن «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَي المصطفی مُحَمَّد، المُرتضی عَلِي، الْبَتُولُ فاطمَه، السبطينَ الْحَسَنِ وَ الحُسين، زَينُ العابدينَ عَلِي، الْبَاقِرُ مُحَمَّد، الصَّادِقُ جَعْفَر، الكَاظِم مُوسی، الرِّضَا عَلِي، التَّقی مُحَمَّد، النَّقِي عَلِي، الزَّكِي الْحَسَن صَلِّ عَلَی الحجتک الْقَائِم الامامِ الْمُظَفَّر الْمُنْتَظَرُ المَهدی صَاحِبِ الزَّمَانِ صَلَوَاتُ اللَّه عَلَيهِم اَجمَعين»[1] هستیم. دومین ردیف حاشیه (تصویر ۲-ب) در بردارندهٔ پنج کتیبهٔ بازوبندی است که عبارات «قال الله التعالی إنّ الله»[2]، «وَمَلَائِكَتُهُ يصَلُّونَ عَلَى النَّبِي»[3]، «يا أيهَا الّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا»[4]، «عَلَيهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا»[5] که صورت روایی آیه ۵۶ سورهٔ احزاب در چهار بخش است و عبارت «لا اله الّا اللَّه مُحَمَّدُ رَسُولُ اللَّه عَلِي وَلِي الله»[6] در میان آن‌ها، نقش بسته است. در حد فاصل این کتیبه‌های بازوبندی چهار کتیبهٔ به خط کوفی معقلی دربردارندهٔ دو عبارت «مُحمَد، عَلِي» و «سُبْحانَ الله، وَالحَمْدُ لله، وَلا اِلهَ اِلّا الله وَالله اكبَرُ»[7] واقع شده‌اندو آخرین ردیف حاشیهٔ این قالیچه (تصویر ۲-ج)، دربردارندهٔ کتیبه‌ای با متن آیهٔ نخست آیت‌الکرسی، بدین قراراست: «بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِي الْعَظِيمُ»[8] (بقره: ۲۵۵).

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 برروی زمینه فرش‌ها در برخی از اصیل‌ترین و متداول‌ترین نمونه‌ها به وجود آورنده فضایی سه‌گانه‌ای از محراب میانی و دو فضای جانبی منفک شده توسط ستون‌هاوتزییناتی از قبیل قندیل، ستون‌های تزیینی، سرستون و کتیبه است (فرشیدنیک، ۱۲:۱۳۸۸). محراب متنی فرهنگی و هنری است که در حوزه دین و هنر معماری، متنی معنادار است و به لحاظ ریشه‌شناسی واژه‌ای عربی از ریشه (حَ رَ بَ) است. این واژه با توجه به وزن آن‌که از صیغه مبالغه و به معنی مرد بسیار جنگاور است، نمی‌تواند در بافتار[9] دین به‌عنوان نامی برای مکان، معنی داشته باشد؛ بنابراین باید ریشهٔ آن را در جای دیگر جستجو کرد. برخی منابع محراب را معرب واژهٔ فارسی مهراب می‌دانند و احتمال صحت چنین ادعایی با استناد به گفتهٔ پورداود در کتاب «فرهنگ ایران باستان» مبنی بر این‌که «در ایران یا مهرابه‌ها را به‌کلی ویران و نابود می‌کردند یا آن‌ها را به‌صورت آتشکده در زمان ساسانیان و سپس به‌صورت مسجد در دورهٔ اسلامی درمی‌آوردند. بسیاری از مسجدهای کهنه که گفته می‌شود در اصل آتشکده بوده درواقع نخست مسجد مهری بوده‌اند. نام «درمهر» یا «برمهر»(درگاه مهر) که هنوز زرتشتیان برای آتشکده به کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده‌ها مهرابه بودند» (پورداوود، ۱۳۸۶: ۴۸)، تقویت می‌شود. مهرابه در لغت از دو واژهٔ «مهر» و «آبه» ساخته‌شده که با

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 برحجت قائم، امام منتظر مهدی صاحب الزمان و درود خداوند بر جمیع ایشان باد.
۲. خداوند بلند مرتبه می‌فرماید: به راستی خدا
۳.و فرشتگانش بر پیامبر درود می‌فرستند
٤. ای کسانی که ایمان آورده‌اید! درود فرستید
٥. بر او و سلام گویید و کاملاً تسلیم (فرمان او) باشید.
٦. خدایی جز الله نیست، محمد (ص) رسول‌الله است و علی (ع) ولی‌الله 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 زندهکه قائم به ذات خویش استو موجودات دیگر، قائم به او هستند. هیچگاه خواب سبک و سنگینی او را فرا نمی‌گیرد؛ (و لحظه‌ای از تدبیر جهان هستی، غافل نمی‌ماند)؛ آنچه در آسمان‌ها و آنچه در زمین است، از آن اوست، کیست که در نزد او، جز به فرمان او شفاعت کند؟! آنچه را در پیش روی آن‌ها (بندگان) و پشت سرشان است می‌داند؛ و کسی از علم او آگاه نمی‌گردد؛ جز به مقداری که او بخواهد. تخت (حکومت) او، آسمان‌ها و زمین را در برگرفته؛ و نگاهداری آن دو (آسمان و زمین) او را خسته نمی‌کند. بلندی مقام و عظمت، مخصوص اوست.

9. Context

(الف) (ب)

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

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 وساختارمحراب 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 شناخته‌شده در زیر گنبد جهت قرارگیری تندیس یا نقش «ایزد مهر» بوده است. از سویی غار مهری را با طاق گنبدی یا گنبد مانند آن نمادی از طاق گردون می‌دانستند و معمولاً فضاسازی آن به‌گونه‌ای 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[1]برای محراب محسوب می‌شود. واژه طاق، در لغت‌نامه دهخدا چنین معنی شده: «سقف محدب، آسمانه، درون‌سو 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 بپوشاند. به گفته دیگر، تاغ با ساختن یک چفد 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 سویی واژهٔ «آسمانه» خود به معنی، «سقف، سَمک، عرش، آشکوب و آسمانخانه» (لغت‌نامه دهخدا) است. در اینجا تصویر سازهٔ طاقی به‌عنوان یک متن برگرفته از متون سازه‌ای معماری، با تزئینات اسلیمی و ختایی بر زمینهٔ آبی روشن که خود نیز متن‌هایی 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، کعبهٔ زرتشت، تخت جمشید، مقبره داریوش، کاخ اردشیر و طاق کسری (زمانی، ۱۳۴۳: ۳۱).

بنابراین از کلیات موارد گفته‌شده 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 ٤-الف)که ذیل دو حوزهٔهنرهای صناعی و دین معنی‌دار است، پرداخت. قندیل در لغت‌نامهٔ دهخدا چنین معنی شده: «چیزی است که در آن چراغ می‌افروزند و آن معرب کَندیل است»(لغت‌نامه دهخدا). واژه کندیل نیز از بن

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 به‌نوعی این متن (مهرابه) را در اماکنی که غار وجود نداشت احیا کنند، ازجمله نمونه‌هایی که با این فرم و به‌منظور پرستشگاه ساخته شدند می‌توان به چارطاقی‌ها اشاره کردکه بعدها و با ورود دین زرتشت و اسلام، این چارطاقی‌ها به آتشکده و مسجد تبدیل شدند. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند، محمدی خبازان، ساینا، ۱۳۹۶، اسطوره، معماری، شهرسازی، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

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

هندواروپایی kand- به معنی درخشش گرفته‌شده است. در جستجوی چرایی وجود قندیل در محراب نیز دو پیش متن مطرح می‌شود. اول متنی که ادعا می‌کند؛ در دوران پیشازرتشتی در تاریکی مهرابه‌ها یا طاقنمائی که تندیس مهر در آن کار گذاشته‌شده 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 وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ 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 شیشهٔ 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 نقش‌مایهٔ‌قندیل در طراحی‌ها پس از بیان تفسیر عرفانی این آیه توسط امام محمد غزالی در کتاب «مشکوه الانوار»بود ،به‌طوری‌که پس‌ازآن، این نقش‌مایه در سجاده‌ها و طرح‌های محرابی رواج و گسترش فراوانی یافت (Grabar, 1992: 154).«ازلحاظ 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 به‌سوی بهشت می‌دانست» (هیلن براند، ۱۳۸۳: ۵۴). بورکهارت نیز از جایگاه محراب به‌عنوان 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 تشکیل‌دهندهٔ 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

جدول۲. نحو و نوعروابط بینامتنی و برگرفتگی پیش‌متن‌های قالیچه جانمازی صفوی، مأخذ: نگارندگان.

پیش‌متن‌ها	نوع بینامتنیت	نوع هم حضوری	نوع برگرفتگی
کتیبه آیت‌الکرسی	صریح	نقل‌قول	پاستیش
کتیبه بازوبندی (احزاب: ٥٦)	صریح	نقل‌قول	پاستیش
کتیبه بازوبندی «لا اله الا الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله»	صریح	نقل‌قول	پاستیش
کتیبه کوفی معقلی «محمد، علی»	صریح	نقل‌قول	پاستیش
کتیبه کوفی معقلی «سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر»	صریح	نقل‌قول	پاستیش
کتیبهٔ صلوات کاملهٔ چهارده معصوم علیهما السلام	صریح	نقل‌قول	پاستیش
فرم طاقی	صریح	ارجاع	تراوسیسمان
محراب	ضمنی	تلمیح	پاستیش
مهرابه	ضمنی	تلمیح	تراوسیسمان
تاریکی	صریح	ارجاع	پاستیش
قندیل	صریح	ارجاع	پاستیش
اسلیمی ماری	صریح	نقل‌قول	پاستیش
درخت‌های گل‌دار	صریح	ارجاع	پاستیش
درخت زندگی	ضمنی	تلمیح	تراوسیسمان
سدره المنتهی	ضمنی	تلمیح	تراوسیسمان
گل‌های ختایی	صریح	نقل‌قول	پاستیش
باغ بهشت	ضمنی	تلمیح	تراوسیسمان
قالیچهٔ محرابی	صریح	نقل‌قول	پاستیش
قالیچهٔ محرابی قندیلی	صریح	نقل‌قول	پاستیش
قالیچهٔ محرابی درختی	صریح	نقل‌قول	پاستیش

المنتهی است. در روایات ایران باستان پیش‌متن این نقش چنین آمده است: «امرداد، گیاه خشکیدهٔ 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 یک‌صد هزار نوع دیگر را گردآوردو 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 «ویسپوبیش» و «ون جُد بیش وَس تُخمَگ» نیز شناخته می‌شود که به معنی یا درخت دور

کنندۀ 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 خلایق بدان بالا می‌رود و در آنجا توسط فرشتگان محفوظ می‌ماند (مجلسی، بی‌تا: ۳۱۶).نقش‌مایه‌های ختایی، با توجه به شکل فرا طبیعی‌شان بیش‌متنی برای باغ‌هایفرا طبیعی چون پردیس و جنت در نظام ایرانی اسلامی هستند. دانشگر، دراین‌باره 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 گرفته‌شده 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 سبقه تاریخی نقش درختی پرداخته و با پیگیری آن در دو نظام ایرانی و اسلامی معتقد است: «این نماد در هر آیین و زمانی به‌گونه‌ای یادشده 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 ادامۀ این بخش بهتر است به بررسی نحو و نوع رابطۀ بینامتنی، متون شناسایی شده در پیکره مطالعاتی این نوشتار بپردازیم و در هر مورد نوع رابطۀ بیش‌متنی پیکره مطالعاتی با آن متن موردبررسی قرار گیرد. نوع رابطۀ 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 مشخص‌شده است. صورت ارائۀ هر یک از متون در متن اصلی با سه طریق نقل‌قول، ارجاع و تلمیح مشخص‌شده و درنهایت نحوۀ ارائۀ هر متن در متن اصلی با دو طریق پاستیش و تراوسیسمان مشخص‌شده است. بدیهی است نبود یک صورت یا نحوۀ ارائۀ متن در این جدول به ویژگی‌های خاص این اثر برمی‌گردد. به‌عنوان‌مثال چون در جایگاه یک قالیچۀ جانمازی 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 متن‌هابا سه مؤلفۀ نوع بینامتنیت، نوع هم حضوری و نوع برگرفتگی 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. هنگامی‌که 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. به‌عنوان‌مثال این قالیچه را می‌توانبه‌عنوان‌قالیچۀ محرابی، قالیچۀ محرابی قندیلی و قالیچۀ 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 مؤلفبه‌صراحت بهشت بودن یا درخت زندگی بودن این متون را تائید کند وجود ندارد، ازاین‌رو در مواجهه با صورت درخت‌ها و گل‌های ختایی باید به نظام کلامی مراجعه کنیم و ببینیم آیا این متن‌ها از طریق یک رابطۀ بینانشانه‌ای در این متن حاضرشده‌اند 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 رابطۀ بینانشانه‌ای و بینارسانه‌ای به‌طور ضمنی در متن حاضر نمودار شده‌اند. در مورد نوع هم حضوری که در اینجا با سه مؤلفه‌نقل‌قول، ارجاع و تلمیح مشخص‌شده، چگونگی انتساب هریک از این مؤلفه‌ها به متون به‌این‌ترتیب است که متونی چون آیت‌الکرسی، عبارات و آیات قرآنی که به‌صورت عین به‌عینآمده‌اند، نقل‌قول هستند، هنگامی‌که با نقل‌قول مواجهیم، قول ذکرشده 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، به‌عنوان‌مثال فرم طاقی، تاریکی و قندیل در این اثر متن‌هایی هستند که به متن بزرگ‌تری به نام مهرابه ارجاع می‌دهند و به‌نوعی در خدمت ارائۀ آن هستند. در مورد درخت زندگی، سدره المنتهی و باغ بهشت نیز چنان‌که گفتیم نوع بینامتنیت‌شان ضمنی است، می‌توان استنباط کرد که نوع هم حضوری‌شان نیز تلمیحی است، به‌این‌ترتیبکه هم‌نشینی این درختان و گل‌ها در این فضا تلمیحی به باغ بهشت است. درنهایت و در رابطه با نوع برگرفتگی این متون که در اینجا با دو مؤلفه پاستیش و تروسیسم ان مشخص‌شدهمی‌توان گفت، پاستیش نوعی افزایش و التقاط است، هر متنی به

متن دیگر افزوده شود تا متنی جدید را شکل دهد، رابطه متن جدید با متن اولیه از طریق پاستیش تبیین می‌شود، به‌عنوان‌مثال 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 تراوسیسم آن‌که به معنی دگرپوشی یا تغییر شکل ظاهری است می‌توان گفت، پیش متن اولیه، برای حضور در متن جدید به‌طور ظاهری تغییر شکل می‌دهد. به‌عنوان‌مثال در این قالیچه مهرابه و نقوش درختی با تغییری ظاهری از آنچه در رسانهٔ معماری یا متون روایی هستند برآنند 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 هنریچنان‌که باید شکل بگیرد.ازآنجاکه در این قالیچه شاهد همراهی دو نظام کلامی و تصویری و متن‌های متعدد هستیم، در این بخش از نوشتار بر آنیم تا ببینیم آیا تکثر ظاهری‌ای که در این قالیچه به‌وضوح مشهود است پیامد تکثر 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 برآنچه 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 درعین‌حال ماورایی بودن آن تأکید کرده است. ازآنجاکه محراب در فرهنگ اسلامی، همواره بافرم طاقی و طاقچه ساخته‌شده و بامطالعه‌ای بر سیر تحول آن‌که از حوصلهٔ این نوشتار خارج است می‌توان این‌گونه استنباط کرد که محراب‌های دورهٔ اسلامی، بیش‌متن‌های 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 به تأسی از محتوای آیه ۳۵ سورهٔ نور نیز موردتوجه 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 صحه‌ای 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 ازآن‌جهت 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-و رسمی کردن مذهب شیعه، کلیتی یکپارچه به وجود بیاورند تا از گذر آن بتوان یک نظام ایدئال و همه‌شمول به وجود آورد.

ازآنجاکه 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 با فتارها هستیم، چنان‌که در عمده ارکان فرهنگی ایران در دوره صفوی شاهد چنین آمیختگی بین دو هویت ایرانی و اسلامی ارکان جامعه هستیم. این آمیختگی ازآن‌جهت 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؟» (نامورمطلق، 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 کاملا 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 (به‌واسطهٔ وجود نقوش ختایی) است که با قندیلی روشن‌شده 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. ازآنجاکه هر دو درخت کاملاً برابر و قرینه‌اند

می‌توان فرض دوم مبنی بر ترکیب و تکثیر بافتارها را محتمل‌تر دانست.
نکتهٔ دیگری که در طراحی این قالیچه شایان توجه است، کتیبه‌های حواشی قالیچه است. در این کتیبه شاهد همنشینی آیاتی از قرآن، عبارتی از نمازو 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، صحه بگذارد و با محاط کردن کل حواشی بر متن، مجدداً یادآور اهمیت این بافتار و عقیدهٔ تشیع در مکان-زمان خود بوده است.

نتیجه

قالیچهٔ موردمطالعهٔ این نوشتار شاهدی بر دستاوردهای فرهنگی ایران در دورهٔ 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 صناعت و هم‌نشانی آن‌ها به طریقه‌های متفاوت سعی در به وجود آوردن متنی هنری داشته که برای فردی مسلمان با پیشینهٔ ایرانی بیشترین بار معنایی و میزان درک و پذیرش را به همراه داشته باشد. در پاسخ به این پرسش که نحوهٔ بهره‌گیری از روابط بینامتنی در شکل‌دهی به معنای پیکرهٔ مطالعاتی نوشتار به چه صورت است؟ می‌توان گفت از تعامل پیش‌متن‌های متعدد که برگرفته از منابع و حوزه‌های مختلف دین، مذهب، صناعت و معماری بودند، مجموعه‌ای از روابط بینامتنی شکل گرفت که درنهایت به خلق یک اثر جدید منجر شد. در این اثر پیش‌متن‌ها در دونوع صریح و ضمنی متجلی شدند.ازآنجاکه این اثر کارکردی تبلیغی برای دین اسلام و مذهب تشیع دارد، بنابراین در ارائهٔ این کارکرد باید کنشی را در پیش بگیرد که به بهترین نحو مطلوب خود را ارائه کند. نوع ارائهٔ 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 به‌صورت صریح متن‌هایی را آورده که هماهنگ با صورت دین و مذهب و در راستای تبلیغ است؛ اما در بخش محتوایی به‌صورت ضمنی متن‌هایی با پیش‌متن‌های دوگانه از دو فرهنگ ایران باستان و اسلامی آورده و با ارائهٔ آن‌ها در یک قالب واحد سعی دارد محتوایی مبنی بر سازگاری و همسویی این دو فرهنگ ارائه بدهد. صورت ارائهٔ این پیش‌متن‌ها چنان‌که اشاره شد به دو صورت ارجاع و نقل‌قول است. ازآنجاکه بنیان اصلی هر کنش تبلیغی بر صورت کاملاً صریح و کلامی مبتنی است، کتیبه‌هایی برای این مقصود به‌صورت نقل‌قول در متن آورده شده‌اند، چنان‌که خود ژنت این صورت را صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل رابطهٔ دو متن معرفی می‌کندو مجدداً ازآنجاکه در ارجاع منبع مهم‌تر از متن است، قابل‌مشاهده 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 وادارد و درنهایت با اتخاذ صورت تلمیح برای آوردن متن‌هایی که در هر دو نظام ایران باستان و اسلام معنی‌دارند، بر آن است تا به‌طور ضمنی و اشاره‌های ارجاعی کهبه منابع شد، مخاطب را متوجه سازگاری و همسویی این دو فرهنگ بکند. ازآنجاکه چنین ارتباطاتی باید به طریقی به‌دوراز پیچیدگی و کژی منتقل شود، هنرمند مفاهیمی راکه باید به‌طور صریح و واضح به مخاطب منتقل شود، به‌صورت پاستیش یعنی اضافه کردن به متن اصلی آورده و آن دسته از مفاهیمی راکه باید به‌صورت ضمنی و در لفافه به مخاطب ارائه شود، به‌صورت تراوسیسمان یا تغییر صورت ظاهری آن آورده است. با تجزیه و تحلیل نمونه‌های موردمطالعه، در روند پژوهش مشخص شد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها «پیوستگی متنی» است.پیوستگی متنی وضعیت ویژه‌ای است که در آن عناصر متنیبه هم پیوندمی‌خورند. این پیوستگی منجر به گفتگومندی‌ای می‌شود که در سطوحی گوناگون صورت

می‌گیرد و قابل تقسیم به دو دسته درون شاخه‌ای (به‌عنوان‌مثال پیوستگی درون شاخه هنری فرش که سه فرش محرابی و درختی و قندیلی به یک کل یکپارچه تبدیل‌شده‌اند) و بیناشاخه‌ای(به‌عنوان‌مثال پیوستگی میان چندین شاخه که سه شاخهٔ معماری، ادبیات و صورتگری در ترکیب با هم اثر پیش رو را به وجود آورده‌اند) تقسیم کرد. مطالعهٔ روابط بینامتنی این قالیچه و نحوهٔ شکل‌گیری معنا در آن گواهی بر نظام معنایی مستحکمی است که در دورهٔ صفوی و از خلال همنشانی بافتارهای اسلامی و ایرانی و مستولی‌کردن 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 فره وشی، چاپ سوم، جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه‌تهران.

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، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، لغت‌نامه/علی‌اکبر دهخدا؛ زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رفیعی سرشکی، بیژن، رفیع زاده، ندا، رنجبر کرمانی، علی‌محمد، ۱۳۸۳، فرهنگ مهرازی، معماری، ایران، تهران: وزارت راه و مسکن و شهرسازی.

زمانی، عباس، ۱۳۵۲، طاق‌نما و نغول 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، سیدمحمدحسین، ۱۳۶۳، تفسیر المیزان، جلد ۱۵، مترجم سیدمحمدباقر موسوی همدانی، بیجا، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء.

عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند، محمدی خبازان، ساینا، ۱۳۹۶، اسطوره، معماری، شهرسازی، تهران: کتاب آرایی ایرانی.

فرشید نیک، فرزانه، افهمی، رضا، آیت اللهی، حبیب الله، ۱۳۸۸، نشانه شناسی 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 دست بافته‌های دوره قاجار)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: بهمن نامورمطلق، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها.

کن بای، شیلا، ۱۳۸۶، عصر طلایی هنر ایران، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: مرکز.

مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی، بی تا، بحارالانوار الجامعه الدرر اخبار الائمه الاطهار، جلد ۳، بیروت: دارالاحیا التراث‌العربی.

مقدم، محمد، ۱۳۴۳، مهرابه یا پرستشگاه دین مهر، انجمن فرهنگ ایران باستان، دوره اول، شماره ۳.

نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۵، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. 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,artmusulman, 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, 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: MohammdMoeen&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.
Tabatabaee, Mohammad Hossein, 1363, Tafsir Al-mizan, Translated by Mohammad Bagher MusaviHamedani, Bonyad ElmivaFekriAlamehTabatabaeebaHamkari Markaz NashrFarhangi Raja.
Avazpour, Behrooz, MohammadiKhabazan, Sahand, MohammadiKhabazan, Sayna, 1396, Ostoore, 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 bar NoghushDastBaftehaye 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, Ostoore, 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 bar NoghushDastBaftehaye Dore Qajar), MA thesis, Advisor: Bahman NamvarMotlagh, Isfahan Art University.
Canby, Sheila, 1386, AsrTalayiHonar Iran, Translated by HasanAfshar, Tehran: Markaz Publication.
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/

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: MohammdMoeen&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
Recieved: 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