Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:/10.22070/negareh.2025.19666.3435

Analyzing the Hypertext Relationships Between the Safavid Kilim in the Louvre Museum and Paintings from the 8th-10th Centuries AH

Rezvan Ahmadi Payam[1] Maryam Daraei [2]

1-Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran, (Corresponding author).
2-Lecturer, Department of Carpet, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

Abstract

Introduction: The production of artworks across different historical periods often involves the adaptation and transformation of enduring cultural and artistic features. Examining similarities and differences among artworks as visual texts can reveal the relationship between source works and later adaptations. Gérard Genette's theory of hypertextuality provides an appropriate framework for analyzing relationships between texts that belong to different temporal and spatial contexts. According to historical evidence, the Safavid era (907–1152 AH) represents the peak of Iranian carpet weaving. Among the surviving examples from this period is a handwoven semi-pictorial kilim fragment with a Lachak-Toranj (corner-and-medallion) design, attributed to Kashan and preserved in the Louvre Museum. The composition of this kilim appears to be associated with themes derived from Persian literary traditions. Considering the widespread artistic activities of Safavid designers across different fields, it can be suggested that illustrated manuscripts may have served as visual sources for carpet designers and weavers. This research examines the relationship between this Safavid kilim and Persian miniature paintings, focusing on the types of hypertextual relationships that connect the kilim as a hypertext to its possible visual hypotext. The significance of this study lies in understanding how previous literary and visual traditions contributed to the formation of a new artistic text through the transformation of motifs and compositional structures.

Purposes & Questions: The purpose of this article is to identify the influence of earlier pictorial works, particularly Persian miniature paintings from the 8th–10th centuries AH, on the Safavid kilim based on Gérard Genette's theory of hypertextuality. The study seeks to clarify the manner in which visual elements from Persian miniature paintings were adapted and transformed in the design of the kilim. The main research question is: What types of hypertextual relationships exist between the Safavid kilim (as the hypertext) and the Persian miniature paintings examined in this study (as the hypotext)?

Methods: This research employs an analytical-comparative method based on Genette's theory of hypertextuality. Data were collected through library research. The research population consists of Safavid pictorial kilims with thematic and visual relationships to earlier artworks. A semi-pictorial Lachak-Toranj kilim from the Safavid period preserved in the Louvre Museum was selected as the main sample through purposive sampling. To identify possible hypotext, illustrated Iranian literary manuscripts produced

CC BY

Received: 2024-10-02
Final revision: 2026-01-20
Accepted: 2026-03-23
Early online access: 2026-03-25
Published: 2026-10-01

1
Email: Rezvan.a.p@semnan.ac.ir
2
Email: m.daraei.art@gmail.com

before the probable date of the kilim's creation and containing related themes were examined. Accordingly, nine illustrations from manuscripts of Ferdowsi's Shahnameh and the Nizami's Khamsa and Jami's works were selected. These illustrations include narratives related to Bahram-Gur and Rostam's dragon-slaying episodes, as well as the meeting of Layla and Majnun, dating from the 8th to the 10th centuries AH. Data analysis was conducted through thematic analysis. First, the selected works were examined according to their themes, motifs, and compositions. Then, based on Genette's theory, the relationships between the Safavid kilim and the selected hypotext were analyzed, and the dominant types of hypertextual relations were identified.

Findings & Results: The findings indicate that three of Genette's six types of hypertextual relationships—transposition, parody (transformation), and forgery (serious imitation)—can be identified between the Safavid kilim as the hypertext and the nine selected hypotext. Transformational processes are more evident in the central Toranj than in the Lachaks, whereas visual similarities are stronger in the four Lachak sections than in the central medallion. The Lachaks of the studied kilim clearly refer to the romantic meeting of Layla and Majnun. In contrast, the central Toranj demonstrates greater distance from the selected hypotext because of the changes introduced by the designer and does not correspond to a single narrative source. Instead, it combines elements such as a mounted warrior, a dragon, and their interaction to suggest the coexistence of good and evil. Through the symbolic association of two Iranian mythological and heroic figures, the composition emphasizes a nationalistic dimension related to the ideological context of the Safavid period. The results further demonstrate that the relationship between the Safavid kilim and Persian miniature paintings is not limited to direct visual imitation. Rather, it represents a process of reinterpretation in which inherited motifs and narrative elements are reorganized according to the requirements of a different artistic medium. This process highlights the creative role of the designer in selecting, modifying, and combining previous visual patterns to create a new composition. Therefore, the Safavid kilim can be understood as a visual text formed through a dialogue between earlier pictorial traditions and the artistic language of carpet weaving.

Keywords: Genette's hypertextuality, hypotext, Kilim, Louvre Museum, Painting, Safavid period

تحلیل روابط بیش‌متنی میان گلیم صفویه محفوظ در موزهٔ لوور با نگاره‌های قرون ۸–۱۰ ه.ق

رضوان احمدی‌پیام * مریم دارایی **

دریافت : ۱۴۰۴/۰۷/۱۱ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۰۳ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۱۱/۰۱ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۱/۰۵

صفحه ۱۶۰ تا ۱۸۵
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:/10.22070/negareh.2025.19666.3435

چکیده

مقدمه: تولید آثار هنری جدید در ادوار مختلف، با الگوبرداری از شاخصه‌های پایدار فرهنگی و هنری در حوزه‌های مختلف هنر امکان‌پذیر است. شناسایی اقتباس‌ها و تمایزها میان حوزه‌های مختلف هنر، مبتنی بر یک نگاه علمی قابل‌فهم، می‌تواند جایگاه متون مرجع و متون اقتباس‌شده از آن‌ها را نسبت به یکدیگر تعیین نماید. با اتکا بر نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت، می‌توان کیفیت برگرفتگی متون با موقعیت‌های مکانی و زمانی مختلف نسبت به یکدیگر را ارزیابی کرد.

اهداف و سؤال‌ها: هدف مقاله حاضر، شناسایی وجوه بصری گلیم نیمه‌تصویری (قرن یازدهم ه.ق) در تعامل با آثار تصویری مبتنی بر نگارگری‌ها (قرون ۸–۱۰ه.ق) با اتکا به نظریه بیش‌متنیت ژنت است و به این پرسش پاسخ می‌دهد: چه روابط بیش‌متنی میان گلیم صفوی و نگاره‌های موردپژوهش وجود دارد؟

روش‌ها: این پژوهش تحلیلی–تطبیقی، مبتنی بر اطلاعات کتابخانه‌ای است. تبیین و طبقه‌بندی یافته‌ها نیز به روش تحلیل مضمون و نمونه‌گیری هدفمند است؛ بیش‌متن (لچک و ترنج گلیم صفویه) و پیش‌متن‌های نُه‌گانه از نگارگری با مضامین نبرد بهرام گور و رستم با اژدها و دیدار لیلی و مجنون معرفی و مقایسه شدند.

یافته‌ها و نتایج: نتیجه آن‌که از شش گونه برگرفتگی مطرح‌شده از سوی ژنت، گونه‌های تراسپوزیسون، تراوستیسمان، پارودی (تراگونگی) و فورژری (همانگونگی) در میان بیش‌متن و پیش‌متن‌ها مشهود است. تراگونگی‌ها عمدتاً در ترنج مرکزی دیده شد و همانگونگی در لچک بیش از ترنج مشهود بود. براین اساس، لچک گلیم متنی است که آشکارا به دیدار عاشقانهٔ لیلی و مجنون اشاره دارد. اما ترنج متنی است که به‌واسطهٔ تغییرات اعمال‌شده از سوی طراح، صرفاً به یک پیش‌متن با مضمون مشخص اشاره ندارد. طراح با استفاده از مؤلفهٔ سوار جنگجو، اژدها و درآمیختگی آن‌ها، مفهوم تقابل خیر و شر را القا کرده و از شاخصه‌های دو شخصیت اساطیری و پهلوانی ایرانی (بهرام گور و رستم) به‌منظور تأکید بر ساحت ملی‌گرایانه صفویان بهره‌برداری کرده است.

واژگان کلیدی: بیش‌متنیت، پیش‌متنیت، گلیم، موزهٔ لوور، نگارگری، صفویه.

*استادیار، گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان‌ایران، (**نویسنده مسئول**). Email:Rezvan.a.p@semnan.ac.ir
**مدرس، گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. Email:m.daraei.art@gmail.com

مقدمه

بر اساس مکتوبات و نمونه‌های برجای‌مانده، اوج بافندگی مفروشات در دوران اسلامی ایران به عهد صفویه (۹۰۷-۱۱۵۲ ه.ق) بازمی‌گردد. تبدیل شدن فرشبافی به هنری درباری، تسلط طراحان درباری بر همهٔ حوزه‌های هنر، پذیرش مفروشات به‌عنوان یک کالای تجاری و حمایت همه‌جانبه حاکمیت صفویه از تولید نمونه‌های فاخر و درباری، در این اعتلا مؤثر بود و سبب شد بافندگان عرصه‌های بافندگی مفروشات را در همهٔ وجوه بیازمایند. معدودی از تولیدات فرش‌های صفویه به گلیم‌های بافته‌شده با نخ ابریشم، طلا و نقره معطوف است. اگرچه به دلیل نبود شیوهٔ گره‌زنی در آن‌ها، ازلحاظ فنی با فرش‌های گره‌خورده پرزدار صفوی متفاوت هستند، اما به لحاظ نقشمایه و طرح با قالی‌های معاصر خود برابری می‌کنند. نمونه‌های بسیار ظریفی از گلیم‌های صفویه برجای‌مانده است که از پیکره‌های انسانی و حیوانی در فضاهای مختلف آن‌ها بهره گرفته‌شده است. برخی از این نمونه‌ها با الگوبرداری از طرح فرش‌ها و برخی دیگر با محوریت مضامین مذهبی یا ادبی تولید شدند. در نمونهٔ قابل تأملی از گلیم‌های برجای‌مانده از عهد صفویه، بافته‌ای با طرح کلی لچک-ترنج موجود است که به کاشان منتسب گردیده و در موزهٔ لوور فرانسه نگه‌داری می‌شود. ترنج و لچک‌های چهارگانه گلیم موردبحث، به تبعیت از نقشهٔ برخی قالی‌های لچک-ترنج صفوی، از ترکیب‌بندی تصویری برخوردار است که به نظر می‌رسد می‌تواند با مضامین ادب فارسی ارتباط داشته باشد. ترکیب‌بندی مشهود در لچک‌های چهارگانه با یکدیگر برابر هستند، اما ترنج مرکزی کاملاً نامتقارن است. بنابراین، گلیم موردمطالعه از طرح کلاسیک لچک - ترنج با نقوش تصویری برخوردار است. باتوجه به فراگیر بودن فعالیت هنرمندان طراح عهد صفویه در همهٔ حوزه‌های هنری، این فرضیه قوت می‌گیرد که آثار هنری تصویری همچون نگارگری‌های نسخه‌های ادبی می‌توانستند الگوی مناسبی برای طراح یا بافنده این‌گونه آثار قلمداد شوند.

مسئله اصلی در این مقاله، کیفیت برگرفتگی گلیم ایرانی متعلق به عهد صفویه از آثار هنری قبل یا هم‌زمان با خود در حوزهٔ نگارگری و گونه‌شناسی روابط حاکم بر آن‌ها است. با استفاده از نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت می‌توان مبتنی بر یک روش علمی به اشتقاقات متون هنری متعلق به ادوار مختلف پی برد. هدف مقاله حاضر، شناسایی چگونگی برگرفتگی‌های گلیم منتسب به دورهٔ صفویه نسبت به آثار تصویری پیش از خود با محوریت نگارگری‌ها (قرون ۸-۱۰ ه.ق) مبتنی بر نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت است و به این پرسش پاسخ می‌دهد: چه روابط بیش متنی میان گلیم صفوی و نگاره‌های موردپژوهش وجود دارد؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

شناسایی و درک فرایندهای خلاقانه آثار مختلف با اتکا بر برگرفتگی‌های کیفی از گنجینه‌های ادبی و هنری گذشتگان، حوزهٔ قابل تأمل و پُراهمیتی در روند تفسیر و آفرینش آثار هنری است. بر این اساس، تحلیل برگرفتگی‌های دستبافته‌ای به‌مثابه بیش‌متن از حوزه‌های هنری قریب موضوعی و فنی به‌عنوان پیش‌متن‌هایی از ادوار پیشین، می‌تواند به اصالت ادبی و بصری آثار هنری تولیدشده با نگاه به گذشته اشاره داشته باشد. ضرورت انجام این مقاله در آن است که با تطبیق نقوش و ترکیب‌بندی آن‌ها در لچک و ترنج تصویری گلیم صفویه با نظایر آن‌ها در نگاره‌های ادوار پیشین، می‌توان بر میزان تلاش و ذوق هنری نگارگران به‌عنوان طراح فرش در ایجاد متنی جدید، در ارتباط با یک نمونه مطالعاتی پی برد.

روش پژوهش

مقاله حاضر پژوهشی کیفی و با روش تحلیلی- تطبیقی با رویکرد به نظریه بیش‌متنیت ژنت است و داده‌های آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری‌شده است. جامعهٔ آماری در این نوشتار، گلیم عهد صفویه محفوظ در موزهٔ لوور با رویکرد به مضمون خاص و نگاره‌های متجانس با مضامین منعکس‌شده بر آن‌ها است. بر این اساس، به‌طور هدفمند گلیم مذکور برخوردار از مختصات تصویری مبتنی بر مضامین خاص در لچک و ترنج مرکزی انتخاب شد. در دورهٔ صفویه، معدودی از قالی‌ها با ترکیب‌بندی‌های تصویری در بخش‌های مختلف (لچک، ترنج، زمینه و حاشیه) تولید شدند. نمونهٔ موردمطالعه، گلیمی است که با وجود تفاوت و محدودیت‌های بافندگی، از خصیصه بصری یادشده در لچک و ترنج برخوردار بوده و در میان معدود گلیم‌های برجای‌مانده از عهد صفویه منحصربه‌فرد به نظر می‌رسد؛ به همین دلیل، در این مقاله به‌عنوان بیش متن انتخاب‌شده است. همچنین، به‌منظور شناسایی پیش‌متن‌های احتمالی مرتبط با گلیم موردمطالعه، نگاره‌هایی از نسخه‌های مصور ادبی ایرانی با قرابت موضوعی (مضامین بازتاب‌یافته بر گلیم) و زمانی (قبل

از تاریخ احتمالی تولید آن) به‌طور هدفمند گزینش شدند. این نکته محتمل است که نقاشان ممتاز درباری در فاصلهٔ قرون نهم تا یازدهم ه.ق، در طراحی و تزیین هنرهای مختلف همچون معماری، سفالگری، نساجی و قالی‌بافی فعالیت داشتند. از سویی دیگر، نگارگری و تصویرگری نسخه‌های خطی ادب فارسی در منظر پادشاهان و درباریان صفویه جایگاه رفیعی داشت. کسب اعتبار و حمایت درباری یادشده در گستردگی تعمیم فعالیت‌های هنری نگارگران به دیگر هنرها همچون طراحی و بافت مفروشات (قالی و گلیم) مؤثر بوده است. بنا بر آنچه بیان شد، نویسندگان مقاله در انتخاب پیش‌متن‌های مرتبط با گلیم موردمطالعه، از آثار مرتبط با نگارگری که قریب‌ترین الگوها به دستبافته‌ها بودند، بهره گرفتند. براین اساس گلیم لچک-ترنج صفویه و نُه نگارهٔ متعلق به نسخه‌های شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و جامی با تمرکز بر روایت‌های اژدهاکُشی بهرام گور و رستم و دیدار لیلی و مجنون از قرون هشتم تا دهم ه.ق، با هدف معرفی و قابلیت قیاس در طبقه همگون، به‌طور هدفمند با رویکرد به موارد شاخص گزینش شدند.

روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در این مقاله به شیوهٔ تحلیل مضمون است؛ بر این اساس مشاهدهٔ نظام‌مند متون موردمطالعه، به‌منظور طبقه‌بندی داده‌ها مدنظر است. در این مقاله، ابتدا نمونه‌های انتخاب‌شده به‌واسطهٔ مشاهده آن‌ها، مبتنی بر مضمون، نگاره‌ها و ترکیب‌بندی آن‌ها با یکدیگر تحلیل شدند. سپس، اطلاعات طبقه‌بندی تفصیلی از بخش پیشین، با اتکا بر مبانی نظری معطوف به نظریهٔ بیش‌متنی ژرار ژنت، تحلیل گردید و روابط برگرفتگی بیش‌متن (گلیم عهد صفویه) نسبت به هریک از پیش‌متن‌های منتخب ارائه شد. در ادامه، قوی‌ترین گونه برگرفتگی، رابطه و کارکرد در ارتباط با هر پیش‌متن و بیش‌متن موردمطالعه مشخص شد. با این روند پژوهشگر می‌تواند نزدیک‌ترین پیش‌متن به بیش‌متن را تعیین کند.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به نظریهٔ بینامتنیت ژرار ژنت در ارتباط با قالی‌ها و دستبافته‌ها به‌عنوان متن‌های قابل‌مطالعه، پژوهش‌هایی انجام پذیرفته‌اند؛ در پژوهش خالقی (۱۳۹۲) با عنوان «سیری در گلیم‌بافی صفویه»، به معرفی مهم‌ترین نمونه‌های گلیم‌بافی از عهد صفویه پرداخته است و درنهایت، علل اوج و حضیض روند تولید آن‌ها را مورد تحلیل قرار داده است. اربابی و قملاقی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ بینامتنی قالیچهٔ داستانی حضرت سلیمان و ملکه سبا»، ضمن تفسیر طرح و نقش قالی، به ارائه مفاهیم آن‌ها و ارتباط مستور و آشکار آن‌ها با یهودیت، قرآن و قصص‌الانبیا توجه نمودند. در مقاله‌ای، مهرابی و قانی (۱۴۰۰) با عنوان «خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت»، مؤلفه‌های فرهنگی متعلق به زمان و مکان تولید اثر و تلفیقی از نظام‌های فرهنگی ایران باستان و اسلامی بر نقشهٔ قالی‌های ایلام، مؤثر دانسته شده است. در پژوهش طاهری و مردانی (۱۴۰۰) با عنوان «پی‌جویی روابط بینامتنی و بیناسامانه‌ای در ترانه‌های سه‌خشتی و گلیم‌های کرمانجی شمال خراسان»، به تحلیل چیدمان نشانه‌ها در دو نظام دیداری و کلامی توجه شده و بر وابستگی عمیق آن‌ها با اصالت‌های قومی، شیوهٔ زندگی و موقعیت اجتماع تاریخی دیرپای کرمانج‌ها تأکید گردیده است. شکری و جعفری‌دهکردی (۱۴۰۱) در مقاله خود با عنوان «تبیین تأثیرات هنر سنتی چینی بر فرش شکارگاهی منتسب به کاشان دورهٔ صفوی موزهٔ متروپولیتن مبتنی بر رویکرد بینامتنی از منظر ژرارژنت» دریافتند که سیطرهٔ مؤلفه‌های بصری نظیر گرفت‌وگیر، ابرک‌های چینی، اژدها، شیر-سگ و قرقاول بر فرش ابریشمی شکارگاهی کاشان از نقوش چینی به‌عنوان پیش‌متن متأثر بودند. عرفان‌منش و پیری (۱۴۰۲) در مطالعه‌ای با عنوان «خوانش بیش‌متنی عناصر نوشتاری در قالیچهٔ محرابی موزهٔ دفینه»، همان‌گونی از گونه پاستیش را در برگرفتگی قالی محرابی یادشده از نمونه‌های صفویه و تراگونگی از نوع ترانزپوزیسیون را در برگرفتگی مضامین نوشتاری قلمداد نمودند. حسنوند و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بیش‌متنی روابط دین و اسطوره در نقاشی شکار بهرام گور»، ظهور ساختارهای شکار مرتبط با بهرام گور در عهد ساسانی و تداوم و بازآفرینی آن را در تصویرگری‌های ایران در دوران اسلامی، مرهون دو مؤلفهٔ دین و اسطوره با اتکا بر بیش‌متنیت دانستند؛ بدین گونه که دین در حوزهٔ مفاهیم و کلیات و اسطوره در صورت و جزئیات نقاشی‌های ایرانی، بستر ارتقای کیفی آن‌ها را مهیا ساختند. همچنین، در مطالعهٔ دیگری، کنگرانی فراهانی و همکاران (۱۴۰۰) با عنوان «معراج سلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت»، نویسندگان بیان داشتند که نقاش معاصر با اقتباس از یک اثر و تغییر در آن، قادر خواهد بود آثار متنوع مطابق با سبک خود خلق کند که انعکاسی از پیوند با نگارگری کلاسیک ایرانی- اسلامی و نگرش

هنرمند نسبت به جهان پیرامون باشد.
در موارد مذکور، به استثنای یک مورد (خالقی، ۱۳۹۲)، نظریهٔ بینامتنیت ژنت در تطابق با مفروشات (قالی و گلیم) و نگارگری‌ها مورد توجه واقع‌شده است؛ بر اساس موارد مذکور، مسجل می‌گردد که رویکرد ژنت در انطباق با آثار هنری مختلف و تبیین روابط بیش‌متنی آن‌ها راهگشا است. در چنین مطالعاتی، از انطباق نظریهٔ بیش‌متنیت بر آثار هنری می‌توان به کیفیت برگرفتگی‌ها و از سوی دیگر، به شناسایی مأخذ اقتباس پی برد. در این مقاله نیز پیکره مطالعاتی، دستبافته‌ای متعلق به دوران صفویه است. وجود انعکاس خصایص تصویری در برخی بخش‌های گلیم موردمطالعه و مطالعات تحلیلی اندک مرتبط با آن را می‌توان ضرورت انجام این پژوهش دانست. با ملاک قرار دادن ساختار بصری موجود در ساختار کلی گلیم موردمطالعه، آثار هنری (نگارگری‌های) مشابه با همسویی موضوعی متعلق به قبل از تولید گلیم موردمطالعه انتخاب شدند. به‌واسطهٔ بهره‌گیری از نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، این بستر فراهم می‌شود تا با تحلیل متون (پیش‌متن‌ها و بیش‌متن) و وجوه تشابه و تمایز آن‌ها با محوریت روابط برگرفتگی، میزان اقتباس‌ها و نوآوری‌ها در گلیم صفویه نسبت به نگارگری‌ها که نخستین گزینهٔ احتمالی آن‌ها در انتخاب مأخذ طراحی فرش‌ها معرفی شدند، آشکار شود. بر این اساس، نوآوری پژوهش حاضر در این نکته است که با تحلیل پیش‌متن‌ها از حوزه‌های مختلف هنر می‌توان جریانی را تقویت کرد تا در مطالعهٔ انواع دستبافته‌های متعلق به ادوار مختلف از حیث نقش و طرح و روابط آن‌ها با دیگر حوزه‌های هنری، به‌عنوان متون همسوی بصری و مضمونی، تأمل بیشتری صورت پذیرد.

مبانی نظری پژوهش

آنچه محور اصلی نظریه بینامتنیت را تشکیل می‌دهد، ناظر بر این مفهوم است که عرضهٔ ملموس متنی در متن دیگر قابل بررسی است (آلن، ۱۳۸۰، ص.۱٤٦). در این نظریه، یک متن پیکرهٔ مستقلی لحاظ نمی‌شود و درک آن مرهون ارتباط با دیگر متون قلمداد می‌شود (Frow, 2005, p. 48). براین اساس، هر متنی کانون آشکارگی متون فراوان و متنوعی می‌گردد (Abrams, 1993, p. 285) و ذهن آفرینشگر از این روند تبعیت می‌کند. در این ساختار، اثر هنری وجوه آشکار و نهان فرهنگ را نمایش می‌دهد (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۳۲۷). در سال ۱۹۸۱ میلادی، بینامتنیت ژرار ژنت[1] با تفسیر روابط میان‌متنی و در چارچوب اصطلاح ترامتنیت، مبتنی بر تبیین ارتباط متقابل متون مختلف با یکدیگر ارائه شد. پنج گونه اصلی بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت در ترامتنیت لحاظ شدند. همهٔ موارد پنج‌گانه وجوه مختلف یک متن را تفسیر می‌کنند، اما در بیش‌متنیت بستر مناسب‌تری برای مطالعهٔ مجموعه‌ای از چند متن تبیین گردیده است (آلن، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۵).
ژنت بیش‌متنیت را ارتباط برگرفتگی متنی با متن پیش از خود تعریف می‌کند (Genette, 1997, p. 5). برگرفتگی، پیوند هدفمند دو محور همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی (دگرگونگی) است. در همان‌گونگی، هدف ایجاد تغییر نیست و در صورت بروز، از درجه ناملموس برخوردار است. در تراگونگی، بیش‌متن (متن برگرفته) در مقایسه با پیش‌متن (متن اصلی) دچار دگرگونی مبتنی بر سه ساختار کاهشی، افزایشی و جابه‌جایی می‌گردد (نامورمطلق، ۱۳۸٤، ص. ۱۰). ژنت در یک طبقه‌بندی فراگیر، کلیت روابط برگرفتگی متون نسبت به یکدیگر را در شش مقوله تبیین کرده است؛ او معتقد است بیش‌متنیت می‌تواند در قالب یک اثر تقلیدی (پاستیش[2]، شارژ[3] و فورژری[4]) از پیش‌متن یا یک آفرینش متفاوت (پارودی[5]، تراوستیسمان[6]، ترانسپوزیسون[7]) نسبت به آن تولید و تبیین شود (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹۵).
پاستیش، گونه‌ای از تقلید شیوه است و در واقع میان اثری اصیل و تقلیدی جای دارد. در شارژ، سبک آثار مورد تقلید است و با تغییراتی کوشش می‌شود تا بیش‌متن نسبت به پیش‌متن خود نگاه نقادانه و طنز داشته باشد. سومین گونه تقلید، فورژری است که در آن به‌قصد تداوم پیش‌متن در بیش‌متن، همانندسازی صورت می‌پذیرد. در تراگونگی‌ها، پارودی اولین گونه است که در آن بیش‌متن به‌منظور خلق متن جدید و سرگرم‌کننده از پیش‌متن متمایز می‌گردد. دومین گونه تراگونگی، تراوستیسمان است که ضمن حفظ تمایز با پیش‌متن، به تغییر سرشت و نازل کردن پیش‌متن می‌پردازد. در تراسپوزیسون یا جایگشت، پیش‌متن دچار تغییر و تکثیر متمایز می‌گردد و شایع‌ترین گونه تکثیر متن در میان دیگر انواع روابط بیش‌متنی است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، صص. ۱٤۸-۱۵۰).
کارکرد، یکی دیگر از شاخص‌های گونه‌شناسی در رویکرد بیش‌متنی است. کارکرد نیت یا تأثیر در گذار از یک متن به متن می‌تواند تفنن، طنز یا جدی در نظر گرفته شود. چنانچه رابطهٔ دو متن طنز و جدی نباشد، در این صورت، کارکرد تفنن مبتنی بر دو گونه پاستیش و پارودی بر ارتباط میان دو متن حاکم است. در کارکرد طنز، ارزش‌های پیش‌متن یا بخشی از آن‌ها در

1.Gérard Genette
2.Pastiche
3.Charge
4.Forgerie
5.Parody
6.Travestissement
7.Transformation

تصویر۱. گلیم ابریشمین گلابتون باف، قرن یازدهم ه.ق، ۲۴۹*۱۳۹ سانتی‌متر، موزهٔ لوور پاریس (صباحی، ۱۳۹۴، ص. ۵۶)
Figure 1. Silk Kilim with Metal-Thread Weft (Golabatoun), 17th Century (11th Century AH), 249 × 139 cm, Louvre Museum, Paris (Sabahi, 2015, p. 56).

بیش‌متن مورد تعرض قرار می‌گیرد و گونه‌های شارژ، تراوستیسمان و پارودی از این کارکرد برخوردار هستند. کارکرد جدی نیز با هدف ایجاد همسانی یا تفاوت محض با گونه‌های فورژری و ترانسپوزیسیون مرتبط است. در صورت فقدان تفنن یا طنز، خالق اثر با نگاه به پیش‌متن، سعی کرده بیش‌متنی تازه را خلق کند (نامورمطلق، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۲-۱۴۵).

بر این اساس، شش گونه و سه شاخص یادشده در راستای همان‌گونگی یا تراگونگی خلق می‌شوند. در گونه‌شناسی بیش‌متنی، می‌بایست ابتدا پیکرهٔ مطالعاتی مدنظر تحلیل شود و ارتباط احتمالی بصری یا محتوایی آن با دیگر آثار متنوع که ازنظر تاریخی پیش‌متن‌های آن محسوب می‌شوند، شناسایی گردد. در همین راستا، مقاله حاضر به تبعیت از این منظر، با معرفی و تحلیل پیش‌متن‌ها و بیش‌متن مدنظر پژوهش، شش گونهٔ حاکم بر نظریهٔ بیش‌متنی ژنت را مورد تفحص قرار می‌دهد.

معرفی پیکره مطالعاتی پژوهش

نمونهٔ مطالعاتی مدنظر در این پژوهش، نمونه‌ای از هنر فرشبافی ایران است که طبق نظر فرش‌شناسان، گلیم ابریشمین بافته‌شده در کاشان است و هم‌اکنون در موزهٔ لوور پاریس محفوظ است (تصویر ۱). پرهام (۱۳۹۹، ص. ۹۹) معتقد است شاخص‌ترین گلیم‌های ابریشمی از اواخر سدهٔ دهم تا اواسط سدهٔ یازدهم ه.ق در کاشان بافته‌شده است. اگرچه برخی منابع، بافت گلیم‌های عهد صفویه را به اصفهان یا کاشان (دیماند، ۱۳۸۹/۱۹۴۷، ص. ۲۷۲) منتسب کرده‌اند و بافت آن‌ها را تا نیمهٔ دوم قرن یازدهم ه.ق (هفدهم میلادی) محتمل دانستند (ساوری و همکاران، ۱۳۸۴، ص. ۸۴).

دستبافتهٔ مورد بررسی، گلیم مستطیلی بر پایهٔ طرح لچک-ترنج و سه نوار حاشیه است. لچک‌های چهارگانه شامل نقوش انسانی (زن و مرد)، گیاهی (گل، برگ و غنچه ختایی)، جانوری (غزال، شتر، خرگوش و گربه‌سان) و نقوش کاربردی (کجاوه) است که مجموعهٔ آن‌ها با هم، مطابق با نظر پژوهشگران، به منظومهٔ عاشقانه لیلی و مجنون (سروده ۵۸۴ ه.ق) در چهارگوشه زمینه اشاره دارد (کندریک و تاترسال، ۱۳۹۹/۱۹۲۲، ص. ۴۸). مجنون با حال نزار در بالاترین قسمت لچک نشسته

است. لیلی و غزال نشسته در میانهٔ لچک جای گرفتند و در پایین‌ترین بخش این فضا که پهنای مناسبی به‌منظور جای‌گیری پیکره‌ها دارد، شتر و کجاوهٔ لیلی همراه با یک گربه‌سان و خرگوش طراحی‌شده است. دهنهٔ شتر لیلی در اختیار گربه‌سان رام–شده‌ای است که با مجنونِ سر به بیابان نهاده، مأنوس و مجاور گردیده است (فَریه، ۱۳۵۰، ص. ۱۳۳). چرخش‌های ساده‌ای از نقوش گیاهی در میانهٔ پیکره‌های انسانی و جانوری مشهود است که عمدتاً ناظر بر نقوش گیاهی ختایی است.

ترنج مرکزی با کتیبه و سرترنج منقوش گیاهی در گلیم مورد بحث، شامل نقوش انسانی (سوار)، حیوانی (اسب و اژدها)، گیاهی (گل، برگ و غنچه ختایی) و نقوش مجرد تزئینی (ابرک‌های چینی کوچک) است. نقوش گیاهی عمدتاً فضاهای میانی ترکیب اصلی را مزین ساختند. پیکرهٔ انسانی، سوار بر اسب با خنجری در دست است که اژدهایی عظیم‌الجثه او را در میان گرفته است. برخی ترکیب‌بندی ترنج را به نبرد رستم با افعی منسوب کردند (کندریک و تاترسال، ۱۳۹۹/۱۹۲۲، ص. ٤٨). برخی بر این عقیده هستند که هدف از تصویر کردن نقوش انسانی در هنرهای کاربردی و تزئینی ایرانی، نمایش یک صحنهٔ درباری و آرمانی بوده است (زکی، ۱۳۸۸، ص. ٢٤٥). اما از سوی دیگر، این صحنه می‌تواند با دو منبع ادبی ایران، شاهنامه فردوسی و هفت‌پیکر نظامی (سرودهٔ فردوسی طوسی در سال ٣٨٤ه.ق و سرودهٔ نظامی گنجوی در سال ٥٩٣ه.ق)، در ارتباط باشد. رخداد مبارزه با اژدها در ارتباط با رستم پهلوان ایرانی، در خوان سوم از سفرش به مازندران و در ارتباط با بهرام گور، پادشاه ایرانی در شاهنامه، مبتنی بر نبرد وی با اژدها در دو روایت متفاوت، مشتمل بر دیدارش با زن پالیزبان و در سفرش به بارگاه شنگل، پادشاه هندوستان، اتفاق افتاده است. همچنین، نبرد بهرام گور با اژدها در هفت‌پیکر نظامی با روایت تعقیب گور و دستیابی بهرام به گنج پنهان در غار مرتبط است. بنابراین، پیش‌متن‌های ادبی یادشده می‌توانند با این صحنه تصویری در ارتباط باشند.

زمینهٔ گلیم نیز به سنت مألوف طراحی فرش در عهد صفویه، نقوش گیاهی (گل و برگ و غنچه با اتصالات ضعیف) و نقوش حیوانی (اهلی و وحشی) به‌صورت منفرد یا نبردهای دوگانه (گرفت‌وگیر) طراحی‌شده است. سه نوار حاشیه (حاشیه اصلی و دو حاشیه فرعی) با پهنای متفاوت و در قالب دو الگوی رایج در قالی‌های صفویه، مبنی بر نقوش گیاهی با ترکیب‌بندی اسلیمی گلدار نزدیک به مایگان هراتی (حاشیه اصلی) و بازوبندی (حاشیه‌های فرعی) بافته شدند.

تقارن نسبی نقش و ترکیب‌بندی در زمینهٔ قالی و فضای حاشیه (واگیره اصلی و گوشه‌سازی‌های چهارگانه) حاکم است. اما آنچه گلیم مذکور را تبدیل به متنی نسبتاً تصویری و قابل تفسیر می‌نماید، ساختار تصویری حاکم بر لچک و ترنج آن است. در میان قالی‌های برجای‌مانده از عصر صفویه، نمونه‌های ممتاز و فاخری از تصویرگرایی در بخش‌های مختلف فرش مشهود است. بافت فرش بر پایهٔ موضوعات تصویری، رسم رایجی بوده است که شاه‌طهماسب صفوی (١٥٢٤–١٥٧٦ میلادی) آن را بنا نهاد و این روند تا پایان قرن یازدهم ه.ق تداوم یافت (کندریک و تاترسال، ۱۳۹۹/۱۹۲۲، ص. ٤١). اما آنچه گلیم مورد بحث را قابل‌تأمل می‌کند، تصویرپردازی مبتنی بر روایت است و بر این اساس، پیکرهٔ مطالعاتی مذکور به متنی چندگانه بدل می‌گردد که شناسایی الگوهای بصری قبل از آن به‌عنوان پیش‌متن‌های احتمالی ضروری است.

با مدنظر قرار دادن طراحی فاخر قالی‌های برجای‌مانده از دوران صفویه که در اغلب مواقع الگوی طراحی دستبافته‌ها قلمداد می‌شدند، جست‌وجوی هویت منابع الهام بصری در این زمینه که در مقالهٔ حاضر به‌عنوان پیش‌متن قلمداد می‌گردند، قوت می‌گیرد. برخی بر این اعتقاد هستند که اولین آشکارگی طرح و نقشه در مفروشات عهد صفوی به دست هنرمندان (نقاش و نگارگر) رقم خورده است؛ آفرینش طرح‌های خلاقانه مفروشات حاصل کار استادان متبحر نقاش و نگارگر بوده است تا نوآوری ایجاد کرده و آن‌ها را تا سرحد نماد شکوه درباری ارتقا بخشند (صباحی، ١٣٩٤، ص. ٦٠). بدین ترتیب نفوذ نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی‌های ممتاز از دیگر حوزه‌های هنر (کاشی‌کاری، گچ‌بری، تذهیب، نقاشی، قلمدان‌سازی، صحافی و تجلید) در آن‌ها آشکار بود (پرهام و آزادی، ۱۳۷۱، ج۱، ص. ۲۵).

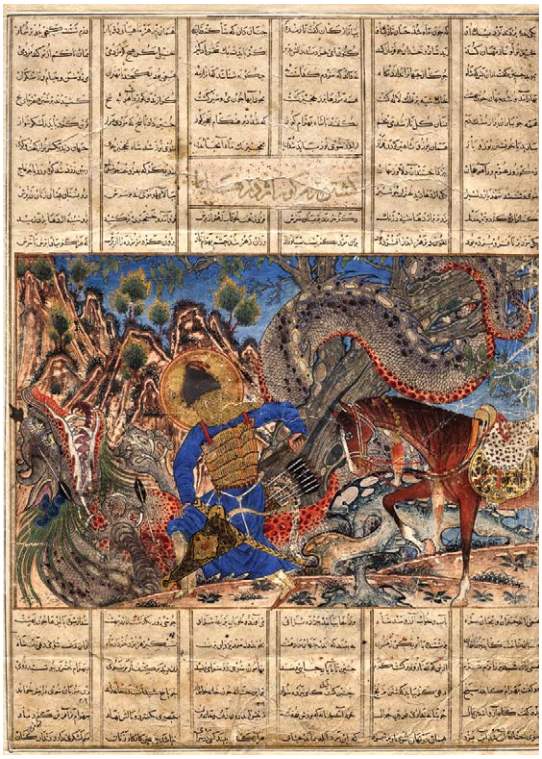
براین اساس، کارگاه‌ها یا نقاش‌خانه‌ها فضاهای متمرکزی در راستای هدایت خصایص فنی و ذوق هنری طراحان در حوزه‌های مختلف هنری بودند و از این حیث، به‌وضوح تأثیرپذیری‌های هماهنگ در اغلب هنرها قابل توجیه است (تامپسون، ١٣٨٤، ص. ٧٧). نقاشان ممتاز درباری در سده‌های نهم تا یازدهم ه.ق، تنها مصوران کتب خطی نبودند و در طراحی و تزیین هنرهای مختلف همچون معماری، سفالگری، نساجی و قالی‌بافی فعالیت داشتند (زکی، ١٣٨٨، ص. ١٣٦). علاوه بر این، هنر نگارگری در منظر پادشاهان و درباریان صفویه جایگاه پرقوتی داشت و چنین سطح از اعتبار

در ثبات جایگاه نقاشان و تعمیم فعالیت‌های هنری آنان به دیگر هنرها مؤثر بود.

بنا بر آنچه بیان شد این احتمال قوت می‌گیرد که بیش‌متن‌هایی در قالب فرش و گلیم بر پایهٔ برگرفتگی از پیش‌متن‌های شاخص در حوزهٔ تصویرگری تولید شوند. گلیم مورد بررسی در تمامی وجوه از سنت‌های تصویرگری و تزئینی مفروشات صفویه تبعیت می‌کند. اما تمایز بصری در دو بخش لچک‌های چهارگانه و ترنج مرکزی، احتمال بهره‌مندی از الگوهای تصویرسازی-شده مبتنی بر ادبیات را تقویت می‌کند. از امتیازات شاخص نگارگری ایرانی، ارتباط آن به منابع ادب فارسی است و فرصت مناسبی را برای هنرمندان فراهم کرده تا مضامین ارزشمند با محتوای اصیل را به نمایش درآورند. بر همین اساس و مبتنی بر خوانش روابط بیش‌متنی، می‌توان با تحلیل و طبقه‌بندی نمونه‌های تصویرگری قبل از زمان احتمال تولید گلیم (قرن یازدهم ه.ق) به درجهٔ اقتباس آن از آثار هنری و ادبی ایرانی پی برد.

گلیم موردمطالعه بیش‌متنی ترکیبی از دو پیش‌متن ادبی مستقل (شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی (هفت‌پیکر و لیلی و مجنون)) و بی‌شمار پیش‌متن هنری (عمدتاً نگارگری دورهٔ اسلامی) است. بدین منظور، روابط بیش‌متنی در فضای ترنج و لچک‌ها به‌طور جداگانه با ارجاع به پیش‌متن‌های مرتبط صورت پذیرفته است. داستان اژدهاکُشی رستم و بهرام گور در دو منبع ادبی شاهنامه و هفت‌پیکر به نظم کشیده شده و در ادامه، موضوع کار نگارگران واقع گردیده است. براین اساس، به‌منظور تحلیل روابط بیش‌متنی میان ترنج گلیم موردبحث (بیش‌متن) با پیش‌متن‌های نزدیک به آن، هفت مورد نگاره با مضمون نبرد رستم و بهرام گور با اژدها و دو نگاره با موضوع دیدار لیلی و مجنون از سدهٔ هشتم ه.ق تا قرن دهم ه.ق به‌عنوان پیش-متن معرفی می‌شوند. نُه پیش‌متن مذکور ابتدا از منظر بصری مورد تحلیل قرار می‌گیرند و سپس روابط بیش‌متنی هر یک با گلیم صفویه محفوظ در موزهٔ لوور به‌عنوان بیش‌متن استخراج می‌گردد.

پیش‌متن۱. نخستین پیش‌متن قابل بررسی، نگاره‌ای متعلق به سدهٔ هفتم و هشتم ه.ق است (تصویر ۲) که با توجه به‌عنوان مرکزی و ابیات مندرج در بالا و پایین نگاره، نبرد بهرام گور و اژدها بر پایهٔ بخش پادشاهی بهرام گور و کشتن اژدها توسط وی است. تصویر موردبحث، شامل هم‌نشینی نقشمایه‌های مختلفی است؛ نقوش گیاهی (درخت و درختچه‌ها)، نقوش حیوانی



تصویر ۲. بهرام گور و اژدها، شاهنامه فردوسی، مکتب تبریز اول، دورهٔ ایلخانی، قرن هفتم و هشتم ه.ق، شاهنامه دموت یا بزرگ مغولی
(Bahram Gur Slays a Dragon, ca. 1330)
Figure 2. Bahram Gur Slays the Dragon, Shahnameh of Ferdowsi, First Tabriz School, Ilkhanid Period, 14th Century (7th–8th Century AH), Demotte Shahnameh (Great Mongol Shahnameh)
(Bahram Gur Slays a Dragon, ca. 1330)

(اژدها و اسب)، نقوش انسانی (جنگجوی مسلح)، نقوش وابسته به طبیعت (آسمان، کوه و صخره)، نقوش نوشتاری، نقوش مرتبط با تزیینات مجرد (هاله دور سر جنگجو) و نقوش مرتبط با اشیای کاربردی (شمشیر، تیردان، خود، زره و زین و برگ اسب)، مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ ترکیب‌بندی نگاره هستند. صحنهٔ رویارویی مبتنی بر درختی با ضخامت است که اژدها به دور آن پیچیده و جنگجوی مسلح به زره و ادوات جنگی، با خنجری به دست، در حال فرو آوردن آن بر پیکر وی است. اژدها با حالتی مخوف (چشمان خشمگین، پوزه و دندان‌های باز) با دو تیر خدنگی که بر سر و سینه وی فرورفته، مغلوب شده و بر زمین افتاده است. جنگجو که مطابق با مضمون داستان بهرام گور است، با هیأتی مزین و مسلح به زره، کلاهخود و تیردان، با هاله‌ای مدور زردرنگ، به‌طور ایستاده و

تصویر ۳. کشتن اژدها توسط بهرام گور، شاهنامه فردوسی، ۷۷۱ه.ق، مکتب شیراز، محفوظ در کتابخانه توپقاپی-سرای استانبول، ترکیه (آژند، ۱۳۸۷، ص. ۱۴۸)

Figure 3. Bahram Gur Slays the Dragon, Shahnameh of Ferdowsi, 1370 (771 AH), Shiraz School, Preserved in Topkapi Palace Museum Library, Istanbul, Turkey (Azhand, 2008, p. 148)

پیاده از اسب، در حال دریدن شکم اژدها است. اسب با زین و برگ مزین و منقش و بدون سوار، در حال حرکت از سمت راست به چپ تصویر و وارد شدن به صحنهٔ درگیری بهرام گور و اژدها است. آسمان آبی، کوه‌ها و صخره‌ها در پس‌زمینهٔ فوقانی تصویر در نظر گرفته‌شدند.

پیش‌متن۲. نگارهٔ مورد بررسی در تصویر ۳ نیز همچون پیش‌متن ۱، به مضمون نبرد بهرام گور با اژدها و دیدار وی با زن دهقان مرتبط است و این نکته از عنوان مرکزی نوشته‌شده در میان نوشتار منظوم نگاره قابل دریافت است. نقوش مشهود در این نقاشی شامل نقوش گیاهی (بته و درختچه)، نقوش انسانی (جنگجوی مسلح)، نقوش حیوانی (اسب و اژدها)، نقوش نوشتاری، نقوش مرتبط با اشیای کاربردی (تیردان، تیروکمان و زین و برگ اسب)، نقوش مرتبط با تزیینات مجرد (تزیینات شعله‌گون در بدن اژدها) و نقوش وابسته به طبیعت (تپه و کوه) هستند. نقشمایه‌های گیاهی از تراکم کمتری نسبت به نمونهٔ پیشین برخوردار است. اسب از جلال و شکوه و سوار از هیأت جنگاور زره‌پوش یا پادشاه تاجدار برخوردار نیست. اژدها با دهان خروشان و زوائد شعله‌گون مختص موجودات خیالی و اساطیری، در حال فرار از مقابل بهرام گور تصویر شده است. برخلاف تصویر ۱، این نگاره صحنهٔ کمان‌کشی و تیراندازی بهرام گور سوار بر اسب، به سمت اژدها است. کل ترکیب‌بندی حاصل از نقوش سه‌گانه (بهرام گور، اسب و اژدها) حرکت از سمت راست به چپ است. بیشترین سهم نگاره در پس‌زمینه به تپه اختصاص‌یافته است و آسمان در این ترکیب‌بندی سهم اندکی دارد.

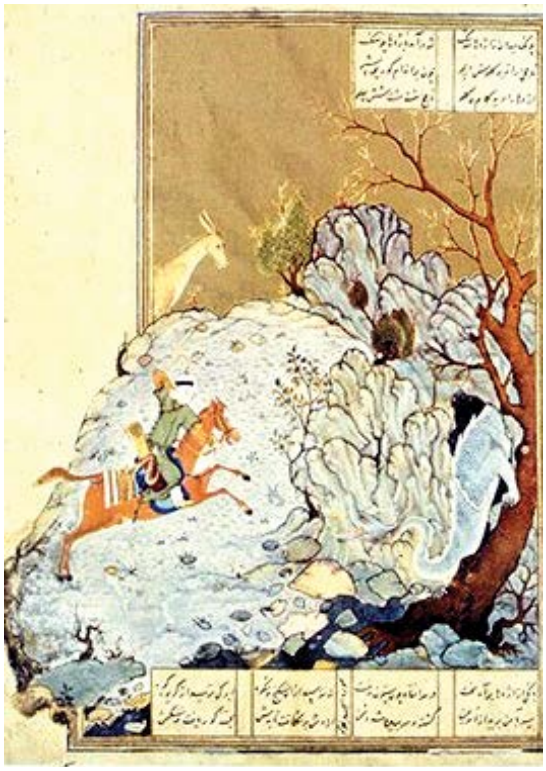
روابط برگرفتگی‌ها در پیش‌متن‌های ۱ و ۲ عمدتاً از یک الگو تبعیت می‌کنند؛ اما در نوع نقشمایه‌های انسانی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن ۱ از تراگونگی نوع پارودی و پیش‌متن ۲ نسبت به گلیم موردمطالعه از همانگونگی نوع فورژری برخوردار است. همچنین، نقوش تزیینی مجرد در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌های ۱ و ۲، به ترتیب از تراگونگی نوع ترانسپوزیسیون و پارودی بهره دارد. در بخش ترکیب‌بندی مبتنی بر موقعیت بهرام گور، گلیم موردمطالعه نسبت به پیش‌متن‌های ۱ و ۲ به ترتیب از تراگونگی ترانسپوزیسیون و پارودی برخوردار است. به‌منظور دریافت بهتر، همهٔ روابط استخراج‌شده از بررسی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌های یادشده در جدول ۱ ارائه‌شده است.

پیش‌متن۳. سومین پیش‌متن بصری، صحنهٔ اژدهاکُشی بهرام گور را مطابق با روایت منظومه هفت‌پیکر خمسه نظامی به تصویر کشیده است (تصویر ٤). نقوش قابل مشاهده در تصویر موردمطالعه شامل نقوش گیاهی (درخت و درختچه)، نقوش انسانی (بهرام گور)، نقوش حیوانی (اسب، اژدها و گور)، نقوش نوشتاری، نقوش مرتبط با اشیای کاربردی (تیردان، تیر وکمان و زین و برگ اسب) و نقوش وابسته به طبیعت (کوه‌ها و صخره‌ها) هستند. در این نقاشی، بهرام گور سوار بر اسب، با هیأت جنگاوری زره‌پوش، به حالت کمان‌کشی و تیراندازی به سمت اژدها تصویر شده است. اژدها با دهان خروشان از آتش و بدنی روشن و فلس‌مانند، با حرکت از بالا به پایین در مقابل سوار جنگجو طراحی گردیده است. گوری در بخش فوقانی تصویر، از میان صخره‌ها، صحنهٔ تقابل دو نیروی متخاصم را نظاره می‌کند. همهٔ نقشمایه‌های انسانی و حیوانی

جدول۱. روابط برگرفتگی تصویر مشهود در ترنج بیش‌متن با پیش‌متن‌های ۱ و ۲ در نوع نقشمایه و ترکیب‌بندی

Table 1. Derivation Relationships of the Image Evident in the Hypertext Medallion with Hypotexts 1 and 2 in Motif Type and Composition.

بیش‌متن و پیش‌متن زمینهٔ مورد قیاس		پیش‌متن ۱	پیش‌متن ۲	بیش‌متن	نوع برگرفتگی	رابطه	کارکرد
نقوش	نقوش انسانی	جنگجوی زره‌پوش و پشت به بیننده	جنگجو با پوشش متعارف و سه‌رخ	جنگجو با پوشش متعارف و سه‌رخ	تراگونگی	پارودی با پیش‌متن ۱	تفنن
					همان‌گونگی	فورژری با پیش‌متن ۲	جدی
	نقوش گیاهی	درخت و درختچه‌ها	بته و درختچه	گل و برگ ختایی	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش حیوانی	اژدها تیره‌رنگ فلس‌دار و اسب قهوه‌ای‌رنگ	اسب سیاه‌رنگ و اژدهای آبی- قرمز و فلس‌دار	اژدها با بدن روشن و خالدار و اسب قهوه‌ای و سفید	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش نوشتاری	۳۹ بیت منتخب	۵۳ بیت منتخب	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش اقتباسی از طبیعت	آسمان، کوه و صخره	تپه و کوه	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسون	جدی
	نقوش مرتبط با اشیای کاربردی	شمشیر، تیردان، خود، زره و زین و برگ اسب	تیردان، تیر و کمان و زین و برگ اسب	خنجر، زین و برگ اسب	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش تزیینی مجرد	هالهٔ نور پیرامون سر جنگجو	تزیینات شعله‌گون در بدن اژدها	ابرک‌های چینی و تزیینات شعله گون در بدن اژدها	تراگونگی	ترانسپوزیسون با پیش‌متن ۱	جدی
						پارودی با پیش‌متن ۲	تفنن
ترکیب بندی	موقعیت بهرام گور	پیاده و در حال شمشیر زدن بر پیکر اژدها	سواره و در حال تیراندازی بر پیکر اژدها	سوار بر اسب با خنجری در دست در میان پیکر اژدها	تراگونگی	ترانسپوزیسون با پیش‌متن ۱	جدی
						پارودی با پیش‌متن ۲	تفنن
	موقعیت اژدها	مغلوب و بر زمین افتاده	در حال فرار	پیچیده بر پیکر اسب و سوار	تراگونگی	ترانسپوزیسون	جدی
	جهت حرکت مجموعه نقوش	از راست به چپ	از راست به چپ	از راست به چپ	همان‌گونگی	فورژری	جدی



تصویر۴. کشتن اژدها توسط بهرام‌گور، خمسه نظامی، مکتب هرات، ۸۹۲-۸۹۷ ه.ق، منسوب به بهزاد
(Behzād, ca. 1493)
Figure 4. Bahram Gur Slays the Dragon, Khamsa of Nizami, Herat School, 1487–1493 (892–897 AH), Attributed to Behzād (Behzād, ca. 1493)

در ترکیب‌بندی به سمت مرکز نگاره متمرکز هستند. بیشترین سهم تصویر به صخره‌ها، کوه‌ها و صحنهٔ نبرد و کمترین سهم به آسمان در پس‌زمینه و بخش فوقانی تصویر اختصاص‌یافته است. ابیات منظوم مشهود در آن به پرتاب تبرزین از سوی بهرام و از پای درآوردن و دریده شدن اژدها و یافتن بچهٔ گور در شکمش اشاره دارند. اما این نگاره صحنه کمان‌کشی و تیراندازی بهرام به‌سوی اژدها را نمایش می‌دهد.

پیش‌متن٤. در نمونه چهارم، همچون پیش‌متن‌های گذشته، صحنهٔ اژدهاکُشی بهرام گور مشهود است (تصویر ٥). اما مضمون این نبرد با مضمون مورداشاره در نمونه‌های پیشین متفاوت است و این نکته از اشعار مندرج در بخش‌های فوقانی و تحتانی صحنه مرکزی برمی‌آید. با تمرکز بر مضمون ابیات مندرج در تصویر، این نگاره با حکایت اژدهاکُشی بهرام گور به خواست شنگل هندی از شاهنامه فردوسی مرتبط است. در بخشی از داستان پادشاهی بهرام، وی با عنوان سردار ایرانی (نه پادشاه ایران) به هندوستان، سرزمین پرآشوب و به‌قصد تسلیم پادشاه هند و باج‌خواهی از وی سفر می‌کند. در جریان دیدار او با شنگل هندی، پادشاه هند او را (با قصد هلاکت یا تسلیم و نگه‌داشتن نزد خود) در معرض آزمون‌های پُرخطر قرار می‌دهد؛ کشتن اژدها در سرزمین هند توسط بهرام، به خواست شنگل هندی با راهنمایی نماینده وی صورت می‌پذیرد. ابیات مندرج در تصویر از زمان اندرزدهی سپاهیان به بهرام در ارتباط با سهمگین بودن نبرد تا دریدن شکم اژدها را شامل می‌شود. نقوش قابل مشاهده در این نگاره شامل نقوش گیاهی (شاخسار درختان)، نقوش انسانی (بهرام و سپاهیان)، نقوش حیوانی (اسب، اژدها و لاک‌پشت)، نقوش نوشتاری، نقوش مرتبط با اشیای کاربردی (تیردان، تیر وکمان، شمشیر و زین و برگ اسب)، نقوش مرتبط با تزیینات مجرد (تزیینات شعله‌گون در بدن اژدها) و نقوش وابسته به طبیعت (رودخانه، کوه‌ها و صخره‌ها) هستند. در این تصویر، بهرام گور سوار بر اسب، با هیأت جنگاوری زره‌پوش، به حالت کمان‌کشی و تیراندازی به سمت مرکز و دشمن، با نگاه به پایین طراحی‌شده است. اژدها با دهان آتشین و بدنی تیره و مزین به نقشمایه‌های شعله‌سان، از بالا به پایین تصویر شده است. معدودی از پیکره‌های انسانی در جایگاه سپاهیان سی‌نفره بهرام، در پس صخره‌ها، نظاره‌گر تقابل جنگاور سوار بر اسب و اژدهای خروشان هستند. یکی از آن‌ها با جثه بزرگ‌تر و جدا از افراد پس‌زمینه، با حیرت در حال مشاهدهٔ نبرد بهرام گور است که احتمال می‌رود نماینده شنگل، پادشاه هند باشد. با توجه به نگاه‌های افراد انسانی منقوش در طبیعت و حرکت بدن اژدها، حرکت کل ترکیب‌بندی‌ها در این تصویر به سمت مرکز است.

روابط برگرفتگی میان بیش‌متن موردمطالعه و پیش‌متن‌های ۳ و ٤، به دلیل مشابهت در نوع تراگونگی و کارکردهای‌شان، به‌صورت تجمیعی در جدول ۲ ارائه شدند. گفتنی است که صرفاً تفاوت انواع تراگونگی میان بیش‌متن با پیش‌متن‌های مذکور در دو گونه از نوع نقشمایه‌ها مشاهده شد؛ در نقشمایه‌های انسانی، گلیم موردمطالعه نسبت به پیش‌متن ۳ و پیش‌متن ٤، به ترتیب از گونه‌های پارودی و ترانسپوزیسیون برخوردار است. همچنین، در نقوش تزئینی مجرد بازتاب‌یافته بر بیش‌متن نسبت به دو پیش‌متن مذکور، به ترتیب تراگونگی از نوع ترانسپوزیسیون و پارودی مشاهده شد.

پیش‌متن٥. پیش‌متن بصری پنجم، نگارهٔ نبرد رستم با

جدول۲. روابط برگرفتگی تصویر مشهود در ترنج بیش‌متن با پیش‌متن‌های۳ و ۴ در نوع نقشمایه و ترکیب‌بندی

Table 2. Derivation Relationships of the Image Evident in the Hypertext Medallion with Hypotexts 3 and 4 in Motif Type and Composition

بیش متن و پیش‌متن زمینهٔ مورد قیاس		پیش‌متن ۳	پیش‌متن ۴	بیش‌متن	نوع برگرفتگی	رابطه	کارکرد
نقوش	نقوش انسانی	جنگجوی مسلح و سه‌رخ	جنگجوی زره‌پوش سه‌رخ و سپاهیان مسلح سه‌رخ و نیم‌رخ	جنگجو با پوشش متعارف و سه‌رخ	تراگونگی	پارودی با پیش‌متن ۳	تفنن
						ترانسپوزیسیون باپیش‌متن ٤	جدی
	نقوش گیاهی	درخت و درختچه	شاخ‌سار درختان	گل و برگ ختایی	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش حیوانی	اسب قهوه‌ای- سفید، اژدهای رنگ روشن و فلسدار و گور	اژدهای سیاه، اسب سفید و لاک‌پشت	اژدها با بدن روشن و خالدار و اسب قهوه‌ای- سفید	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش نوشتاری	۷ بیت منتخب	۸ بیت منتخب	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش اقتباسی از طبیعت	کوه‌ها و صخره‌ها	رودخانه، کوه‌ها و صخره‌ها	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش مرتبط با اشیای کاربردی	تیردان، تیر وکمان و زین و برگ اسب	تیردان، تیر وکمان، شمشیر و زین و برگ اسب	خنجر، زین و برگ اسب	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش تزیینی مجرد	----------	تزیینات شعله‌گون در بدن اژدها	ابرک‌های چینی و تزیینات شعله گون در بدن اژدها	تراگونگی	ترانسپوزیسیون با پیش‌متن ۳	جدی
						پارودی با پیش‌متن ٤	تفنن
ترکیب بندی	موقعیت بهرام گور	سواره و در حال تیراندازی بر پیکر اژدها	سواره و در حال تیراندازی بر پیکر اژدها	سوار بر اسب با خنجری در دست در میان پیکر اژدها	تراگونگی	پارودی	تفنن
	موقعیت اژدها	در حال رویارویی با جنگجو	در حال رویارویی با جنگجو	پیچیده بر پیکر اسب و سوار	تراگونگی	پارودی	تفنن
	جهت حرکت مجموعه نقوش	از هر دو سو به مرکز	از هر دو سو به مرکز	از راست به چپ	تراگونگی	پارودی	تفنن

تصویر۵. کشتن اژدها توسط بهرام گور، شاهنامه، مکتب مشهد یا قزوین، قرن دهم ه.ق
(BahramGurslayslions[No.68]andadragon[No.69],1580).
Figure 5. Bahram Gur Slays the Dragon, Shahnameh, Mashhad or Qazvin School, 16th Century (10th Century AH) (Bahram Gur slays lions [No. 68] and a dragon [No. 69], 1580)

تصویر۶. کشتن اژدها توسط رستم در خوان سوم، شاهنامه فردوسی، قرن هشتم ه.ق. کتابخانه بادلیان آکسفورد
RustamFightstheDragon(Rustam'sThirdCourse),ca.1330-1340)
Figure 6. Rustam Slays the Dragon in the Third Trial, Shahnameh of Ferdowsi, 14th Century (8th Century AH), Bodleian Library, Oxford Rustam Fights the Dragon (Rustam's Third Course), ca. 1330-1340)

اژدها در خوان سوم از زندگی‌نامهٔ رستم، مطابق با حماسه منظوم شاهنامه فردوسی است (تصویر ٦). در مجلس عیش، رامشگران از خطه مازندران سرودهای خوشی می‌خوانند و کیکاووس راهی آن سرزمین و گرفتار شاه مازندران می‌شود. رستم به نجات وی می‌شتابد و دشواری هفت‌خوان بر وی تحمیل می‌شود (تودوآ و یوسف‌پور، ۱۳۷۹، صص. ٦٨-٦٦). نگارهٔ مورد بحث سند تصویری است که بخش طلایی از نبرد سه‌گانه در خوان سوم را نمایش می‌دهد و عمدهٔ فضا نیز به انتقال نظم نوشتاری اختصاص‌یافته است. نقوش مشهود در تصویر شامل نقوش گیاهی (درخت)، نقوش انسانی (رستم)، نقوش حیوانی (اسب، اژدها)، نقوش وابسته به طبیعت (تپه) و نقوش کاربردی (شمشیر، سپر و زین و برگ) است. در این نگاره، رستم با پوشش ببربیان و مسلح به سپر و شمشیر، در حال از پای درآوردن اژدها است و اسب وی (رخش) با دهان خود بخشی از بدن هیولا را در کام گرفته است. اژدها با دهان خروشان و بدنی خاکستری‌رنگ فلس‌دار، میان رستم و رخش در وسط تصویر قرار گرفته است. همهٔ نقشمایه‌ها در ترکیب‌بندی به‌طور خطی و افقی در مرکز نگاره متمرکز هستند. با توجه به جهت قرارگیری رخش و اژدها، می‌توان جهت حرکت از چپ به راست را بر کل نگاره غالب دانست.

پیش‌متن٦. نگارهٔ نبرد رستم با اژدها متعلق به شاهنامه ابراهیم سلطان پیش‌متن بصری ششم است (تصویر ۷). این شاهنامه به دستور ابراهیم برادر بایسنقرمیرزا تحت تأثیر مکتب شیراز و احتمالاً پس از سال ۸۳۳ ه.ق با ٤٧ نگاره طراحی شد (آژند، ۱۳۸۷، ص. ۲۰٦). نگارهٔ مورد بحث از نسخه مذکور به لحاظ نوع نقشمایه و ترکیب‌بندی درنهایت سادگی تصویر شده است. نقوش

اصلی در این تصویر شامل نقوش انسانی (رستم)، حیوانی (اسب، اژدها)، نقوش وابسته به طبیعت (تپه) و نقوش کاربردی (شمشیر، سپر، تیردان، زره و کلاهخود) است. در این نگاره، رستم همچون جنگجوی مسلح با مؤلفه‌های متمایز و مختص به خود همچون زره ببر بیان (پاکباز، ۱۳۸۱، ص. ۹۸۳)، سپر و شمشیر، سر اژدها را از بدن جدا کرده است. اسب وی (رخش) با دهان خود بخشی از بدن هیولا را در کام گرفته است. اژدهای بی‌جان با دهان خروشان و بدنی تیره‌رنگ خال‌دار، میان رستم و رخش در وسط نگاره به‌طور نیمه تصویر شده است. اسب رستم نیز بنا به تمایل نقاش همچون اژدها به‌طور نیمه تصویر شده است. کل ترکیب‌بندی در این سند تصویری همسو با شیب تپه از گوشه چپ بالا به گوشه راست پایین متمایل است. تصویر ارائه‌شده در این پیش‌متن همسو با پیش‌متن ۵ به ابیات مشابه اشاره دارد.

پیش‌متن۷. پیش‌متن بصری هفتم، نمایش دیگری از نبرد رستم و اژدها، متعلق به شاهنامه اسماعیل ثانی است (تصویر ۸). این شاهنامه به دستور شاه اسماعیل ثانی گردآوری شد و تاکنون ۵۲ نگاره آن شناسایی گردیده است (آژند، ۱۳۹٤، ص. ١٤٩). نقشمایه‌های اصلی در این تصویر مشتمل بر نقوش گیاهی (درخت، درختچه، گل و بته)، انسانی (رستم)، حیوانی (اسب، اژدها و پرندگان)، نقوش وابسته به طبیعت (تپه و صخره)، نقوش تزیینی مجرد (الحاقات شعله‌گون) و نقوش کاربردی (شمشیر، تیر و کمان، تیردان، زره و کلاهخود) است. در این نگاره، رستم با هیأت سلحشور و کلاهخود ببر بیان، از سمت راست تصویر به مرکز روان است و سر اژدها را با شمشیر هدف قرار داده است. رخش نیز با یورش از سمت راست به‌سوی اژدها، بخشی از بدن او را به دهان گرفته است. اژدها با بدن تیره و خال‌دار و پوزهٔ خروشان و آتشین، از بالای تصویر به سمت رستم روان است. الحاقات شعله‌گون در بدن اژدها، ظاهر مخوف او را دوچندان ساخته است. بدین ترتیب، کل ترکیب‌بندی به سمت مرکز نگاره معطوف شده است. همچنین، نسبت به دو نگارهٔ پیشین تعداد کتیبه‌های حاوی اشعار حماسی شاهنامه در ارتباط با رخداد مصور شده کمتر است و این ابیات دقیقاً بر آنچه در نگاره به تصویر کشیده شده، انطباق دارد. براین اساس، طراح از آوردن ابیات اضافه قبل و بعد از اتفاق اصلی خودداری کرده است.

روابط برگرفتگی بیش‌متن موردمطالعه با سه پیش‌متن ۵ و ٦ و ۷، اعم از تراگونگی و همان‌گونگی، در اغلب

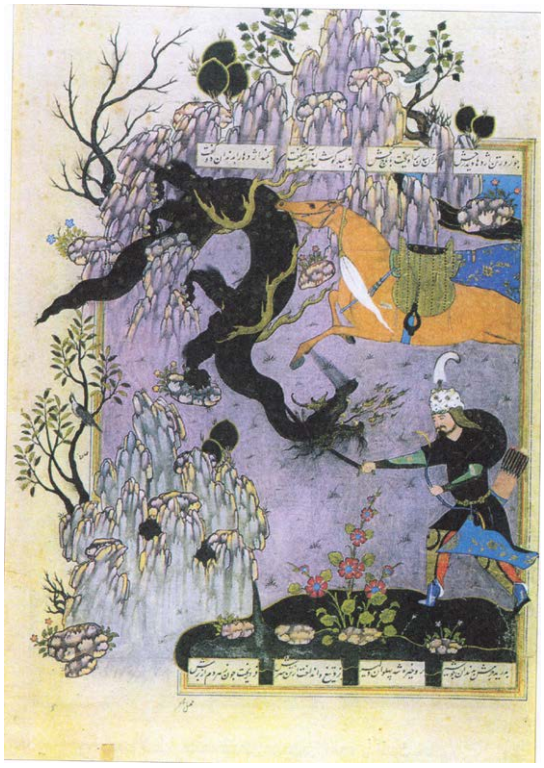
تصویر ۷. کشتن اژدها توسط رستم، شاهنامه ابراهیم سلطان، شیراز، ۸۳۳-۸۳۷ ه. ق، کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد (آژند، ۱۳۸۷، ص. ۲۵)
Figure7.RustamSlaystheDragon,IbrahimSultan'sShahnameh, Shiraz, 1430–1434 (833–837 AH), Bodleian Library, Oxford

موارد با یکدیگر مشابه است. اگرچه در نوع نقشمایه‌های تزیینی مجرد، بیش‌متن (ترنج گلیم) با پیش‌متن ۷ متمایز شده، تراگونگی از نوع پارودی مشهود است. جدول ۳ به‌عنوان روابط مشاهده‌شده در بیش‌متن موردمطالعه با سه پیش‌متن یادشده را نشان می‌دهد.

پیش‌متن۸. نگارهٔ دیگری به‌عنوان پیش‌متن بصری مرتبط با لچک گلیم موردمطالعه، صحنهٔ دیدار لیلی مجنون، بخشی از خمسه نظامی با همین عنوان است (تصویر ۹). نقوش مشهود در این نگاره شامل نقوش گیاهی (درخت، درختچه، گل و بته)، نقوش انسانی (زن (لیلی) و مرد(مجنون و ساربان))، نقوش حیوانی (شتر، آهو، روباه، خرگوش، پلنگ و پرندگان)، نقوش وابسته به طبیعت (کوه‌ها و صخره‌ها)، نقوش وابسته به اشیای کاربردی (کجاوه) و نقوش تزیینی مجرد (ابرکه‌های چینی) هستند. نقاش کل پیش‌زمینه نگاره را به نمایش این دو شخصیت اصلی منظومه و حالات

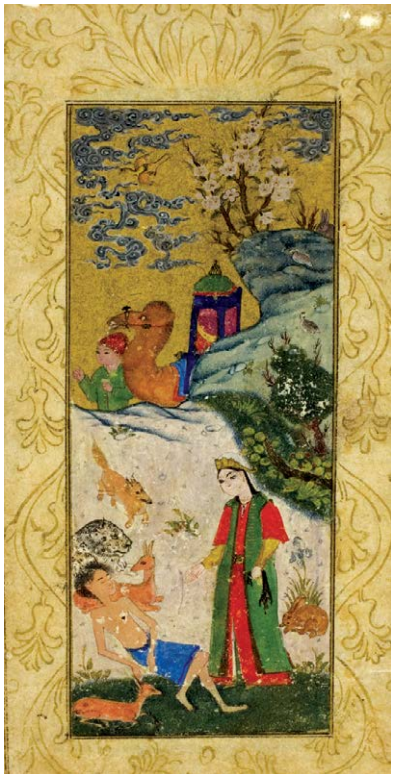
جدول۳. روابط برگرفتگی تصویر مشهود در ترنج بیش‌متن با پیش‌متن‌های ۵، ۶ و ۷ در نوع نقشمایه و ترکیب‌بندی
Table 3. Derivation Relationships of the Image Evident in the Hypertext Medallion with Hypotexts 5, 6, and 7 in Motif Type and Composition

بیش متن و پیشمتن زمینهٔ مورد قیاس		پیش‌متن ۵	پیش‌متن ۶	پیش متن ۷	بیش‌متن	نوع برگرفتگی	رابطه	کارکرد
نقوش	نقوش انسانی	جنگجوی مسلح با زره ببر بیان و تمام‌رخ	جنگجوی مسلح تمام‌رخ	جنگجوی مسلح به کلاه‌خود ببربیان و سه‌رخ	جنگجو با پوشش متعارف و سه‌رخ	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش گیاهی	درخت	----------	درخت، درختچه، گل و بته	گل و برگ ختایی	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش حیوانی	اسب قهوه‌ای خال‌دار، اژدهای خاکستری فلس‌دار	اژدهای تیره خال‌دار، اسب قهوه‌ای	اژدها تیره‌رنگ خال‌دار، اسب قهوه‌ای و پرندگان	اژدها با بدن روشن و خال‌دار و اسب قهوه‌ای-سفید	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش نوشتاری	۳۷ بیت منتخب	۲۲ بیت منتخب	۴ بیت منتخب	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش اقتباسی از طبیعت	تپه	تپه	تپه و صخره	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش مرتبط با اشیای کاربردی	شمشیر، سپر و زین و برگ اسب	شمشیر، سپر، تیردان، زره و کلاه‌خود ببربیان	شمشیر، تیر و کمان، تیردان، زره، کلاه‌خود ببربیان و زین و برگ اسب	خنجر، زین و برگ اسب	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش تزیینی مجرد	----------	----------	تزیینات شعله‌گون در بدن اژدها	ابرک‌های چینی و تزیینات شعله گون در بدن اژدها	تراگونگی	ترانسپوزیسیون با بیش‌متن ۵ و۶	جدی
							پارودی با بیش‌متن ۷	تفنن
ترکیب بندی	موقعیت رستم	پیاده و در حال شمشیر زدن بر پیکر اژدها	پیاده و در حال شمشیر زدن بر پیکر اژدها	پیاده و در حال شمشیر زدن بر پیکر اژدها	سوار بر اسب با خنجری در دست در میان پیکر اژدها	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	موقعیت اژدها	در حال رویارویی با رستم و رخش	نیمه‌جان و مغلوب رستم و رخش	نیمه‌جان و مغلوب رستم و رخش	پیچیده بر پیکر اسب و سوار	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	جهت حرکت مجموعه نقوش	از چپ به راست	از گوشه چپ بالا و راست پایین به مرکز	از گوشه چپ و راست به مرکز	از راست به چپ	تراگونگی	پارودی	تفنن



تصویر۸. کشتن اژدها توسط رستم، شاهنامه اسماعیل ثانی، قزوین، ۹۸٤ ه. ق، مجموعه صدرالدین آقاخان، جنوا (آژند، ۱۳۹٤، ص. ۱٦۱)

Figure 8. Rustam Slays the Dragon, Shah Ismail II's Shahnameh, Qazvin, 1576 (984 AH), Sadruddin Aga Khan Collection, Geneva (Azhand, 2015, p. 161)

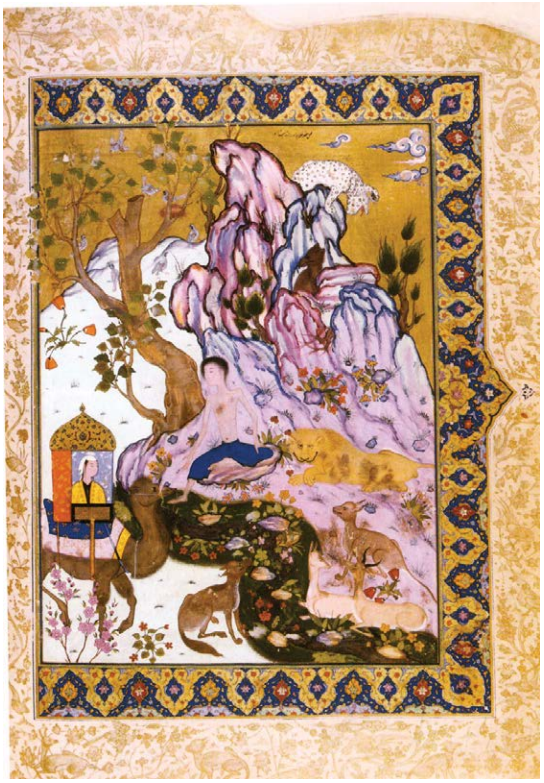


تصویر۹. دیدار لیلی و مجنون، خمسه نظامی، قرن دهم ه.ق (Layla Visiting Majnun in the Desert, page from a copy of the Khamsa of Nizami, 1501-1600)

Figure 9. Meeting of Layla and Majnun, Khamsa of Nizami, 16th Century (10th Century AH) (Layla Visiting Majnun in the Desert, page from a copy of the Khamsa of Nizami, 1501-1600)

آن‌ها اختصاص داده است. کجاوه ساده و فارغ از جلال و شکوه لیلی، همراه با ساربان، در پس‌زمینه و میان صخره‌ها قرار گرفته است. این نگاره فاقد هرگونه نقوش نوشتاری مبتنی بر ابیات گزیده‌ای از منظومه است. این صحنه مربوط به بخش دیدار لیلی و مجنون در نخلستان است؛ در اینجا لیلی برای دیدار مجنون آمده است، اما مجنون مدهوش خفته است و لیلی در حال نظاره وی است. اگرچه در نظم ادبی، لیلی با واسطه‌گری پیری در نخلستانی قرار ملاقاتی با مجنون می‌گذارد و هنگامی‌که در محل حاضر می‌شود، مجنون را از دور نظاره می‌کند و نزدیک شدن بیش‌ازحد به معشوق را ناصواب می‌داند. هنگامی‌که پیر نزد مجنون بازمی‌گردد، او را خفته و مدهوش می‌یابد. به نظر می‌رسد در این نگاره، تلفیقی از دو زمانِ دیده شدن مجنون توسط لیلی و زمان بازگشت پیرمردِ نزد مجنون، به‌طور هم‌زمان به تصویر کشیده شده است. این احتمال وجود دارد که نقاش، شخص سوم یا پیرمردی که از این دیدار بااطلاع بوده است، در قالب همان فرد ایستاده نزدیک به کجاوه نمایش داده است.

پیش‌متن۹. در نگارهٔ آخر، پیش‌متن بصری نهم، متعلق به لیلی و مجنون، بخشی از منظومه‌های پنج‌گانه جامی به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱۰). نقوش مشهود در این نگاره شامل نقوش گیاهی (درخت، درختچه، گل و بته)، نقوش انسانی؛ زن (لیلی) و مرد (مجنون)، نقوش حیوانی (شیر، آهو، روباه، گرگ، گوزن، غزال، خرس، پلنگ و پرندگان)، نقوش وابسته به طبیعت (رودخانه، کوه‌ها و صخره‌ها)، نقوش وابسته به اشیای کاربردی (کجاوه) و نقوش تزیینی مجرد (اسلیمی، ختایی و ابرک‌های چینی) است. کل زمینه در این نگاره به دو شخصیت اصلی منظومه و حالات آن‌ها معطوف گردیده است؛ لیلی با کجاوه‌ای پرجلال و شکوه، در حال عبور از محل نشستن مجنون و وحوش اطراف آن



تصویر ۱۰. مظفرعلی، لیلی و مجنون، پنج گنج جامی، ۹۲۸ه.ق.
(رجبی، ۱۳۸٤، ص. ۱۱٤)
Figure 10. Muzaffar Ali, Layla and Majnun, Panj Ganj of Jami, 1521–1522 (928 AH). (Rajabi, 2005, p. 114)

است. مجنون نیز نشسته بر تخته‌سنگی در کنار جوی آب، گذر کردن لیلی را نظاره می‌کند. نقوش نوشتاری در این نگاره موجود نیست تا در تشخیص مضمون اصلی نگاره راهگشا باشد. اما بنا بر مطالعات انجام‌شده در منظومه جامی با محوریت لیلی و مجنون، دیدارهای لیلی و مجنون با یکدیگر بیشتر و پررنگ‌تر از نظیر آن در سروده نظامی است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ص. ۷۵). بنابراین، به دلیل تعدد روایت‌های مبتنی بر دیدار آن‌ها در موقعیت‌های مختلف، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که نقاش، ساختار بصری کلی از دیدار عاشقانه آن‌ها را به تصویر کشیده است.

روابط برگرفتگی در بیش‌متن موردمطالعه با پیش‌متن‌های ۸ و ۹ مشابه بود و تنها در سه مورد تفاوت مشاهده شد؛ در نقوش انسانی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌های ۸ و ۹، به ترتیب از تراگونگی بر پایه پارودی و همان‌گونگی نوع فورژری برخوردار است. در نقوش نوشتاری، پیش‌متن ۸ با بیش‌متن از همان‌گونگی نوع فورژری و پیش‌متن ۹ با بیش‌متن از تراگونگی نوع ترانسپوزیسیون بهره برده است. در بخش ترکیب‌بندی‌ها، متمرکز بر موقعیت مجنون، در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن ۸، تراگونگی نوع ترانسپوزیسیون و نسبت به پیش‌متن ۹، همان‌گونگی فورژری مشاهده شد. بر همین اساس، جدول ٤ به‌عنوان جدول تجمیعی هر دو پیش‌متن یادشده در مقایسه با بیش‌متن موردمطالعه ارائه‌شده است.

روابط بیش‌متنی میان پیش‌متن‌های نُه‌گانه و بیش‌متن موردمطالعه (لچک و ترنج گلیم صفویه)

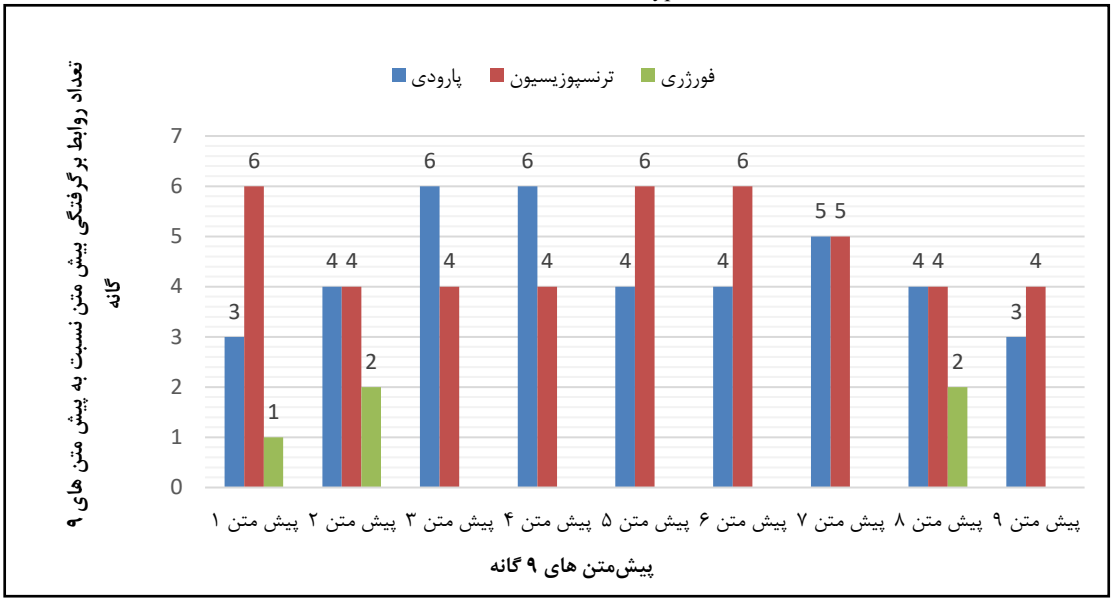
رابطهٔ برگرفتگی میان بیش‌متن و پیش‌متن‌ها در تبیین روابط بیش‌متنی در دو محور همان‌گونگی یا تراگونگی قابل تحلیل است؛ برگرفتگی‌های مشهود در متون معرفی‌شده و کارکردهای آن‌ها، مبتنی بر دو محور بصری قابل‌تأمل، همچون نوع نگاره‌ها و ترکیب‌بندی‌ها در نمونه‌های مطالعاتی، بررسی و نتایج در قالب چهار جدول تجمیعی ارائه‌شده است.

از مشاهده و مقایسهٔ جداول مورداشاره چنین برمی‌آید که گلیم موردمطالعه به‌مثابهٔ بیش‌متن در دو بخش لچک و ترنج، با پیش‌متن‌های نُه‌گانه منتخب از نگارگری‌های قرون هشتم تا دهم ه.ق، عمدتاً از رابطهٔ تراگونگی برخوردار است؛ ترنج مرکزی گلیم با هفت پیش‌متن در دو وجه نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی آن‌ها تطبیق داده شد و روابط بر پایهٔ تراگونگی غالب بود. بیشترین تراگونگی ترنج گلیم با پیش‌متن ۱ از نوع تراسپوزیسون بود. پرشمارترین نوع تراگونگی با پیش‌متن‌های ۱ تا ۷ از نوع ترانسپوزیسیون بود و به ترتیب، تمایزات با پیش‌متن‌های ۱، ٥ و ٦ بیشترین و پیش‌متن‌های ۲، ۳ و ٤ کمترین را به خود اختصاص دادند. همچنین، در معدودی از پیش‌متن‌ها، همچون ۱ و ۲ رابطهٔ همان‌گونگی از نوع فورژری مشاهده شد. در ارتباط با لچک گلیم، دو پیش‌متن ۸ و ۹ مدنظر قرار گرفت. برگرفتگی‌های متون در این بخش تلفیقی از تراگونگی و همان‌گونگی است؛ دو تراگونگی اصلی، تراسپوزیسون و پارودی، در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها غالب بود که در هر دو رابطهٔ مذکور، پیش‌متن ۸ نسبت به پیش‌متن ۹ غالب بود. اما بیش‌متن موردمطالعه با این دو متن، در مواردی از رابطهٔ همان‌گونگی مبتنی بر گونه فورژری نیز برخوردار بود که بیشترین تعداد این همان‌گونگی‌ها در ارتباط با پیش‌متن ۹ مشاهده شد. تراگونگی‌ها بر پایهٔ ترانسپوزیسون عمدتاً بر ایجاد تمایز به جهت ماهیت

جدول۴. روابط برگرفتگی تصویر مشهود در لچک¬ بیش‌متن با پیش‌متن ۸ و ۹ در نوع نقشمایه و ترکیب‌بندی
Table 4. Derivation Relationships of the Image Evident in the Spandrel of the Hypertext with Hypotexts 8 and 9 in Motif Type and Composition

بیش‌متن و پیش‌متن زمینهٔ مورد قیاس		پیش‌متن ۸	پیش‌متن ۹	بیش‌متن	نوع برگرفتگی	رابطه	کارکرد
نقوش	نقوش انسانی	زن (لیلی) و مرد (مجنون و ساربان)	زن (لیلی) و مرد (مجنون)	زن (لیلی) و مرد (مجنون)	تراگونگی	پارودی با پیش‌متن ۸	تفنن
					همان‌گونگی	فورژری با پیش‌متن ۹	جدی
	نقوش گیاهی	درخت، درختچه، گل و بته	درخت، درختچه، گل و بته و نقوش ختایی و اسلیمی	گل و بته ختایی	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش حیوانی	شتر، آهو، خرگوش، پلنگ، روباه و پرندگان	شیر، آهو، روباه، گرگ، گوزن، غزال، خرس، پلنگ و پرندگان	شتر، آهو، خرگوش، پلنگ و شغال	تراگونگی	پارودی	تفنن
	نقوش نوشتاری	----------	رقم نقاش	----------	همان‌گونگی	فورژری با پیش‌متن ۸	جدی
					تراگونگی	ترانسپوزیسیون با پیش‌متن ۹	جدی
	نقوش اقتباسی از طبیعت	کوه‌ها و صخره‌ها	رودخانه، کوه‌ها و صخره‌ها	----------	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی
	نقوش مرتبط با اشیای کاربردی	کجاوه	کجاوه	کجاوه	همان‌گونگی	فورژری	جدی
	نقوش تزئینی مجرد	ابرک‌های چینی	برک‌های چینیا	----------	تراگونگی	پارودی	تفنن
ترکیب بندی	موقعیت مجنون	مدهوش و خفته در میان وحوش	نشسته میان وحوش و نظاره‌گر لیلی	نشسته میان وحوش و نظاره‌گر لیلی	تراگونگی	ترانسپوزیسیون با پیش‌متن ۸	جدی
					همان‌گونگی	فورژری با پیش‌متن ۹	جدی
	موقعیت لیلی	ایستاده و در حال نظاره مجنون	نشسته در کجاوه و در حال عبور	نشسته خارج از کجاوه و روبه سوی مجنون	تراگونگی	پارودی	تفنن
	جهت حرکت مجموعه نقوش	از راست به چپ	از هر دو سو به سمت مرکز	از پایین به بالای هر لچک	تراگونگی	ترانسپوزیسیون	جدی

نمودار ۱. آمار تجمیعی از روابط برگرفتگی مشهود در لچک و ترنج گلیم موردمطالعه نسبت به پیش‌متن‌های ۹
Chart 1. Cumulative Statistics of Derivation Relationships Evident in the Medallion and Spandrels of the Studied Kilm Relative to the Nine Hypotexts.



متن جدید (دستبافته) نسبت به پیش‌متن‌ها (نگارگری) ناظر است و تمایز بیش‌متن از پیش‌متن‌ها را نشان می‌دهد. تراگونگی بر پایهٔ ترانسپوزیسیون بیشترین سهم را در روابط بینامتنی متون موردمطالعهٔ مقاله حاضر به خود اختصاص داده است و هدف طراح و بافندهٔ گلیم در راستای خلق متن جدیدی بوده است. اگرچه وجود تراگونگی از نوع پارودی، بیش متن را نسبت به پیش‌متن‌ها کمی تعدیل کرده است؛ در این شکل از اقتباس متمایز، تغییرات نه‌چندان ملموسی صورت پذیرفته است که علی‌رغم ایجاد تفاوت میان بیشِ‌متن و پیش‌متن‌ها، متن جدیدی را ارائه ننموده و صرفاً تمایزات بصری جزئی به‌منظور خلق تنوع و تفنن از سوی طراح بوده است. رابطهٔ فورژری در میان بیش‌متن و پیش‌متن‌های موردمطالعه، ناظر بر وجوه همانند متون با یکدیگر است که طراح بیش‌متن سعی داشته است تا به حیات آن مؤلفه‌ها از پیش‌متن‌ها تا بیش‌متن تداوم بخشد. همچنین، گفتنی است که بیش‌متن موردمطالعه نسبت به دیگر پیش‌متن‌ها، بیشترین همانگونگی را در ترنج با پیش‌متن‌های ۱ و ۲ (تصاویر۲ و۳) و در لچک با پیش‌متن ۹ (تصویر ۱۰) نشان داده است. به‌منظور درک بهتر این موارد، نمودار ۱ ارائه‌شده است.

بر اساس تحلیل انجام‌شده، ترنج مرکزی و لچک‌های چهارگانه گلیم موردمطالعه از صحنه‌های تصویری برخوردارند که با پیش‌متن‌های مورد بررسی قرابت‌های نسبی دارند، اما تفسیر عینی از همه آن‌ها نیستند. سوار جنگجو و درگیر با اژدها در ترنج و تصویر زن و مرد، وحوش و کجاوه در لچک‌ها نقشمایه‌های راهنمای موضوعی هستند که ارتباط محتوایی بیش‌متن با نگاره‌های اژدهاکُشی پادشاهان و پهلوانان اساطیری ایران در شاهنامه فردوسی یا هفت‌پیکر و روایت عاشقانهٔ دیدار لیلی و مجنون نظامی را قوام می‌بخشند. اما طراح یا بافنده سعی کرده اثری متمایز و خلاقانه در بستر دستبافته خلق کند که علی‌رغم ارتباط معنایی، از پیوند بصری در جزییات و ترکیب‌بندی برخوردار نیست. بخشی از تمایزات در چیدمان و ترکیب‌بندی نقوش نیز حاصل محدودیت‌های فضایی بخش‌های لچک و ترنج در گلیم مورد بررسی است. بخش دیگری از ناهمگونی‌ها در نوع نگاره‌ها، مرهون برقراری سنخیت نقشمایه‌های اصیل با متن جدید است. گل و بته‌های نگاره‌ها به‌مثابه پوشش گیاهی، در لچک و ترنج گلیم صفویه به نگاره‌های ختایی تبدیل‌شده است تا با بستر نمایش (گلیم) تجانس بیشتری یابند. با وجود رواج کاربرد نقوش نوشتاری ادبی و مذهبی در قالی‌های سالتینگ صفویه (دریایی، ۱۳۹۰، ص. ٤٨)، بیش‌متن موردمطالعه از این خصیصه بی‌بهره است. در نگاره‌ها، کاربرد نقوش نوشتاری در بسیاری از موارد تشخیص

موضوعی نگاره را سهل‌الوصول می‌نماید. اما در گلیم صفویه، با وجود وضوح مفهومی در لچک‌ها، ابهام موضوعی در ترنج برقرار است. طبق روایت شاهنامه و هفت‌پیکر نظامی، بهرام گور در هر رویارویی خود با اژدها سوار بر اسب با او روبه‌رو می‌شود. درحالی‌که مطابق با روایت فردوسی در خوان سوم، رستم آرمیده است و هنگامی‌که رخش برای بار سوم او را هوشیار می‌سازد، به نبرد با اژدها برمی‌خیزد و در صحنهٔ نبرد، طبق روایت ادبی، او و رخش به‌طور جداگانه بر اژدها حمله‌ور می‌شوند. از سوی دیگر، مرد سوار بر اسب در ترنج مرکزی، خنجری به دست دارد و این با کمان‌کشی و تیراندازی بهرام به‌سوی اژدها و سپس دریدن کالبد او در تناقض است و با طریقه حمله رستم به اژدها با شمشیر یا خنجر همخوانی بیشتری دارد. براین اساس، طراح یا بافنده برخلاف اشاره مستقیم موضوعی در لچک‌های گلیم، روندی معکوس را در ترنج بیش‌متن به نمایش گذارده است؛ او از مرکزیت ترنج بهره برده است تا مؤلفه‌هایی از دو شخصیت اساطیری- حماسی ایران (رستم و بهرام گور) در نبرد با اژدها به‌مثابهٔ شر و تاریکی را در ذهن مخاطب، به‌واسطهٔ متن جدید، تداعی کند. این موجود فراخ‌دهان و درازبالا، در اغلب روایت‌های عامیانه نمایندهٔ شر قلمداد شده است و عمدتاً قهرمان داستان در نبرد با او فاتح می‌گردد. از سوی برخی، این پیکار تمثیلی از کشمکش انسان نخستین برای دستیابی به خودآگاهی تلقی شده است (یونگ، ۱۳۵۷، ص. ۱۸۰). همچنین، انتخاب این موجود به‌عنوان نمایندهٔ نیروی بدخواه در مرکز گلیم، با جایگاه مألوف آن در شاهنامه فردوسی نیز قرابت دارد؛ اژدها در شاهنامه مضمونی متعارف است و به نبرد متناوب قهرمانان با آن اشاره شده است (یاحقی، ۱۳۸٦، ص. ۱۰۵). همچنین، این نکته نیز محتمل است که طراح یا بافنده گلیم با انتخاب هوشمندانه، در راستای نهادینه‌سازی ملی‌گرایی مدنظر حاکمیت صفویه گام برداشته است. سلطنت صفویه در راستای احیا و نمایش هویت ملی ایرانیان، از هنر به‌عنوان کارسازترین ابزار انتقال به مخاطب (داخلی و خارجی) استفاده کرد. مقاومت در مقابل حملات مهاجمان و وحدت اقلیم، از آرمان‌های آنان در مسیر بازآفرینی هویت ملی ایرانیان بود. بنابراین، بازاندیشی بصری مبتنی بر سنت‌های بومی، فرهنگی و باستانی ایرانیان، تمهیدی بود که از سوی دربار به دست هنرمندان انجام پذیرفت.

نتیجه

در راستای پاسخ‌گویی به پرسش پژوهش و استخراج روابط بیش‌متنی مطابق با نظریه ژنت، پیکره‌های مطالعاتی شامل یک بیش‌متن و نُه پیش‌متن، بر پایهٔ دو محور نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی مورد تحلیل قرار گرفتند. مطابق با بررسی انجام‌شده، از شش گونه رابطهٔ برگرفتگی، مطابق با نظر ژنت، روابط سه‌گانه ترانسپوزیسیون، پارودی (تراگونگی) و فورژری (همان‌گونگی) در میان بیش‌متن (ترنج مرکزی و لچک‌های گلیم) و پیش‌متن‌های نه‌گانه برقرار است. تراگونگی‌ها در ترنج مرکزی بیشتر از لچک‌ها دیده شد و همانگونگی در لچک‌ها بیشتر از ترنج مشهود بود. بیشترین تعداد تراگونگی‌ها در تطبیق متون با یکدیگر به گونهٔ ترانسپوزیسیون اختصاص یافت. این تعداد گویای آن است که تغییرات ملموس از سوی طراح در گلیم، به‌منظور ایجاد متنی متفاوت صورت پذیرفته است. دومین گونه پرتعداد تراگونگی‌ها به پارودی اختصاص یافت. این تغییرات ناشی از تمایز ماهیت متن جدید (دستبافته) و درعین‌حال مرتبط با متون مرجع (نگاره‌ها) بوده است. بنابراین، حذف نوشتارها یا استفاده از نقوش تزیینی بومی طراحی فرش (گل و برگ و غنچه ختایی) را در این عرصه به کار گرفته است تا بر ماهیت مفروش بودن متن جدید تأکید نماید. تنها رابطهٔ شناسایی‌شده در همان‌گونگی، فورژری است که عمدتاً در لچک گلیم، با کاربست مؤلفه‌های کلیدی و هویت‌ساز، مورد بهره‌برداری طراح بیش‌متن قرار گرفته است. براین اساس، لچک گلیم موردمطالعه، متنی است که آشکارا به دیدار عاشقانه لیلی و

مجنون اشاره دارد و در چهارسوی گلیم، به تبعیت از قاعده طرح لچک-ترنج، تکرار شده است. اغلب همان‌گونگی‌های لچک در گلیم موردمطالعه از پیش‌متن‌های نُه‌گانه، در نوع نقشمایه بوده و تنها یک نمونه به چیدمان نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی اختصاص دارد. اما ترنج گلیم متنی است که به‌واسطهٔ تغییرات اعمال‌شده از سوی طراح، با پیش‌متن‌های منتخب فاصله دارد و صرفاً به یک مضمون اشاره ندارد. تنها ارتباط همان‌گونگی بیش‌متن با پیش‌متن‌های ۱ و۲ در نوع نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی‌ها مشاهده‌شده است. براین اساس، طراح از مؤلفهٔ سوار جنگجو، اژدها و درهم‌تنیدگی آن‌ها، به‌منظور القای همجواری مفهوم خیر و شر، بهره برده است و با تداعی ذهنی و تلفیق دو شخصیت اساطیری و پهلوانی ایرانی، بر ساحت ملی‌گرایانه تکلیف شده از سوی نهاد حاکمیت تأکید کرده است. همچنین، علی‌رغم تأکید صاحب‌نظران بر اینکه طراحان در حوزهٔ دستبافته‌ها هویتی وابسته به نگارگران داشتند و نگارگری در اغلب موارد منبع الهام قدرتمندی برای بافندگان بوده، در داده‌های مستخرج از گلیم موردمطالعه و ۹ نگاره از نقاشی ایرانی، تلاش هنرمند طراح و بافنده گلیم موردمطالعه در زمینهٔ نمایش هویت مستقل دستبافته، واضح و آشکار است. بر این اساس می‌توان استنباط کرد که عدم تشابه عینی همه‌جانبه در میان دو قسم متن مطالعه‌شده (پیش‌متن‌ها و بیش‌متن) می‌تواند سهواً و به‌واسطهٔ تفاوت در ماهیت نقاشی و دستبافته یا تعمداً و به‌منظور خلق اثری متفاوت و مستقل از سوی طراح و خالق اثر، صورت پذیرفته باشد.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)
این مقاله حاصل یک پژوهش مستقل است و تحت حمایت هیچ سازمانی نبوده است.

تعارض منافع (Conflict of Interest)
نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آژند، ی. (۱۳۸۷). مکتب نگارگری شیراز. فرهنگستان جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
https://www.iranketab.ir/book/53970-painting-school-of-shiraz

آژند، ی. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
https://www.iranketab.ir/book/98854-tabriz-and-qazvin-mashhad

آلن، گ. م. (۱۳۸۰). بینامتنیت (پ. یزدانجو، مترجم). نشر مرکز.
https://www.iranketab.ir/book/11468-intertextuality

احمدی، ب. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. نشر مرکز.
https://www.iranketab.ir/book/22353-the-text-structure-and-textural-interpretation

اربابی، ب.، و قملاقی، ف. (۱۴۰۰). مطالعه بینامتنی قالیچه داستانی حضرت سلیمان و ملکه سبا. رهپویه هنرهای صناعی، ۱ (۱)، ۷- ۱۷.
https://doi.org/10.22034/rac.2021.249245

پاکباز، ر. (۱۳۸۱). دائرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر.
https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art

پرهام، س. (۱۳۹۹). فرش و فرش‌بافی در ایران. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).
https://www.iranketab.ir/book/114968-carpets-and-carpet-weaving-in-iran

پرهام، س.، و آزادی، س. (۱۳۷۱). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس [کتاب چاپی] (ج. ۱). امیرکبیر.
https://elmnet.ir/doc/30296307-76155

تامپسون، ج. (۱۳۸۴). قالی‌ها و بافته‌های اوایل دوره صفویه (۱) (ب. پوروش). گلستان هنر، ۱(۲)، ۷۰-۱۰۵.
https://www.ensani.ir/fa/article/4060

تودوآ، م.، و و یوسف‌پور، م.ک. (۱۳۷۹). خردنامه پارسایان: روایتی تازه از سراسر شاهنامه فردوسی [کتاب چاپی]. دانشگاه گیلان.
https://docibox.ir/book/2479687

حسنوند، ح.، خزایی، م.، حاتم، غ.، و عارف، م. (۱۴۰۱). تحلیل بیش‌متنی روابط دین و اسطوره در نقاشی شکار بهرام گور. نگره، ۱۷ (۶۴)، ۲۰۱-۲۱۷.
https://doi.org/10.22070/negareh.2022.15862.2978

خالقی، م. (۱۳۹۲). سیری در گلیمبافی دوره صفوی. کتاب ماه هنر، ۱۷۵، ۹۴-۱۰۰.
https://www.noormags.ir/970391

دریایی, ن. (۱۳۹۰). قالی‌های ایرانی و اسامی غیر ایرانی. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۳(۴۵)، ۴۵- ۵۲.
https://jfava.ut.ac.ir/article_23317.html?lang=en

دیماند، م. الف. (۱۳۸۹). راهنمای صنایع اسلامی (ع. فریار، مترجم، ویرایش دوم). انتشارات علمی و فرهنگی.
http://fa.wikinoor.ir/wiki/Dimand
(نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۴۷).

ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۸). مقایسه چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو، جامی و مکتبی. متن‌شناسی ادب فارسی، ۴۵ (۱)، ۵۳-۸۹.
https://www.noormags.ir/622213

رجبی، م. (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران، موزه هنرهای معاصر.
https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=86

زکی، م. ح. (۱۳۸۸). هنر ایران در روزگار اسلامی (م. الف. اقلیدی، مترجم). صدای معاصر.
https://www.iketab.com/1388

ساوری، ر.، دامیا، ج.، اتیک، آ.، شریل، س.، رابینسون، ک.، اشمیت، ب.، و سیمز، الف. (۱۳۸۴). تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (بر اساس دایرةالمعارف ایرانیکا) (الف. یارشاطر، سر ویراستار؛ ر. لعلی خمسه، مترجم). نشر نیلوفر.
https://www.iranketab.ir/book/28288-history-of-carpet-weaving-in-iran

شکری، ح.، و جعفری دهکردی، ن. (۱۴۰۱). تبیین تأثیرات هنر سنتی چینی بر فرش شکارگاهی منتسب به کاشان دورهٔ صفوی موزهٔ متروپولیتن مبتنی بر رویکرد بینامتنی از منظر ژرارژنت. کاشانشناسی، ۱۵(۱)، ۷۷-۹۴.
https://doi.org/10.22052/kashan.2022.246051.1040

صباحی، ط. (۱۳۹۴). گلیم: چکیده‌ای از تاریخ و هنر تخت‌بافته‌های شرقی. ویژه نشر.
https://www.iranketab.ir/book/85076-kilim

طاهری، ص.، و مردانی، آ. (۱۴۰۰). پیجویی روابط بینامتنی و بیناسامانهای در ترانههای سه خشتی و گلیمهای کرمانجی شمال خراسان. کیمیای هنر، ۱۰(۴۱)، ۴۹-۶۶.
https://kimiahonar.ir/article-1-2031-fa.html

عرفان‌منش، س.، و پیری، ع. (۱۴۰۲). خوانش بیش‌متنی عناصر نوشتاری در قالیچه محرابی موزه دفینه. جلوه هنر، ۱۵(۱)،۵۴-۴۳.
https://jjhjor.alzahra.ac.ir/article_6906.html?lang=en

فریه، ر. دبلیو. (۱۳۵۰). هنرهای ایران (پ. مرزبان، مترجم). تهران: مؤسسهٔ نشر فروزان روز.
https://irani-online.ir/product/17387

کندریک، آ. ف.، و تاترسال، س. ا. س. (۱۳۹۹). قالی‌های دستبافت شرقی و اروپایی (نازیلا. دریایی، مترجم). فرهنگسرای میردشتی.
(نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۲۲).https://yassavoli.com/product/4769590

کنگرانی فراهانی، م.، نامورمطلق، ب.، خبری، م.، و شریف‌زاده، م. (۱۴۰۰). معراج سلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت. نگره، ۱۶(۵۹). ۶۱-۷۳.
https://doi.org/10.22070/negareh.2020.5312.2456

مهرابی، ف.، و قانی، الف. (۱۴۰۰). خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۱(۲۶)، ۱۱۱-۱۲۱.
https://jfava.ut.ac.ir/article_82096.html

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۴، ۵ مرداد). متن‌های درجه دوم: بیش متنیت در نگاه ژرار ژنت. خردنامه همشهری: ضمیمه هفتگی اندیشه، ۵۹، ۱۰ -۱۱.
https://www.noormags.ir/113339

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶، ۸۳ -۹۸.
https://www.noormags.ir/758338

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۱). درآمدی بر بینامتنیت. سخن.
https://www.iranketab.ir/book/18880-introduction-to-intertextuality

یاحقی، م. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. سروش.
https://www.iketab.com/1385Yahaghi

یونگ، ک. گ. (۱۳۵۷). انسان و سمبل‌هایش (الف. صارمی، مترجم). جامی.

https://iran-paper.ir/1383

Reference

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Term*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers. https://books.google.com/books/about/A_Glossary_of_Literary_Terms.html?id=Xo9kAAAAMAAJ

Ahmadi, B. (1991). *The Text Structure and Textural Interpretation*. Markaz Publishing. https://www.iranketab.ir/book/22353-the-text-structure-and-textural-interpretation **[In Persian]**.

Alain, G. M. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanju, Trans.). Nashr-e Markaz. https://www.iranketab.ir/book/11468-intertextuality **[In Persian]**.

Arbabi, B., & Qomlaqi, F. (2021). An intertextual study of the narrative rug depicting Prophet Solomon and the Queen of Sheba. *Rahpouyeh-e Honarhaye Sanayei*, *1*(1), 7–17. https://doi.org/10.22034/rac.2021.249245 **[In Persian]**.

Azhand, Y. (2008). *Painting School of Shiraz*. Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute for the Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works (MATN). https://www.iranketab.ir/book/53970-painting-school-of-shiraz **[In Persian]**.

Azhand, Y. (2015). *Tabriz and Qazvin-Mashhad Painting School*. Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute for the Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works (MATN). https://www.iranketab.ir/book/98854-tabriz-and-qazvin-mashhad **[In Persian]**.

Bahram Gur Slays a Dragon (verso) [From *a Shahnama (Book of Kings) of Firdausi (940-1019 or 1025)*; Known as Great Mongol Shahnama (Book of Kings); Manuscript folio; ink, opaque watercolor, and gold on paper]. (ca. 1330). Cleveland Museum of Art. Object Number: 1943.658.b. Retrieved November 3, 2024, from https://www.clevelandart.org/art/1943.658.b

Bahram Gur slays lions [No. 68] and a dragon [No. 69] [From a Shahnameh (*Book of Kings*) of Firdowsi (940-1019 or 1025); Known as Great Mongol Shahnama (Book of Kings); Opaque watercolour, ink and gold on paper; Safavid: Qazvin or Mashhad, Iran]. (1580). The Fitzwilliam Museum. Retrieved November 3, 2024, from https://shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore/objects/no-68-and-no-69-bahram-gur-slays-lions-no-68-and-a-dragon-no-69

Behzād, K. (Painter). (ca. 1493). *Bahram Gur slaying the Dragon* [Image; Dimensions: 5.125 x 3.5625 Inch; Herat]. In *Khamsa of Nizami*. Australian National University,

The Collections of Basham Photographs. Retrieved November 3, 2024, from http://hdl.handle.net/1885/208952

Daryaie,N . (2011). Iranian Carpets with non Iranian names. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *3*(45), 45-52. https://jfava.ut.ac.ir/article_23317.html?lang=en **[In Persian]**.

Dimand, M. S. (2010). *A Handbook of Muhammadan Art* [A guide to Metropolitan's collection] (A. Faryar, Trans., 2nd ed.). Scientific and Cultural Publications. http://fa.wikinoor.ir/wiki/Dimand (Original work published 1947). **[In Persian]**.

Erfanmanesh, S. and Piri, A. (2023). Hypertextual reading of written elements in the Niche Carpet of Dafineh Museum. *Glory of Art Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *15*(1), 43-54. https://jjhjor.alzahra.ac.ir/article_6906.html?lang=en **[In Persian]**.

Ferrier, R. W. (1971). *The Arts of Persia* (P. Marzban, Trans.). Tehran: Forouzan-e Rooz. https://irani-online.ir/product/17387 **[In Persian]**.

Frow, J. (2005). *Genre*. Rutledge. https://books.google.com/books/about/Genre.html?id=15-QBAAAQBAJ

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans; G. Prince, Forword writer), University of Nebraska Press. https://www.google.com/books/edition/Palimpsests/KbYzNp94C9oC?hl=en&gbpv=1&printsec=frontcover

Hassanvand, H., khazai, M., Hatam, G., & Aref, M. (2022). Hypertext analysis of the relationship between religion and myth in Bahram Gur's Hunting Painting. *Negareh Journal*, *17*(64), 201-217. https://doi.org/10.22070/negareh.2022.15862.2978 **[In Persian]**.

Jung, C. G. (1978). *Man and his Symbols* (A. Saremi, Trans.). Jami. https://iran-paper.ir/1383 **[In Persian].**

Kangharani, M., Namvarmotlagh, B., Khabari, M. A., & Sharif Zadeh, M. R. (2021). The ascension of Sultan Mohammad and Its Derivation in three contemporary Iranian paintings with Genette's Hypertextuality Approach. *Negareh Journal*, *16*(59), 61-73. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.5312.2456 **[In Persian]**.

Kendrick, A. F., & Tatersal, C. E. C. (2019). *Hand-Woven Carpets, Oriental & European* (N. Daryaie, Trans.). Farhangsaray-e Mirdashti. https://yassavoli.com/product/4769590 (Original work published 1922). **[In Persian]**.

Khaleghi, M. (2013). A survey of Safavid era kilim weaving. *Ketab-e Mah-e Honar*, (175), 94–100. https://www.noormags.ir/970391 **[In Persian]**.

Layla Visiting Majnun in the Desert, page from a copy of the Khamsa of Nizami [Safavid dynasty (1501–1722), 16th century; Iran; Medium: Ink and color on paper; Dimensions: 13.8 × 6.5 cm]. (1501-1600). Art Institute Chicago. Reference Number: 1998.216. Retrieved November 3, 2024, from https://www.artic.edu/artworks/150426/layla-visiting-majnun-in-the-desert-page-from-a-copy-of-the-khamsa-of-nizami

Mehrabi, F., & Ghani, A. (2021). Reading hypertextual relation of Ilam rug by Gerard Genette's Theory. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *26*(1), 111-121. https://jfava.ut.ac.ir/article_82096.html **[In Persian]**.

Namvar Motlagh, B. (2005, July 27). Second-degree texts: Hypertextuality from Gérard Genette's perspective. *Kheradnameh-ye Hamshahri: Weekly Thought Supplement*, 59, 10–11. https://www.noormags.ir/113339 **[In Persian]**.

Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextual study. *Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani*, 56, 83–98. https://www.noormags.ir/758338 **[In Persian]**.

Namvar Motlagh, B. (2012). *An Introduction to Intertextuality*. Sokhan. https://www.iranketab.ir/book/18880-introduction-to-intertextuality **[In Persian]**.

Pakbaz, R. (2002). *The Encyclopedia of Art*. Farhang-e-Moaser. https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art **[In Persian]**.

Parham, C. (2020). *Carpet and Carpet Weaving in Iran*. Center for the Great Islamic Encyclopedia (Center for Iranian and Islamic Studies). https://www.iranketab.ir/book/114968-carpets-and-carpet-weaving-in-iran **[In Persian]**.

Parham, C., & Azadi, S. (1992). *Tribal and Village Rugs from Fars* [Print book] (Vol. 1). Amirkabir. https://elmnet.ir/doc/30296307-76155 **[In Persian]**.

Rajabi, M. (2005). *Masterpieces of Iranian Miniature Painting*. Tehran Museum of Contemporary Art. https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=86 **[In Persian]**.

Rajabi, M. (2005). *Masterpieces of Persian Painting*. Tehran Museum of Contemporary Art. https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=86 **[In Persian]**.

Rustam Fights the Dragon (Rustam's Third Course) [Folio from a Shahnama (Book of Kings) of A. Q. Firdausi, (Iranian, Paj ca. 940/41–1020 Tus), Known as Great Mongol Shahnama (Book of Kings); Manuscript folio; ; Codices; Medium: Ink, opaque watercolor, and gold on paper; Dimensions: 4.9 cm x 10.9 cm; Isfahan, Iran]. (ca. 1330-1340). The Metropolitan Museum of Art, Curatorial Department

of Islamic Art. Object Number: 2003.330.1. Retrieved November 3, 2024, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454874

Sabahi, T. (2015). *Kilim: A Summary of the History and Art of Oriental Flatweaves*. Vizheh Nashr. https://www.iranketab.ir/book/85076-kilim **[In Persian]**.

Savory, R., Dhamija, J., Ittig, A., Sherrill, S., Robinson, K., Schmidt, B., & Sims, E. (2005). *History and Art of Carpet Weaving in Iran (Based on Encyclopædia Iranica)* (E. Yarshater, Ed.; R. Lali Khamseh, Trans.). Niloofar. https://www.iranketab.ir/book/28288-history-of-carpet-weaving-in-iran **[In Persian].**

Shokri, H., & Jafari Dehkordi, N. (2022). Explicating the effects of Chinese traditional art on the Metropolitan Museum's Silk Animal Carpet attributed to Kashan of the Safavid Era through Genette's theory of Intertextuality. *Kashan Shenasi*, *15*(1), 77-94. https://doi.org/10.22052/kashan.2022.246051.1040 **[In Persian]**.

Taheri, S., & Mardani, A. (2022). A survey on intertextual and intersemiotic relations between the sechischti lyrics and the kilims of the North Khorasan's Kurmanj Nomads. *Kimiya-ye-Honar (Advanced Research Institute of Arts), 10*(41), 49-66. https://kimiahonar.ir/article-1-2031-fa.html **[In Persian]**.

Thompson, J., & Pourvash, B. (2005). Early Safavid carpets and textiles (1). *Golestan-e Honar, 1*(2), 70-105. https://www.ensani.ir/fa/article/4060 **[In Persian]**.

Todua, M. A, & Yousefpour, M. K. (2000). The Persian's Book of Wisdom: *A New Narrative from the Entire Shahnameh of Ferdowsi* [Print book]. University of Guilan. https://docibox.ir/book/2479687 **[In Persian]**.

Yahaghi, M. (2007). *A Dictionary of Myths and Narrative Allusions in Persian Literature*. Soroush Publishing. https://www.iketab.com/1385Yahaghi **[In Persian].**

Zaki, M. H. (2009). *Art of Iran in the Islamic Era* (M. E. Eghlidi, Trans.). Sedaye Moaser. https://www.iketab.com/1388 **[In Persian]**.

Zolfaghari, H. (2009). Comparison of four versions of Leyli and Majnun by Nizami, Amir Khusrow, Jami, and Maktabi. *Textual Analysis of Persian Literature*, *45*(1), 53–89. https://www.noormags.ir/622213 **[In Persian]**.