قالی‌هایی (بیش‌متن‌هایی) با موضوع مجلس زلیخا و زنان مصری، دوم، بافت کاشان (اواخر قرن ۱۹ م)، مأخذ:URL1,2,3,4.

فصلنامهٔ علمی نگره

# خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت

**محمد افروغ** *

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۸/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۳
صفحه ۱۱۱ تا ۱۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

**چکیده**

قالی‌هـــای تصویری با محوریت داســـتان‌های دینی که با تأثیرپذیری و ارجاع به متون گذشـــته پدید می‌آیند، نمایانگر آفرینش یک متن تصویری برســـاخته از دیگر متن‌های پیش از خود اســـت که بدون وجود و حضور آنها، اثر (متن) جدید خلق نمیشـــود. این رهیافت اشاره به نظریه ترامتنیت ژرار ژنت دارد که شـــامل پنج رویکرد است. **هدف** این پژوهش، بررســـی و تحلیل روابط بین متنهای صریح و ضمنی نقوش و نشانه‌های شکل‌دهنده به محتوا و معانی نهان قالیچه داستان مجلس زلیخا و یوسف برمبنای ســـه رویکرد بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت از نظریهٔ ترامتنیت اســـت. **سؤالات** پژوهش عبارت‌اند از: ۱. معادل‌های کلامی و نوشـــتاری رویکردهای نظریهٔ ترامتنیت چگونه در متن قالی نمود یافته اســـت؟ ۲. چگونه از روابط بین متون در تشـــکیل عناصر و ساختار محتوایی و معناهای نهانی قالیچه، استفاده‌شده است؟ این پژوهش از نوع کیفی و نظری و **روش تحقیق** از نوع توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری داده‌ها از نوع کتابخانه‌ای است. **نتایج** این پژوهش، بیانگر آن است که قالی، ضمن برخورداری از عناصر و نظام‌های نوشـــتاری و دیداری (بصـــری)، دارای روابط بینامتنی صریح و آشکاری با داستان‌های دینی، اشعار و سروده‌های شعراست و به‌عنوان پیش‌متن برای سایر قالی‌های مشـــابه با این موضوع و سایر قالی‌های مجلس زلیخا که پس‌ازآن تولیدشده‌اند، بیش‌متن‌های این اثر و روایت‌های تصویری حاشیهٔ قالی، قالی‌های داستانی-تصویری دینی و نیز مکتب قالیبافی قاجار از پیرامتن‌های آن به شمار میرود.

**واژگان کلیدی**

قالی، یوسف و زلیخا، قاجار، ترامتنیت، بینامتنیت، پیشمتنیت، پیرامتنیت.

* دانشیار دانشگاه اراک، دانشکده هنر، گروه آموزشی فرش، اراک، ایران. Email: m-afrough@araku.ac.ir

## مقدمه

نظریه‌های مختلف ادبی نمودگار رهیافت‌ها و نظام‌های متنوعی است که از یک یا دو قرن گذشته به دلیل خوانش، تحلیل، تفسیر و تأویل متن‌های کلامی و تصویری و روابط میان متنی در آثار ادبی و هنری و درک و دریافت معانی و لایه‌های درونی از سوی مخاطب، آشکار و رفته‌رفته به گستره‌ای از مبانی و شالوده در پژوهش‌ها تبدیل شدند. این نظریه‌ها با گذر زمان و ظهور پژوهش‌گران با تحولات جزئی و کلی در ماهیت و هدف، از سطح ابتدایی و بعضاً دارای نقص به مبانی و رویکردهایی بسیط‌تر، تکامل‌یافته و نظام‌مند به‌منظور استفاده در پژوهش‌های بنیادین، دچار دگردیسی شدند. ترامتنیت یکی از این نظریه‌ها است که در گسترهٔ وسیعی از موضوعات ادبی و هنری به کار گرفته می‌شود. محور و ماهیت این نظریه، ارتباط یک متن با متن‌های دیگر در مسیر ساختارگرایی و پساساختارگرایی است که با یولیا (ژولیا) کریستوا و رولان بارت آغاز و با ژرار ژنت به تکامل رسید. ترامتنیت یکی از نظام‌های مطلوب در خوانش موضوعات هنر (بومی و سنتی)، کاربرد وسیعی یافته و قالی‌های تصویری با موضوعات قرآنی و دینی که از دوران قاجار رواج یافت، با دارا بودن متون روایی و تصویری و نیز معانی نهان و نمادین، ازجمله این موضوعات است و از ظرفیت مطلوبی در کاربست این نظریه و رویکردهای آن برخوردار است. محتوای آن‌ها برگرفته از متون دینی و مذهبی است که مُزین به انواع متن‌های کلامی و تصویری است.

داستان یوسف و زلیخا نمونه‌ای ویژه از قصص دینی است که به دلیل دارا بودن عناصر داستانی و تصویری و پیام‌های اخلاقی و اجتماعی، یکی از پیش‌متن‌ها برای خلق آثار هنری (فیلم و نقاشی) و ادبی (اشعار) بوده است. قالی با عنوان «مجلس زلیخا و یوسف»، ازجمله قالیچه‌های تصویری بافته‌شده در دورهٔ قاجار است که طراح سعی در بازتاب تصویری بخشی از داستان پر فراز و نشیب یوسف نبی در مواجهه با زلیخا (جدال نفس و عزت) دارد. ازاین‌رو، در این پژوهش متون تورات، قرآن و حافظ، به‌عنوان پیش‌متن و قالی با موضوع یوسف و مجلس زلیخا نمودی از بیش‌متن تعریف می‌شود. بر این پایه، بررسی و تحلیل روابط بین متن‌های صریح و ضمنی نقوش و نشانه‌های شکل‌دهندهٔ به محتوا و معانی نهانی قالی یوسف و مجلس زلیخا، از منظر ترامتنیت با تکیه بر رویکردهای آن و نیز میزان به‌کارگیری و بازتاب پیش‌متن در بیش‌متن **هدف** این پژوهش است. از این رهگذر، **سوال‌های** این پژوهش عبارتند از: ۱. معادل‌های کلامی و نوشتاری رویکردهای نظریه ترامتنیت چگونه در متن قالی نمود یافته است؟ ۲. چگونه از روابط بین متون در تشکیل عناصر و ساختار محتوایی و معناهای نهانی قالیچه، استفاده‌شده است؟ **ضرورت و اهمیّت** در نگارش این پژوهش، شناخت، مطالعه و تحلیل متن و مضامین قالی دست‌باف به‌عنوان یک هنر بومی بر اساس نظریه‌ها و رویکردهای مختلف به‌منظور بسط و توسعهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای، است.

## روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی و ازنظر هدف بنیادین است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و خوانش تصویری نقوش و عناصر دیداری متن است. بر این مبنا، از رویکرد ترامتنیت به‌عنوان یکی از کامل‌ترین نظام‌های معنایی متون برای خوانش و تجزیه‌وتحلیل متن اثر استفاده‌شده است. همچنین شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است.

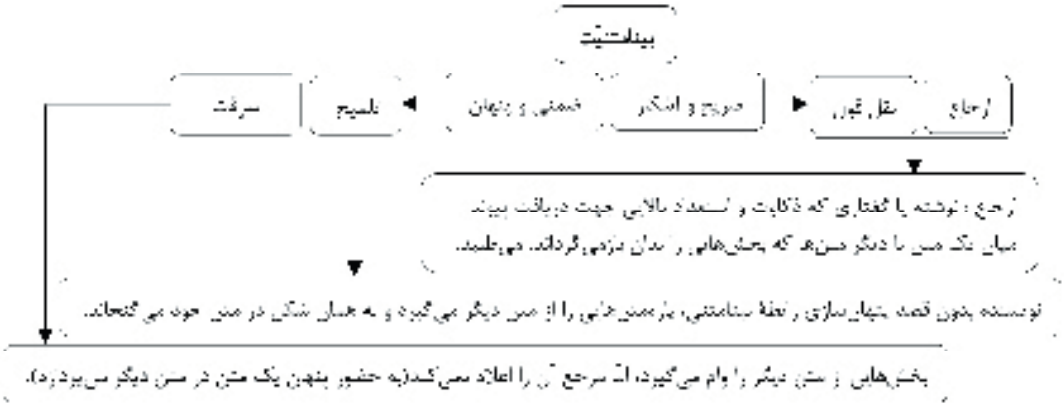
## پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با موضوع این مطالعه، تاکنون پژوهشی به سامان نرسیده، اما دو مقاله در فضای بینامتنیت به نگارش درآمده که به آن‌ها اشاره می‌شود. قانی و محرابی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت»، نشریه نگره، شماره ۵۲، به مطالعه و خوانش متن‌های موجود در قالیچه پرداخته‌اند و یافته مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که در طراحی 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 در راستای تبلیغ تشیع و پیوند دهندهٔ دو نظام فرهنگی ایرانی و اسلامی است. اربابی و قملاقی (۱۴۰۱) در مقاله «مطالعه بینامتنی قالیچهٔ داستانی حضرت سلیمان و ملکه صبا»، نشریه رهپویه هنرهای صناعی، شماره ۱، به مطالعه و بررسی رویکرد بینامتنیت در روابط بینامتنی قالیچهٔ داستان سلیمان و صبا پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیدند که نقوش بافته‌شده روی فرش مربوط به دین یهود است که ازاین‌بین می‌توان به تصویر ملکه سبا و حضرت سلیمان، دوازده فرزند یعقوب نبی و تصاویری مربوط به داستان از آب گرفتن حضرت موسی و قربانی کردن حضرت ابراهیم اشاره کرد. در مقاله پیش رو، کوشش بر آن است تا نظریه ترامتنیت (مجموعه رویکردهای همچون بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتن) در قالی یوسف و مجلس زلیخا مطالعه و بررسی شود. در منابع پیشین، صرفاً رویکرد بینامتنیت موردمطالعه قرارگرفته، حال آن‌که در پژوهش حاضر، سه رویکرد بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت در نمونه انتخابی بررسی، تحلیل و خوانش می‌شود.

## مبانی نظری

### ژرار ژنت و نظریه ترامتنیت[a]

ژرار ژنت «هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر




نمودار ۱. انواع بینامتنیت و زیرشاخه‌های آن، مأخذ: نگارنده با برداشتی از Genette,1997: 2.

یا غیر خود را با عنوان ترامتنیت نام نهاده که به پنج گونه تقسیم می‌شود: بینامتنیت[b] مبتنی بر رابطه هم‌حضوری متن‌ها، بیش‌متنیت[c] مبتنی بر رابطه برگرفتگی متن‌ها، فرامتنیت[d] مبتنی بر رابطه تفسیری متن‌ها، سرمتنیت[e] مبتنی بر رابطه با یک متن و گونه‌های متعلق به آن و پیرامتنیت[f] مبتنی بر رابطه متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته آن به دو صورت تبلیغی و آستانگی آن» (نامورمطلق،۱۳۸٦: ۸٤-۸۳). ترامتنیت «شامل هر نوع رابطه‌ای است که در آن یک متن خواه آشکار، خواه پنهان در رابطه با متون دیگر قرار می‌گیرد» (Genette,1997:1). باور ژنت این بود که در چارچوب نظریهٔ ترامتنیت، می‌توان همهٔ روابط میان یک متن و غیر خودش را مطالعه و تحلیل کرد. او این باور را معرفی و عمومی می‌کند تا رویکرد خویش را از نگرش و احکام پساساختارگرایانه جدا کند. وی در این نظریه «محور بینامتنیت را حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متن دیگر می‌داند و به روابط تأثیر و تأثر متن‌ها می‌پردازد» (احمدی،۱۳۸۶: ۳۲۰/آلن،۱۳۸۹: ۱۴۸). به‌واقع ترامتنیت «به پرسش در خصوص چگونگی رابطهٔ یک متن با متن‌های دیگر و به‌طورکلی با غیر خودش می‌پردازد. برای این منظور آن‌ها را دسته‌بندی و طبقه‌بندی می‌کند و سپس به تجزیه‌وتحلیل آن‌ها می‌پردازد» (نامورمطلق،۱۳۸٦: ۱٤۱).

**رویکردهای بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت**

ژرار ژنت اصطلاح و رویکرد بینامتنیت را که توسط ژولیا کریستوا، خلق‌شده بود و به‌صورت وسیع در آثار ادبی و هنری و منتقدان این حوزه‌ها، به کار گرفته شد، با تکیه بر نظریات کریستوا و باختین و به صورتی نظام‌یافته‌تر تغییر، تکمیل و نظام‌مند کرد. او به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین و مؤثرترین پژوهندگان ساحت بینامتنیت، نظامی متفاوت را برای تحلیل دلالت‌های متن ارائه کرد. «مطالعات او قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را در بر می‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن موردبررسی قرار دهد» (همان، ۸۵). بینامتنیت «ممکن است حاصل وابستگی یک متن به واژگان، مفاهیم، دلالت‌ها، رمزگان‌ها، قراردادها، اقدامات ناخودآگاه یا متن‌های پیشین باشد. هر متن یک بینامتن است که آگاهانه یا ناآگاهانه از بایگانی سترگ فرهنگ بشری وام می‌گیرد» (Leitch,2001:21). بینامتنیت با هدف کشف نشانه‌ها و آثار متون دیگر بر یک متن، در پی آن است که روابط موجود میان متن حاضر و متون دیگر به‌عنوان متن غایب را بررسی کند و به تعاملات گوناگون ادبی، زبانی و فرهنگی بپردازد. بینامتنیت حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است (آلن، ۱۳۸۰: ۱٤٦). بینامتنیت ژنتی به‌طورکلی به دو دسته همراه با زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شود (نمودار ۱).

بیش‌متنیت از دیگر رویکردهای پنج‌گانهٔ ژنت، است. او در تعریف این رویکرد می‌نویسد: هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن (B) با یک متن پیشین (A) باشد، چنانچه این رابطه از نوع تفسیری نباشد (Genette,1982: 5). اساس این رویکرد برخلاف بینامتنیت که «هم‌حضوری» است، بر «برگرفتگی» استوار است و شامل دو نوع همان‌گونگی (تقلیدی) و تراگونگی[8] (دگرگونگی) است. در گونهٔ نخست تغییر، هدف و نیت نیست اما در دومی شرط ایجاد پیش‌متنیت، تغییر در بیش‌متنیت است. رابطه میان بیش‌متن و پیش‌متن هنگامی برقراراست که «در متن دوم نشانه‌های صریح از متن نخستین موجود باشد» (نامورمطلق،۱۳۸٦: ۸۸). در بیش متنیت «تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری موردتوجه است. حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به‌گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش متنیت می‌نامند» (همان، ۹۵). بیش‌متنیت بر اساس

برگرفتگی بناشده است، به عبارتی در بیش‌متنی تأثیر یک متن بر متن دیگر موردبررسی قرار می‌گیرد نه حضور آن. البته در هر حضوری، تأثیر نیز وجود دارد و در هر تأثیری هم حضور وجود دارد، اما در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر موردتوجه است (آذر،۱۳۹۵: ۲۴). در بیش‌متنیت «همان‌گونگی یا تقلیدی، حفظ نسخهٔ اصلی بدون هیچ‌گونه تغییر یا دگرگونی موردتوجه است. در این حالت هنرمند یا مؤلف تلاش می‌کند اثر خود را با تقلید و کپی کردن از اثری دیگر خلق کند؛ اگرچه هیچ تقلیدی را بدون دگرگونی جزئی نمی‌توان متصور شد» (کنگرانی،۱۳۹۱: ۳۲۰).

در رابطه‌های بیش‌متنی نیز روابط بین بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ همان‌گونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر و دگرگونی، تقسیم می‌شود. پیرامتنیت از دیگر گونه‌های ترامتنیت ژنت، به شمار می‌رود که شامل «متن‌هایی است که متن اصلی را در برمی‌گیرند» (نامورمطلق،۱۳۹۱الف: ۹۰). پیرامتن نیز به دو دستهٔ درون‌متن (پیوسته) و برون‌متن (ناپیوسته و منفصل) تقسیم می‌شود که درواقع آستانه و دروازهٔ ورود به جهان متن‌ها و پوششی برای آن‌ها هستند. برای مثال در یک متن ادبی، عنوان، فصول، مقدمه و پی‌نوشت درون‌متن و نقد و اظهارات منتقدان و بحث‌های نویسنده و ویراستار، عناصر بیرون متن به شمار می‌روند. به باور ژنت پیرامتن «نشان‌گر آن عناصری است که در آستانه متن قرار دارند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند» (آلن،۱۳۸۰: ۱۴۸).

## نظری بر داستان یوسف و زلیخا و بازتاب آن در انواع قالی‌ها

قصه یوسف و زلیخا، به‌واسطهٔ برخورداری از عناصر روایی، توصیفی و نمادین، جذابیت‌ها و مفاهیم داستانی و نمایشی، روایتی مشهور از داستان‌های کتب مقدس و احسن القصص قرآن در سوره دوازدهم است که در آن پروردگار چنین فرماید: به‌راستی که در سرگذشت یوسف و برادرانش برای پرسش‌کنندگان عبرت‌هاست (یوسف،۷). تأکید این آیات بر این است که «خداوند ولی بندگان مخلص خود و عهده‌دار امور آنان است تا آن‌ها را به کمالی که می‌خواهد برساند. خداوند، اسباب عالم را هر طوری که بخواهد می‌چیند و از به کار انداختن اسباب، نتیجه دلخواه خود را می‌گیرد» (طباطبایی،۱۳۷٤: ۱۰۲).

روایت آغازین داستان یوسف نبی، نخست در کتاب‌ها و متون دینی نظیر کتاب مقدس سفر پیدایش (باب سی و هفتم و سی و نهم) و متون پسین (انجیل و قرآن) است. این قصه در قرآن به احسن القصص مشهور است که هدف آن، اصلاح و هدایت، روشنگری و عبرت‌آموزی و دعوت مخاطب به حرکت در مسیر اخلاق و تربیت است. سپس به متون ادبی منظوم و منثور شاعران و ادیبان و منظومه فرهنگ (عامه) و توده‌های اجتماع راه یافت. «بسیاری از نویسندگان و شاعران بزرگ همچون مولانا، سعدی، [جامی]، عطار و امیر خسرو دهلوی این داستان را بازنویسی کرده یا به آن پرداخته‌اند و به‌طورکلی در زمرهٔ داستان‌هایی است که بیشترین توجه را به خود جلب کرده و داستانی است با کشش‌های دراماتیک که به برخی از مهم‌ترین و درعین‌حال نامی‌ترین مفاهیم بشری یعنی عشق، اغواگری و نجابت می‌پردازد» (صوابی،۱۳۹٤: ۲۸۰). در گام‌های بعد به‌تدریج، به وادی هنر راه یافت و دستمایه و الهام‌بخش هنرمندان در آثار هنری به‌طور خاص طراحی و بافت قالی، شد (نمودار ۲). به‌گونه‌ای که تمام داستان یا نماهایی از آن، به‌ویژه مجلس زلیخا و زنان مصری در طرح‌ها، ابعاد و ساختارهای متنوع در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی نمودار شد (تصویر ۱) که درواقع می‌توانند به‌عنوان بیش‌متن‌هایی از قالی موردمطالعه در این پژوهش به شمار آیند. در هر یک از این قالی‌ها، هنرمند طراح موضوع داستان و مجلس زلیخا و

تصویر ۱. قالی‌هایی (بیش‌متن‌هایی) با موضوع مجلس زلیخا و زنان مصری، از راست به چپ، بافت کاشان (۱۹۰۰ تا ۱۹۲۰ م)، دوم، بافت کاشان (اواخر قرن ۱۹ م)، سوم، بافت تبریز (قرن ۱۹ م)، چهارم، بافت کاشان محتشم (اواخر قرن ۱۹). مأخذ:URL 2.

تصویر ۲. قالی یوسف و مجلس زلیخا، مأخذ:
https://en.wikirug.org/images/7/72/Tehran_Rug_5-Christies-WikiRug.jpg

یوسف را با ساختار و محتوایی متفاوت طراحی کرده است.

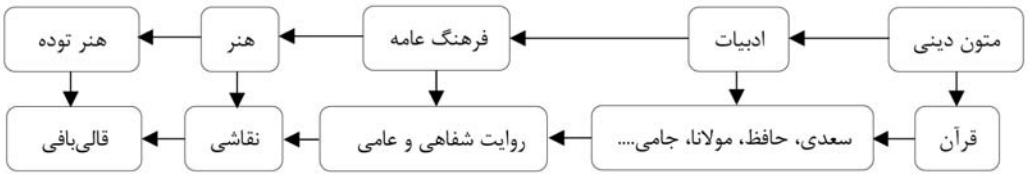
**مختصات ظاهری و ساختاری فرمی و محتوایی قالی**

قالی یوسف و مجلس زلیخا که موردمطالعه این پژوهش است (تصویر ۲) با مختصات فنی جدول ۱ که در اختیار وبگاه و حراجی کریستیز[h] است - البته ادعاشده که در حراجی کریستیز به سال ۱۹۸۳ به یک مجموعه‌دار شخصی فروخته‌شده است- دارای طرح محرابی با ابعاد بزرگ پارچه (۸/۹۴ یا ۶/۵۰ مترمربع) است. شکل و ریخت کلی متن قالی و ترکیب‌بندی، شبیه به مجالس و نگاره‌های مینیاتوری و نگارگری ایرانی است البته با عدم شباهت و تفاوت‌های برجسته و چشم‌گیر در جزئیات و عاری از هرگونه دقت در پرداخت حالات چهره‌ها که می‌تواند به‌واسطه ابعاد فنی و رج‌شماری پایین و یا سهل‌انگاری بوده باشد. حاشیه نسبتاً پهن با روایت‌های تصویری و تکراری از داستان سرگذشت یوسف و زمینه‌ای شلوغ و متراکم از نقوش انسانی، اشیاء و اسباب متنوع که تداعی‌کننده مجلس فاخر و مجلل زلیخا برای زنان درباری و اشرافی مصری برای دیدار از یوسف، است. فضای محراب گون زمینه شامل دو بخش است: زلیخا، ندیمه، یوسف و سه زن در فضای بالای زمینه که توسط میز پذیرایی، ظروف میوه و شراب از بخش پایینی شامل شانزده زن در حال حیرت، غَمزه و کرشمه و بریدن دست خویش، مجزا شده است. بخش بالای قالی کتیبه این قالی با عبارت «تهران، رقم فتح‌الله کرمانی»، بافته‌شده که امضای بافنده یا سرپرست کارگاه بافت است.

روایت اصلی در فضای محرابی گون و سفید کرمی به‌منظور پیدایش مطلوب‌تر نقش و نگاره‌ها نقش‌پردازی شده که در مواجهه با رنگ قرمز حاشیه، تضاد ملایم و پسندیده‌ای را رقم‌زده و این چینش رنگی در نگاهی اجمال در هماهنگی کامل است. طراح بر اساس وصف زیبایی‌های باغ و گلستان زلیخا بر مبنای پیش‌متن‌های داستان، بخشی از آن توصیفات را در زمینهٔ قالی و به‌ویژه در بخش بالای زمینه، در فضای محرابی به تصویر کشیده است. فضای کلی قالی (زمینه و حاشیه) متراکم و شلوغ و مملو از نقوش متنوع و صحنه‌های روایی تصویری است. در فضای

جدول ۱. مختصات فنی و تاریخی قالی یوسف و مجلس زلیخا. مأخذ:
https://www.mollaianrugs.com/fa/collezione/category-of-antique-rugs/antique-persian-rugs/kashaan/dabeir/antique-persian-kashan-dabir-figurative-rug-35686942/

| | | | |
|---|---|---|---|
| حدود قرن بیستم (۱۹۱۰)، تهران، ۳۲۰×۲۰۴ سانتی‌متر | تار: ابریشم | پُرز: پشم و ابریشم | کاربرد پنبه در بخش‌هایی از حاشیه |




نمودار۲. سیر نسبی ظهور و گسترو داستان یوسف در متون و بافت‌های مختلف مأخذ: نگارنده

جدول ۲. متن‌های دیداری (تصویری) شامل نقوش و صحنه‌های روایی در قالی مجلس زلیخا. مأخذ: همان.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **نقوش (نمادها)** | گیاهی | باغ، درخت سرو، انواع گل‌وبوته‌ها (توت‌فرنگی، گل‌های شاه‌عباسی، رُز و آفتاب‌گردان)، اسلیمی، نقش قاب سماوری، انار | |
| | انسانی | یوسف، زلیخا، زنان اشرافی مصر، ندیمه‌ها، یعقوب، برادران یوسف، افراد کاروان، غلامان مصری | |
| | حیوانی | نقوش حیوانی: گوسفند، اسب، گرگ، گراز (خوک) | |
| | پرنده | بلبل (قمری)، پروانه | |
| | | ستون، فضای محراب | |
| | رنگ | قرمز، ارغوانی، سفید، آبی، قهوه‌ای باز (خودرنگ)، مسی، گل‌بهی، صورتی، سُرمه‌ای | |
| | اشیاء | انواع ظروف شامل آبریز، کاسه (تشت) آب، بشقاب، کارد، جام‌های شراب، صُراحی | |
| **نمادهای روحانی (استعلایی)** | حالت روشنایی | هاله دور سَر | |
| **صحنه‌های روایی** | | بردن پیراهن خونی نزد یعقوب، رسیدن یعقوب به یوسف، رفتن یوسف نزد زلیخا، اسب آوردن غلام مصری | |

حاشیه اصلی که بین دو طُرّه و دو حاشیه کوچک جا گرفته، تعداد ۲۶ روایت تصویری (پیرامتن‌ها) در زمینه‌ای قرمز متمایل به رنگ آلبالویی وجود دارد که بخشی از آن‌ها صحنه‌هایی تکراری است که در بخش طولی و عرضی دیده می‌شود. برخی از این صحنه‌ها همراه با کتیبه و عنوان داستان است و برخی بدون کتیبه. همچنین بعضی از کتیبه‌ها به‌صورت برعکس بافته‌شده که نشان می‌دهد از یک قالی (پیش‌متن) دیگری برداشت‌شده است. انتخاب روایت‌ها و صحنه‌های منقطع و بیرون از سیر منطقی داستان، به‌هم‌ریختگی، فشردگی و بی‌نظمی و همچنین چینش و قاب‌بندی نامناسب و عدم فضا بندی مناسب و ترکیب‌بندی غیرحرفه‌ای نقوش و بی‌توجهی به کیفیات دیداری و شالوده تجسمی، همه این موارد نشان از این دارد که چندان کیفیات فنی بافت و زیباشناختی اثر برای طراح یا سفارش‌دهنده اهمیت نداشته و صرفاً جنبه روایتگری و به تصویر کشیدن یک موضوع دینی و قصه‌ای مشهور اهمیت داشته است. طراح در تفکیک صحنه‌ها از یک گلدان یا ریز گل‌هایی پراکنده استفاده کرده است. حاشیه طولی در سمت راست، دارای ۵ صحنه است که عیناً در سمت چپ تکرار شده‌اند.

**متن‌ها و نظام‌های شکل‌دهندهٔ ساختار اثر**

این قالی متشکل از دو متن و نظام نوشتاری-کلامی و تصویری همراه با مجموعه‌ای از متن‌های (ابیات، عبارات، نمادها و نشانه‌ها) متنوع است. متن‌های یادشده به همراه نمادهای آن‌ها در جدول‌های ۲ و ۳ مشاهده می‌شود که در این بخش تحلیل می‌شوند. ازاین‌رو، در گام نخست رویکرد بینامتنی و با خوانش نظام نوشتاری-کلامی اثر آغاز می‌شود.

**الف. رویکرد بینامتنی در قالی**

بینامتنیت به همراه زیرمجموعه‌های آن از اصلی‌ترین و مهم‌ترین رویکرد در خوانش ترامتنیت ژنتی است که در اثر موردمطالعه، به‌ویژه در متن زمینه، پی‌جویی و تحلیل می‌شود. نوع روابط بینامتنی در قالی موردمطالعه نسبت به نوع بیش‌متنیت آن (جدول ۶)، از نوع درون رسانه‌ای (هر دو از یک جنس و حامل پیام یکسان) است و نسبت به

نظام‌های کلامی-نوشتاری و تصویری موجود در متن قالی، از نوع بینارسانه‌ای است. در این قالی با دو نوع بینامتنیت صریح (آشکار) و ضمنی (پنهان) مواجهه‌ایم. اگرچه هر دو نظام نوشتاری و تصویری از نوع بینارسانه‌ای به شمار می‌روند. در جداول ۴ و ۵ که شامل دو نوع نظام نوشتاری و تصویری است و همه اشعار و عبارات و نیز تصاویر و نقشمایه‌های مختلف را شامل می‌شود، نوع بینامتنیت و زیرمجموعه‌های آن در ارتباط با منظومه نظام تصویری و نوشتاری، نشان داده‌شده است. همچنین در جدول ۶، نمونه‌ها و مصداق‌هایی از انواع نقوش که در جدول ۲ ارائه‌شده، مشاهده می‌شود.

طراح در فرآیند نقش‌پردازی متن قالی، از برخی عناصر و نشانه‌های نمادین با معنایی پنهان و لایه‌ای ضمنی بهره برده که نیازمند واکای است. کاوش بینامتنی در زمینهٔ قالی از فضای بالای محراب، جایی که طراح نگاه مخاطب را با ذکر چهار بیت از غزلیات رازآلود و کنایه‌آمیز حافظ را جلب کرده، آغاز می‌شود (تصویر ۳). این نکته مبرهن است که غالب ابیات و اشعار حافظ دوپهلو و چندمعنایی است. طراح با توجه به داستان یوسف و زلیخا و عشق هوس آلود و شیطانی زلیخا به یوسف و تناسب این چهار بیت از غزلیات حافظ با این قصّه، کوشیده به‌صورت ضمنی و تلویحی اشاره‌ای به عشق‌های نافرجام که سرانجامی بیهوده دارد، داشته باشد و مخاطب را از نتیجه چنین هوس‌هایی آگاه سازد. این ابیات به‌عنوان یک متن همراه با متن تصویری داستان دینی، دارای جنبه معرفتی و اخلاقی با محوریت پند و اندرز است که منظور نظر طراح یا سفارش‌دهندهٔ قالی بوده است.

«ز عشق ناتمام ما جمال یار مُستَغنی است
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را»
(حافظ،۱۳۸۲: ۱۸)

حافظ معتقد است: عشق انسان‌ها تمام و کمال زیبایی معشوق را نشان نمی‌دهد (عشق ناتمام: عشق یک‌طرفه). ازاین‌رو، صورت یار که در کمال زیبایی است، نیازی به این عشق ناقص و ناتمام ما ندارد؛ آن‌سان که چهرهٔ زیبا بی‌نیاز از خطوخال و رنگ و آب است. عاشق و معشوق در این بیت و در ارتباط با فضای داستان، توأمان هم عاشق‌اند و هم معشوق و این ابهام و تکثرگرایی از ویژگی‌های شعر حافظ است. یوسف عاشقی برای پروردگار (معشوق) است و معشوقی برای زلیخای عاشق که عشقش ناتمام است و ناقص و البته آلوده به هوس و نفس اماره. در برابر عشق حقیقی و ربّانی یوسف به معبود.

«من از آن حُسن روزافزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را»(پیشین)

این بیت به‌صراحت اشاره به عشق سوزان زلیخا و جمال و زیبایی بی‌اندازه یوسف دارد که بنا بر نگاه شاعر، زلیخا در برابر زیبارویی یوسف نمی‌تواند پرده عصمت و نجابت خویش را محفوظ دارد و این عشق آتشین سرانجام سبب بیرون آمدن زلیخا از پَس پرده شرم و عفت خواهد شد. ازاین‌رو زلیخا با کنار نهادن پرهیزگاری و پرده حیا، بی‌پروا به یوسف اظهار عشق می‌کند و به قول سعدی:

جدول ۳. متن‌های کلامی (نوشتاری) در قالی مجلس زلیخا، مأخذ: همان.

<table>
<tr><td rowspan="4">عناوین صحنه‌ها</td><td colspan="2">اسب آوردن غلامان مصری (دو طرف حاشیه)</td><td>رسیدن قاصد به یعقوب</td><td>افرادی یوسف را نزد عزیز مصر بردند</td></tr>
<tr><td>شهادت و گواهی گرگ نزد یعقوب</td><td>ورود غلامان مصری</td><td>کور شدن زلیخا</td><td>خونی کردن پیراهن یوسف</td></tr>
<tr><td>بردن یوسف</td><td>رسیدن یوسف به یعقوب</td><td>انداختن یوسف به چاه</td><td>رفتن یوسف نزد زلیخا</td></tr>
<tr><td colspan="2">آزادی یوسف از زندان عزیز مصر</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">اشعار حافظ</td><td colspan="2">ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است<br>به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را</td><td colspan="2">من از آن حُسن روزافزون که یوسف داشت دانستم<br>که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را</td></tr>
<tr><td colspan="2">نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند<br>جوانان سعادتمند پند پیر دانا را</td><td colspan="2">حدیث از مطرب و می گو و راز دَهر کمتر جو<br>که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معنا را</td></tr>
</table>

1 . pastiche
2 . travsisman

جدول ۴. نوع بینامتنیت و زیرمجموعه‌های آن در قالی یوسف و مجلس زلیخا (نظام تصویری)، مأخذ: همان.

| متن | نوع بینامتنیت | نوع روابط بینامتنی | نوع هم‌حضوری |
|---|---|---|---|
| باغ، انواع گل‌وبوته‌ها (توت‌فرنگی، آفتاب‌گردان، رُز، شاه‌عباسی)، اسلیمی، قاب سماوری | صریح (آشکار) و بینانشانه‌ای | ارجاع | تقلید[1] |
| آفتاب‌گردان، شاه‌عباسی | | | |
| انواع ظروف: آبریز، کاسه (تشت) آب، بشقاب، کارد، جام‌های شراب، صُراحی | | | |
| نقوش حیوانی: گوسفند، اسب، گرگ. | | | |
| صحنه‌های تصویری: بردن پیراهن خونی نزد یعقوب، رسیدن یعقوب به یوسف، رفتن یوسف نزد زلیخا، اسب آوردن غلام مصری | | | |
| ستون، فضای محراب | ضمنی (پنهان) و بینانشانه‌ای | تلمیح | |
| گل رُز | | | |
| خوک (گُراز) | | | دگرگون کردن[2] |
| درخت سرو (زندگی) | | | |

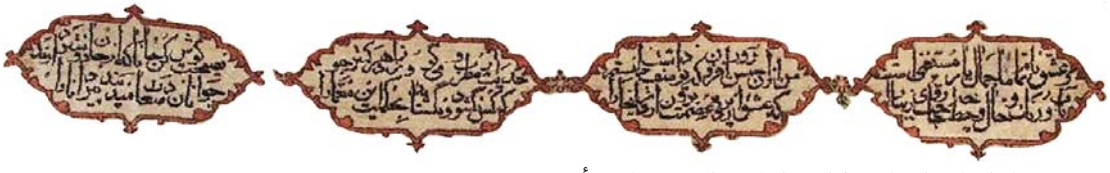
زلیخا چو گشت از مِی عشق مست
به دامان یوسف درآویخت دست
(بوستان، باب نهم، حکایت یوسف و زلیخا)
«نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند
جوانان سعادتمند پند پیر دانا را» (همان)

حافظ توصیه می‌کند که این پند و اندرز را از من قبول کن، ازاین‌رو که جوانانِ کامیاب و خوش‌بخت، نصیحت افراد خردمند صاحب‌تجربه را با جان‌ودل قبول می‌کنند و دوست دارند.

حافظ توصیه به اندرز دارد. «ملاک سعادتمندی، عطشِ طلبِ نصیحت از پیر راه است که به جامعیت رسیده و هر نکته‌ای که می‌گوید ذیل حضور جامعی که در عالم یافته اظهار می‌دارد و افق حقیقت را در مقابل طالب نصیحت می‌گشاید و با اشاره به بیت پیشین معتقد است که انسان با عشقِ ناتمام، جواب جان خود را نداده است و تا از منیت خود چیزی باقی گذاشته، به توحید، نائل نمی‌شود[1]».

حدیث از مطربِ و مِی گو و راز دَهر کمتر جو
که کَس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

باید در این دنیا از مطرب و می که همان شادی و مستی عارفانه است، سخن گفت زیرا معمای هستی به‌گونه‌ای نیست که با فلسفه و علم بتوان آن را گشود. راز دهر یا معمای هستی چیزی نیست که با تفکر گشوده شود، بلکه



تصویر ۳. ابیات انتخابی از غزلیات حافظ بر بالای محراب. مأخذ:
https://en.wikirug.org/images/7/72/Tehran_Rug_5-Christies-WikiRug.jpg

جدول ۵. نوع بینامتنیت و زیرمجموعه‌های آن در قالی یوسف و مجلس زلیخا (نظام نوشتاری)، مأخذ: همان.

| متن | | نوع بینامتنیت | نوع روابط بینامتنی | نوع هم‌حضوری |
|---|---|---|---|---|
| کتیبه تاریخ و نام بافنده | رفتن یوسف نزد زلیخا | صریح (آشکار) و بینانشانه‌ای | نقل‌قول | تقلید |
| اسب آوردن غلامان مصری (دو طرف حاشیه) | کور شدن زلیخا | | | |
| افرادی یوسف را نزد عزیز مصر بردند | ورود غلامان مصری | | | |
| خونی کردن پیراهن یوسف | انداختن یوسف به چاه | | | |
| افرادی یوسف را نزد عزیز مصر بردند | رسیدن یوسف به یعقوب | | | |
| شهادت و گواهی گرگ نزد یعقوب | رسیدن قاصد به یعقوب | | | |
| ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است<br>به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را | | ضمنی (پنهانی) و بینانشانه‌ای | تلمیح | |
| من از آن حُسن روزافزون که یوسف داشت دانستم<br>که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را | | صریح (آشکار) و بینانشانه‌ای | | |
| نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند<br>جوانان سعادتمند پند پیر دانا را | | ضمنی (پنهانی) و بینانشانه‌ای | | |
| حدیث از مطرب و مِی گو و راز دَهر کمتر جو<br>که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را | | ضمنی (پنهانی) و بینانشانه‌ای | | |

بر قلبِ آماده ظهور می‌کند بدون آن‌که لازم باشد انسان رویکرد راز جویی بر عالم داشته باشد که مجبور شود با نگاه فلسفی به عالم بنگرد. چه این‌که «اهل‌دل عاجز ز گفتار است با اهل خرد/ بی‌زبان با بی‌دلان هرگز سخن‌پرداز نیست[j]». این بیت به‌واقع خطاب به کسانی است که می‌خواهند از طریق عقل و فلسفه، مسائل ماوراءالطبیعه را حل کنند. عرفا معتقدند عقل انسان که مبتنی و محدود بر حواس ظاهر است، قلمرو شناسایی محدودی دارد و نمی‌تواند بر اسرار خلقت که نامتناهی است، محیط شود. همین ایرادی است که هگل بر فلسفه یونانی وارد می‌کند: «حکمت یونانی می‌خواهد نامتناهی را در متناهی بگنجاند[k]». شاید دور از ذهن نباشد که مقصود شاعر از حکمت در بیت همین حکمت یونانی باشد. چه این‌که در بیت زیر هم از حکمت به قرینه افلاطون، اشاره به همین مکتب دارد:

«جز افلاطون خم نشین شراب
سر حکمت به ما که گوید باز»
(حافظ،۱۳۸۲: ۱۷۸)

شاعران از رنگ سفید به «مرگ» و «زمین بی‌آب‌وعلف» تعبیر نموده‌اند (مختار عمر،۱۹۹۷: ۷۰-۶۹)؛ که در مواجه با مضمون داستان یوسف و زلیخا، می‌تواند تعبیر قابل‌توجهی باشد. ازاین‌رو که سوختن زلیخا در عشق یوسف و بریدن دست‌ها و چهره‌های حیرت‌زده زنان عُشاق کنایه و نمودی

تصویر ٤. سر خوک به عنوان پایه‌تخت زلیخا، مأخذ: Url-4

از مرگ نمادین و زمینی بی‌ثمر است. در مثنوی مولانا نیز رنگ سفید بر حُمیرا و حور (زیبا رویان سپیداندام) و روح انسان‌های صالح دلالت دارد و رمزی از زیبایی است (انصاری و همکاران،۱۳۹۱: ۲۹-۲۸). چه این‌که در شعر شاعران، مجلس شادی با رنگ سفید و روشن، تصویر می‌شود.

طراح در زمینهٔ قالی، کوشش کرده با بهره‌گیری از عناصر و نشانه‌های نمادین و ضمنی، صفات زلیخا و یوسف را به‌صورت کنایه‌آمیزی به مخاطب عرضه کند. ازاین‌رو، کشف و خوانش معانی پنهان این نشانه‌ها نیازمند شناخت تأویل و تحلیل نماد شناسانه است که در اینجا تا حد امکان به سامان خواهد رسید. نشانه‌ها در قالب نقوش گیاهی و جانوری، ضمن آذین کردن فضای مجلس، آشکارکنندهٔ هویت درونی اشخاص است. در فضای پایین اشعار، با دو نقش و نشانهٔ مهم یعنی «ستون و درخت توت‌فرنگی» مواجه‌ایم. این دو نشانه با هوشیاری و ذکاوت قابل‌توجهی و با هدف رساندن پیام نمادین، در میانهٔ محراب در پس‌زمینه دو شخصیت کانونی یوسف و زلیخا ترسیم‌شده‌اند. ستون هم‌جوار با یوسف و درخت (بوته) توت‌فرنگی نزدیک به زلیخا نقش‌پردازی شده است. ستون که از آن به درخت کیهاني، کوه مقدس، هِرم و نمادی از محور عالم» (کوپر،۱۳۸٦: ۳٤٦)، یادشده به همراه «درخت زندگي مظهر استواري و ایستادگي» (مختاریان و کاملی،۱۳۹۰: ٤۳) است که در محوریت عالم ضمن تفکیک زمین و آسمان از یکدیگر، عامل اتصال آن‌ها بوده و نماد استحکام و استواری است. طراح به‌صورت ضمنی و کنایه‌آمیز یوسف و ایستادگی او در مقابل هوس‌های نفسانی و شهوانی زلیخا را به ستون و نمادی از آن تشبیه کرده است. توت‌فرنگی نیز نزد عامه به معنی «احساس شیرین» است و تعبیر آن در خواب از منظر یونگ، «لذت‌های نفسانی، تمایلات و وسوسه‌های احساسی» و مربوط به ویژگی‌های زنانه و تمایلات و نیازهای زنانه است[l]. از دیگر نمادهای ضمنی و رمزآلود، موی سیاه زلیخا و یوسف کنایه از عالم دنیا، ثروت، قدرت، هوش و درایت و دل‌بستگی و نماد افراد دست‌نیافتنی است[m]. از دیگر نمادها، گل زنبق در سمت چپ تخت زلیخا است که «اشاره‌ای ضمنی و رمزی به ایمان، خرد و دلیری دارد و نشانه پاکی و تقدس است» (Pastoureau,2004:99). این موارد به‌صورت ضمنی اشاره به صفات شخصیتی این دو فرد دارد. همچنین «گل‌های رُز» سرخ ایرانی روییده بر فضای محرابی و تخت بارگاه زلیخا، اشاره به عشق و اشتیاق زلیخا دارد. همچنین رنگ سرخ لباس زلیخا، اشاره‌ای رمزی به «فتنه و آشوب» زلیخا اشاره دارد.

در عرف اجتماعی جوامع مختلف، به‌ویژه سنت ایرانی و اسلامی، همواره مجلس‌آرایی و پذیرایی با نظم و انضباط و آداب پذیرفته‌شده همراه است، اما طراح قالی با انتخاب و ترسیم فضای آشفته و به‌هم‌ریختهٔ مجلس زلیخا از طریق ظروف و ابزار واژگون شده، شکسته و متزلزل و نیز جاگذاری و ترسیم میهمانان در نقاط مختلف و نقش‌پردازی در فضاهای بین اشخاص با انواع نقوش گل‌وبوته، فارغ از هرگونه اصول و قاعده طراحی، به‌صورت رمزی و ضمنی به شخصیت، مجلس و مسیر انتخاب زندگی زلیخا که نشان از ناپایداری و تزلزل دنیا و چنین مسیرهایی دارد، اشاره‌کرده است.

طراح در فرآیند طراحی و تمرکز بر اشاره‌های رمزی و ضمنی در متن و در ارتباط با شخصیت و صفات نفسانی و نابهنجار زلیخا، از یک نماد دیگری نیز بهره برده و آن استفاده از سَر خوک به‌عنوان پایه‌های تخت و بارگاه زلیخا است (تصویر ۴). خوک، نمادی برای پلیدی است. نفسی

تصویر ۵. گل شاه عباسی(گل اناری) در فوای لچکها و محصور در رنگ آبی،مأخذ: Url5

که گرفتار این دنیای آلوده باشد نیز باید به خوک مانند گردد (رحیمی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۵۹). این جانور تجسم و نمادی از شهوت و «آرزوهای ناپاک، تغییر ماهیت از مرتبه‌ای برتر به فروتر و نیز فرو افتادن در ورطه تباهی» است (سرلو،۱۳۸۹: ۳۷۵). این حیوان به‌طورکلی نماد پلیدی و پستی و نفس ناپاک و ویژگی‌هایی ازاین‌دست. «زیبایی زن نادان، مثل حلقه طلا در پوزهٔ خوک است» (تورات، امثال سلیمان، ۱۱: ۲۲). عطار، شخص گرفتارشده در نفس امّاره را به خوک و فراتر از آن توصیف می‌کند:

پری گفتش اگر امّاره باشم
بهتر از خوک و سگ صد باره باشم
(عطار نیشابوری،۱۳۸۸: ۱۶۸).

طوطی از دیگر نقوش نمادین و ضمنی است که بر بالای درخت و در سوی زلیخا دیده می‌شود. با رجوع به منظومه نمادین این پرنده و رمزگشایی آن، این معنی متبادر می‌شود که طوطی نماد و تداعی‌کننده بی‌وفایی و خیانت است که «در افسانه تاجر مروارید فروش و زن بی‌وفای او» (سرلو،۱۳۹۰: ٦٨)، از آن یادشده است. در حقیقت این پرنده «به‌منزلهٔ اخطاری برای زنان شوهردار است» (همان). طوطی در جانب زلیخا اشاره به زنی شوهردار و بی‌وفا دارد. از دیگر نقوش نمادین با لایه‌ای از معنای ضمنی، خرگوش است که «نشان شهوت، یکی از هفت گناه بزرگ است» (هال، ۱۳۹۰: ۴۶) که اشاره به شهوت و هوای نفس زلیخا دارد. در اندیشهٔ عرفانی مولانا، خرگوش نماد انسانی گستاخ و غافل است که پایه‌های عقل را با وسوسه‌های نفسانی نابود می‌سازد. همچنین خرگوش نماد انسان ظاهربینی است که پیک شیطان شده و از چشمهٔ او آب می‌خورد (تاجدینی،۱۳۸۳: ۳۵۵-۵۷). خرگوش با توجه به ضرب‌المثل «خواب خرگوشی» نمادی از غفلت و بی‌خبری است (هبله‌رودی،۱۳٤٤: ۶۵؛ امینی،۱۳۳۹: ۲۳۸).

**ب. رویکرد بیش‌متنیت**

در بیش‌متنیت، ژنت معتقد بود که هر متنی که از متن پیشین مشتق شده باشد، بیش‌متن است. این رویکرد استوار بر اصل «برگرفتگی» است. بر این اساس قالی بیش‌متن (متن ب) از قالی پیش‌متن (متن الف)، مشتق و الگوبرداری شده است. رویکرد بیش‌متنیت در ارتباط با مجلس یوسف و زلیخا، در نمونه‌های مختلف و متنوعی خلق‌شده است که دو نمونه از آن یکی با تغییرات جزئی (به‌ویژه در رنگ‌بندی) و دیگری با تغییرات کلی (در شکل و محتوا) ذکرشده است. در جدول ۶، تصویر قالی‌های پیش‌متن به همراه مختصات بیش‌متنی آن‌ها نشان داده‌شده است. در قالی ۱، تار از پنبه و پُرز از کرک (پشم) و در حاشیه آن از پنبه استفاده‌شده است. ساختار اصلی و کلی بیش‌متن قالی بر اساس اصل اشتقاق و برگرفتگی از نوع همان‌گونگی یا تقلید است؛ زیرا به‌جز موارد جزئی، تغییرات مضمونی در قالی بیش‌متن رُخ نداده است. این تفاوت در نوع رنگ‌بندی و شکل ریز نقش‌ها و لباس‌های افراد محسوس است. گویی طراح یا سفارش‌دهنده در این پیش‌متن، فارغ از هرگونه نیت خلاقانه و نوآورانه، تمایل و تمرکز بر مضمون و روایت تصویری و پیام اثر داشته و به برداشت عین به‌عین از متن و محتوا تمایل نشان داده است.

اما قالی ۲ که تاروپود آن از پنبه و پُرز آن از پشم است، پیش‌متنی از نوع تراگونگی و تغییر است. ازاین‌رو که با بیش‌متن خویش دارای تفاوت‌های بنیادی و بسیار است. به‌واقع این پیش‌متن صرفاً از منظر «موضوع و مضمون»، به پیش‌متن خویش شبیه و مشترک و در ساختار و ماهیت محتوایی دارای تفاوت است. طراح قاب‌بندی و فضابندی متفاوتی نسبت به پیش‌متن ارائه کرده است. در بیش‌متن حاضر، زمینه از شلوغی، بی‌نظمی و آشفتگی خارج‌شده و نقوش گیاهی و جانوری و نیز صحنه‌های روایی موجود در حاشیه حذف و به‌جای آن کتیبه‌هایی از خط نگاره، تصویر پرنده، آهو، بناها و چهره‌های انسانی (شاهزاده‌ها) ترسیم‌شده و رنگ‌بندی قالی از رنگ‌های پرمایه سرد و تیره به رنگ‌های گرم و روشن تغییریافته است. تغییر و حذف حواشی تخت و بارگاه زلیخا از دیگر دگرگونی‌های این پیش‌متن است. در جداول ۷ و ۸، برخی دیگر از انواع تغییرات و دگرگونی‌های افزایشی و کاهشی نشان داده‌شده است. نظام نوشتاری در پیش‌متن دوم شامل شش بیت زیر است:

کمند یوسف ببست محکم
زلیخا را چو دل در زلف پرخم

تو را خواهم که در مجلس درآیی
بدیشان بی‌محابا رخ‌نمایی
چه شد روز دگر مجلس بیاراست
به مهمانی زنان مصر بار خواست
زنان مصر کردند ملامت
که شیدا از چه کشتی بر غلامت
زلیخا را جگر از طعنه شد ریش
مصرع بعد ناخوانا است
چنین که گفتن فرو شد در گلستان
مرا باشد چند رفیقی مهمان

**رویکردپیرامتن**

پیرامتن، نوع دیگری از ترامتنیت است که به دو نوع درون‌متن و برون‌متن تقسیم می‌شود. «پیرامتن‌های درونی که با متن اصلی و به‌طور مستقیم و پیرامتن‌های بیرونی که به‌صورت غیرمستقیم و منفصل با متن اصلی مرتبط می‌شوند»(صافی و همکاران،۱۳۹۳: ٤٧). پیرامتن شامل عناصری مانند عنوان، عنوان فرعی، پیشکش نامه، پی‌نوشت، طرح روی جلد، مقدمه، مصاحبه، تبلیغات و غیره را در بر می‌گیرند. فضای حاشیه در قالی موردمطالعه به‌عنوان یک فضای بیرونی و درگاه ورود به متن قالی، به‌عنوان یک پیرامتن به شمار می‌رود. «عناصر حاشیه در فرش، نگارگری و کتیبه‌ها، نماد فضای بیرونی هستند. بسیاری از هنرمندان کوشیده‌اند که از فضای بیرونی، یعنی از حاشیه‌های تصویر هم به‌گونه‌ای استفاده کنند. این تسخیر فضای بیرونی معمولاً به‌وسیله سازه‌های فضای درونی انجام می‌گیرد» (آیت‌اللهی،۱۳۸۸: ۱٤۷). این

جدول ۶. جزئیاتی از نقشمایه‌های موجود در قالی موردمطالعه، مأخذ: همان.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| نقوش گیاهی | | | | | | | |
| نقوش جانوری | حیوانات و پرندگان | | | | | | |
| نقوش انسانی | | | نقوش (نمادهای) روحانی یا استعلایی | | | نقوش معماری | |
| اشیاء | | | | | | | |

جدول ۷. مختصات قالی پیش‌متن شماره ۱ یوسف و زلیخا، مأخذ: همان.

| | | | |
|---|---|---|---|
| زمان، مکان و تاریخ تولید و ابعاد قالی | | قرن بیستم (۱۹۳۵)، قم ۳۷۱×۲۴۱ سانتی‌متر | تصویر |
| رابطه برگرفتگی | | درون نشانه‌ای–درون فرهنگی | |
| گونه بیش‌متنی | | همان‌گونگی (تقلید) | |
| تغییرات شکلی (سبکی) محتوایی | کاهیدن | حذف نقوش صلیب (+) روی پایه‌های تخت زلیخا، تغییر در شکل میوه‌ها، رنگ‌های زمینه قالی، رنگ لباس‌ها، کتیبه قالی، گلدان روبه‌روی زلیخا، شکل انواع نقوش بی‌جان (ظروف) و گیاهی. | |
| | افزودن | ابعاد قالی، تعداد زنان (۱۹ عدد). | |
| تغییرات کیفی (مضمونی) | | تغییر در رنگ‌بندی کلی اثر (سوق به گرمی بیش‌تر)، اُفت کیفی صوری نقش‌مایه‌های انسانی، گیاهی و بی‌جان | |
| منبع | | https://www.mollaianrugs.com/fa/collezione/category-of-antique-rugs/antique-persian-rugs/kashaan/dabeir/ /antique-persian-kashan-dabir-figurative-rug-35686942 | |

جدول ۸. مختصات قالی پیش‌متن شماره ۲ یوسف و زلیخا، مأخذ: همان.

| | | | |
|---|---|---|---|
| رابطه برگرفتگی | | درون نشانه‌ای–درون فرهنگی | |
| گونه بیش‌متنی | | تراگونگی (دگرگونی مضمونی) | |
| تغییرات شکلی (سبکی) و محتوایی | کاهیدن | حذف زمینه شلوغ، بی‌نظم و پرتکلف از انواع نقوش گیاهی (گل‌وبوته‌ها و درخت) و جانوری. تغییرات کلی در حاشیه (حذف روایت‌های تصویری) و رنگ‌بندی زمینه و لباس‌ها. | |
| | افزودن | دوتا شدن محراب‌ها، افزایش شخصیت زنان. تاج‌دار شدن یوسف، شمشیر در دست زلیخا، افزودن اشعار | |
| تغییرات کیفی (مضمونی) | | تغییر در ساختار و قاب‌بندی و فضاسازی زمینه و جای‌گیری نقوش. پردازش کیفی و مطلوب‌تر نقوش و ریز نقش‌ها (در چهره‌ها و لباس‌ها). | |
| منبع | | همان | |

جدول ۹. مختصات پیرامتن قالی مجلس یوسف و زلیخا، مأخذ: همان.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| حاشیه بالا | آزادی یوسف از زندان عزیز مصر | رسیدن قاصد به یعقوب | رفتن یوسف نزد زلیخا | رفتن قاصد به زندان و دیدن یوسف | |
| | | | | | |
| حاشیه پایین | بردن یوسف | کشتن گوسفند و خون‌آلوده کردن پیرهن | انداختن یوسف به چاه | نشان دادن پیراهن به گرگ | نشان دادن پیراهن و شهادت گرگ |
| | | | | | |

جدول ۱۰. مختصات پیرامتن قالی مجلس یوسف و زلیخا، مأخذ: همان.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **حاشیه طولی (راست و چپ)** | **پیراهن یوسف** | **اسب آوردن غلام مصری** | **ورود غلامان مصری** | **کور شدن زلیخا** | **رسیدن یوسف به یعقوب** |
| | | | | | |

فضا شامل کتیبه بالای حاشیه، ابیات بالای محراب، عناصر و داستان‌های پیرامون موضوع اصلی در حاشیه و نیز لچک‌ها، است. در متن حاشیه قرمز رنگ، تعداد ۲۴ صحنه روایی و پیرامونی نقش‌پردازی شده که ۷ صحنه در بخش طولی حاشیه به صورت تکرار دیده می‌شود. صحنه‌ها شامل اشاره به گوشه‌هایی کوتاه از زندگی یوسف نبی است. در حاشیه پایین، ۵ صحنه و ۳ کتیبه از چپ به راست وجود دارد و احتمالاً نام یا موضوع دو صحنه دیگر فراموش شده است. همچنین در ۲ صحنه، گرگ به عنوان شهادت دهنده دیده می‌شود. صحنه‌ها و عناوین داستانی آن‌ها در جداول ۹ و ۱۰، نشان داده شده است.

علاوه بر حاشیه، فضای لچک‌ها نیز نمودی از پیرامتن قالی مورد مطالعه به شمار می‌رود. فضای لچک‌ها آراسته به نقوش گیاهی و گل بوته‌های ختایی و بوته‌های شاه‌عباسی در زمینه‌ای آبی رنگ است که جلوه‌گر یک حالت روحانی است. گل شاه‌عباسی که «تداوم گل نیلوفر نیم‌رخ باستانی» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۷۵۸) و گل اناری است، گلی رمزی و نمودگار کمال، معنویت، خلقت و زایش دوباره است و اشاره‌ای ضمنی به تولد دوبارهٔ زلیخا با بینشی خداباورانه و قرار گرفتن در مسیر حق است (تصویر ۵).

## نتیجه

قالیچه‌های تصویری نموداری از یک منظومه و مجموعه ادبی و هنری هستند که معانی نهانی در آن‌ها از مسیر خوانش و درک عناصر و نقوش و روابط میان متن‌های موجود آن امکان‌پذیر است. این آثار با توجه به ظرفیت خویش، توانایی قرائت برمبنای نظریه‌ها و رویکردهای مختلف را دارند. ازاین‌رو، یکی از این قالیچه‌ها با موضوع مجلس زلیخا و یوسف در مقاله حاضر بر مبنای نظریه ترامتنیت و سه رویکرد بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت موردمطالعه و تحلیل قرار گرفت. طراح در این قالی، بخشی از داستان زندگی یوسف یعنی مجلس زلیخا را به عرصهٔ نمایش درآورده؛ داستانی با زیبایی بیرونی و درونی همراه با مضمونی معنوی که بر اساس رویارویی سیرت نیک و زیبا و سیرت بد و پلید در دوسویهٔ ایمان و بی‌ایمانی به خداوند، تصویر شده است. هدف طراح این بوده تا با توجه به رمزگان، فنون و کیفیت‌های تجسمی و دیداری، نخست مخاطب را با داستان آشنا کند و بر مبنای پیش‌متن‌ها و نیز خلاقیت و خیال‌سازی، در لایه‌های ضمنی انتقال معانی و مفاهیم نمادین و رمزی عمیق‌تری از داستان را تصویرسازی و انتقال دهد. در این قالی، درهم تنیدگی خاصی بین دو منظومه ادبیات دینی (عناصر و ابعاد داستان یوسف و زلیخا در کتب مقدس) و هنر بومی قالی‌بافی (عناصر، نقوش و نمادهای تصویری)، ایجادشده است. ماهیت متن قالی، انسان‌گرایی و واقع‌گرایی است. انسان‌گرایی به بازنمایی داستان به دست خویش و واقع‌گرایی بازنمایی واقعیتی که انسان تجربه کرده است را در زمان و مکانی مشخص گفته می‌شود. با توجه به بنیاد نظریه ترامتنیت، هیچ متن و اثر هنری مستقلی وجود ندارد، بلکه متأثر از متون و آثار هنری پیش از خود هستند. بنابراین، تمام آن‌ها نظامی پیوسته و درهم‌تنیده‌اند و هر هنرمندی نه به‌صورت مستقل، بلکه بر اساس متون و آثاری از گذشتگان، اثر هنری خویش را می‌آفریند. از این رهگذر، در این پژوهش قالی مجلس زلیخا و یوسف به‌عنوان یک اثر هنری و با نگاه به متون پیشین و همچنین قوهٔ خیال و خلاقیت طراح، خلق‌شده است. موضوع قالی، روایت داستان مجلسِ زلیخا و زنان مصری با هدف نشان دادن حُسن و جمال یوسف است. تِم داستان، روایت عشق، طُغیان هوای نفس و سرکشی شهوت زلیخا، پرهیزگاری و پارسایی یوسف و گریز از دام نفس است. طراح، این صفات را به‌وسیله نشانه‌ها و رمزگان مختلف نوشتاری و تصویری در زمینه و حاشیه قالی به‌صورت معانی صریح و ضمنی (پنهانی) در قالبی نمادین نشان داده است. ازاین‌رو، تلاش شد برای فهم و کشف معانی و رمزگان نهفته در این اثر و ارتباط درونی آن‌ها، بر اساس گونه‌های یادشده ترامتنیت عمل شود. اگرچه حضور کل داستان و همهٔ مضامین آن در متن قالیچه امکان‌پذیر نبوده است، اما طراح کوشش کرده تا از غالب مضامین و ابعاد محتوایی داستان به‌عنوان پیش‌متن و به‌کارگیری تخیل خویش، برای به تصویر کشیدن و نقش‌پردازی صور داستان در زمینهٔ قالیچه، بهره برده و در فرآیند طراحی و خلق عناصر و شخصیت‌ها، فضاسازی و قاب‌بندی و نیز با توجه به فضای محدود قالیچه بر مبنای خلاقیت، موضوع اصلی را در متن تصویری خاصی بیافریند که ازنظر محتوایی متنی جدید و قابل‌درک در فضایی عینی و ازنظر ساختار شکلی، هماهنگی و ترکیب‌بندی عناصر و نقشمایه‌ها، رعایت نسبی در آن صورت پذیرفته باشد. اثر توأمان دارای نظام نوشتاری (کلامی) و تصویری است و ضمن برخورداری از معنی صریح و آشکار، معانی و دلالت‌های ضمنی و پنهان در لایه‌های زیرین این نظام‌ها دارد. معناهایی که در قالب رمزی و نمادین پس از کشف و درک، سرشار از اشاره‌ها و پیام‌هایی پیرامون ابعاد موضوع با نغز و شیوایی قابل‌توجهی، خود را نمودار ساخته است. در قالی موردمطالعه، گزاره‌ها و عبارت کتیبه‌ای و برخی از تصاویر (نقوش) از نوع بینامتنیت صریح و از گونه نقل‌قول و اشعار حافظ از نوع بینامتنیت ضمنی و از گونه تلمیح به شمار می‌رود.

## منابع و مآخذ


قرآن کریم

آذر، اسماعیل، (۱۳۹۵)، «*تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی*». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش ۲۴، ۳۱-۱۱.

آلن، گراهام، (۱۳۸۹)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، (۱۳۸۸)، *نوشتارهای هنری*، جلد اول، تهران: اشتاد.

احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

امینی، امیرقلی، (۱۳۳۹)، فرهنگ عوام، اصفهان، دانشگاه اصفهان.

انصاری، نرگس، علی صیادانی، صدیقه اسدی، (۱۳۹۱)، تحلیل ابعاد معناشناختی رنگ‌ها در مثنوی معنوی، دُرّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی)، ش ۳، ۴۰-۲۱.

پوپ، آرتوراپهام، (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، زیر نظر پژوهش‌گران، جلد ششم، تهران، علمی و فرهنگی.

تاجدینی، علی، (۱۳۸۳)، فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا، تهران، سروش.

حاجی‌زاده، محمدامین، علیرضا خواجه احمد عطاری، مریم عظیم‌نژاد، (۱۳۹۵)، مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دوره صفویه و قاجار، خراسان بزرگ، شماره ۲۵، ۷۲-۵۱.

حافظ، شمس‌الدین محمد شیرازی، ۱۳۸۲، دیوان حافظ، به تصحیح و ویرایش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: پارسا.

رحیمی، امین، سیده زهرا موسوی، مهرداد مروارید، (۱۳۹۳)، نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر آثار ثنایی، عطار و مولوی، متون پژوهشی ادبی، شماره ۶۲، ۱۷۳-۱۴۷.

سرلو، خوان ادواردو، (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.

صافی، حامد، قائمی، فرزاد، پور خالقی چترودی، مه‌دخت، (۱۳۹۳)، مقایسهٔ اسطورهٔ هوشنگ در شاهنامه و خدای‌نامه‌ها بر اساس فزون متنیت ژنت، جستارهای ادبی، شماره ۱۵، ۶۴-۴۳.

صوابی، عبدالناصر، (۱۳۹۴)، غوای یوسف: تجزیه‌وتحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا، اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی، نامه ایرانی، شماره ۳۰، ۲۹۴-۲۷۶.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، (۱۳۷۴)، المیزان، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۱۱، چاپ پنجم، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۸۸، اسرارنامه عطار، به تصحیح و ویرایش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

کنگرانی، منیژه، (۱۳۹۱)، ترامتنیت و از آن خودسازی، نقدنامه هنر، شماره ۲، ۱۱۶-۱۰۳.

کوپر، جی.سی، (۱۳۸۶)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

مختار عمر، أحمد، (۱۹۹۷)، اللغه و اللون، ط۲، القاهره: عالم الکتب.

مختاریان، بهار، شهربانو کاملی، (۱۳۹۰)، مطالعه نمادین نقش درخت- ستون و پرنده بر نمازلیق‌هاي ترکمن، گلجام، شماره ۲۰، ۵۶-۳۹.

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، ترامتنیّت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، ش ۵۶، ۹۸ ۸۳.

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۱)، گونه شناسی بیش‌متنی، پژوهش‌های ادبی، ش ۳۸، ۱۵۲-۱۳۹.

هال، جیمز، (۱۳۹۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

هبله‌رودی، محمدعلی، (۱۳٤٤)، مجمع الامثال، به کوشش صادق کیا، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.
Allen, Graham. (2000). Intertextuality. London &New York. Rpotledg.
Genette, Gerard. (1982). Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris: Seuil.
Genette, Gerard. (1997). Palimpsests: Literature in the second degree. University of Nebraska press.
Leitch, V. B., et al. (Eds.) (2001). The Norton Anthology of Theory and Criticism. London: W. W. Norton and Company.
Pastoureau, Michel. (2004). Heraldry: its origins and meaning, Thames and Hudson of publisher, London.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

# Reading and Analysis of the Elements of the Carpet Named "The Story of Majles-e Zulaikha and Yousef" Woven in Tehran based on Genette's Theory of Transtextuality

Mohammad Afrough, Associate Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Arak University, Iran.

Received: 2023/10/25 Accepted: 2024/01/13

Different literary theories represent various approaches and systems that have been used for the past one or two centuries to read, to analyze, and to interpret verbal and visual texts and intertextual relationships in literary and artistic works and to understand and to receive the inner meanings and layers for the audience, gradually became a range of basics and foundations in researches. With the passage of time and the emergence of researchers, with partial and general changes in matter and **purpose**, these theories have changed from an elementary and sometimes flawed level to extended, evolved, and systematic bases and approaches for use in fundamental research. Trans-textual is one of these theories that is used in a wide range of literary and artistic subjects. The core and essence of this theory is the connection of a text with other texts in the path of structuralism and post-structuralism, which started with Yulia (Julia) Kristeva and Roland Barthes and evolved with Gérard Genette. Trans-textual includes any relationship in which a text relates to other texts, whether overt or hidden. Genette believed that within the framework of trans-textual theory, all relationships between a text and its non-text could be studied and analyzed. He introduces and popularizes this belief to separate his approach from post-structuralism attitudes and rulings. Pictorial carpets, centered on religious stories, appear with influence from and reference to past texts, and represent the creation of a visual text made of other older texts, without their existence and presence the late work could not be created. This approach refers to Gérard Genette's theory of trans-textuality, which consists of five bases. Trans-textuality is one of the desirable systems in the reading of native and traditional art subjects. It has been widely used, for example in the subject of pictorial carpets with Quranic and religious subjects, which became popular since the Qajar era, representing narrative and pictorial texts, as well as hidden and symbolic meanings. Their content is taken from religious texts, which are decorated with various verbal and visual texts. The story of Yousef and Zulaikha is a special example of a religious story, which due to its fictional and visual elements and moral and social messages is one of the Pre-texts for creating works of art (films and paintings) and literature (poems). Many writers, poets, and mystics such as Molavi, Jami, Attar, Nizami, Saadi, and Amir Khosro Dehlavi have rewritten the story of Yuosef and Zulaikha and made it a source of inspiration for writing poetry. In a general view, this story is in a series of stories that have attracted a lot of attention in terms of audience, social scope, and dramatic tension. The central focus and conceptual axis of the story is the opposition of dualities such as true love, decency, piety,

seduction, and lust. The rug with the title «Majles-e Zulaikha and Yousef» is one of the pictorial rugs woven in the Qajar period, the designer of which tries to visually reflect a part of the ups and downs story of Yousef in the confrontation with Zulaikha (conflict between selfishness and self-esteem). Therefore, in this research, texts of Torah, Qur'an, and Hafez are defined as Pre-texts and rugs with the theme of Yousef and Zulaikha as a manifestation of Hypertext. The purpose of this research is to investigate and to analyze the relationship between the explicit and implicit texts of motifs and signs that shape the content and hidden meanings of the story of Zulaikha and Yousef based on the theory of Trans-textuality and specifically the three approaches of intertextuality, Hypertext, and Paratext. Also, the **questions** raised in connection with the present topic are: 1. How are the verbal and written equivalents of the approaches of the theory of Trans-text shown in the carpet's text? 2. How are the relationships between the texts used in the formation of the elements and content structure and the hidden meanings of the carpet? The current research is of a qualitative type and from the point of view of the fundamental goal; it is a descriptive-analytical research **method**. The method of data collection is based on library research and visual reading of patterns and visual elements of the text. For this reason, the approach of Trans-text has been used as one of the most complete semantic systems of texts for reading and analyzing the text of the work. Also, the method of data analysis is qualitative. The summary of the research **results** shows that the carpet, while having written and visual elements and systems, has explicit and obvious intertextual relationships with religious stories, and poems as a pre-text for other rugs with similar theme and other rugs of «Majles-e Zulaikha» that were produced after that. The pictorial narrative rugs, the rugs that have this theme on their edges, and also, the Qajar school of carpet weaving are its Para-texts.

**Keywords**: Carpet, Yousef and Zulaikha, Qajar, Transtextuality, Intertextuality, Pre-textuality, Paratextuality,

**References:**

The Holy Quran

Ahmadi, Babak, (2007), text structure and interpretation, Tehran, Center.

Allen, Graham, (2001), Intertextuality, translation of Payam Yazdanjo, Tehran, Center.

Allen, Graham, (2010), intertextuality, translation of Payam Yazdanjo, Tehran, Center.

Allen, Graham. (2000). Intertextuality. Londoṇ New York. Rpotledg.

Amini, Amir Qoli, (1960), Farhang Awam, Isfahan, Isfahan University.

Ansari, Narges, Ali Sayadani, Sediqeh Asadi, (2013), Analysis of the semantic dimensions of colors in Masnavi al-Manivi, Dar Dari (Lyric, Mystical Literature), Vol. 3, 21-40.

Attar Neishabouri, Fariduddin, (2018), Asrarnameh Attar, corrected and edited by Mohammad Reza Shafiei Kodkani, Tehran: Sokhn.

Ayatollahi, Habibullah, (2009), artistic writings, first volume, Tehran: Estad.

Azar, Ismail, (2015), «An analysis of genetic intertextuality theories». Literary Criticism and Stylistic Studies, No. 24, 11-31.

Cooper, J.C., (2006), Illustrated Culture of Traditional Symbols, translated by Maleeha Karbasian, Tehran: Farshad.

Genette, Gerard. (1982). Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris: Seuil.

Genette, Gerard. (1997). Palimpsests: Literature in the second degree. University of Nebraska press.

Hafez, Shamsuddin Mohammad Shirazi, (2003), Diwan Hafez, corrected and edited by Mohammad

Qazvini and Qasim Ghani, Tehran: Parsa.
Hajizadeh, Mohammad Amin, Alireza Khajeh Ahmed Attari, Maryam Azim-nejad, (2015), a comparative study of design and pattern in Safavid and Qajar period carpets, Great Khorasan, No. 25, 51-72.
Hall, James, (2011), Pictorial Anthology of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghieh Behzadi, Tehran, Contemporary Culture.
Heblaroudi, Mohammad Ali, (1965), Majmam al-Akhmol, by Sadegh Kia, Tehran, Ministry of Culture and Arts.
Kangrani, Manijeh, (2013), transtextuality and its self-development, Art Review, No. 2, 103-116.
Leitch, V. B., et al. (Eds.) (2001). The Norton Anthology of Theory and Criticism. London: W. W. Norton and Company.
Mukhtar Omar, Ahmed, (1997), Al-Lagheh and Al-Hon, vol. 2, Cairo: Alem al-Kutub.
Mukhtarian, Bahar, Shahrbanu Kameli, (2013), symbolic study of the role of tree-pillar and bird on Turkmen prayers, Goljam, No. 20, 56-39.
Namurtalaq, Bahman, (2007), Transtextuality: Studying the relationships of one text with other texts, Humanities Research Journal, Vol. 56, 98 83.
Namurtalaq, Bahman, (2012), multitextual typology, Literary Researches, Vol. 38, 152-139.
Pastoureau, Michel. (2004). Heraldry: its origins and meaning, Thames and Hudson of publisher, London.
Pope, Arturapham, (2008), a tour of Iranian art, under the supervision of researchers, the sixth volume, Tehran, scientific and cultural.
Rahimi, Amin, Seyedah Zahra Mousavi, Mehrdad Marwarid, (2013), Animal Symbols of the Self in Mystical Texts Based on the Works of Sanai, Attar and Molavi, Literary Research Texts, No. 62, 147-173.
Safi, Hamed, Qaemi, Farzad, Pourkhalghi Chatroudi, Mah-dekht, (2013), Comparison of Hoshang myth in Shahnameh and Khodaynamehs based on Genet's increasing textuality, Literary Surveys, No. 15, 43-64.
Serlo, Juan Eduardo, (2009), The Culture of Symbols, translated by Mehrangiz Ohadi, Tehran, Dostan.
Swabi, Abdul Naser, (2014), Yusuf's cattle: analysis of the painting of Yusuf's escape from Zulikha, by Ustad Kamaluddin Behzad Herati, Irani Nameh, No. 30, 276-294.
Tabatabai, Seyyed Mohammad Hossein, (1968), Al-Mizan, translated by Mohammad Baqer Mousavi Hamdani, Volume 11, 5th edition, Qom: Qom Theological Seminary Association.
Tajdini, Ali, (2004), Culture of Symbols and Signs in Rumi's Thought, Tehran, Soroush.
URL1:https://www.mollaianrugs.com/fa/collezione/category-of-antique-rugs/antique-persian-rugs/kashaan/dabeir/antique-persian-kashan-dabir-figurative-rug-35686942/
URL2: https://www.pinterest.com/pin/306385580884765562/
URL3: https://www.antique_tabriz_rug_431442
URL4:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-kashan-pictorial-mohtasham-carpet/id-f_7828883/
URL5: https://en.wikirug.org/images/7/72/Tehran_Rug_5-Christies-WikiRug.jpg
URL6:https://www.mollaianrugs.com/fa/collezione/category-of-antique-rugs/antique-persian-rugs/kashaan/dabeir/antique-persian-kashan-dabir-figurative-rug-35686942/
URL7: https://www.tapisancienbuter.com/produit/712167