

خوانش بیش متنی عناصر نوشتاری در قالیچه محرابی موزه دفینه^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۲

ساحل عرفان منش^۲
علی پیری^۳

چکیده

قالیچه‌های محرابی دوره صفویه از جمله گونه‌های قالی است که در سده نوزدهم میلادی به عنوان پیش‌متن سایر قالیچه‌ها در ایران و ترکیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. از آن جاکه بدون خلق قالیچه‌های دوره صفویه امکان خلق قالیچه‌های ادوار بعدی ممکن نبود، بنابراین، روابط میان این متن‌ها نه از نوع هم‌حضور، بلکه از نوع برگرفتنی در نظر گرفته می‌شود. به نظر می‌رسد در این برگرفتنی، سبک یک‌سان و مضامین متفاوت است. لذا، در این برگرفتنی می‌توان شاهد دگرگونی‌های موضوعی و مضمونی بود. متن کلامی در اکثر قالیچه‌های صفوی برگرفته از آیات قرآنی است؛ ولیکن، متن کلامی در قالیچه موجود در موزه دفینه در دوره قاجار بیش‌تر شامل اشعار غنایی و تعلیمی می‌شود. حال پرسش این است: دگرگونی‌های موضوعی و مضمونی در قالیچه موزه دفینه در قیاس با قالیچه‌های دوره صفویه چگونه قابل تبیین است؟ هدف از این پژوهش، تحلیل نشانگان کلامی قالیچه موزه دفینه با تکیه بر بیش‌متنیت ژنت است؛ و با توجه به برگرفتنی این قالیچه از قالیچه‌های دوره صفویه، برای رسیدن به پاسخی مناسب با استفاده از رویکرد بیش‌متنیت و روش توصیفی و تحلیلی می‌توان به این نتیجه رسید که، رابطه این برگرفتنی در شکل کلی قالیچه همان‌گونی و از گونه پاستیش است. ولیکن، این برگرفتنی در عناصر کلامی از نوع تراگونگی و ترانزپوزیسیون است. با توجه به این تراگونگی می‌توان گفت، دگرگونی در بیش‌متن بیش‌تر تاکید بر مضمون است. چراکه این متون، سعی در بیان مضمونی متفاوت از سلوک و بقا و فنا فی‌الله را داشته و تلاش در نقد شرایط کنونی جامعه و یادآوری شرایط آرامش‌بخش و مفرح در دوره صفویه داشته است.

واژه‌های کلیدی: بیش‌متنیت، ترامتنیت، ژرار ژنت، قالیچه محرابی، موزه دفینه.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.41898.1864

۲-استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. erfannr_61@arts.usb.ac.ir

۳-استادیار گروه فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، نویسنده مسئول. ali.piri@modares.ac.ir

مقدمه

حمایت دربار از هنرها، به ویژه هنر تولید قالی در دوره صفویه، موجب شد تا تحول عظیمی در طراحی و تولید قالی در این دوره شکل گیرد؛ که تنوع در طرح، اندازه و ترکیب بندی یکی از پیامدهای آن است (پیری و حسنونند، ۱۴۰۰: ۸). از جمله قالی هایی که در این دوره تولید می گردد، قالیچه های محرابی است. آنچه این قالیچه ها را از دیگر انواع آن متمایز می سازد، متن های کلامی بسیار زیاد در دست بافته ای کوچک است. بافت این قالیچه ها در سده نوزدهم، بیش از ایران در ترکیه ادامه پیدا می کند. با این وجود در ایران نیز در دوره قاجار نمونه هایی از این قالیچه ها موجود است؛ که ساختار کلی آن ها با قالیچه های دوره صفویه، برابری می کند. از جمله این قالیچه ها، قالیچه محرابی موزه دفینه است. این قالیچه در ساختار و شکل ظاهری شباهت بسیار با قالیچه های محرابی دوره صفویه دارد. هم چنین، از یک حاشیه پهن، دو حاشیه باریک در اطراف و چهار کتیبه در قابی کوچک در اطراف نوشته ها تشکیل شده است. در قسمت لچکی، شامل چندین قطعه رنگی است و نوار دور محراب نیز مزین به کتیبه است. با این وجود، نشانگان کلامی در این قالیچه بیش تر برگرفته از اشعار حافظ و سعدی بوده؛ در حالی که، قالیچه محرابی دوره صفویه مملو از آیات و احادیث قرآنی است. از آن جا که، هدف از پژوهش، خوانش قالیچه موزه دفینه با تاکید بر نشانگان کلامی است، مساله این است که، به چه دلیلی قالیچه موزه دفینه از ساختار قالیچه های سده شانزدهم تاثیر پذیرفته است؟ چه رابطه ای بین قالیچه موزه دفینه و نمونه های پیشین وجود دارد و این رابطه چگونه قابل تبیین است؟ لذا، از آن جا که ارتباط بین دو متن موجود، رابطه برگرفتگی است، سعی بر این است که با استفاده از رویکرد ترامتنتیت و بر اساس گونه بیش متنتیت تصاویر تحلیل گردد.

روش پژوهش

این پژوهش بر اساس ماهیت، توصیفی-تحلیلی است و با روش بیش متنتیت به تحلیل دو قالیچه محرابی می پردازد. لذا، می توان این مطالعه را در زمره مطالعه تطبیقی نیز در نظر گرفت. پژوهش از نوع زمان محور و

در زمانی (طولی) است؛ چرا که به دواثر در دوره صفویه و قاجار می پردازد. این پژوهش نه بر پایه شباهت ها و تفاوت ها، بلکه بر پایه تاثیر و تاثیر یک متن به عنوان پیش متن بر متنی دیگر به عنوان پیش متن است. آنچه در این تطبیق از اهمیت برخوردار است، رابطه متن ها با یکدیگر است. این پژوهش کیفی و از نظر هدف بنیادی است؛ زیرا بر مبنای روش بیش متنتیت به تحلیل روابط میان دو قالیچه می پردازد. نمونه بیش متن، قالیچه محرابی موزه دفینه در دوره قاجار و نمونه پیش متن، قالیچه محرابی دوره صفوی است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با قالیچه های محرابی پژوهش های بسیاری صورت گرفته، مانند کیانی اجگردی و شیرنژادی (۱۴۰۰)، در مقاله «تاویل رنگ در قالی های محرابی دوره قاجار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمدکریم کرمانی» که با هدف تاویل رنگ و بازشناسی ماهیت رنگ ها در قالی های یاد شده انجام شده است، به این نتیجه رسیده اند که، به اعتبار آرای دو عارف یاد شده، نظام رنگ ها در قالی های محرابی دوره قاجار، به طور تمثیلی رسیدن به خداوند و سفر روحانی انسان را متجلی می سازند. عرفان منش و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل معنای قالیچه محرابی «سلیمان نبی» باروش آیکنولوژی» به تحلیل معنای قالیچه سلیمان نبی با روش آیکنولوژی پرداخته اند. در این مقاله بر نشانه کلامی در اولین حاشیه یعنی نام سلیمان نبی تاکید می شود و اشاره می شود که این نام در حاشیه نخست دلالت به مفهوم شهر یاری در مفهوم ایرانی-اسلامی آن دارد. آژند و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «بررسی معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با رویکرد آیکنولوژی» به بررسی معنا در قالیچه مذکور پرداخته اند. در این پژوهش، تاکید بر وارونگی نشانگان کلامی زیر پیشانی محراب است و دلالت بر این وارونگی را در گفتمان طریقت دنبال می کنند. قانی و مهرابی (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت با رویکرد بینامتنیت» روابط بینامتنی در قالیچه مذکور را بررسی نموده و معتقدند، آنچه در روابط

بینامتنی آشکار می‌گردد، ایجاد متنی جدید هم‌راستا با فرهنگ ایرانی و اسلامی و تبلیغ تشیع است. قانی و مهرابی (۱۳۹۷)، در مقاله «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی» به تحلیل روایت معراج پیامبر در قالیچه‌ای بختیاری از دوره قاجار پرداخته‌اند و معتقدند، در این قالیچه مبانی فلسفی قوس نزول و صعود، ناخودآگاه توسط بافنده تجلی یافته است. حاجی‌زاده و همکاران (۱۳۹۵)، در مقاله «مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دوره صفویه و قاجار» به مقایسه و تطبیق فرم محراب‌ها در دوره صفویه و قاجار پرداخته‌اند. در این تطبیق به محتوا اشاره‌ای نشده است؛ بلکه بیش‌تر فرم و شکل ظاهری مد نظر بوده است. کمندلو (۱۳۸۸)، در مقاله «نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق»، به تطبیق قالیچه‌های صفوی و قاجار در موزه آستان قدس رضوی پرداخته و تفاوت موجود در قالیچه‌ها را بر اساس فرم ظاهری بیان کرده است. تنهایی و خزایی (۱۳۸۸)، در مقاله «انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه» به قالیچه‌های محرابی قندیل‌دار، کتیبه‌ای، گلدانی و درختی پرداخته‌اند. نویسندگان همه عناصر را در خدمت عبادت و نماز دانسته‌اند. بنابراین، با توجه به آن‌چه بیان شد، هیچ‌یک از پژوهش‌های مذکور به روابط میان نشانگان کلامی در قالیچه‌های محرابی دوره قاجار نپرداخته‌اند. بنابراین، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روابط درون‌متنی و بینامتنی، به خوانش و رمزگشایی قالیچه موزه دفينه می‌پردازد. در زمینه مطالعات بیش‌متنی نیز می‌توان به کتاب «الواح بازنوشتنی» ژرار ژنت (۱۹۸۲)، اشاره کرد که در آن به انواع گونه‌های بیش‌متنی می‌پردازد. بهمن‌نامور مطلق (۱۳۸۴)، در مقاله «متن‌های درجه دوم/بیش‌متنیت در نگاه ژرار ژنت» به بیش‌متنیت از دیدگاه ژنت می‌پردازد. هم‌چنین، نامور مطلق (۱۳۸۶)، در مقاله «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» به انواع گونه‌های ترامتنیت اشاره می‌کند و در این حین به بیش‌متنیت به شکل مختصر اشاره دارد و در مقاله «گونه‌شناسی بیش‌متنی» (۱۳۹۱)، به شکل مبسوط به این مبحث می‌پردازد. بیش‌تر پژوهش‌های دیگر

که درباره بیش‌متنیت انجام شده است- بر اساس مطالب فوق است. لازم به ذکر است، نگارندگان این مقاله، با پژوهشی که به شکل تحلیلی به روابط میان متن‌های کلامی دوره قاجار و صفویه بپردازد، مواجه نشدند. به این ترتیب، با توجه به خلا پژوهش در این زمینه، تحقیق حاضر با بهره‌گیری از نظریه ترامتنیت ژنت (گونه بیش‌متنی)، به خوانش و رمزگشایی قالیچه موزه دفينه می‌پردازد.

چارچوب نظری پژوهش

ژرار ژنت معتقد است، هیچ متنی وجود ندارد که متنی دیگر را برانگیخته نکند (Genette, 1982:18). بنابراین، وی در «ترامتنیت» رابطه یک متن با متن‌های دیگر را بیان می‌کند. از دیدگاه ژنت، ترامتنیت دارای پنج‌گونه است؛ که شامل بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش‌متنیت است (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۳۹). در این میان بیش‌متنیت ژنتی، حجم گسترده‌ای از تحقیقات او را به خود اختصاص داده است. هم‌چنین، با توجه به این‌که رابطه میان دو متن مورد بررسی در این پژوهش از نوع برگرفتنی است، در میان گونه‌های مذکور به بیش‌متنیت پرداخته می‌شود. از دیدگاه ژنت بیش‌متن، خواندن دوباره پیش‌متن است؛ یعنی نگارش مطالب جدید و خواندن پیش‌متن، باعث خلق متنی جدید می‌شود (Genette, 1987:5) پیش‌متن همان متن نخستینی است که، منبع الهام و برگرفتنی تلقی می‌شود. بیش‌متن نیز متن دوم برگرفته از پیش‌متن است.

ژنت برای بیش‌متن دو دسته بزرگ همان‌گونه‌گی (تقلید) و تراگونه‌گی (تغییر) در نظر می‌گیرد:

همان‌گونه‌گی یا تقلید: در این رابطه هدف نیت مولف حفظ پیش‌متن در شرایط جدید است.

تراگونه‌گی یا جابه‌جایی: «در تراگونه‌گی، بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونه‌گی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۶).

هم‌چنین، ژنت سه شرط اصلی را برای بیش‌متنیت در نظر می‌گیرد: متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن، مسلم داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱). او پس از تقسیم بیش-

متن به همان گونه‌گی و تراگونه‌گی، آن‌ها را در شش گونه اصلی تقسیم می‌کند:

(۱) پاستیش

(۲) شارژ

(۳) فورژی

(۴) پارودی

(۵) تراوستیسمان

(۶) ترانسپوزیسیون

در جدول زیر این تقسیم‌بندی و روابط میان آن‌ها نشان داده شده است (جدول ۱).

جدول ۱. رابطه برگرفته‌گی و انواع بیش‌متنیت (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶).

بیش‌متنیت		
تراگونه‌گی	تقلید	
پارودی در معنای خاص آن	پاستیش	تفنی
تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه	شارژ (پاستیش طنزی)	طنزی
ترانسپوزیسیون (جایگشت)	فورژی	جدی

پاستیش: از تلاقی تقلید و تفنن ایجاد شده است. در این‌گونه، در بیش‌تر موارد موضوع متفاوت است؛ ولیکن، شیوه تقلید می‌شود.

شارژ: این‌گونه بر اساس غلو کردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شکل می‌گیرد. در این‌گونه نیز سبک تقلید می‌گردد؛ ولیکن، تلاش می‌گردد نسبت به پیش‌متن طنز و نقد داشته باشد.

فورژی: تقلیدی جدی از پیش‌متن است. سبک در این‌گونه بر اساس تقلید است؛ ولیکن، تلاش می‌شود تا کارکرد بیش‌متن جدی باشد.

پارودی: از نوع تراگونه‌گی است و از تلاقی تراگونه‌گی و تفنی ایجاد می‌گردد؛ یعنی در حین شوخی با پیش‌متن، متن تازه‌ای نیز ایجاد می‌کند. هدف آن تخریب و تحقیر نیست، بلکه می‌توان آن را بیش‌تر سرگرم‌کننده دانست.

تراوستیسمان: از تلاقی تراگونه‌گی و طنز ایجاد می‌گردد، و به نوعی می‌توان هدف آن را تحقیر بیش‌متن دانست.

جایگشت: از تلاقی تراگونه‌گی و جدی ایجاد می‌گردد؛ لذا، «به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد... تمام انواع تکثیر متنی که بر پایه بینان‌شانه‌ای و بینارسانه‌ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد؛ جایگشت محسوب می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

هم‌چنین، ژنت تراگونه‌گی یا تغییر و دگرگونه‌گی را در دو سطح کمی و کیفی مورد مطالعه قرار می‌دهد. که انواع گوناگونی دارد؛ از جمله دگرگونه‌گی شکلی، موضوعی و مضمونی.

الف) دگرگونه‌گی شکلی: ژنت این دگرگونه‌گی را از «دیدگاه کمی به دسته‌تقلیلی، گسترش واز دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش، گسترش و جانشینی» تقسیم می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۷)؛

ب) دگرگونه‌گی موضوعی: در این نوع دگرگونه‌گی، تغییراتی در عنوان یا موضوع تصویر رخ می‌دهد؛

ج) دگرگونه‌گی مضمونی: دگرگونه‌گی مضمونی، یکی از مهم‌ترین و رایج‌ترین انواع دگرگونه‌گی است. دگرگونه‌گی مضمونی می‌تواند تغییر در فرهنگ، تغییر در ملیت و... باشد (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۶).



تصویر ۱- قالیچه محرابی محفوظ در موزه دفینه، تهران (بی‌نام، ۱۳۷۴: ۱۷).

معرفی و توصیف پیکره مطالعاتی الف (قالیچه محرابی صفوی پیش متن) پیکره مورد مطالعه قالیچه‌ای زربفت با طرح محراب در ابعاد ۱۱۴×۱۶۳ سانتی متر، بافته شده با گره نامتقارن است. این قالیچه در موزه توپ‌قاپی نگهداری می‌شود (تصویر ۱). در قرن دهم هجری قمری، در مرکز ایران احتمالاً، کاشان بافته شده است

(Atlihan, 2011: 38; Frances, 1999: 97). قالیچه مذکور از دو نظام نشانه‌ای کلامی و بصری تشکیل شده است. متن کلامی به خط نسخ، ثلث و کوفی است و احادیث و آیاتی از قرآن دربر دارد. در جدول ۲، نشانگان کلامی با توجه به مکان قرارگیری آن‌ها مشخص شده است. جهت خوانش مانند متن پیش از بیرون به سمت درون متن است.

جدول ۲. نشانگان کلامی در قالیچه محرابی دوره صفوی (نگارندگان).

متن کلامی	تصاویر
<p>أَمِنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نَفَرَقَ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (بقره: ۲۸۵) لَا يَكْلَفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إَصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (بقره: ۲۸۶).</p>	
<p>«قال نبي عليه السلام: التعظيم لامرالله والشفقة على خلق الله» «اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ» (بقره: ۲۵۵). ذکر تسبیحات اربعه است: «سبحان الله و الحمد لله و لا اله الا الله و الله اكبر»</p>	
<p>اللهم صل على المصطفى و على المرتضى و البتول فاطمه و والسبطين الحسن و الحسين و صل على زين العباد و الباقر محمد و الصادق جعفر و الكاظم موسى و الرضا على و التقى محمد و النقی علی و الزکی العسکری - الحسن و صلی علی حجه القائم محمد المهدي صاحب الزمان (بخشی از صلوات کبیره).^۶</p>	
<p>سمت راست: هو، هو الله، الذي لا اله، الا هو، الرحمن الرحيم، الملك، السلام، القدوس، المومن، المهيمن العزيز، الجبار، المتكبر. از بالا سمت چپ: الخالق الباري، المصور الغفور، الودود الحليم، المجيد المحصي، المبدی، المعید، المحی الممیت، الواحد الاحد، القادر المقتدر، الغنی المغنی، المقدم الموقر (بخشی از اسماء الحسنی).^۷</p>	
<p>«أَقِمِ الصَّلَاةَ لِذُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنِ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا» (اسراء: ۷۸). «فَإِذَا قَضَيْتُمُ الصَّلَاةَ فَادْكُرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِكُمْ فَإِذَا اطْمَأْنَنْتُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ» (نساء: ۱۰۳). «وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ (قلم: ۵۱) وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ» (قلم: ۵۲).</p>	
<p>محمد، الله، علی</p>	

عرفان منش در مقاله تحلیل معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکنولوژی این هفت مکان را به هفت مرحله و مقصد سلوک تعبیر کرده است (عرفان منش، ۱۳۹۹: ۸۰).

در قالیچه مذکور نیز می توان این هفت مقصد را این گونه بیان کرد. مقصد اول، بیرونی ترین حاشیه است؛ در این مقصد، با توجه به آیه نوشته شده، فرد مومن برای شروع مسیر نیاز به راهنما دارد. لذا، آیه آمن الرسول آمده است. بنابراین، این مرحله را می توان به شریعت و ایمان آوردن به رسول اکرم (ص) تعبیر کرد. مرحله دوم و سوم، حاشیه دوم است؛ که در آن، با توجه به کتیبه های کوفی دو مکان را می توان شناسایی کرد. با توجه به آیات و احادیث بافته شده این جا شروع طریقت است و این که با عقل، امکان رسیدن به حقایق اخروی نیست؛ و نخستین شافع حقیقت محمدیه است، و همو شافع و واسطه بین حق و خلق است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶: ۱۱-۱۲). با توجه به وجود کتیبه های کوفی، این مرحله به توکل، توحید، حیرت، فقر و محبت اشاره دارد. ولیکن، تنها دانستن آن نه به دست آوردن آن. حاشیه سوم، مرحله چهارم است؛ و آن، مهیا و مستعد شدن سالک در سیر و سلوک، با عنایت به امامان. چرا که آنان نور قلب مومنان هستند (همان: ۶۸).

آنان نهایت مفتاح همه حروف اسرار آمیز قرآن هستند. لذا، با عنایت به آنان، چشم مومن گشوده شده و همه چیز را به عین می بیند. این چهارده معصوم (ع)، که بلورهای ناب شعله فشانند، که چشم نمی تواند خیره بر آن بنگرد، زیرا خورشید نور باران کننده را جلوه گر می سازند (کربن، ۱۳۵۸: ۱۱۶). لچکی دور محراب مرحله پنجم است. در این مرحله، سالک با عنایت به نور امامان هر ذره از ذرات این عالم ها را مظهر صفتی از صفات خداوندی می بیند و آیتی از آیات حق در آن مشاهده می نماید و نقاب حجاب از چهره روح بر می اندازد و جمال آیت حق بر نظر او عرضه می شود. این جا ذات پاک حق را به وحدانیت می تواند بشناسد و صفات و الوهیت را به عین یقین مشهود و مطالعه می تواند کند که این مقام است که آن بزرگ می گوید و این مرتبه اگر چه بس بلند است و این مقام اگر چه بس شریف است و مرتبه و مقام

خواص است (رازی، ۱۳۱۲: ۶۷). نوار دور محراب مرحله ششم است. این جا مکان ذکر دایم است. در این حالت، هر صبح و شام خداوند را با بالاترین ذکر یعنی نماز می خوانند و به نجوا با او مشغولند. با توجه به آن که سالک در مراحل قبل به عین همه چیز را توانست مشاهده کند و نور قلبش روشن شد. در این مرحله، آن چنان ذکر می گوید که دیگران، او را مجنون لقب می دهند. چرا که جنون و دیوانگی در بسیاری موارد برای ذکر و غرق شدن در آن آمده است. چنان که از زبان نجم کبری آمده است از خلوت بیرون آ و ذکر راهراکن، مبادا که از این راه دیوانه شوی (کربن، ۱۳۵۸: ۱۱۵). به تدریج، پس از ذکر دایم سالک و سیر و سفر روح، به رفعت می گراید و به جانب عالم مثال بالامی رود (همان: ۱۲۵). و در نهایت، کتیبه زیر پیشانی محراب مرحله هفتم است. حصول و حالت فنا در مقابل عظمت حق. این مرحله حق یقین است و در این جا، تنها حقیقت محمدی عیان است. نور محمدی همان گونه که گفته شد در کتیبه پیشانی محراب سه اسم مبارک الله، محمد و علی آمده است و هستی دایر و قایم بر این سه اسم است. با توجه به مراحل ذکر شده در قالیچه مذکور می توان نوعی سلوک و فنا و بقاء بالله را در قالیچه مشاهده کرد. حال با توجه به بیان موضوع و مضمون دو قالیچه می توان با رویکرد بینامتنیت به بررسی رابطه دو متن و برگرفتنی متن موجود در موزه دفینه از قالیچه محرابی دوره صفوی پرداخت.

معرفی و توصیف پیکره مطالعاتی ب (قالیچه محرابی موزه دفینه - بیش متن)

پیکره مورد مطالعه، قالیچه ای است ابریشمی، که در کاشان بافته شده است. اندازه قالیچه ۲۲×۱۰۹ و ۲/۰۹ و زمینه آن لاکه است (بی نام، ۱۳۷۴: ۱۷). البته، لازم به ذکر است، با توجه به این که، در کتاب قالیچه های موزه دفینه (۱۳۷۴)، قدمت این قالیچه ۱۲۰ سال ذکر گردیده، و با توجه به شباهت این قالیچه با تعدادی از قالیچه های قاجار، می توان این قالیچه را بافت دوره قاجار دانست (تصویر ۲).


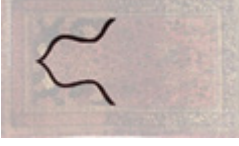
این قالیچه از دو نظام نشانه‌ای کلامی و بصری بهره می‌برد که متن کلامی به خط نسخ است و شامل ابیاتی از حافظ، سعدی و شعری منسوب به جودی است. از آن جاکه در این پژوهش، تاکید بر نشانگان کلامی است، در جدول ۱، نشانگان کلامی، با توجه به مکان قرارگیری آن مشخص شده است. هم‌چنین، جهات خوانش متن از بیرون به سمت درون متن است (جدول ۳).



تصویر ۲- قالیچه سجاده‌ای، محل بافت ناحیه مرکزی ایران، سده دهم هجری، محل نگهداری موزه توپقاپی، ۱۱۶×۱۱۹ (nahiltA:1102:83).

جدول ۳. نشانگان کلامی در قالیچه موزه دلفین (نگارندگان).

نشانگان کلامی	تصاویر
<p>به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم / بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم سخن درست بگویم نمی‌توانم دید / که می‌خورند حریفان و من نظاره کنم چو غنچه با لب خندان به یاد مجلس شاه / پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم، به دور لاله دماغ مرا علاج کنید / گر از میانه بزم طرب کناره کنم ز روی دوست مرا چون گل مراد شکفت / حواله سر دشمن چه سلطانی / ز سنبل و سمنش طوق پاره کنم (حافظ، ۱۳۷۵: ۴۱۷).</p> <p>گرامی آستان.</p>	
<p>الا یا ایها الساقی ادر کاساً و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها، بیوی نافه کاخر صبا زان طره بگشاید / ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها، ... و گردابی چنین هایل / کجا دانند حال ما سبکباران ... (حافظ، ۱۳۷۵: ۷۹).</p>	
<p>..... سلطان شاه عباس صفوی</p>	
<p>ای خرم از فروغ رخّت لاله‌زار عمر / باز آ که ریخت بی گل رویت بهار عمر اندیشه از محیط فنا نیست، ان تو را / بر نقطه دهان تو باشد مدار عمر این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است / بیدار باش که پیداست کار عمر عمریست ... / بیدار گرد هان که نماند اختیار عمر دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد / تا دید... (حافظ، ۵۷۳۱: ۴۲۳).</p>	

<p>حرم... / لهنود عیشی / چرا خال، لقد حر / که عشقت به جانم می / سوزد اما / نه پیداست / چه آتش / برافروخت،... کارت / بسیار / خوب، بودی... (پژمان بختیاری، ۱۳۴۴: ۲۰۱).</p>	
<p>شنیدم که فرماندهی دادگر / قبا داشتی هر دو روی آستر یکی گفتش ای خسرو نیکروز / زدیای چینی قبایی بدوز بگفت این قدر ستر و آسایش است / وزین بگذری زیب و آرایش است نه از بهر آن می ستانم خراج / که زینت کنم بر خود و تخت و تاج (سعدی، ۱۳۶۶: ۲۱-۲۲).</p>	

داشت، سروده شده است. اخبار متواتر و شایعه‌های امیدوارکننده مبنی بر حمله قریب‌الوقوع شاه شجاع به شیراز و حالت انتظار شاعر را بازگو می‌کند. در بیت سوم شاعر از عدم امنیت خود در شهری که فعلاً، شاه محمود بر آن مسلط است و قبلاً، منزل جانان یعنی در تصرف شاه شجاع بود سخن می‌راند. او در نهایت، اشاره می‌کند کسانی که در خارج از شیراز زندگی می‌کنند نمی‌توانند به میزان گرفتاری ما پی ببرند (همان: ۱/۱۲۰). در کتیبه‌های چهارگوشه نیز نام سلطان شاه عباس صفوی آمده است. در حاشیه سوم، به گمان قوی در زمان شاه شیخ ابواسحاق سروده شده، که غم و اندوه و ناراحتی در آن منعکس نشده است (همان: ۲/۱۳۴۱). در قسمت اسپندرال یا لچکی محراب به شعری اشاره دارد که به گفته پژمان بختیاری (۱۳۴۴) از شاعری به نام جودی است. در این حاشیه، قسمت‌های مختصری از این شعر آمده است. بافنده یا طراح، شعر را به قسمت‌های مختلف تقسیم کرده؛ به صورتی که برای می‌سوزد، «می» در یک قاب رنگی مجزا و «سوزد» در قاب مجزای دیگر آمده است. در سمت چپ لچکی، جزئیاتی از شعر مذکور آمده است؛ ولیکن، ارتباط بین این قطعات رنگی در سمت راست، به سختی امکان‌پذیر است. به صورت کلی، در این ابیات نیز که به صورت تکه تکه در قاب‌های کوچک رنگی آمده است، مفهوم رسیدن به معشوق مطرح است. در نوار دور محراب نیز شعری از بوستان سعدی آمده، که در آن اشاره به پادشاهی دارد که فرماندهی دادگر است. وی دارای تخت و تاج و لباسی از دیبا نیست، بلکه هدف اصلی او دادگری و آرامش مردم است. در این جامی توان با توجه به ابیات آمده در فرش مذکور، از اولین حاشیه گرفته تا

نشانگان کلامی در متن مورد نظر، در شش مکان قابل شناسایی است که در جدول ۱، نشان داده شد. در حاشیه نخست که، اولین نظام نشانگان را به خود اختصاص می‌دهد، شاعر ابیاتی از توبه از شراب‌خواری و شکستن توبه در فصل بهار آورده است. آن‌گاه به دنبال این تردید اضافه می‌کند که راستش را بخواهید من نمی‌توانم ببینم که رفیقان و هم‌پیاله‌ها باده بنوشند و من به حالت خماری شاهد و ناظر باشم (حافظ، ۱۳۷۵: ۴۱۷). در این بیت یک ایهام نهفته که بسیار ماهرانه سروده شده، و آن این است که، امیر مبارزالدین خود مردی شراب‌خوار قهار بود و پس از رسیدن به حکومت به حکم سیاست و تظاهر به دیانت علی‌الظاهر توبه کرده و هر روز به نماز جماعت رفته امامت خلق را به عهده می‌گرفت. حافظ می‌خواهد بگوید که، این متشرع دروغ‌گو است و در خفا دست از باده‌کشی برنداشته است. سپس، در بیت سوم در قالیچه که در دیوان حافظ بیت هفتم است، حافظ می‌خواهد بگوید، من مانند غنچه نیم‌باز خنده‌کنان به یاد مجلس گذشته شاه می‌افتم که پیاله می‌گرفتمیم و... از نظر جلالیان منظور شاعر از شاه در این بیت ابواسحاق است. شاعر سپس، در بیت چهارم، این غزل می‌فرماید، پس از باده‌نوشی و به یاد روی شاه ابواسحاق و در عالم خیال و مستی، چون به آرزوی خود یعنی تجدید حکومت ابواسحاق رسیدم، سر امیر مبارزالدین را به سنگ خاره می‌کوبم. بعد از آن نیز دوباره عشق بازگشت به دوره سلطنت شاه اینجو به شاعر دست می‌دهد (جلالیان، ۱۳۷۹: ۱۸۶۱/۳). غزل موجود در حاشیه دوم، احتمالاً، در اواخر سال ۷۶۷ هجری قمری، یعنی موقعی که شاه محمود برادر شاه شجاع شیراز را در تصرف خود

نوار دور محراب و هم‌چنین، کتیبه شاه عباس اول، پی برد که همگی بیان‌گر شکایت مردم آن دوران، از شرایط موجود و آرزوی داشتن شاهی عادل است. با توجه به آن‌که، قالی موزه دفینه برگرفته از قالیچه صفوی است، و با رجوع به نام شاه عباس در مکانی، که در گذشته ذکرهای مهمی چون تسبیحات اربعه قرار داشته، به نظر می‌رسد طراح، در این جا به شکل ضمنی با طنزی تلخ شرایط موجود را بیان کرده است. از آن جا که قالیچه در دوره قاجار بافته شده است، نقد شرایط موجود و شکایت از دوره موجود، یعنی شکایت از دوره قاجار و با توجه به نام شاه عباس و اشاره به نام او در دیگر متن‌های دوره قاجار، قرارگیری نام وی در کتیبه‌ها اشاره به وی به عنوان شاهی آرمانی است. لذا، به نظر می‌رسد بافنده با استفاده از ساختار قالیچه‌های صفوی و با تقلید در سبک کلی سعی در بازنمایی هنری از دوران صفوی داشته است. بافنده با تقلید سبک، سعی در باز آفرینی یک اثر از آن دوره داشته؛ ولیکن، با تراکونگی در متن‌های کلامی با تغییر و دگرگونی مضمونی اشاره به شرایط نامساعد قاجار و آرزوی بازگشت به دوره شاه عباس را دارد. لذا، در تمام حاشیه‌ها از ابیاتی استفاده می‌کند که این مطلب را به بهترین شکل بیان می‌کند (جدول ۴).

جدول ۳. نشانگان کلامی در قالیچه موزه دفینه (نگارندگان).

جایگاه متن کلامی	رابطه	گونه
حاشیه اول	تراکونگی	پارودی
حاشیه دوم	تراکونگی	پارودی
کتیبه‌های کوچک	تراکونگی	پارودی
حاشیه سوم	تراکونگی	پارودی
لچکی دور محراب	همانگونی	پاستیش
نوار دور محراب	تراکونگی	پارودی
زیر پیشانی محراب	-----	-----

اگر قالیچه در قالب یک کل بررسی شود، سبک کلی قالیچه موزه دفینه با قالیچه محرابی یک‌سان است و میتوان همان‌گونی یا تقلید دانست؛ که با توجه به این ویژگی می‌تواند زیرگونه پاستیش آن را جای داد. ولیکن، اگر نشانگان کلامی قالیچه موزه دفینه با قالیچه دیگر مقایسه شود، دگرگونی در سبک مشاهده می‌گردد. چرا که در پیش‌متن آیات یا روایت عربی آمده است. ولیکن، در بیش‌متن این مکان به شعر غنایی و تعلیمی اختصاص یافته است. هم‌چنین، مضمون در قالیچه اول، نوعی سلوک و عروج را می‌رساند و هر متن کلامی در حاشیه‌ها مسیری از سلوک را مشخص می‌کند. اما در بیش‌متن آغاز راه یا همان حاشیه نخست، به اوضاع بد امروزه و شرایط خوب گذشته اشاره دارد و نشانه‌های کلامی دیگر نیز این چنین است. با توجه به آن‌که قالی موزه دفینه برگرفته از قالیچه صفوی است و با رجوع به نام شاه عباس در مکانی، که در گذشته ذکرهای مهمی چون تسبیحات اربعه قرار داشته، به نظر می‌رسد تراکونگی و پارودی در این جا حاکم است. چرا که به طنز تلخ بیان کردن شرایط موجود است. لذا، به نظر می‌رسد بافنده با استفاده از ساختار قالیچه‌های صفوی و با تقلید در سبک کلی سعی در بازنمایی هنری از دوران صفوی داشته است (جدول ۵).

جدول ۵. انواع دگرگونی در فرم و مضمون (نگارندگان).

جایگاه متن کلامی	دگرگونی در شکل از متن الف به ب	دگرگونی در مضمون
حاشیه اول	با توجه به ابعاد قالیچه این حاشیه از نظر طول فضای کم‌تری را به خود اختصاص داده است.	نیاز به راه‌تما، شکایت از شرایط بد زمانه و یادآوری خاطرات شاد دوران گذشته
حاشیه دوم	متن کلامی به جای مربع در شکلی چندپنر نوشته شده است. اختصاص فضای کمتر	اشاره به توحید و توبه و توسل، بیان تلخی روزگار در زمان حال
کتیبه‌های چهارگانه	---	توحید و یگانگی و محبت، بزرگی و منزلت شاه‌عباس
حاشیه سوم	---	توسل به چهارده معصوم، شرایط شاد در دوران گذشته
لچکی	تعداد قطعات رنگی بیش‌تر شده است.	صفات خداوند، ثنای عشق
نوار دور محراب	---	ذکر دایم، پادشاه عادل
زیر پیشانی محراب	حذف شده است.	این کتیبه حذف شده است.

بافنده با تقلید سبک، سعی در بازآفرینی یک اثر از آن دوره داشته؛ ولیکن، با تراگونی در متن‌های کلامی با تغییر و دگرگونی مضمونی اشاره به شرایط نامساعد قاجار و آرزوی بازگشت به دوره شاه عباس را دارد. لذا، در تمام حاشیه‌ها از ابیاتی استفاده می‌کند که این مطلب را به بهترین شکل بیان می‌کند. از آن جا که، قالیچه در دوره قاجار بافته شده است، نقد شرایط موجود و شکایت از دوره موجود، یعنی شکایت از دوره قاجار و با توجه به نام شاه عباس و اشاره به او در دیگر متن‌های دوره قاجار، او و زمانه او را آرمانی دانستن.

نتیجه‌گیری

با توجه به اظهارات ژنت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. بنابراین، یکی از راه‌ها برای خوانش قالیچه موزه دفینه، مطالعه پیش‌متن (متن الف) و ارتباط آن با پیش‌متن (متن ب) است. با استفاده از این رویکرد در نگاه اول و با توجه به فرم ظاهری، به نظر قالیچه نماز می‌رسد. چرا سبک هر دو یکسان است و همان‌گونی را می‌توان در خلق متن جدید مشاهده کرد. ولیکن، با نگاه عمیق به عناصر نوشتاری و بررسی ارتباط میان آن دو، برخلاف سبک کلی، در متن کلامی شاهد تراگونی بوده. این تراگونی بیش‌تر جنبه تفننی داشته است. هم‌چنین، در این دگرگونی می‌توان شاهد تغییراتی در شکل و مضمون قالیچه نیز بود. مهم‌ترین تغییر در شکل ظاهری در متن کلامی، حذف کتیبه زیر پیشانی محراب است. از آن جاکه، در متن الف، نهایت وصول در زیر پیشانی محراب اتفاق می‌افتد، لذا، در قالیچه موزه دفینه - که شکایت از اوضاع حال دارد - نیاز به حضور چنین متنی نشده است. هم‌چنین، از آن جاکه ساختار حفظ شده است، می‌تواند یادآور متنی از دوره صفویه باشد. تغییر اساسی در مضمون متن کلامی از آیات به اشعار است که به سلوک و فنا اشاره ندارد، بلکه به ظلم و جور زمانه و آرزوی بازگشت به زمان شاه عباس یعنی زمانی که حدوداً، قالیچه پیش‌متن در آن بافته شده است، اشاره دارد.

پی‌نوشت

۱. در هرکه، منطقه‌ای در ترکیه، نک (1999:35, Tezcan)
۲. Metatextuality.
۳. Transtextuality.
۴. Imitation.
۵. Transformation.

۶. متن کامل صلوات کبیره به این شرح است: «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى الْمَصْطَفَى مُحَمَّدَ، وَالْمُرْتَضَى عَلِيَّ، وَالْبَتُولِ فاطِمَةَ، وَ السَّبْطَيْنِ الْحَسَنِ وَالْحُسَيْنِ، وَ صَلِّ عَلَى زَيْنِ الْعَبِيدِ عَلِيِّ، وَ الْبَاقِرِ مُحَمَّدَ، وَ الصَّادِقِ جَعْفَرَ، وَ الْكَاطِمِ مُوسَى، وَ الرِّضَا عَلِيِّ، وَ التَّقِيِّ مُحَمَّدَ، وَ النَّبِيِّ عَلِيِّ، وَ الزُّكِيِّ الْعَسْكَرِيِّ الْحَسَنِ، وَ صَلِّ عَلَى الْمَهْدِيِّ الْهَادِي صَاحِبِ الْعَصْرِ وَالزَّمَانِ، وَ خَلِيفَةِ الرَّحْمَنِ وَقَاطِعِ الْبُرْهَانِ وَسَيِّدِ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ صَلَوَاتُ اللَّهِ وَ سَلَامُهُ عَلَيْهِ وَ عَلَيْهِمْ أَجْمَعِينَ» (URL1).

۷. اصطلاحی است برای نام‌های خدا، اقتباس شده از قرآن کریم (سوره اعراف: ۱۸۰؛ سوره اسراء: ۱۱۰؛ سوره طه: ۸؛ سوره حشر: ۲۴). از آن رو نیکوترین نام‌ها برای او است که او نیکوترین معانی و صفات را دارد. برخی از نام‌ها به صفت ذات بازمی‌گردند؛ مانند «عالم» و برخی به صفت فعل؛ مانند «خالق» و برخی ذات او را تمجید و تقدیس می‌کنند؛ مانند «قُدوس» (URL2).

۸. پژمان بختیاری در مجله یغما آورده است که این ابیات از شاعری به نام «جودی» است و کتابی که به نام «کلیات جودی» شناخته می‌شود مشتمل بر غزوات و مرثیاتی بود؛ وی اشاره دارد این کتاب را در کودکی در دست یکی از اهالی ایل بختیاری مشاهده کرده است. و اشاره می‌کند که این جودی با جودی خراسانی که نعت و مرثیه‌سرایی می‌کند متفاوت است (پژمان بختیاری، ۱۳۴۴: ۲۰۱).

منابع

- قرآن کریم (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، قم: نگین. آژند، یعقوب؛ نامور مطلق، بهمن و عرفان منش، ساحل (۱۳۹۹). تحلیل معنادر قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن باروش آیکونولوژی، *کیمیای هنر*، دوره ۹، شماره ۳۷، ۷۱-۸۵.
- بی‌نام (۱۳۷۴). *گزیده قالیچه‌های نفیس موزه دفینه*، تهران: طبع و نشر.
- پژمان بختیاری، حسین (۱۳۴۴). عزیز، عناد بن السعود، *یغما*، سال هجدهم، شماره ۴، پیاپی ۲۰۴، ۲۰۱-۲۰۱.

پیری، علی و حسنونند، محمد کاظم (۱۴۰۰). تبیین شیوه طراحی قالی لچک و ترنج با صحنه‌های گرفت و گیر و شکار، محفوظ در موزه میهوه، کیوتو، ژاپن، **جلوه هنر**، دوره ۱۳، شماره ۲، ۷-۲۰.

تنهایی، انیس و خزایی، رضوان (۱۳۸۸). انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه، **مطالعات هنر اسلامی**، شماره ۱۱، ۷-۲۴.

جلالیان، عبدالحسین (۱۳۷۹). **شرح جلالی بر حافظ**، ۴ جلدی، تهران: یزدان.

حاجی زاده، محمد؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا و عظیمی-نژاد، مریم (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش-های محرابی دوره صفویه و قاجار، **خراسان بزرگ**، سال هفتم، شماره ۲۵، ۵۱-۷۲.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). **دیوان حافظ**، به سعی سایه، تهران: کارنامه.

راز، نجم‌الدین (۱۳۱۲). **مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد**، به اهتمام حسین حسینی نعمت‌اللهی ملقب به شمس‌العرفا، تهران: مطبوعه مجلس.

سعدی، مصباح‌بن عبدالله (۱۳۶۶). **بوستان**، تهران: امیرکبیر.

صدرالدین شیرازی، محمدین ابراهیم (۱۳۶۶). **تفسیر قرآن کریم**، جلد ۵، به تصحیح محمد خواجه‌جوی، قم: بیدار.

عرفان‌منش، ساحل (۱۳۹۹). **تحلیل آیکونولوژی یک قالیچه-های محرابی در دوره صفویه**، پایان‌نامه دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیل هنر اسلامی، تهران: دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

عرفان‌منش، ساحل؛ آژند، یعقوب و نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۰). تحلیل معنای قالیچه محرابی «سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی، **هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**، دوره ۲۶، شماره ۳، ۹۹-۱۰۸.

قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه (۱۳۹۷). تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، **هنرهای صناعی ایران**، دوره ۱، شماره ۲، ۹۵-۱۱۱.

قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت، **نگره**، دوره ۱۴، شماره ۵۲، ۶۹-۸۳.

کربن، هانری (۱۳۵۸). **ارض ملکوت (کالبد رستاخیزی انسان از ایران مزدایی تا ایران شیعی)**، ترجمه سید ضیاء‌الدین دهشیری، تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها.

کمندلو، حسین (۱۳۸۸). نگاهی به قالی‌های محرابی موزه آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق، **نگره**، شماره ۱۲، ۱۸-۳۹.

کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). فرایند بیش‌متنیت در نقاشی، **دانشگاه هنر**، شماره ۴، ۱۹-۳۴.

کیانی اجگردی، ندا و شیرنژادی، حاتم (۱۴۰۰). تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار از منظر علاء‌الدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی، **جلوه هنر**، دوره ۱۳، شماره ۳، ۸۷-۹۹.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴). متن‌های درجه دوم/

بیش‌متنیت در نگاه ژرار ژنت، **ضمیمه خردنامه همشهری**، شماره ۵۲، ۱۰-۱۱.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). ترامتیت مطالعه یک متن با دیگر متن‌ها، **پژوهشنامه علوم انسانی**، شماره ۵۶، ۸۳-۹۸.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی، **پژوهش‌های ادبی**، شماره ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲.

References

- Holy Quran* (2006). Translated by: Mahdi Elahi ghomsheie, ghom: Negin. (Text in Persian).
- Atlihan, Serife; (2011), "End Finishes of Topkapi Palace Museum Prayer Rug", International Conference on Oriental Carpet, UK, pp33-42. (Text in Persian).
- Azhand Y, Namvarmotlagh B, Erfanmanesh S, (2021), Analysis Of Meaning In The Niche Rug Of The Metropolitan Museum By Iconological Method, *Kimiya Ye Honar*, 9(37), 71-85. (Text in Persian).
- Erfanmanesh S, Azhand Y, Namvarmotlagh B, (2021), Analysis of meaning in the Niche rug of the Solomon by iconology method, *Honar-Ha-Ye-Ziba, Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, 26(3), 99-108. (Text in Persian).
- Erfanmanesh, S, (2021), conological analysis of Safavid Mihrab (niche) Rug, Under Supervision of Yaghoob Azhand & Bahman namvarmotlagh, *A thesist of PHD in Comparative and Analytic History of Islamic Art*, Tehtan University. (Text in Persian).
- Frances, Michael; (1999), "Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs", International Conference on Oriental Carpet Danville, California, (volume5) part2, pp36-75.
- Ghani, A., Mehrabi, F. 2019. Analysis and Assessment of the Visual Elements of A Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette's Theory. *Negareh Journal*, 14(52), 68-83. (Text in Persian).
- Hafez, S. M., (1996) *Divan-e Hafez*, By Sayeh. Tehran: Karnameh. (Text in Persian).
- Hajizadeh, M. A., Khajeh Ahmad Attari, A., Aziminezhad, M., (2016). Comparative Study of the Design and Pattern in Prayer Carpets of Safavid and Qajar Periods. *Journal of Great Khorasan*, 7(25), 51-72. (Text in Persian).
- Jalalian, A., (2000). *Sharh-e Jalali bar Hafez*, Tehran: Yazdan. (Text in Persian).
- Kamandlo, H., (2010). Study of Mihrab Patterns on Rugs in the Astan Qods Razavi's Carpet Museum. *Negareh*, (12), 18-39. (Text in Persian).
- Kiani Ejgerdi, N., Shirnejadi, H. (2021). Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 13(3), 87-99. (Text in Persian).
- Naamvar Motlagh, B., (2016). *An introduction to intertextuality*, (2nd ed). Tehran: Sokhan. (Text in

- Persian).
- Naamvar Motlagh, B., (2017). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism*, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).
- Naamvar Motlagh, B., Kangarani, M., (2016). *Illustrated Culture of Iranian Symbols*, Tehran: Shahr. (Text in Persian).
- Naamvar Motlagh, B., Kangarani, M., (2019). *An Introduction to Mythology*, (2nd ed). Tehran: Sokhan. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B, (2008), *Transtextual Study, Human Sciences*, no56, 83-98. (Text in Persian).
- Pezhman Bakhtiyari, H., (1965). Aziz, Ind-Ibn-Al-saood. *Yaghma*, 4 (204). (Text in Persian)
- Piri, A., Hassanvand, M. (2021). Explaining the Corner and Medallion Carpet Design with Animal's Combat and Hunting Scenes held in the Miho Museum, Kyoto, Japan. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzakra Scientific Quarterly Journal*, 13(2), 7-20. (Text in Persian).
- Saadi, M., (1988). *Boostan*, Tehran: Amir Kabir. (Text in Persian).
- Tanhaie, A., Khazaie, R., (2009). The Manifestation Of Prayer Concepts On Mihrab Rugs Of The Safavid And Qajar Periods. *Islamic Art*, 6 (11), 7-24. (Text in Persian).
- Tezcan, Hüly. (1999). Topkapi, Palace Prayer Rugs in Oriental Carpet and Textile Studies, Vol V, Part2, Danville, California: Published by the International Conference on Oriental Carpets.
- Genette, G, (1982), *Palimpsestes*, La Littérature au second degré: Paris: Seuil.
- Genette, G, (1987), *Seuils* : Paris: Seuil.
- Kangarani, M. (2010). The process of hypertextuality in painting. *Journal of Visual and Applied Arts*, 2(4), 19-34. (Text in Persian).
- Corbin, H. (1960). *Terre celeste et corps de resurrection de l'Iran mazdeen a l'Iran shi'ite*. (Text in Persian).
- Razi, N (1934) *The path of God's bondsmen from origin to return*; By: Hossein Hosseini, Tehran: Majles. (Text in Persian).

URLs

- URL1. <https://rahighemakhtoom.ir/> صلوات
کبیره ارحیق مختوم، وبسایت رسمی آیتالله سید مهدی موسوی
- URL2. <https://wiki.ahlolbait.com/> - اسماء الحسنی
دانشنامه اسلامی

Hypertextual Reading of Written Elements in the Niche Carpet of Dafineh Museum ¹

Sahel Erfanmanesh ²

Ali Piri ³

Received: 2022-09-28

Accepted: 2023-01-12

Abstract

One of the types of carpets produced in the Safavid era is niche carpets. What makes these carpets different from other types of rugs is the presence of many texts in a small handwoven rug. The weaving of this type of carpets continued in the later periods, especially in the 19th century (AD), even more so in Herekeh (Turkey). Nevertheless, there are examples of these carpets in Qajar era in Iran, whose general structure is equal to the carpets of the Safavid era.

Niche carpets of the Safavid era in the 19th century are considered as a precursor to other styles of carpets in Iran and Herekeh. Since the evolution of carpet design cannot be possible without a history, Safavid era rugs' influence on the design and style of later era carpets cannot go unnoticed, therefore, the relation between these texts is not considered co-present, but Derivation.

It seems that in these derivations, the style is the same but the themes are different, therefore subject and thematic transformations are apparent. The verbal text in most of the Safavid carpets is taken from Quranic verses, but the verbal text in the carpet in the Dafineh Museum from the Qajar era mostly includes lyrical and didactic poems. This carpet is very similar in structure and appearance to the Safavid era carpets. It also consists of a wide margin, two narrow margins around and four inscriptions in a small frame around the writings. This rug contains several colored pieces in the Corner part, and the strip around the niche is also decorated with inscriptions. Also, the textual designs in this carpet are mostly taken from the poems of Hafez and Saadi; while the niche carpet of the Safavid era is full of Quranic verses and hadiths.

The questions that arise are as follows: 1. Why was the carpet of Dafineh Museum influenced by the structure of the carpets of the 16th century? 2. What is the relationship be-

1. DOI: 10.22051/JJH.2023.41898.1864

2- Assistant Professor, Department of Handicraft, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

Email: erfannr_61@arts.usb.ac.ir

3-Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran, Corresponding Author.

Email: ali.piri@modares.ac.ir

tween the carpet of Dafineh Museum and previous samples and how can this relationship be explained? Therefore, since the relationship between the two existing texts is a Derivation, this research attempts to analyze the images using the trans textuality approach and based on the type of hyper textuality. The purpose of this research is to analyze the textual imagery of the carpet of Dafineh Museum by relying on the hyper textuality of Genet, and considering that this carpet is a derivation of the carpets of the Safavid era. In order to reach a suitable answer by using the hyper textuality approach and descriptive and analytical methods, the conclusion that was reached was that the Derivation in the overall shape of the carpet is a type of Imitation and pastiche, but the Derivation in the textual elements is of the type of transformation and transposition.

According to this contradiction, it can be said that the transformation in hyper textuality is more emphasized on the theme, because these texts express a different theme of conduct, survival and destruction in the name of God, and criticize the state of the society during the era and a reminder of the peace and tranquility during the Safavid period.

This research is descriptive-analytical based on its modality and analyzes two niche rugs with the multi-textual method. Therefore, this study can be considered a comparative study. The research is time-oriented; comparing two works from the Safavid and Qajar era. This study is not focused on the similarities and differences of the two works, but on the influence of one text as a pretext on another text as a hyper textuality. What is important in this comparison is the relationship between the texts. This research is qualitative and fundamental in terms of its purpose; due to its analysis of the relationship between two rugs based on the poly textual method.

The hyper textual example is the niche carpet of the Dafineh Museum in the Qajar era and the pre-text sample is the niche carpet from the Safavid era. Gérard Genette believes that there is no text that does not evoke another text (Genette, 1982A:18).

Therefore, in "Trans textuality", he expresses the relationship of one text with other texts. From Genette's point of view, Trans textuality has five types; which includes intertextuality, super textuality, Para textuality, met textuality, hyper textuality (Namvarmotlagh, 2013: 139). In the meantime, Genette's hyper textuality has taken a large volume of his research. Also, due to the fact that the relationship between two texts examined in this research is of a derivative nature, the hyper textuality in the samples is examined.

From Genette's point of view, hyper textuality, is re-reading of a pre-text, that is, writing new content and reading pre-text creates a new text (Genette, 1987:5). The pre-text is the first text which is considered as a source of inspiration. Hyper textuality is also the second text derived from the pretext. Genette considers two big categories of similitude (imitation) and transformation (change) for most of the text.

1. Similarity or imitation: In this regard, the author's goal and intention is to preserve the original text in new conditions.
2. Transformation or transposition: "In transformation, hyper textuality is created by the change and transformation of the pre-textuality" (Namvarmotlagh, 2008: 96).

Also, Genette considers three main conditions for hyper-textuality: the textuality of the subject, subject containing two or more texts, and an established and apparent relation between the pre-text and the hyper-text (Namvarmotlagh, 2013: 141). After dividing hyper textuality into Imitation and transformation, she divides them into six main types: pastiche, charge, forgery, parody, travestissement, and transposition.

According to the passage, if the carpet is examined as a whole, the overall style of the Dafineh Museum carpet is the same as the niche carpet, and its style can be considered imitation, and, it can be classified under pastiche. However, if the textual imagery of the carpet of the Dafineh Museum are compared with other carpets, a change in style can be

observed. Because there are Arabic verses or narrations in the beginning of the text, but most of its text is devoted to lyrical and didactic poetry. Also, the theme in the first carpet conveys a kind of pilgrimage and ascension, and each verbal text in the margins specifies a path of pilgrimage. But in Hyper textuality of the beginning of the Border or the first margin, refers to the bad state of present and the reminiscence of the past, which is a repetitive theme throughout the work. Considering that the carpet of the Dafineh Museum is a derivation of the Safavid carpet and referring to the name of Shah Abbas in a place where in the past there were important zikrs such as Tasbihat-Arbaeh, it seems that parody and transformation prevail here, because the situation is expressed with bitter humor. Therefore, it seems that the weaver tried to represent the Safavid era artistically by using the structure of Safavid rugs and imitating the general style. The weaver has tried to recreate a work from that era by imitating the style, but with a twist in the texts with a change and transformation of the theme, he refers to the unfavorable conditions of the Qajar era and wishes to return to the period of Shah Abbas. Therefore, in all the margins, he uses verses that express this matter in the best way. Since the carpet was woven in the Qajar period, criticism of the status quo and complaints about the current period, that is, complaints about the Qajar period, and considering the name of Shah Abbas and references to him in other texts of the Qajar period, it is implied that his rule and period was considered ideal for the artists.

According to Genette's statements, there is no text without a pretext and the texts influence each other. Therefore, one of the ways to read the carpet of the Dafineh Museum is to study the pre-text (text A) and its connection with text (B). Using this approach, at first glance by just considering the appearance, it looks like a prayer rug, because the style of both is the same, and the similarity can be seen in the creation of the new text. However, by deeply scrutinizing the written elements and examining the relationship between them, unlike the general style, we can see a lack of clarity in the written text. This transformation has more of a whimsical element, also in this transformation we can see changes in the shape and theme of the carpet. The most important change in the appearance of the verbal text is the removal of the inscription under the forehead of the niche. Since in text A, the final collection takes place under the forehead of the niche, therefore, there is no need for such a text to be present in the carpet of the Dafineh Museum, which complains about the current situation. Also, since the structure has been preserved, it can be reminiscent of a text from the Safavid period. The main change in the content of the verbal text is from verses to poems, which does not refer to fate and death, but to the oppression of the times and the desire to return to the time of Shah Abbas, that is, the time in which the pretext matter was woven.

Keywords: Hypertextuality, Transtextuality, Gerard Genette, Niche Carpet, Dafineh Museum.