خوانش بیش‌متنی قالی‌های نسخه‌برداری شده ایران از قالی تصویری هند و-مغول

چکیده:

تولیدات هنری اقتباس شـــده از حوزه‌های مختلف می‌توانند آفرینش آثار نوین، پیوســـتگی فرهنگی و فنی هنرها را تضمین نمایند. نظام‌هـــای بصری حاکم بر منبع الهام اصلی در مســـیر اقتباس‌های متوالی تحولاتـــی را در خود می‌پذیرند. شناسایی و برشـــمردن مولفه های اصلی در اثر مورد اقتباس و سیر تحول آن در زمینه‌های مختلف هنـــری می‌تواند بر تبیین اصالـــت و بومی‌گرایی آثار مرجع و خلاقیت و نوآوری تولیدات جدید تأکید نماید. هدف از این نوشتار درک چگونگی برگرفتگی دو قالی ایران از قالی تصویری هند مبتنـــی بر روش بیش‌متنیت ژرار ژنت و گونه‌شناسی روابط اســـت. در همین راستا به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: ســـه قالی منتخب در این پژوهش تحت تأثیر چه مولفه‌هایـــی با یکدیگر مرتبط می‌گردند؟ قالی‌های تصویری ایرانی مورد مطالعه از کدام روابط بیش‌متنی نسبت به الگوی هندی برخوردار هستند؟

مطالعۀ پیش‌رو به‌روش توصیفی- تطبیقی مبتنی بر جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای (مشـــاهده و فیش‌برداری) انجام پذیرفته و تبیین و طبقه‌بندی یافته‌ها براساس تحلیل مضمون است. نتایج نشان داد که بیش‌متن‌های ایرانی به‌واسطه دو نسبت تراگونگی و همانگونگی مبتنی بر سه محور بصری ـ فرمی (نقشمایه‌ها)، ترکیب‌بندی (ســـاختار و جهت) و رنگ‌بندی نسبت به پیش‌متن هندی قابل ارزیابی هســـتند. روابط بیش‌متنی شناسایی‌شـــده در همانگونگی‌ها عمدتـــاً از نوع فورژری (کارکـــرد جدی) و در تراگونگی‌ها مبتنی بر پارودی (کارکرد تفنن)، جایگشت (کارکرد جدی) و تراوستیســـمان (کارکرد طنز) بودند. هنرمند ایرانی تحت تأثیر پیشـــینۀ غنی در هنر- صنعت قالی‌بافی با اقتباس از نمونۀ هندی و اعمال تغییرات کیفـــی و بصری مختلف، متونی خلاقانه را عرضه داشته که از بازنمایی صِرف فاصله گرفته است.

واژگان کلیدی: قالی تصویری، فرشبافی هند، فرش ایران، بیش‌متنیت ژرار ژنت

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۴

رضوان احمدی پیام
استادیار دانشکده هنر دانشگاه سمنان
Email: rezvan.a.p@semnan.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2024.45153.1548

مقدمه

اولیـــن گام در راســـتای تولید فـــرش گره‌خـــوردۀ پرزدار هندوستان در دوران پادشاهی اکبرشاه (۱۶۰۵- ۱۵۵۶) و جهانگیر (۲۷-۱۶۰۵) برداشته شد. تاریخ نخستین قطعات برجای مانده به اواخر قرن شانزدهم میلادی بازمی‌گردد. با تعاملی که به‌واســـطۀ هنرمندان در حوزه‌های مختلف هنر هم‌چون خوشنویســـی، طراحی منسوجات و خصایص فنی صورت پذیرفت، می‌توان اســـتدلال نمود که اولین نسل از قالی‌های هندی برجای مانده، رابطـــۀ تنگاتنگ زمینه‌های هنری مختلف با یکدیگر را ارائه نمودند. شـــیوه‌های ایرانی توســـط نقاشـــان مهاجر به هندوســـتان برده شـــد و آن‌ها دوشـــادوش هنرمندان محلی فعالیت نمودند. دامنۀ نقوش تزئینی و اصول تصویرپردازی ایران به هندوســـتان انتقال یافت، امـــا در کنار مولفه‌های یادشـــده، نـــوآوری و قریحۀ هنرمند بومی هندوســـتان نیز به‌خدمت گرفته شد. براین اساس با مشاهدۀ برخی قالی‌های تولیدشدۀ دوران اکبرشاه مغـــول، نمونه‌های معاصـــر او خلاقانه‌تریـــن و جاندارترین بافته‌هـــا به‌نظر می‌رســـند. ایـــن قالی‌ها جـــدا از مواردی هم‌چون فرم‌های صریح و روشـــن هندی، اهمیت ســـاحت طبیعت‌گرایی نزد هنرمنـــد هندی و تمایـــل کمتر وی به بازنمایی قراردادی را عرضه می‌نمایند.

در میـــان بی‌شـــمار قالی‌هـــای متعلق بـــه دورۀ حاکمیت تیموریان در هندوســـتان، برخی نمونه‌ها آشکارا از نظامی فاقد تقارن برخوردار هســـتند و صحنه‌هـــای مختلفی را در طول و عرض قالی بـــه تصویر کشـــیده‌اند. این‌گونه قالی‌ها در طبقه‌بندی طراحی ســـنتی فرش‌ها به دلیل یک ســـویه بودن، عدم تقارن و طبیعت‌گرایانگی قالی تصویری قلمداد می‌گردند. آن‌ها از نظامی روایت‌گرایانه برخوردار هســـتند و در این الگو، نقوش گیاهی، حیوانی و انســـانی در راستای نمایـــش صحنه‌های واقعـــی و فراواقعـــی به‌خدمت گرفته شدند. نخســـتین بار قالی‌ها، در قرون دهم و یازدهم ه.ق به صحنۀ نمایش موضوعات تصویری بدل شدند و تا کنون نیز قالی‌های تصویری بخش عمده‌ای از تولیدات ایران را به‌خود اختصاص داده‌اند.

دو نمونه قالی تصویری با قدمت تقریبی صد ساله با ساختار فرمی قابل‌تأمل در گنجینۀ موزۀ آستان قدس رضوی و موزۀ ملی ملک نگهداری می‌شـــوند. هم‌چنین نمونـــه‌ای از قالی تصویری هندی با ساختار مشابه و متعلق به دوران تیموریان هندوستان در موزۀ هنرهای ظریفه بوستون محفوظ است.

هدف اصلی این پژوهش درک چگونگی اقتباس و برگرفتگی دو قالی تصویری ایرانی از نمونۀ هندی و گونه‌شناسی روابط آن‌ها است. یکی از آراء کارگشا، نظریۀ بیش‌متنیت ژرار ژنت است که به‌واســـطۀ آن می‌توان به دریافت شناسایی روابط میان‌متنی و اشتقاقات ســـه اثر با فاصله زمانی دست یافت. بدین ترتیـــب این پژوهش با هـــدف ارائۀ ارتبـــاط میان دو بیش‌متن ایرانی با پیش‌متن هندی به این پرســـش‌ها پاسخ می‌دهد که نمونه‌های منتخب تحت تأثیر چه مولفه‌هایی با یکدیگر مرتبط می‌گردند؟ و قالی‌هـــای ایرانی مورد مطالعه از کدام روابط بیش‌متنی نســـبت به الگوی هندی برخوردار هستند؟

تأثیرپذیری نسبی آثار از یکدیگر فرصت ارزیابی کیفی آن‌ها در مقایســـه با نظایر قبل از خود را فراهم مـــی‌آورد. به‌رغم تأثیر و تأثر متون نســـبت به یکدیگر در ادوار مختلف، به‌نظر می‌رسد که روابط برگرفتگی و کیفیت اقتباس‌های موجود در میان آثار هنری کمتر مورد تحلیل و تفســـیر واقع شده است.

اهمیت و ضرورت این نوشـــتار می‌توانـــد ارزیابی فرش‌های تولیدشـــده، براســـاس یک پیش‌متن غیربومی، شناسایی روش‌های هنرمندانه برگرفتگی از میراث پیشـــینیان تلقی شود، به گونه‌ای که راهگشای مسیر پژوهشگران در ساحت تحلیـــل و آفرینش آثار هنـــری قلمداد گـــردد. این تحلیل بیان می‌نماید که چگونه دامنـــه‌ای از نقوش، ترکیب‌بندی و رنگ‌ها در زمینه مشـــترک (قالی) می‌توانند در چیدمانی نوپدید، محصولـــی برگرفته از میـــراث و هویت فرهنگی – هنری گذشتگان، با تفسیر جدید ارائه نمایند.

روش پژوهش

این مقاله کیفی و روش تحقیـــق در آن توصیفی- تطبیقی با رویکرد بیش‌متنیت ژنت است. شیوۀ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و با اتکاء به بررســـی منابع و مشاهدۀ آثار هنری اســـت. تحلیل پیکره‌هـــای مطالعاتی در ایـــن مقاله برپایه تحلیل مضمون صورت پذیرفته است. فرآیندهای مشاهدۀ متن مورد مطالعه، تحلیل اطلاعات، مشـــاهدۀ نظام‌مند در راســـتای طبقه‌بندی داده‌ها (Boyatzis, 1998:4) از مراحل تحلیل مضمون است. براین اساس ابتدا پیکره‌های مطالعاتی در قالـــب پیش‌متن و بیش‌متن معرفی شـــدند. ســـپس با برشمردن وجوه افتراق و اشـــتراک، چگونگی برگرفتگی‌ها و ابداعات هنرمندان در خلق اثـــری نوپدید تبیین گردیده

اســـت. جامعهٔ آماری در ایـــن تحقیق قالی‌هـــای تصویری هســـتند؛ اما با توجه به برخورداری از روابط مشخص بصری (نوع نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی آن‌ها در متن قالی‌ها) در هر سه قالیچه، نمونه‌گیری از سوی پژوهشگر در راستای تعیین جامعهٔ آماری به‌طور هدفمنـــد (غیر تصادفی) از نوع انتخاب نمونه گزینشی با رویکرد به موارد شاخص صورت پذیرفت؛ بدین‌ترتیب از ســـه نمونه قالیِ تصویری منتخب، یک نمونه به‌عنوان پیش‌متن هندی و دو نمونه نیز در قالب بیش‌متن ایرانی لحاظ شدند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های قابل‌تأملی بـــا رویکرد بینامتنیـــت در زمینه قالی‌ها به مثابهٔ متون قابل مطالعه، انجام شـــده اســـت که می‌توان برخی از آن‌ها را به‌شرح ذیل تحلیل نمود؛

قانی و مهرابی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررســـی و تحلیل عناصر بصری قالیچهٔ جانمازی صفوی براســـاس آرا ژرار ژنت»، به چگونگی روابط بینامتنی در تبیین معنای قالیچهٔ سجاده‌ای عصر صفویه پرداختند. نویســـندگان هنرمند عهدصفوی را تحت تأثیر مولفه‌های فرهنگی معاصر خود دانستند و بیان داشتند که وی متنی فرهنگی امتزاج یافته از ایران باستان و ایران اسلامی ارائه نموده تا هم رسالت تبلیغ اسلام و تشیّع جامع را عملی سازد و هم آنکه پیوند میان دو شبکه فرهنگی ایرانی و اسلامی را تقویت نماید. مهرابی و قانی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت» بیان داشـــتند که در طراحی قالی ایلام، هنرمند متأثر از دســـتمایه‌های فرهنگی مکان-زمان معاصر خود، با ترکیب مولفه‌هـــای ملهم از متونی وابســـته به نظام‌های فرهنگی ایران باستان و دوران اســـلامی، متنی برخوردار از معنای پنهان اثر و پیوند دو ساختار فرهنگی ایرانی و اسلامی عرضه نموده اســـت. اربابی و قملاقی(۱۴۰۰) در پژوهشی با عنـــوان «مطالعه بینا متنـــی قالیچهٔ داســـتانی حضرت سلیمان و ملکه ســـبا» به تحلیل اجزای مختلف قالی اعم از طرح و نقش پرداخته اند. هدف نویســـندگان در این فرآیند دریافـــت مفاهیم نقوش و ارتباط با واســـطه یا بی واســـطه آن‌ها با آیین یهود و انطبـــاق آن‌ها با قرآن و مضامین مرتبط با قِصص الأنبیاء بوده اســـت. عرفان‌منش و پیری (۱۴۰۲) در مقاله «خوانش بیش‌متنی عناصر نوشـــتاری در قالیچهٔ محرابی موزهٔ دفینـــه» به تحلیل نشـــانگان کلامی قالیچهٔ محرابی محفوظ در موزهٔ دفینه با تکیه بر بیش‌متنیت ژنت پرداختند؛ نتایج گویای آن اســـت که، رابطهٔ برگرفتگی این قالی از نمونه‌های عهد صفویه در شـــکل کلی همانگونی و از گونه پاستیش اســـت. اما برگرفتگی مضامین نوشتاری، از نوع تراگونگی و ترانزپوزیسیون است و دگرگونی بیش‌متن عمدتاً مبتنی بر مضمون نقد شـــرایط اجتماعی و یادآوری دوران طلایی عهد صفویه است.

رویکـــرد بیش‌متنیـــت ژنـــت در مطالعات مذکـــور عمدتاً به شـــیوه‌ای کاربردی مرتبـــط با آثار مختلف مـــورد توجه پژوهشگران واقع شده است و بر راهگشا بودن نظریهٔ مذکور در مطالعهٔ روابط آشـــکار و پنهان آثار تأکیـــد می نماید. دو قالی تصویـــری ایرانی محفوظ در موزهٔ ملـــک تهران و موزهٔ فرش آســـتان قدس رضوی از اهمیت زیـــادی در طراحی برخوردار هســـتند و مطالعات قابل‌تأملی در ارتباط با آن‌ها مشاهده نشده است؛ با توجه به وجود نمونهٔ قدیمی‌تر هندی و تشـــابهات آن‌ها، ارزیابی میزان اقتباس‌هـــا و نوآوری‌ها با رویکرد به نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت ضروری شناخته شد. این فرآیند به دلیل تبیین و تحلیل نمونه‌ها می‌تواند نظامی را استوار سازد که در فرآیند مطالعات فرش‌شناسی و روابط آن‌ها با دیگر متون بصری کارگشا باشد.

مبانی نظری پژوهش

اصطلاح بینامتنیت نخســـتین بار در ســـال ۱۹۶۶ میلادی توسط ژولیا کریستوا[1] در مقالهٔ «کلمه، گفتگو، رمان» به‌کار گرفته شـــد. بینامتنیت هر متن را نظامی بســـته، مستقل و خودبسنده نمی‌داند و بر پیوند دوســـویهٔ آن با سایر متون تأکید می‌نماید. کریستوا مبتنی بر این نظریه هیچ متنی را آزاد از متون دیگر قلمداد نمی کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲). از این منظر محقق می‌تواند با حـــذف مولفه‌هایی نظیر مولف، تاریخ و اجتماع، یک متن را وابســـته به متون دیگر تحلیل نماید. با ارائهٔ نظریهٔ بینامتنیت علاوه بر دریافت نسبت میان هر متن با متن دیگر، تقلید هنر از هنر قوت گرفت (چندلر، ۱۳۷۸: ۲۹۸). بنابر این نظریه، هـــر متنی برپایهٔ متون قبل از خود قوام می‌یابد و هیچ متنی خارج از وابستگی به متون دیگر خلق نمی‌شود (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۲).

براین اســـاس دلالت و ارجـــاع آثار هنری به‌عنـــوان زمینهٔ قابل‌توجهـــی در مطالعـــات و پژوهش‌های هنـــری قلمداد می‌گردد. برخی اثر هنری را بازنمایی از یک واقعیت بیرونی (عالم واقعیت تا عالـــم مُثُل) و برخی دیگـــر آن را فرآیندی خلاقانه و بدون الگویی از پیش آفریده شده در نظر آورده‌اند.

اما بُعد سومی تحت عنوان نشانه‌ای نیز مطرح شد که اثر هنری در هر شأن و مرتبه‌ای متأثر از متونی با ارتباطات شبکه‌ای دیگر است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۴-۲۶۵) و نظریهٔ بیش‌متنیت در همین راستا گام برمی‌دارد. چنانچه دو متن به یک نظام نشانه‌ای همسان هم‌چون کلام یا تصویر متعلق باشند، در این حالت رابطهٔ بینامتنی آن‌ها از گونهٔ درون‌نشانه‌ای است و در صورت وجود تفاوت در ماهیت متون، با نظام بینانشانه‌ای روبرو هستیم (همان: ۲۶۰-۲۶۱).

ژرار ژنت[۲] پژوهشگر برجستهٔ فرانسوی روابط میان متون مختلف را تحت عنوان ترامتنیت در پنج سرفصل بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت ارائه کرد. بیش‌متنیت به‌عنوان فصلی از نوشتار مذکور در شناسایی سطح روابط متون نسبت به یکدیگر بسیار پُرکاربرد است؛ با برخورداری از سه شرط، مطالعه در زمینهٔ گونه‌شناسی بیش‌متنی فراهم می‌گردد؛ متنی بودن موضوع، برخورداری از دو یا بیش از دو متن و مسلم داشتن رابطه میان بیش‌متن و پیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۰-۱۴۱). در بیش‌متنیت محقق به‌دنبال تأثیر یک متن بر متون دیگر است. ژنت هم‌چنین دو شاخص رابطه و کارکرد را در گونه‌شناسی متون لحاظ می‌نماید. او رابطه را میزان وفاداری بیش‌متن به پیش‌متن قلمداد نموده است. بدین‌ترتیب می‌بایست متون مورد مطالعه از وجوه مختلف بررسی شوند تا کیفیت شاخص رابطه آشکار گردد. به‌طورکلی رابطهٔ هر بیش‌متنی با پیش‌متن برقاعدهٔ برگرفتگی استوار است. رابطه‌ای هدفمند که بستر شکل‌گیری بیش‌متن براساس پیش‌متن را فراهم سازد. در صورت تقلید صِرف متون از پیش‌متن با همانگونگی (تقلید) و در صورتی‌که این اقتباس با تحولات بصری توأم باشد رابطهٔ تراگونگی (تغییر) پیش روی ما قرار دارد.

در حوزه دگرگونی برپایه فرم، تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از سوی صاحب‌نظران ارائه شده است. شش فرآیند در راستای ایجاد تحول متون نسبت به متن اصلی مورد توجه است؛ گسترش (یک عنصر بصری پیش‌متن، در بیش‌متن با جزئیات بیشتر بسط یابد)، افزایش (اضافه شدن مولفه‌ای به بیش‌متن که در پیش‌متن نیست)، کاهش (کم شدن وجوهی از یک عنصر در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن)، حذف (فقدان یک یا چند مولفهٔ پیش‌متن در بیش‌متن‌ها)، جابجایی (تغییر در ساختار پیش‌متن و خلق ترکیبی نوین در بیش‌متن‌ها) و ترکیب (تلفیق همه موارد مذکور در یک بیش‌متن‌ها) (کنگرانی‌فراهانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۶۴). بدین‌ترتیب می‌توان رابطه تراگونگی را در بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن تنوع بخشید.

کارکرد در بیش‌متنیت براساس نیت یا تأثیر هر گونه نسخه‌برداری در سه گونهٔ تفنن، طنز یا جدی تبیین می‌گردد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰). در تفنن هدف از نسخه‌برداری جنبهٔ سرگرم‌کنندگی است. در کارکرد طنز بیش‌متن از پیش‌متن اقتباس می‌گردد تا مقولهٔ نقد و ارزش‌زدایی آن را هدف قرار دهد. در کارکرد جدی، تداوم یک الگوی خاص، تعبیرات و اقتباسات مختلف مدنظر است. ژنت در یک نگاه فراگیر روابط برگرفتگی را طبقه‌بندی می‌کند؛ بیش‌متنیت یا یک عملیات تقلیدی (پاستیش[۳]، شارژ[۴] و فورژری[۵]) از پیش‌متن یا یک عملیات تحول‌گرا (پارودی[۶]، تراوستیسمان[۷]، ترانسپوزیسون[۸]) نسبت به پیش‌متن است. وی معتقد است پاستیش تقلید در چهارچوب تفنن است و کارکرد آن تفریح خالص است. شارژ نیز تقلید برپایهٔ طنز است و کارکرد غالب آن استهزاء است؛ فورژری تقلید مبتنی بر جدیت است و هدف‌گذاری کاربردی آن دنبال کردن یا بسط دادن یک اثر از پیش موجودیت یافته است. پارودی تراگونگی سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن با کارکرد تفنن است. تراوستیسمان در حوزه تراگونگی می‌کوشد تا براساس کارکرد طنز به تخریب پیش‌متن بپردازد. ترانسپوزیسون (جایگشت) نیز شکل جدی از تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن و تکثیر آن است (Genette, 1997: 112). ترانسپوزیسون در تکثیر متون مختلف بیش از دیگر گونه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و در عمده اقتباس‌های بیناهنری اغلب از این‌گونه استفاده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۵۰). بنابرآنچه ذکر شد می‌توان بیان داشت که در دورهٔ معاصر طرح ادعای اصالت و یکتایی آثار هنری غنای خود را از دست داده است و آثار هنری می‌توانند آشکارا تلفیقی از پاره‌های هنرهای از پیش موجودیت یافته تلقی شوند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱). بر این اساس آثار هنری در جوار یکدیگر می‌توانند اعاده و افادهٔ معنا نمایند.

معرفی پیکره‌های مطالعاتی و خوانش روابط بیش‌متنی موجود در آن‌ها

هر سه متن مورد بررسی در مطالعهٔ حاضر با زمینهٔ مشترک

عام دســـتبافته و خاص فرش‌های تصویری مرتبط هستند؛ بدین‌ترتیب رابطـــهٔ بینامتنی آن‌ها از نظام درون‌نشـــانه‌ای تبعیت می‌نماید. متون مورد مطالعـــه در این مقاله مواردی هســـتند که از ارتباط بصری و فاصلهٔ زمانی پُرقوتی نسبت به یکدیگر برخوردار هســـتند؛ بدین‌ترتیب کـــه دو مورد از آن‌ها نســـخه‌برداری از یک قالی دیگری اســـت که نسخهٔ مرجع قلمداد می‌شـــود. بنابراین پیکره‌های مطالعاتی به دو طبقهٔ اصلی پیش‌متن (متن مرجـــع) و بیش‌متن‌ها (متون اقتباس‌شده) تفکیک شـــدند؛ فرش تصویری هندو-مغول محفوظ در موزهٔ هنرهای ظریفهٔ بوســـتون به دلیل قدمت بیش‌تـــر به‌عنوان پیش‌متـــن و فرش‌های تصویـــری ایران محفوظ در موزهٔ ملی ملک و موزهٔ فرش آستان قدس رضوی با حفظ اولویت زمانی تولید، به ترتیب بیش‌متن ۱ و ۲ درنظر گرفته شدند.

پیش‌متن: قالی تصویری هندوستان

قالیچهٔ تصویـــری هندو مغولـــی (۱۰۰۸- ۹۹۸ ه.ق) که در این نوشتار پیش‌متن قلمداد می‌شود در شمال هند (لاهور) بافته شـــده و متعلق به دوران حاکمیت مغولان (تیموریان هند) و محفوظ در موزهٔ هنرهای ظریفهٔ بوســـتون اســـت (تصویر ۱). واکر بیان داشته اســـت که این قالی مانند دیگر قالی‌های مختص دوران اکبر، عمیقاً بـــر تصویر پیکره‌های انســـانی و حیوانی واقعی و خیالی متکی اســـت و در ســـال ۱۸۸۲ میلادی توســـط خَیّری به‌نام فردریـــک ل.آمس و به‌سفارش ویلیام موریس شاعر و هنرمند انگلیسی، که رنگ و کیفیت تصویری این قالی را ســـتایش می‌نمود خریداری شـــد (Walker, 1997: 38). خصوصیات مختلفی، منشـــأ و اصالت هندی این قالی را تقویت می‌نمایند؛ گل‌ها و حیوانات بومی هندوستان (فیل) در کنار واقع‌گرایی و بی‌قرینه‌گی که خاص بافته‌های تصویری هندی آن عهد بود، به‌مدد حضور طراحان و بافندگان هنـــدی تظاهر یافتنـــد و قالی مذکور نمایندهٔ بصری تمام عیاری از این مولفه‌ها است (Bennett, 2004: 125).

تصویر ۱- قالی تصویری، ۹۹۸-۱۰۰۸ ه.ق، ۲۴۳×۱۵۵ سانتیمتر، محفوظ در موزهٔ هنرهای ظریفهٔ بوستون (walker, 1997:39) طراحی خطی(نگارنده)

طرح زمینهٔ این قالی ترکیبی از ســـه صحنهٔ اصلی است. در بالای تصویر دو مرد در سَرسَـــرایی از یک قصر گرم گفتگو هســـتند؛ خدمه‌ای در حـــال ارائهٔ خدمت بدان‌ها اســـت و رامشـــگری در بالای بام، آن‌ها را ســـرگرم نموده اســـت. بر درگاه عمارتی طـــاق‌دار و بزرگتر در پشـــت آلاچیق، دو زن در حال رســـیدگی به کودکی هســـتند. در اطراف عمارت درختان ســـرو و یک طاووس بر بام قرار گرفته اســـت. واکر بخش فوقانی قالی را نمایی عـــام از زندگی درباری مبتنی بر الگوی ایرانی دانسته اســـت (walker, 1997: 38). این نکته اظهار شـــده اســـت که بافتن مضامین تصویری به‌نظر رسم

مألوف عصر حاکمیت شاه‌طهماسب بوده است و در یک بازهٔ زمانی مشخص در قالی‌های ایرانی ظهور یافته است. در این تولیدات هنری افراد در میان درختان به نوشـــیدن، تناول و گوش دادن به موسیقی مشغول هســـتند و مبتنی بر یک صورت‌بندی غریب، افراد انســـانی بـــا جای‌گیری‌های ثابت نشسته و ایستاده نمایش داده شدند (کندریک ۱۳۹۹: ۴۱). در قالی مورد مطالعهٔ هندی گروهی از شکارچیان از راست به چپ میانـــهٔ زمینه در حال حرکتند. یـــک گاو نر، در حال کشیدن ارابه‌ای حامل یوزپلنگی ایستاده بر مفروشی راه‌راه است که افسارش بدان مهار شـــده و یک شکارچی در پشت سر، ارابه را مشـــایعت می‌کند. در حقیقت این حیوان درنده شکاری مورد علاقه شـــاهزادگان هندی بوده است؛ تا آنجا که در تصویرپردازی از صحنه‌هـــای درباری به‌عنوان یکی از مولفه‌های بصری مورد استفاده نقاشان لحاظ می‌شده است (تصویر ۲).

تصویر ۲- پذیرش عبدالرحیم توسط اکبر در آگرا و چیتاهای شکار شده در دربار، اکبرنامه (کتاب اکبر)، عهد مغولان هند، ۱۵۹۶ م.، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (URL1)

سیاحی فرانســـوی به نام فرانســـوا بِرنیِر[9] که از هندوستان بین سال‌های ۱۶۵۸ و ۱۶۶۸ میلادی دیدار کرده است، در یادداشت‌هایش به نگهداری گربه‌سانان شکاریِ زنجیرشده در پشـــت گاری‌ها برای انتقال به مزرعه اشاره داشته است (Bennett, 2004: 127). انـــواع صحنه‌هـــای شـــکار نیز در نقاشـــی‌های آن دوره عمومیت داشته اســـت، یکی از آن‌ها که در نســـخه‌ای به تاریخ ۱۵۹۰ میلادی باز می‌گردد بسیار به صحنهٔ بافته‌شده در فرش نزدیک است، تا آنجا که پارچهٔ زیر پای یوزپلنـــگ هم راه‌راه اســـت (تصویـــر ۳). در ادامهٔ ترکیب‌بندیِ میانهٔ زمینـــهٔ قالی، مـــردی در حال حمل بز کوهیِ مُرده بر شانه‌هایش، در جلوی ارابه راه می‌رود.

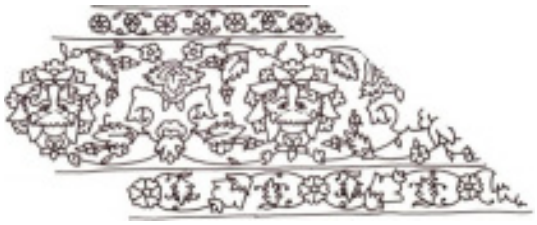
تصویر ۳- صحنهٔ شکار اکبر از نسخهٔ اکبرنامه (کتاب اکبر)، آبرنگ و طلا بر کاغذ، عهد مغولان هند، ۱۵۹۰ م.، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (URL2)

در محدودهٔ پائین‌تر چهار پایی تخیلی به‌صورت شیر بال‌دار با سر فیل است که با پنجه‌ها، دهان، خرطوم و دُمش، هفت فیل سیاه را در چنگال دارد و پرنده‌ای شـــبیه به سیمرغ با

دُمی بلند در حال حمله به او اســت. حیوان ترکیبی، _gaja simba خوانده می‌شــود که در اســاطیر هند ریشه دارد و نماد سلطه و قدرت پادشاهی اســت (Stutley, 1985: 45, 49). قدرت این موجود با نیــروی هفت فیل برابری می‌کند و می‌تواند آن‌ها را تحت ســلطهٔ خویــش در آورد. فیل در زبان سانســکریت "گاجا" (Gaja) خوانده می‌شود و نقوش آن در وجــوه مختلف بصری از مُهرهای درّهٔ ســند گرفته تا طراحی‌های مغولی دیده می‌شــوند؛ در ادیــان بودا و هندو به عنوان یک نمــاد مذهبی و تفاخر لحاظ می شــود (هال، ۱۳۸۰: ۷۳). سیمرغ نیز پرندهٔ افسانه‌ای ایرانی است و شاید در این متن با گارودای هندی، پرنده و مَرکب ویشنو برابری کند که از خانوادهٔ عقاب است اما گاهی به‌صورت طاووس با دُمی بلند تصویر می‌شود. در اساطیر هند او نماد روح انسان است که می‌تواند آزادانه به هرجا روانه شود (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۹۸). طراحی خطی مشــابهی از این ترکیب‌بندی هم‌عصر با فرش مزبــور، در موزهٔ ویکتوریــا و آلبرت لندن موجود است و سیمرغی را درحال حمله به فیل- شیر نشان می‌دهد (تصویر ۴). بافندگان مغــول عمدتاً وفاداری زیادی نسبت به صحنه‌های تصویری حاکم بر ساحت هنر نگارگری داشتند (Bennett, 2004:128). فضاهای میان صحنه‌های یادشده با خیزش و جهش‌های وســیع حیوانات طبیعی و اساطیری همچون کایلین (موجود اســاطیری هنر چین با بدن اژدها-شیر و مزین به شعله‌های آتش) و رزم میان شیر و گاو نر توأم با پوشش گیاهی تکمیل شده است.

تصویر ۴- حملهٔ سیمرغ به گاجاسیمبا با هفت فیل در چنگال، ابتدای قرن ۱۷ م.، مغولان هندوستان، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (URL3)

این قالی از شــش نوار حاشــیهٔ اصلی، دو حاشــیهٔ فرعی (داخلی و خارجی) و ســه زنجیره برخوردار اســت. حاشیهٔ اصلی مشــتمل بر نقوش گیاهی و حیوانی (پرندگان و آرایه واق)، حاشــیهٔ باریک داخلــی نقوش گیاهی و در حاشــیهٔ باریک خارجی نقش مداخل اســت. آرایهٔ واق که در حاشیهٔ گیاهی این قالی مشهود اســت، ششمین اصل از مولفه‌های کتاب‌آرایی و نقاشــی است، که از نقشــمایه‌های گیاهی با صورتک‌های انســانی و حیوانی برخوردار است و تقریباً در قرن ششم ه.ق به هنر ایران راه یافت. با ورود مغولان و تقویت تعاملات فرهنگی ایران با آسیای جنوب‌شرق، استفاده از آن قوت گرفت. از این آرایه ابتدا در حاشــیهٔ نقاشی‌ها و سپس در متن نگاره‌ها به‌مثابهٔ عنصر تزئینی بنــا، فرش و چادرها اســتفاده شــد (Koechlin & Migeon, 1987:21). با سلطهٔ همه‌جانبهٔ صفویان در شرق و غرب ایران و اقتباسات آن‌ها از سنت‌های هنری پیش از خود، اصل تزئینی واق فرصت یافت به اشکال متنوع در هنرهای مختلف نظیر نقاشی، تزئینات معماری، منســوجات و قالی به‌نمایش درآید (آژند، ۱۳۹۳: ۱۷۹). بدین‌ترتیب شــکل تزئینی آن از حاشیهٔ فرش‌های ایرانی عهد صفویه (تصویــر ۵) با ســاختاری قوام‌یافته به فرش‌های هندی راه یافــت. در آن‌زمان خیــل عظیمی از هنرمندان ایرانی واســطه‌های انتقال مولفه‌های بصری هنر درباری ایران به هنرهای اسلامی مغولان و سلاطین دکنی جنوب مرکــزی هندوســتان گردیدنــد (Walker, 1997: 29). راوندی بیان داشته اســت که همایون(۹۵۱ ه.ق) شاهِ پناهندهٔ گورکانی به دربار شاه‌طهماسب صفوی، در بازگشت به هند تعدادی از اســتادکاران حوزهٔ طراحــی و بافتِ قالی را از شهرهای اردبیل، جوشقان، کاشــان و خراسان با خود به هندوســتان برد و قالی‌بافی آن خِطه را مبتنی بر مکتب ایرانی برپا نمود (راونــدی،۱۳۸۷، ج۵: ۳۹۶). بدین‌ترتیب هنرمندان ایرانی، مهارت، پیشــینهٔ فرهنگی و تجربه‌های کارگاهی خود را در محیط جدید عرضه داشتند.

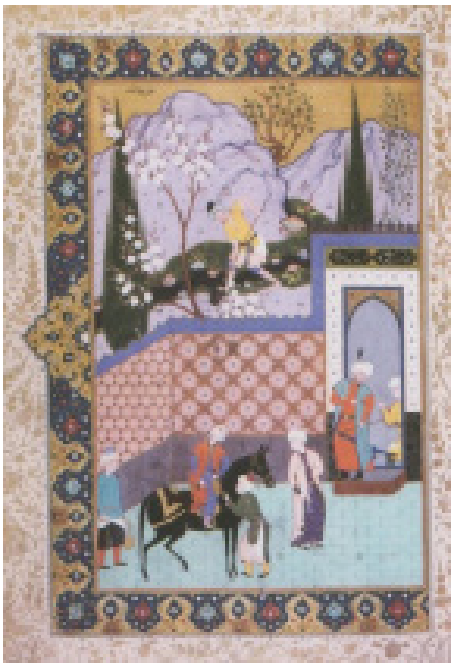


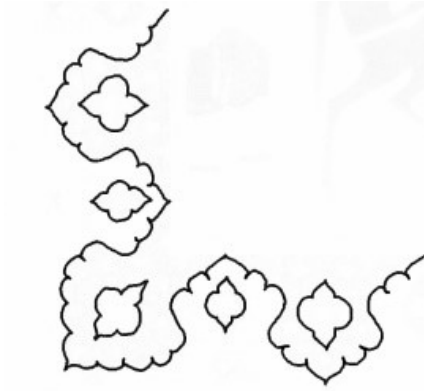
تصویر۵- قالی تصویری جانوری، ۱۲۴×۱۰۹ سانتیمتر، سده دهم ه.ق.، کاشان، موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۶۰) طراحی خطی(نگارنده)

هم‌چنین در طرح حاشیهٔ اصلی قالی‌های هندی قرارگیری پرندگان در میان گیاهان از همتایان مشابه خود در حاشیهٔ برخی فرش‌های ایرانی از منطقهٔ کاشان تبعیت نموده است (تصویر ۶).

تصویر۶- قالی تصویری جانوری، ۲۲۸×۱۷۹ سانتیمتر، سدهٔ دهم ه.ق.، کاشان، موزهٔ متروپلیتن (URL4) طراحی خطی(نگارنده)

در حاشیهٔ باریک داخلی پیش‌متن هندی از ساختار مَداخل یا لاله عباسی استفاده شـــده است. این نقش شامل گل‌های ســـه کنگره‌ای یا لوزی‌هایی اســـت که به‌صـــورت متقابل قرار می‌گیرند (بصـــام، ۱۳۹۲: ۱۷۷). پـــوپ طرح مَداخل را ســـبکی تزئینی پیش از ســـدهٔ دهم ه.ق در هنر تجلید و نگارگری ایران می‌دانـــد (پـــوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۹-۲۶۵۰). قاسم‌علی چهره‌گشـــا (قرن نهم ه.ق) نگارگر و مُذَهِب ایرانی مکتب هرات کـــه در تصویرکردن مجالـــس و نمایش چهره و حالات افراد تبحر داشـــت (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۸۳)، حاشیهٔ مَداخل را به ظرافت در آثار خود (تصویر۷) ترسیم می‌نمود (پـــوپ و آکرمـــن، ۱۳۸۷: ۲۶۶۴-۲۶۶۵). در زنجیره‌های حاشیهٔ قالی هندی نیز نقش قلاب مورد استفاده واقع شده است. هر حاشـــیه با نقش حروف S یا Z، حاشیهٔ نقش قلاب نام دارد (بصام، ۱۳۹۲: ۲۶۱).





تصویر۷- یوسف و زلیخا، پنج گنج، قرن دهم ه.ق.، رقم قاسم‌علی چهره‌گشا(منشی‌قمی، ۱۴۰۰: ۱۳۳) طرح خطی مداخل در حاشیه(نگارنده)

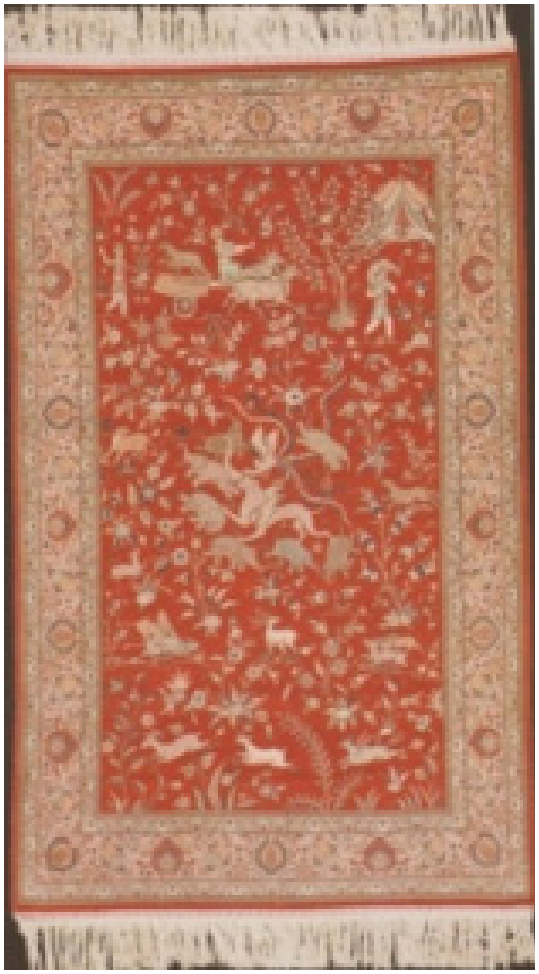
زمینهٔ اصلی قالی هندی قرمز تیره و زمینهٔ حاشیهٔ اصلی، شُتری روشن است. در طراحی خانه‌ها، مردان، پرندگان و حیوانات طبیعی و اساطیری از رنگ‌های قهوه‌ای روشن، آبی‌تیره، سبز، زرد، سفید و قرمز استفاده شده است. رنگ‌بندی در فرش هندی به گونه‌ای اعمال شده است که ارائهٔ فرم‌های صریح و روشن هندی به تبعیت از هنر نقاشی هند میسر گردد.

فرش‌هایی که به دوران حکومت اکبر و جهانگیر نسبت داده شدند، نمایانگر الگوهای متنوعی هستند که آشکارا به وام‌گیری از سبک‌های ایرانی اشاره دارند. تأثیر سبک قالی‌های ایرانی در نمونه‌های هندی به دو شیوه قابل‌مشاهده است؛ یکی مناظر تصویری برگرفته از سنت کتاب‌آرایی و دیگری طرح‌هایی با نظام‌های درهم‌تنیدهٔ گیاهی متقارن یا لچک-ترنج. هر دو شیوه به میزان تولیدات خلاقانهٔ کارگاه کتاب‌آرایی وابسته بودند. اولین گونه با نقاشی و تذهیب در حاشیهٔ مناظر و دومی نیز با تذهیب صفحات آغازین (هم‌چنین با تزئینات معماری در نقاشی‌ها) مرتبط است (Walker,1997:29). اولویت دادن هنرمندان هندی به طبیعت‌گرایی این بستر را فراهم ساخته است تا کمترین بازنمایی قراردادی خشک و بدون انعطاف در آثار بصری آن‌ها آشکار شود. بنابرآنچه ذکر شد می‌توان اظهار داشت که قالی هندو- مغولی که در این مقاله پیش‌متن خوانده می‌شود، در عین حال که به‌عنوان متن مرجع قلمداد می‌گردد اما خود بیش‌متنی مرتبط با پیش‌متن‌هایی هم‌چون فرش‌بافی ایران و کتاب‌آرایی هندی و ایرانی (طراحی، نگارگری و تجلید) است. بدین‌ترتیب پیش‌متن‌های گوناگون ایرانی و هندی در شکل‌گیری قالی هندی مورد بحث مبتنی بر دو ساحت مختلف موثر بودند؛ در محور نخست پیش‌متن‌های ایرانی منابع آغازین در شکل‌گیری تولید قالی‌های هندی بودند. اما در مرحله بعد، ظهور و غلبه شاخصه‌های بومی همچون صحنه‌های طبیعی و اساطیری در ساختار پیش‌متن‌های هندی سبب شد نمونه‌ای فاخر از یک فرش تصویری جانوری ارائه شود که در ساختار کلی با نمونه‌های ایرانی هم‌عصر خود (عهد صفویه) فاصله دارد.

بیش‌متن ۱: قالی شکارگاه موزهٔ ملی ملک

بیش‌متن ۱ قالی تصویری تهران است که در سال ۱۳۰۲ ه.ش (۱۳۴۲ ه.ق) بافته شده است. طرح آن شکارگاه نام گرفته است و در گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک نگهداری می‌شود (تصویر ۸). این قالی توسط بافنده‌ای با نام دلرهایی مطابق با کتیبه‌ای در حاشیه باریک خارجی بخش فوقانی فرش در تهران بافته شده است.

در قسمت فوقانی زمینهٔ فرش تصویری موزهٔ ملک، چادری برافراشته طراحی شده است که از نظام درباری مجللی تبعیت نمی‌کند و سادگی و بی‌پیرایگی آشکاری جایگزین آن شده است. در فاصلهٔ کمی از آن، صحنهٔ شکار و حمل یوزپلنگ قرار دارد؛ جهت حرکت مجموعه عناصر ارابه‌ران و شکارچیان پس و پیش آن، از چپ به راست در نظر گرفته شده است. در بخش تحتانی قالی، صحنهٔ نبرد پرندهٔ افسانه‌ای سیمرغ با موجود ترکیبی اساطیری فیل- شیر با شش فیل در چنگال به‌نمایش درآمده است. جهت این ترکیب از راست به چپ است. همچون نسخهٔ پیش‌متن فضاهای میانی ترکیب‌بندی اصلی یادشده با پوشش گیاهی و گرفت‌وگیر حیوانی یا جست‌وخیز آن‌ها تکمیل شده است.



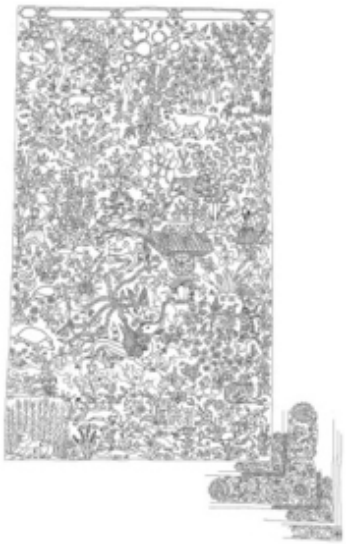
تصویر۸- قالی تصویری با طرح شکارگاه، ۱۳۴۲ ه.ق، ۲۹۸×۱۹۶ سانتیمتر، گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک (میرزایی، ۱۳۹۰: ۲۸) طراحی خطی (نگارنده)

این قالی از پنج نوار حاشیه مشتمل بر حاشیهٔ اصلی، دو حاشیهٔ فرعی داخلی و خارجی و دو زنجیرهٔ باریک تشکیل شده است. نوارهای مذکور در حاشیه به نقوش گیاهی (ختایی-اسلیمی) و حیوانی (پرنده و واق) مزین هستند. هم‌چنین در زنجیره‌های دوگانه از نقوش هندسی مثلثی‌شکل بهره‌گرفته شده است. رنگ‌بندی غالب این قالی مبتنی بر رنگ قرمز زمینه است؛ زمینه حاشیه به رنگ صورتی کم‌مایه است. در رنگ‌آمیزی نقشمایه‌ها نیز دامنهٔ رنگی خاکستری، سرمه‌ای، قرمزلاکی، قهوه‌ای کم‌رنگ و پُررنگ لحاظ گردیده است.

بیش‌متن ۲ : قالی شکارگاه موزهٔ آستان قدس رضوی

بیش‌متن ۲ قالی تصویری با عنوان طرح شکارگاه است که تاریخ آن به سال ۱۳۴۸ ه.ش (۱۳۸۹ ه.ق) متعلق است و در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (تصویر۹). بافندهٔ این قالی حاج‌غلام‌حسین مرتضی‌زاده معرفی شده که آن را به آستان مقدس حضرت رضا اهداء نموده است. در بخش فوقانی قالی پنج قاب با مضامین مختلف بافته شدند؛ از سمت راست اولین قاب به محل بافت (ایران-تبریز)، دومین به آیه ۱۱ سورهٔ فتح از قرآن مجید (يَدُ ٱللَّهِ فَوقَ أَيدِيهِم)، سومین و میانی‌ترین قاب به شعری از باب اول گلستان سعدی تحت عنوان سیرت پادشاهان (بنی آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش ز یک گوهرند)، چهارمین قاب به آیه ۹۰ سورهٔ نحل (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَ الْإِحْسَانِ) و پنجمین به کارگاه و تاریخ بافت قالی (عالی‌طراز ۱۳۴۸ ه.ش) اختصاص یافته است. قاب کوچک دیگری در بخش تحتانی قالی در حاشیهٔ فرعی داخلی با مضمون "وقف آستان قدس رضوی" بافته شده است.

در بخش فوقانی زمینه بیش‌متن ۲، صحنهٔ درباری به‌چشم نمی‌خورد و پنج قاب مذکور با مضامین مذهبی و ادبی به زبان فارسی، انگلیسی و عربی درج شده است. گونه‌های حیوانی و صحنه‌های گرفت‌وگیر آن‌ها غالب تزیینات این بخش است. میانهٔ این قالی به صحنهٔ شکار و ارابهٔ حمل یوزپلنگ همراه با شکارچیان از سمت راست به چپ تعلق گرفته است. در بخش تحتانی قالی نیز صحنهٔ نبرد حیوانی چندگانه مشتمل بر پرندهٔ اساطیری سیمرغ، موجود ترکیبی شیر-فیل با شش فیل در چنگال از چپ به راست بافته شده است. تنوع گونه‌های گیاهی، حیوانی و حالت‌های مرتبط با آن‌ها در بیش‌متن ۲ متنوع‌تر و بیشتر است. این قالی دارای حاشیه‌ای پنج‌گانه است. یک حاشیهٔ اصلی، دو حاشیهٔ فرعی (داخلی و خارجی) و دو زنجیره مشهود است که همگی با نظام منحنی مبتنی بر نقشمایه‌های گیاهی، حیوانی (پرندگان و واق) طراحی شده‌اند. رنگ‌بندی این قالی با تنوع چشمگیری در دامنهٔ رنگ‌ها و رنگسایه‌ها همراه است. رنگ زمینهٔ نخودی و حاشیه‌ها به رنگ اُخرایی روشن و آبی الماسی و گل‌بهی روشن است. علاوه‌بر این موارد در رنگ‌آمیزی نقوش زمینه و حاشیه از سرمه‌ای، سبز، قهوه‌ای روشن و تیره، صورتی و لاکی بهره گرفته شده است.



تصویر ۹- قالی تصویری با طرح شکارگاه، ۱۳۸۹ ه.ق، ۲۵۲×۱۷۴ سانتیمتر، موزهٔ آستان قدس رضوی (کفشدارطوسی، یوسفی و سلطانی، ۱۳۸۸: ۸۸) طراحی خطی(نگارنده)

با معرفی پیش‌متن هندی و دو بیش‌متن ایرانی مسجل گردید که هریک از نمونه‌های ایرانی به فراخور بهره‌مندی از مولفه‌های کلاسیک متأثر از مکاتب طراحی فرش در ایران از ملاحظات بصری قابل‌تاملی نسبت به قالی هندی برخوردار هستند. نمونهٔ هندی متعلق به قرن دهم ه.ق است و دو فرش ایران با توجه به تاریخ بافت آن‌ها در دورهٔ حاکمیت سلسله‌های قاجار (بیش‌متن ۱) و پهلوی (بیش‌متن ۲) بافته شده‌اند. فاصلهٔ زمانی تولید بیش‌متن‌های ایرانی از نسخه هندی زیاد (۳۰۰-۳۵۰ سال) و نسبت به یکدیگر محدودتر (تقریبا ۵۰ سال) است. اما مواردی را می‌توان برشمرد که بر وجود پیوند بصری در میان هر سه فرش تأکید می نماید:

• هر سه فرش الگوی سراسری با دو یا سه ترکیب بندی اصلی و مشابه در طول قالی دارند.

• نوع ترکیب‌بندی‌های قرارگیری شکارچیان و حمل شکار زنده و بیجان مولفه‌ای دیگر است که در میانه یا بالای هر سه فرش لحاظ شده است. این چیدمان نقوش حیوانی و انسانی در نمونه‌های ایرانی (عهدصفویه) هم‌عصر با پیش‌متن هندی متفاوت بوده است و عموماً سوارانی مجهز و مشغول به عمل شکار در قالی‌ها نمایش داده شده‌اند. اما علیرغم موجودیت صحنه‌های غنی با موضوع شکار و شکارگری در هنرهای ایرانی، در دو قالی بیش‌متن ایرانی نسخه‌برداری از نمونه هندی امری انکارناپذیر است.

• ترکیب‌بندی ثابت تقابل سه‌گانهٔ گاجاسیمبا، سیمرغ و هفت فیل با مختصات بومی و فرهنگی کشور هندوستان مرتبط است و در پیش‌متن هندی به نمایش درآمده است.

این ساختار بصری در هیچ فرش ایرانی هم‌عصر با نمونهٔ هندی دیده نشده است؛ اما در دو بیش‌متن ایرانی تولیدشدهٔ مورد مطالعه، بدون تغییر کلی به‌عنوان وجه مشترک در هر سه قالی قابل ملاحظه است.

• در هر سه نمونه بخشی از مولفهٔ تزئینی حاشیهٔ اصلی برپایه نقش واق است و علیرغم تنوع موجود در مکاتب طراحی عصر قاجار و پهلوی هر دو بیش‌متن ایرانی از این شیوه به تبعیت از نمونهٔ هندی بهره گرفتند؛ اگرچه در دورهٔ صفویه از این آرایهٔ تزئینی با تنوع و غنای بیشتری در فرش‌های کاشان و کرمان استفاده شده است.

موارد یادشده وابستگی بصری بیش‌متن‌ها به پیش‌متن هندی را نشان می‌دهند. در ارتباط با بیش‌متن ۲ برخی منابع با معرفی قالی مذکور، آن را سمبلی از نقوش اساطیری هند دانستند و تفسیری مبتنی بر چرخش زندگی و راز بقا را از کلیت ساختار آن ارائه نمودند (کفشدارطوسی و همکاران، ۱۳۸۸: ۸۸). در نمونه‌های ایرانی تغییراتی اعمال شده است که در کلیت ساختار از نمونهٔ هندی فاصله گرفتند و هویت ایرانی- اسلامی خود را به‌نمایش گذاردند. کاربرد کتیبه‌های نوشتاری با مضامین مختلف سنتی دیرینه در نمونه‌های صفویه بوده است. نقوش نوشتاری در قالی هندی مورد بحث و همهٔ تولیدات هم‌عصر آن، رسم رایجی نبوده است و صرفا به‌منظور نمایش نشان‌های خانوادگی و تجاری به‌کار می‌رفته است.

با توجه به آنچه ذکر شد این نکته مسجل می گردد که ساختارهای بصری اصلی در متن قالی‌ها وجه اشتراک آن‌ها است و ارتباط میان آن‌ها را مورد تأکید قرار می‌دهد؛ اما در فرآیند اقتباس تغییرات بصری (جزئیات تزئینی و سبک‌های طراحی حاکم بر هر منطقه) و فرهنگی تمایزاتی را فراهم ساختند که در قالب چگونگی روابط بیش‌متنی قابل بررسی است. پژوهشگر از بررسی متون مورد مطالعه با بهره‌گیری از نظریهٔ بیش‌متنی ژنت بهره گرفته است تا تقلیدات صرف، تغییرات کلی و جزیی در ساختار قالی‌های ایرانی را به مثابهٔ متونی اقتباس شده از نمونهٔ هندی پررنگ نماید و آن را در قالبی انتظام یافته مبتنی بر روابط بینامتنی شرح دهد.

روابط بیش‌متنی در نمونه‌های مطالعاتی

آنچه در بیش‌متنیت مورد ملاحظه است رابطهٔ برگرفتگی بیش‌متن‌ها از پیش‌متن است؛ همان گونه که پیش‌تر ذکر

شـــد رابطهٔ برگرفتگـــی در بیش‌متنیت می‌توانـــد مبتنی بر رابطـــهٔ همانگونگـــی بیش‌متن از پیش‌متن یا براســـاس رابطهٔ تراگونگی این دو نســـبت به یکدیگر شکل گیرد. تراز چنین تقسیم‌بندی دوگانه ســـبک درنظر گرفته شده است (نامورمطلـــق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). ســـبک در فـــرم و محتوا از اصلی‌ترین شـــاخص‌های متـــون هنری و ادبی محســـوب می‌شـــود. در مقالهٔ حاضر برگرفتگی بیش‌متن‌های ایرانی از پیش‌متن هندی، در قالب ســـه مولفهٔ بصری مؤثر در شیوهٔ بیان آثار هنری نظیر نوع نگاره‌ها، ترکیب‌بندی (ســـاختار و جهت) و دامنهٔ رنگ‌های مورد اســـتفاده در زمینه و حاشیهٔ قالی‌ها، بررسی شده است.

برگرفتگی در نوع نگاره‌ها

عمـــدهٔ نقشـــمایه‌های حاکـــم بر زمینـــه و حاشـــیه‌های پیش‌متن هندی مشـــتمل بر نقوش گیاهـــی (گل‌وبرگ، بوته و درختچـــه)، نقوش حیوانـــی طبیعـــی (چهارپایان نشخوارکننده و گربه‌ســـانان، فیل و پرندگان) و اساطیری (سیمرغ، گاجاســـیمبا، واق و کایلین)، نقوش انسانی (زنان، مردان و کودک) با جایگاه خدمه، درباریان و شکارچی است. بیش‌متن ۱ در اقتباس نقشـــمایه‌های حیوانی، برگرفتگی از نوع همانگونگی دارد، اما در نقشـــمایه‌های گیاهی و انسانی برگرفتگی از نوع تراگونگی است؛ نقشـــمایهٔ اسلیمی ماری در حاشیه‌های باریک داخلی و خارجی اضافه شده و نقوش انســـانی زنان و کودک حذف گردیده اســـت و صرفا نقوش انسانی در قالب مردان شـــکارچی دیده می‌شود. نقشمایه‌ها در بیش‌متن ۲ علاوه بر موارد مشـــهود در پیش‌متن هندی، تراگونگی بر پایه گسترش نقشـــمایه‌هایی گیاهی (درختان و بیشه‌زار)، نقوش حیوانی طبیعی (جوجه‌تیغی، سوسمار، مار، میمون، مارمولک و خرگوش) و حذف نقوش انســـانی زنـــان و کودک دیـــده می‌شـــود. هم‌چنیـــن در بیش متن ۲ تراگونگـــی برپایهٔ افزایش نقشـــمایه‌های نوشـــتاری در بخش فوقانی زمینهٔ قالی به‌چشـــم می‌خورد. بیش‌متن ۱ از تراگونگی مبتنی بر جابجایی نسبت به پیش‌متن هندی در استفاده از نوع نقوش هندســـی در زنجیرهٔ قالی و بیش‌متن ۲ نیز از تراگونگی برپایهٔ افزایش به دلیل اســـتفاده از نقوش گیاهی در زنجیره برخوردار است.

براســـاس تحلیل چگونگـــی برگرفتگی‌هـــا در مولفهٔ نوعِ نگاره‌ها در هر ســـه متن، روابط بیش‌متنـــی و کارکرد آن‌ها نیز مشخص گردید. در بیش‌متن ۱ عمدتاً همانگونگی برپایهٔ فورژری با کارکرد جدی مشـــاهده شد؛ در اینجا تلاش شده اســـت که نوع نگاره‌های حاکم بر پیش‌متن هندی در متن جدید از پایداری نســـبی و تداوم برخوردار باشـــد. در چهار مورد تراگونگی نقشمایه وجود داشـــته است که در دو مورد گونهٔ پارودی با کارکرد تفنن قابل دریافت اســـت؛ به‌واسطهٔ این تغییر نســـبتاً خفیـــف در بیش‌متن ۱ کارکـــرد تفنن ملاحظه می‌شود و تخریب یا تحقیر پیش‌متن مدنظر نبوده اســـت. دو مورد دیگر از تراگونگی جایگشت با کارکرد جدی نیز مشهود است؛ به‌واسطهٔ تراگونگی مذکور تغییر عمده‌ای در بیش‌متن ۱ نسبت به پیش‌متن هندی حاصل شده است که در عیـــن نوپدید بودن ارزش‌زدایی متـــن اصلی یا جنبه سرگرمی در آن به‌چشم نمی‌خورد.

چگونگـــی برگرفتگی‌هـــا برپایه نوع نگاره‌هـــا در بیش‌متن ۲ نیز از ده مـــورد همانگونگی مبتنی بر فـــورژری با کارکرد جدی برخوردار بوده اســـت؛ به‌واســـطهٔ این تقلید تداوم و پایـــداری پیش‌متن هنـــدی در بیش‌متن مذکور آشـــکار اســـت. در دو مورد تراگونگی برپایهٔ پارودی با کارکرد تفنن و در مورد دیگر، جایگشـــت با کارکرد جدی مشهود است؛ در پارودی با کارکـــرد تفنن تغییر ضعیـــف در متن جدید نسبت به متن مرجع رخ داده اســـت و چشمگیر نیست. در جایگشت به‌واســـطهٔ اِعمال تغییرات، بیش‌متن ۲ تبدیل به متنی جدید شـــده اســـت که در هیچ‌گونه تخریب یا تحقیر پیش‌متن به‌چشـــم نمی‌خورد و کارکرد جـــدی دارد. در دو مورد تراگونگی مبتنی بر تراوستیسمان با کارکرد طنز قابل دریافت اســـت؛ زیرا هنرمند ســـعی نموده به‌واسطهٔ آن در بیش‌متن ۲ با حذف و اضافه نمـــودن نگاره‌ها یک گونه‌ای از ارزش‌زادیی پیش‌متن هندی را به روشـــی هدفمند نمایش دهد. نقوش نوشتاری با ســـه زبان فارسی، انگلیسی و عربی بیش‌متن ۲ را تبدیل به متنی مفهومی و جامع برای قشـــر وســـیعی از مخاطبان نموده اســـت. موارد یادشده به‌منظور ارائهٔ جامع و درک بهتر در قالب جدول ۱ ارائه شده‌اند.

باتوجه به تحلیـــل نگاره های موجود در هـــر دو قالی ایرانی نســـبت به نمونهٔ هندی، نامگذاری قالی‌هـــای ایرانی تحت عنوان شـــکارگاه نیز قابل تأمل می گردند؛ دانشگر در کتاب فرهنگ جامع فرش، طرح شـــکارگاه را متشـــکل از نقوش جانوری و ســـوارانی مجهز به تیر و کمان، نیزه و شمشیر در تعقیب شـــکار می داند (دانشـــگر، ۱۳۷۶: ۳۴۳). در هردو بیش‌متن ایرانی مولفهٔ شـــکارگر مجهز بـــه ادوات، در حال عمل شکار مشاهده نمی‌شود.

جدول ۱. تحلیل روابط برگرفتگی و کارکرد آن‌ها در نوع نقشمایه‌های بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن (نگارنده)

مولفه‌های موجود در بیش‌متن‌ها		بیش‌متن ۱			بیش‌متن ۲		
روابط بیش‌متنیت / نقشمایه‌ها		برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد	برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد
گیاهی	گل‌وبرگ	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	بوته و درختچه	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	درخت و بیشه‌زار	-	-	-	تراگونگی	پارودی	تفنن
	اسلیمی	تراگونگی	پارودی	تفنن	تراگونگی	جایگشت	جدی
حیوانی	طبیعی: چهارپایان نشخوارکننده	همانگونگی	فورژری	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
	طبیعی: گربه‌سانان	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	طبیعی: فیل	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	طبیعی: پرندگان	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	اساطیری: سیمرغ	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	اساطیری: گاجاسیمبا	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	اساطیری: واق	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	اساطیری: کایلین	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
انسانی	مرد (درباری، شکارچی وخدمه)	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	زن (درباری وخدمه)	تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
	کودک	تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
نوشتاری	مضمون مذهبی	-	-	-	تراگونگی	تراوستیسمان	طنز
	مضمون ادبی	-	-	-	تراگونگی	تراوستیسمان	طنز
هندسی	نقش قلاب	تراگونگی	پارودی	تفنن	تراگونگی	پارودی	تفنن

برگرفتگی ترکیب‌بندی (ساختار و جهت)

برگرفتگی در مولفهٔ ترکیب‌بندی را می‌توان در قالب دو محور ساختار و جهت در هر سه متن مورد ملاحظه قرار داد؛ در مقولهٔ ترکیب‌بندی ساختاری پیش‌متن هندی از سه بخش اصلی برخوردار است. بخش فوقانی پیش‌متن صحنه‌ای مجلل از یک دربار پرُ رونق را به‌تصویر کشیده است. در میانهٔ زمینهٔ قالی، چیدمانی از شکارچیان در حال حمل شکارهای زنده و مُرده و مشایعت آن‌ها مشهود است. در بخش تحتانی نبردی چندگانه میان سه گروه حیوانی طبیعی(هفت فیل) و اساطیری (سیمرغ و موجود ترکیبی فیل-شیر) به‌چشم می‌خورد. در این باب بیش‌متن ۱ از تراگونگی برپایهٔ کاهش صحنه درباری بخش فوقانی به چادری برافراشته برخوردار است. ترکیب‌بندی میانی دارای همانگونگی است، اما در ترکیب‌بندی نبرد حیوانی از تراگونگی به‌واسطهٔ کاهش تعداد فیل‌های هفتگانه به شش فیل بهره‌مند است. بیش‌متن ۲ در ترکیب‌بندی فوقانی از تراگونگی برپایه حذف صحنهٔ درباری برخوردار است. هم‌چنین با افزایش قاب‌بندی‌های پنج‌گانه با مضامین ادبی و مذهبی در بالا و یک قاب‌بندی در پایین (حاشیه باریک داخلی) تراگونگی آن نسبت به پیش‌متن تقویت شده است. در ترکیب‌بندی میانی بیش‌متن ۲ از همانگونگی و در ترکیب‌بندی تحتانی از تراگونگی کاهش تعداد فیل‌های گرفتار در چنگال موجود اساطیری فیل- شیر به‌واسطه کاهش مولفه بهره دارد.

بخش‌های فرعی که می‌توان آن‌ها را در قالب ترکیب‌بندی لحاظ نمود گرفت‌وگیرهای حیوانی (در بالای زمینه) و تعقیب و گریز حیوانات (در پایین زمینه) است که در پیش‌متن موجود است. بیش‌متن ۱ در ارتباط با مورد نخست از تراگونگی برپایه جابجایی مولفهٔ بصری و در مورد ترکیب‌بندی دوم از همانگونگی برخوردار است. بیش‌متن ۲ در هر دو مورد ذکر شده همانگونگی ترکیب‌بندی ساختاری دارد. ترکیب‌بندی حاشیه‌ها در پیش‌متن برپایه گردش‌های منحنی از نقوش گیاهی و نقش پرنده است. در بیش‌متن ۱ و ۲ نیز این الگو انعکاس یافته و از همانگونگی برخوردار هستند. پیش‌متن هندی شش نوار تزئینی حاشیه (اصلی، فرعی داخلی، فرعی خارجی و سه زنجیره) دارد اما در بیش‌متن ۱ و ۲ پنج نوار حاشیه (اصلی، فرعی داخلی، فرعی خارجی و دو زنجیره) مشاهده می‌شود. بدین‌ترتیب بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن از تراگونگی مبتنی بر کاهش تعداد نوارهای حاشیه برخوردار هستند.

به دلیل تصویری بودن سبک قالی‌های مورد بررسی محور دوم از مولفه ترکیب‌بندی تحت عنوان جهت قابل‌ملاحظه است. در پیش‌متن هندی جهت قرارگیری ترکیب‌بندی‌های یادشده نسبت به یکدیگر متفاوتند؛ در صحنهٔ کاخ سلطنتیِ مصور در بالای قالی به‌واسطهٔ چگونگیِ ایستادن مردان و زنان، جهت راست به چپ تقویت شده است. مجموعهٔ شکارچیان و ارابهٔ حامل یوزپلنگ از راست به چپ و مجموعهٔ نبرد چندگانهٔ حیوانات در پایین‌ترین بخش زمینه، از چپ به راست است. در بیش‌متن ۱ با حذف فضای درباری دو ساختار میانی و تحتانی قابل بررسی است؛ مجموعهٔ شکار و شکارچیان از چپ به راست است و از تراگونگی برپایهٔ جابجایی برخوردار است. مجموعهٔ حیوانات در حال نبرد به‌تصویر کشیده شده در بیش‌متن ۱ از راست به چپ طراحی شده است و نسبت به پیش‌متن تراگونگی مبتنی بر جابجایی دارد. بیش‌متن ۲ از همانگونگی جهت در هر دو ترکیب‌بندی مذکور نسبت به پیش‌متن بهره‌مند است. مولفهٔ جهت در ترکیب‌بندی‌های فرعی تعقیب و گریز حیوانات در پیش‌متن هندی نیز از چپ به راست لحاظ شده است. اما در بیش‌متن ۱ از راست به چپ و در بیش‌متن ۲ همچون پیش‌متن در نظر گرفته شده است. بدین‌ترتیب بیش‌متن ۱ از تراگونگی برپایهٔ جابجایی و بیش‌متن ۲ از همانگونگی برخوردار است.

در ترکیب‌بندی‌های ساختاری و جهت، عمدتاً بیش‌متن ۱ نسبت به پیش‌متن هندی از دو تراگونگی پارودی با کارکرد تفنن و جایگشت با کارکرد جدی بهره برده است. در پارودی با کارکرد تفنن عمدتاً تغییرات لحاظ‌شده در برگرفتگی خفیف است و صرفاً در راستای ایجاد متنی جدید برپایه حداقل تغییرات با هدف تفنن و خارج از ارزش‌زداییِ متنِ مرجع صورت پذیرفته است. اما در تراگونگی جایگشت با کارکرد جدی، به‌واسطهٔ تغییرِ اعمال‌شده بخش عمده‌ای از ترکیب‌بندی اصلی پیش‌متن هندی از میان رفته است و به گونه‌ای بیش‌متن از پیش‌متن هندی فاصلهٔ قابل‌توجهی گرفته است. بیش‌متن ۲ نیز عمدتاً از همانگونگی فورژری با کارکرد جدی نسبت به پیش‌متن هندی برخوردار است؛ زیرا برگرفتگی تقلیدگونه به‌واسطهٔ تداوم و بقای سبک تصویری متن مرجع پیش رفته است. در سه مورد تراگونگی مشاهده شده است. دو مورد تراگونگی پارودی با کارکرد تفنن است که تغییراتی نه چندان چشمگیر در راستای خلق متنی متفاوت از پیش‌متن هندی را در خود دارد. در یک مورد تراگونگی تراوستیسمان با کارکرد طنز مشاهده شد؛ در این مورد تغییر تا آنجا پیش رفته است که تخریب یا تحقیر پیش‌متن رخ داده است. یعنی دگرگونی ساختاری به‌منظور نازل کردن پیش‌متن و خلق متنی جدید با ارزش بصری و معنوی بالاتر سرلوحهٔ کار طراح واقع شده است. هنرمند با درج آیات قرآن (تأکید بر قادر متعال و دو خصیصهٔ اخلاقی عدالت و نیکی) و اشعار منتخب از ادبیات فارسی (با محوریت نوع‌دوستی) مضمون مادی حاکم بر پیش‌متن هندی به‌واسطه نمایش زندگی درباری را به نظامی معنوی و ایده‌آل از حیات بشری و جانداران تبدیل نموده است. در بیش‌متن یادشده تحکیم ارتباط میان مضمون شعر و تصویرگری مورد توجه طراح بوده است، در حالی‌که پیش‌متن هندی ساختاری از یک نظام صرفاً نمایشی و تصویری را عرضه نموده است. هم‌چنین این نکته قابل‌تأمل است که هر دو بیش‌متن در سبک نقشهٔ قالی از گونه تصویری بودن تبعیت نمودند و بیش‌متن‌های مورد مطالعه، از همانگونگی در کلیت طرح قالی نسبت به پیش‌متن هندی برخوردار هستند. موارد یادشده به‌طور اجمالی در جدول ۲ آمده است.

جدول ۲. تحلیل روابط برگرفتگی و کارکرد آن‌ها در ترکیب‌بندی (ساختار و جهت) بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن (نگارنده)

مولفه‌های موجود در بیش‌متن‌ها		بیش‌متن ۱			بیش‌متن ۲		
روابط بیش‌متنی / ترکیب‌بندی‌ها		برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد	برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد
ترکیب‌بندی ساختاری	صحنه درباری	تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	تراوستیسمان	طنز
	شکار و شکارچیان	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
	نبرد گاجاسیمبا، سیمرغ و فیل‌ها)	تراگونگی	پارودی	تنفنن	تراگونگی	پارودی	تفنن
ترکیب‌بندی جهت	ترکیب فوقانی	–	–	–	–	–	–
	ترکیب میانی	تراگونگی	پارودی	تفنن	همانگونگی	فورژری	جدی
	ترکیب تحتانی	تراگونگی	پارودی	تفنن	همانگونگی	فورژری	جدی
	تعقیب و گریز حیوانی	تراگونگی	پارودی	تفنن	همانگونگی	فورژری	جدی
ترکیب‌بندی‌های فرعی و پراکنده	گرفت‌وگیر حیوانی	تراگونگی	پارودی	تفنن	همانگونگی	فورژری	جدی
	تعقیب و گریز حیوانات	همانگونگی	فورژری	جدی	همانگونگی	فورژری	جدی
ترکیب‌بندی نوارهای حاشیه		تراگونگی	پارودی	تفنن	تراگونگی	پارودی	تفنن

برگرفتگی دامنه رنگ‌های مورد استفاده در زمینه و حاشیه قالی‌ها

در پیش‌متن هندی رنگ زمینه لاکی پُرمایه، رنگ زمینهٔ حاشیه اصلی، فرعی داخلی و خارجی و زنجیره‌ها به‌ترتیب شُتری روشن، قرمز لاکی پُرمایه، لاکی_سرمه‌ای و کِرِم است. در رنگ‌آمیزی نقشمایه‌ها از رنگ‌های قهوه‌ای روشن، آبی تیره، سُرمه‌ای، سبز تیره، اُخرایی، سفید، قرمز لاکی و صورتی و رنگ‌سایه‌های متنوع استفاده شده است. در پیش‌متن هندی پُرمایگی رنگ‌ها و کاربست رنگ‌سایه‌ها در مسیری است که حس طبیعت‌گرایانگی به مخاطب و بینندهٔ اثر القا شود و اثری پویا و متحرک در پیشِ روی بیننده گشوده شود.

بیش‌متن ۱ در استفاده از رنگ قرمز بر زمینهٔ قالی و رنگ متمایل به شتری روشن در زمینهٔ حاشیه اصلی با پیش‌متن هندی از همانگونگی برخوردار است. اما در مجموعه نوارهای حاشیهٔ فرعی داخلی و خارجی به‌دلیل استفاده از رنگ سفید رابطهٔ تراگونگی آشکار است. در رنگ‌آمیزی نقشمایه‌ها نیز از رنگ‌های شتری روشن، سُرمه‌ای، سبز روشن(سدری)، سفید، خاکستری، صورتی و قرمز لاکی استفاده شده است. با توجه به دامنهٔ محدودِ رنگ‌های روشن مورد استفاده در بیش‌متن ۱ و حذف سایه‌پردازی‌های موجود در پیش‌متن هندی، می‌توان بروز رابطهٔ تراگونگی در رنگ‌آمیزی نقشمایه‌های بیش‌متن ۱ نسبت به پیش‌متن هندی را مسجل دانست. از سویی می‌توان محدودیت رنگی موجود در بیش‌متن مذکور را به مکتب طراحی و نقاشی قالی موثر بر آن مرتبط دانست. این اعتقاد وجود دارد که دو مکتب بر اصول طراحی قالی‌ها و تبدیل آن‌ها به نقشه‌های قابل بافت در جغرافیای قالی‌بافی ایران حاکم است؛ یکی از آن‌ها که بر پایداری اصول سنتی طراحی قالی تأکید دارد، سبک کلاسیک و سنتی است که پیشاهنگ آن منطقهٔ اصفهان در مرکز ایران است. بدین‌ترتیب مراکز بافندگی قالی در مرکز ایران، کم‌وبیش در طراحی و نقاشی الگوهای بافت متأثر از مکتب اصفهان هستند. (میرزایی، ۱۳۹۸: ۶)

بیش‌متن ۲ به دلیل برخورداری از رنگ کِرِم بسیار

روشـــن در زمینهٔ قالی و شـــتری کم‌مایه در حاشیهٔ اصلی و رنگ‌های آبی روشـــن در حاشـــیه‌های فرعی از تراگونگی نســـبت به پیش‌متن هندی برخوردار است. در رنگ‌آمیزی نقشـــمایه‌ها از رنگ‌های قهوه‌ای تیره و روشـــن، آبی تیره و روشن، سُرمه‌ای، سبز تیره و روشن، اُخرایی، نارنجی، سفید ، قرمز کم‌رنگ و صورتی استفاده شـــده است. سایه‌پردازی در بیش‌متن ۲ با توجه به تراکم نقشـــمایه و تعداد چشمگیر دامنهٔ رنگ‌های عمدتاً روشـــن، از تراگونگی رنگی نســـبت به پیش‌متن هندی برخوردار اســـت. در بیش‌متن ۲ سنت رنگ‌گذاری در طراحی سنت قالی تبریز جلوه‌گری می‌کند. از خصایص قالی‌های تبریز، علاقمندی طراحان به استفاده از ترفندهای عمق‌دِهی نظیر تمرکز بر جزئیات نقوش و تنوع رنگ‌ها است. طراحان قالی تبریز تعدد رنگ را عامل برتری قالی تبریز نســـبت به دیگر قالی‌های ایران قلمداد می‌کنند. (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۹۵)

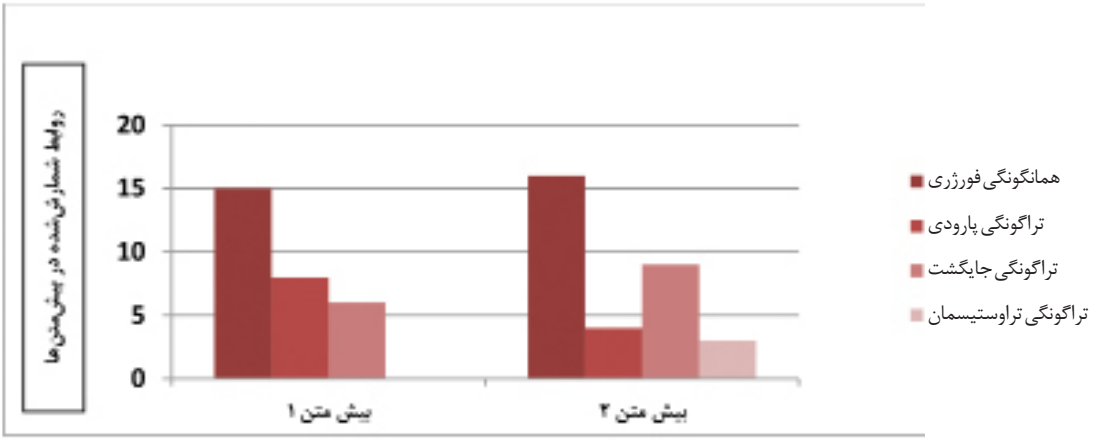
در برگرفتگی برپایهٔ مولفهٔ رنگ‌بندی و دامنهٔ رنگ‌های مورد اســـتفاده در بیش‌متن‌های مورد مطالعه روابط قابل‌تاملی مشاهده شـــد. در بیش‌متن ۱ در دو مورد همانگونگی برپایه رابطه فورژری با کارکرد جدی به‌دست آمد. در این دو مولفه تداوم و تکثر پیش‌متن با رعایـــت برگرفتگی تقلید صورت پذیرفته است. در ســـه مورد تراگونگی جایگشت با کارکرد جدی مشـــاهده شد؛ براین اســـاس تغییر سبک رنگ‌بندی چشـــمگیری در بیش‌متن ۱ نســـبت به پیش‌متن هندی بدون ارزش‌زدایی متن مرجع مشهود است. بیش‌متن ۲ در رنگ‌بندی و سایه‌پردازی‌ها به‌طور جامع در تمامی وجوه از تراگونگی جایگشـــت با کارکرد جدی برخوردار است و هیچ وجهی از ساختار رنگی پیش‌متن هندی در آن لحاظ نشده اســـت. بدین‌ترتیب با متن جدیدی روبرو هستیم که در آن تغییرات بصری فراگیر خارج از طنز و تفنن صورت پذیرفته است. موارد یادشـــده به‌منظور ارائه منسجم و درک بهتر در چهارچوب جدول ۳ ارائه گردیده است.

جدول ۳. تحلیل روابط برگرفتگی و کارکرد آن‌ها در ساختار رنگ‌بندی بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن (نگارنده)

محورهای بصری موجود در پیش‌متن و بیش‌متن‌ها		بیش‌متن ۱			بیش‌متن ۲		
روابط بیش متنی / نظام رنگ‌بندی		برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد	برگرفتگی	هم‌حضوری	کارکرد
رنگ‌بندی زمینه قالی		همانگونگی	فورژری	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
رنگ‌بندی زمینه حاشیه	حاشیه اصلی	همانگونگی	فورژری	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
	حاشیه فرعی داخلی	تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
	حاشیه فرعی خارجی	تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی
رنگ‌بندی نقشمایه‌ها و سایه‌پردازی		تراگونگی	جایگشت	جدی	تراگونگی	جایگشت	جدی

باتوجه به موارد یادشده می‌توان اظهار داشت که برگرفتگی بیش‌متن‌هـــای ۱ و ۲ مبتنی بـــر همانگونگـــی، از فراوانی نزدیک به یکدیگر تبعیت می‌نماید. اما در برگرفتگی برپایهٔ تراگونگـــی بیش‌متن ۲ از گونه‌های متنـــوع تراگونگی بهره دارد، بدین‌ترتیب که در بیش‌متـــن ۱ از دو گونه تراگونگی استفاده شده اســـت، اما بیش‌متن ۲ از سه گونه در راستای آفرینش متـــن جدید بهره‌بـــرداری کرده اســـت. به‌منظور تفکیک بهتر چگونگی فراوانی همانگونگی و تراگونگی‌ها در بیش‌متن‌ها نسبت به یکدیگر نمودار ۱ ارائه شده است.

نمودار ۱. چگونگی فراوانی روابط برگرفتگی بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن (نگارنده)



باتوجه به بررسی متون مورد مطالعه برپایه روابط بیش‌متنی و مشاهده نمودار ۱ مسجل گردید که نمونه‌های ایرانی عمدتاً سعی نمودند از عنصر تقلید در اقتباس خود بهره گیرند. اما این اقتباس در دو قالی با نسبت متغیر توام بوده است و در بیش‌متن ۲ (قالی پهلوی) این روند از قدرت بیشتری برخوردار است. اگرچه تغییرات جزیی و کلی از نظر کمیت در هر دو بیش‌متن در مقیاس پایین‌تری اعمال گردیده، اما از نظر نوع تغییرات تنوع بیشتری در بیش‌متن ۲ لحاظ شده است. با شناسایی میزان اقتباس‌ها می‌توان به مقولهٔ هم‌حضوری متن‌ها در یکدیگر نیز اشاره داشت. ژنت رابطهٔ بینامتنی متون را مبتنی بر هم‌حضوری متنها در یکدیگر می‌داند و چهار رابطه اصلی را در این ارتباط مطرح می‌نماید که به شکل ضمنی یا صریح در متون بروز می‌نمایند؛ نقل‌قول (صریح‌ترین و دقیق‌ترین شکل حضور یک متن در متنی دیگر)، ارجاع (حضور صریح بخش‌هایی از یک متن دیگر)، سرقت (به عاریت گرفتن بدون اعلام یک متن در شکل کمتر صریح) و تلمیح (پنهان‌ترین شکل ارجاع به متنی دیگر بدون اشاره به متن مرجع). مورد اخیر کمترین نوع صراحت را دارد و درک روابط میان متون در آن نیازمند هوشمندی است. (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۰)

بنابر آنچه ذکر شد در بیش‌متن‌های ایرانی شواهدی از هم‌حضوری ضمنی و صریح در قالب هم‌حضوری نقل‌قول و ارجاع نسبت به پیش‌متن هندی مشاهده می‌شود؛ در دو بیش‌متن ایرانی دو وجه صوری و محتوایی بایکدیگر همنشین هستند. بخش‌های صوری صراحتاً بر هم‌حضوری پیش‌متن هندی خود در قالب ساختار قالی به شیوهٔ نقل قول (صحنه اساطیری نبرد سه‌گانه جانوری) و ارجاع (صحنه‌های مرتبط با حمل شکارها توسط شکارچیان) دلالت دارند. اما بخش‌های محتوایی از استقلال کامل برخوردار است که در دو محور مفهومی مجزا ارائه شدند. بخشی از آن به‌ویژه در بیش‌متن ۲ به‌طور ضمنی ادبیات تعلیمی- ایرانی و فرهنگ اسلامی- ایرانی را آشکار نموده است. این رویه در فرش‌های ترنج‌دار و سجاده‌ای تولید شده در حوزه‌های بافندگی شمال‌غرب و تبریز در عهد صفویه نیز رواج داشت و از اصالت ایرانی برخوردار است. هم‌چنین ارائه موارد یادشده در یک ساختار واحد و با زبان‌های سه‌گانه فارسی- عربی- انگلیسی تلویحاً به همسویی مولفه‌های فرهنگی یادشده با یکدیگر و فراگیر بودن مضامین آن‌ها در سراسر جهان اشاره می‌نماید و مفاهیم جهان‌شمول الهی در رابطه با جایگاه خداوند و منش انسانی را عرضه نموده است. بخش دیگری از مولفه‌های محتوایی صریح نیز در هر دو بیش‌متن ایرانی به زمان و مکان تولید اثر، نام هنرمند و کاربری اثر (وقف) اشاره دارند که نمایش آن‌ها به‌غیر از مورد اخیر در ساختار فرش‌ها، سنتی دیرینه از عهد صفویه است. در نگاه کلی دریافت شد که در بیش‌متن‌های ایرانی بخش همانگونگی عمدتاً با محوریت عناصر صوری گزینش شده است. هم‌چنین بخش تراگونگی نیز مبتنی بر مولفه‌های فرهنگی- هنری ایرانی بسط یافته است، اما در دو بیش‌متن ایرانی با کیفیت‌های گوناگون بروز یافته است. بدین‌ترتیب با جستجوی روابط بیش‌متنیت در میان سه متن منتخب، کیفیت و کمیت تغییرات نسخه‌های ایرانی اقتباس‌شده از نسخه اصلی (فرش تصویری هند) آشکار شد و همنشینی هویت اساطیری هندوستان در کنار هویت ایرانی- اسلامی توجیه گردید.

نتیجه

جامعهٔ مطالعاتی مورد بررسی در این مقاله نمونه‌های شاخصی از دو حوزهٔ فرش‌بافی عمدهٔ ایران و هندوستان با درنظر داشتن فاصلهٔ زمانی قابل‌تامل هستند. هر یک از سه قالی یادشده متنی مستقل است که علیرغم بهره‌گیری از متن مرجع، از انسجام ساختاری و بصری بهره دارند. در پاسخ به پرسش اول مسجل گردید که هر سه متن در نوع نقشهٔ قالی (تصویری بودن)، ترکیب‌بندی‌های اصلی حیوانی- انسانی در میانه و انتهای زمینهٔ قالی به یکدیگر مرتبط هستند و احتمال نسخه‌برداری دو متن (قاجاری و پهلوی) از نسخه هندی (قرن دهم و یازدهم ه.ق) تقویت گردید. در راستای دریافت پاسخ پرسش دوم مقاله، مبنی بر استخراج چگونگی روابط بیش‌متنی میان قالی هندی و قالی‌های تصویری ایرانی مورد مطالعه، ابتدا متون به دو دسته پیش‌متن و بیش‌متن تقسیم و به‌طور مجزا معرفی و تحلیل شدند. بیش‌متن‌های ایرانی به‌واسطهٔ دو نسبت تراگونگی و همانگونگی مبتنی بر سه محور بصری_فرمی مشتمل بر نقشمایه‌ها، ترکیب‌بندی (ساختار و جهت) و رنگ‌بندی نسبت به پیش‌متن هندی ارزیابی گردید. بیش‌متن ۱ عمدتاً در نقشمایه نسبت به پیش‌متن از همانگونگی بیشتر و بیش‌متن ۲ در همانگونگی و تراگونگی از نسبت‌های مشابهی برخوردار بود. در ترکیب‌بندی (ساختار و جهت) بیش‌متن ۱ عمدتاً نسبت به پیش‌متن تراگونگی داشت و بیش‌متن ۲ عمدتاً از همانگونگی برخوردار بود. در محور رنگ‌بندی نیز تراگونگی چشمگیر در هر دو متن نسبت به پیش‌متن مشاهده شد، اما بیش‌متن ۲ از تراگونگی فراگیری‌تری بهره داشت. همانگونگی‌ها عمدتاً از نوع فورژری با کارکرد جدی بود. هم‌چنین تراگونگی‌ها باساختار متنوعی همچون پارودی (کارکرد تفنن)، جایگشت (کارکرد جدی) و تراوستیسمان (کارکرد طنز) شناسایی شد. موثرترین تراگونگی‌ها که تفاوت‌های بصری شاخص را ارائه نموده است از طریق تراگونگی‌های جایگشت و تراویستیسمان انجام پذیرفته و بدین‌ترتیب بیش‌متن‌ها را تبدیل به متون مستقلی نموده که از پیش‌متن هندی در محورهای سه‌گانه یادشده فاصله گرفته‌اند. اما دو قالی تصویری ایران دو متن متنوع برگرفته از یک پیش‌متن هندی را عرضه داشتند و بر این نکته تأکید نمودند که اقتباس از حوزه‌های مختلف هنری پیشین در راستای آفرینش جدید نمی‌تواند صرفاً در نظام بازنمایی خلاصه شود؛ بلکه ذهن خلاقِ هنرمند و سرشتِ تنوع‌طلب مخاطب اثر، این بستر را فراهم می‌آورد، تا به‌واسطهٔ حذف و اضافه نمودن مولفه‌های مفهومی و تصویری مناسب، روایتی خلاقانه عرضه گردد. براین اساس بیش‌متن‌های ایرانی در کنار تغییرات کمی و کیفیِ عناصر با حفظ مولفه‌های فرهنگی حاکم بر منبع الهام اصلی، نظام جدید بصری و مفهومی را ارائه نمودند. به زبان دیگر نمونه هندی ساحتی زمینی- اسطوره‌ای را عرضه نموده است و هنرمندان ایرانی سعی داشته‌اند در بازتولید خود از این نسخه، حالت مذکور را کم‌رنگ‌تر نمایند.

پی‌نوشت

1. Julia Kristeva
2. Gérard Genette
3. Pastiche
4. Charge
5. Forgerie
6. Parody
7. Travestissement
8. Transformation
9. Francois Bernier

کتاب‌نامه

- آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***هفت اصل تزئینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

- اربابی، بیژن و قملاقی، فائزه (۱۴۰۰). «***مطالعه بینامتنی قالیچه داســـتانی حضرت سلیمان و ملکه سبا***»، هنرهای صناعی، ۱(۱)، ۷-۱۷.
- احمدی، بابک (۱۳۹۳). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.
- اخوانی، ســـعید و محمودی، فتانه (۱۳۹۴). «***بررســـی تأثیر آموزۀ های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی***»، هنرهای کاربردی، ۴(۷)، ۳۳-۴۵.
- بصام، جلال‌الدین(۱۳۹۲). ***فرهنگ دو زبانه فرش دستباف***، تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.
- بصام، جلال‌الدین؛ فرجو، محمدحسین و ذریه زهرا، سیدامیراحمد (۱۳۸۳). ***رویای بهشت***، ج ۱، تهران: اتکا.
- بلر، شیلا و ام. بلوم، جاناتان (۱۳۸۱). ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱). ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور آپهام؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***، تهران: علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز (۱۳۶۸). ***قالیچه‌های تصویری ایران***، تهران: سروش.
- چندلر، دانیل (۱۳۷۸). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- دانشگر، احمد (۱۳۷۶). ***فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران)***، تهران: موسسه چاپ و انتشارات یادواره اسدی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۸۷). ***تاریخ اجتماعی ایران***، ج ۵، تهران: نگاه.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۱). ***طراحان بزرگ فرش ایران***، تهران: پیکان.
- عرفان‌منش، ساحل و پیری، علی (۱۴۰۲) «***خوانش بیش‌متنی عناصر نوشتاری در قالیچه محرابی موزۀ دفینه***»، جلوه هنر، ۱۵(۱)، ۴۳-۵۴.
- قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸). «***بررســـی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی براساس آرا ژرار ژنت***»، نگره، ۱۴(۵۲)، ۶۸-۸۳.
- کفشدار طوسی، محمدباقر؛ یوسفی، عذرا و سلطانی، منا (۱۳۸۸). ***همه فرش‌های حرم***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- کندریک، آلبرت فرانک و تاترسال، سی.ای.سی (۱۳۹۹). ***قالی‌های دســـتبافت شرقی و اروپایی***، ترجمه نازیلا دریایی، تهران: میردشتی.
- کنگرانی‌فراهانـــی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی و شـــریف‌زاده، عبدالمجید (۱۴۰۰). «***معراج ســـلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت***»، نگره، ۱۶(۵۹)، ۶۱-۷۳.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۲). ***مقدمه‌ای بر هنر هند***، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه.
- مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۴). ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران، آگه.
- منشی قمی، قاضی میراحمد.(۱۴۰۰). ***گلستان هنر***، تهران: فرهنگستان هنر.
- مهرابی، فاطمه و قانی، افسانه (۱۴۰۰). «***خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت***»، هنرهای زیبا، ۱(۲۶)، ۱۱۱-۱۲۱.
- میرزایی، عبـــدالله (۱۳۹۸). «***تبیین زمینه‌های بروز تفاوت در شـــیوه‌های رنگ‌ونقطه نقشه‌های قالی اصفهان و تبریز***»، گلجام، ۱۵(۳۶)، ۵-۲۲.
- میرزایی، کریم (۱۳۹۰). ***درآمدی بر هنر اسلامی-ایرانی؛ قالی***، تهران: پیکره.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۹). «***از تراروایت تا بیش‌روایت؛ بررسی روایت‌های درجه دوم***»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۵(۲)، ۱۰۵-۱۱۹.
- ----------(۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و رویکردها***، تهران: سخن.
- ----------(۱۳۹۱). «***گونه‌شناسی بیش‌متنی***»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.

Bennett, I. (2004). ***Rugs & Carpets of The World***. London: Greenwich.

Boyatzis, R. E. (1998). ***Transforming qualitative information: Thematic analysis and code***

development. Sage Publications, Inc.
Genette, G. (1997). ***Palimpsests: Literature in the Second degree, Channa Newman and Claude Doubinsky***. University of Nebraska Press.
Koechlin, R. & Migeon, G. (1987). ***Cent Planches en Couleur de l'Art Musulman [One Hundred Color Plates of Muslim Art]***. Paris: Editions Albert Levy.
Stutley, M. (1985). ***The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography***. London.
Walker, D. (1997). ***Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era***. NewYork Metropolitan Museum of Art.

URLs:

URL1: https://www.vandaimages.com/2009BX3646-Akbar-receives-the-child-Abdu%27r-Rahim-at-court.htm (Access Date: 08/10/2023)
URL2: https://collections.vam.ac.uk/item/O9412/akbar-painting-basawan (Access Date: 08/10/2023)
URL3: https://www.vam.ac.uk/articles/the-arts-of-the-mughal-empire (Access Date: 08/10/2023)
URL4: https: //www.metmuseum.org/art/collection/search/446642 (Access Date: 08/10/2023)

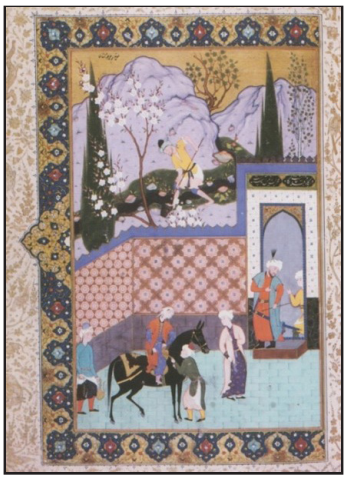
Hypertextual Reading of Iran's Copied Carpets from Indo-Mongol Pictorial Carpets

Abstract:
Artistic productions adapted from different fields can guarantee the creation of new works, the cultural and technical continuity of arts. The visual systems governing the main source of inspiration undergo changes in the path of successive adaptations. Identifying and enumerating the main components in the adapted artwork and its evolution in different artistic fields can emphasize the originality and localization of reference works and the creativity and innovation of new productions. The purpose of this article is to understand how two Iranian carpets were taken from the Indian pictorial carpet belonging to the Timurid period. The first step for producing knotted Indian carpet was taken during Akbar Shah (1556-1605) and Jahangir (1605-1627) reign. Among the countless carpets belonging to the period of Timurid rule in India, some examples clearly have asymmetric patterns. Such carpets are considered pictorial carpets due to their one-sidedness, asymmetry, and naturalism. An example of pictorial carpet of the Timurids era in India with the mentioned structure is preserved in the Boston Museum of Fine Arts. Two examples of pictorial carpets, approximately one hundred years old, with the same mentioned structure, are kept in the treasures of Astan Quds Razavi Museum and Malek National Museum. The main goal of this research is to understand how two Iranian pictorial carpets were adapted from the Indian sample and the typology of their relationships. One of facilitating opinions is Gerard Genette's theory of hypertextuality, through which it is possible to identify the intertextual relationships and derivations of three artworks with a time gap. In this way, this research aims to present the relationship between two Iranian hypertexts with the Indian pretext and answers the following questions: Under the influence of what components do the selected examples are related to each other? And which hypertextual relationships do the under study Iranian carpets have with respect to the Indian pattern?
The importance and necessity of this article can be considered as the evaluation of carpets produced based on a non-native pretext, the identification of artistic methods taken from the legacy of the ancestors in such a way that it can be considered as a pathbreaker for researchers in the field of analysis and creation of works of art. This analysis shows how a range of motifs, composition, and colors in a common context (carpet) can present a new interpretation of a product derived from the heritage and cultural-artistic identity of the past in a new arrangement.
The present study is qualitative, and it was carried out in a descriptive-comparative method with the approach of Genette's hypertextuality based on the collection of library data (observation and scanning) and the explanation and classification of the findings has been based on thematic analysis. Therefore, study bodies were introduced in the form of pretext and hy

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 03 October 2023
Accept Date: 12 April 2024

Rezvan Ahmadipayam
Assistant Professor of Department of Art, Semnan University, Semnan, Iran
Email: rezvan.a.p@semnan.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2024.45153.1548



pertext in the first. Then, by enumerating the aspects of difference and commonality, how artists' overlaps and innovations have been explained in creating a new work. The statistical population in this research is visual carpets; however, due to the presence of specific visual relationships (the type of motifs and their composition in the carpet design) in all three carpets, sampling was done by the researcher in order to determine the statistical population in a purposeful way using a selective sample with an approach to index cases; Thus, out of the three samples of selected visual carpets, one sample was included as an Indian pretext and two samples were included as Iranian hypertexts.

Hypertextuality is very widely used in identifying the level of relationships between texts; in hypertextuality, the researcher looks for the impact of one text on the other texts. If the texts are only imitated from the pre-text with the sameness (imitation) and if this adaptation is accompanied by visual changes, we deal with the relationship of transformation. Genette classifies the relationships of overlap in a comprehensive view; hypertextuality is either a traditional operation (pastiche, charge, and forgery) of the pretext or a transformational operation (parody, travesty, transposition) in relation to the pretext. According to what was mentioned, it can be said that in the contemporary period, the claim of originality and uniqueness of artistic works has lost its richness, and artistic works can be considered as a compilation of pieces of pre-existing arts. Based on this, works of art next to each other can restore and add meaning. In this article, the adoption of Iranian hypertexts from Indian pretexts has been investigated in the form of three effective visual components in the way of expressing artworks, such as the type of images, composition (structure and direction) and the range of colors used in the background and border of carpets.

Each of the three mentioned carpets is an independent text that, despite the use of the reference text, benefits from structural and visual coherence. In response to the first question, it was confirmed that all three texts are related to each other in the type of their design (imagery), also they are related in the main animal-human compositions in the middle and at the bottom of the carpet, and the fact that the two texts (Qajar and Pahlavi) are copied from the Indian version (10th and 11th century A.H.) is also confirmed. In order to get the answer to the second question of the article about how to extract the hypertextual relationships between Indian carpets and Iranian pictorial carpets under study, Iranian hypertexts through the two ratios of transformation and homogeneity based on three visual-form axes including motifs, composition (structure and direction) and coloring, were compared to the Indian pretext. Hypertext 1 (preserved in Malek National Museum) was mostly similar to the pretext in terms of design and the hypertext 2 (preserved in Astan Quds Razavi Museum) had similar proportions in terms of homogeneity and transformation. In composition (structure and direction), hypertext 1 transforms more in proportion to the pretext, and hypertext 2 was mostly similar. In terms of color scheme, significant contrast was evident in both texts compared to the pre-text, but hypertext 2 had a more comprehensive contrast. The likenesses were mainly forged type with serious function. Also, transformations were identified with various structures, such as parody (entertainment function), permutation (serious function) and travesty (humorous function). The most effective transformations that have presented significant visual differences were done through permutation and travesty interpretations, thus has turned the hypertexts into independent texts that have distanced themselves from the Indian pre-text in the aforementioned three axes. But the two Iranian pictorial carpets presented two diverse texts taken from an Indian pre-text and emphasized that the adaptation of different previous artistic fields in the direction of new creation cannot be summed up only in the system of representation; Rather, the artist's creative mind and the diversity-seeking nature of the work's audience provide this platform, so that a creative story can be presented by removing and adding appropriate conceptual and visual components. Therefore, along with quantitative and qualitative changes of the elements, Iranian hypertexts presented a new visual and conceptual system by preserving the cultural components governing the main source of inspiration. In other words, it has presented an example of an earthly-mythical Indian image, and Iranian artists have tried to make the mentioned state lighter in their reproduction of this version.

Keywords: Pictorial Rug, Indian Carpet Weaving, Iran Carpet, Gerard Genet's hypertextuality

References:

- Ahmadi, B. (2014). ***The Text- Structure And Textural Interpretation***. Tehran: Markaz.
- Akhavani, S., & Mahmoudi, F. (2016). Study Of Intertextuality Effect On The Analysis Of Applied Arts (Case Study: Nishapur Ceramics Decorative Motifs). ***Journal Of Applied Arts***. March. 4(7). 33–45.
- Allen, G. (2005). ***Intertextuality***. (Translated by P. Yazdanjoo). Tehran: Markaz.
- Arbabi, B., & Ghomlaghi, F. (2021). An Intertextual Study of The Story Rug of Hazrat Sulaiman and The Queen of Sheba. ***Industrial Arts***. January. 1(1). 7–17.
- Azhand, Y. (2015). ***Haft Asle Tazeini Honar Iran***. Tehran: Peykareh.
- Bassam, J. (2013). ***Oriental Carpet Lexicon***. Tehran: Iran Encyclopedia Compiling Foundation.

- Bassam, J., Farjoo, M. H., & Zorieh Zahra, A. A. (2004). ***The Dream of Paradise***. (Vol. 1). Tehran: Etteka.
- Bennett, I. (2004). ***Rugs & Carpets of The World***. London: Greenwich.
- Blair, Sh., & Bloom, J. (2002). ***Islamic Art And Architecture***. Tehran: Soroush.
- Boyatzis, R. E. (1998). ***Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis And Code Development***. Sage Publications, Inc.
- Chandler, D. (2003). ***Semiotics: The Basics***. (Translated By M. Parsa). Tehran: Sooremehr.
- Coomaraswamy, A. (2002). ***Introduction To Indian Art***. (Translated by A. Zekrgoo). Tehran: Rozaneh.
- Erfanmanesh, S. and Piri, A. (2023). Hypertextual Reading of Written Elements in the Niche Carpet of Dafineh Museum. ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***. May. 15(1). 43-54. doi: 10.22051/jjh.2023.41898.1864.
- Genette, G. (1997). ***Palimpsests: Literature in The Second Degree***. Channa Newman and Claude Doubinsky. University Of Nebraska Press.
- 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***. Winter. 14(52). 68–83.
- Hall, J. (2002). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***. Tehran: Farhang Moaser.
- Kafshdar Toosi, M. B., Yoosefi, O., & Soltani, M. (2010). ***All Carpets of The Holi Shrine***. Mashhad: Holy Shrine.
- Kangharani, M., Namvarmotlagh, B., Khabari, M. A., & Sharif Zadeh, M. R. (2021). The Ascension of Sultan Mohammad and Its Derivation in Three Contemporary Iranian Paintings with Genette's Hypertextuality Approach. ***Negareh***. Autumn. 16(59). 61–73.
- Kendrick, A. F., & Tatersal, C. E. C. (2020). ***Hand-Woven Carpets, Oriental & European***. (Translated by N. Daryaei). Tehran: Mirdashti.
- Koechlin, R., & Migeon, G. (1987). ***Cent Planches En Couleur De L'Art Musulman [One Hundred Color Plates Of Muslim Art]***. Paris: Editions Albert Levy.
- Makaryk, I. R. (1993). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theory***. (Translated by M. Mohajer, Mohamad Nabavi). Tehran: Agah.
- Mehrabi, F., & Ghani, A. (2021). Reading Hypertextual Relation Of Ilam Rug By Gerard Genette's Theory. Journal Of Fine Arts: Visual Arts, 26(1), 111–121.
- Mirzaee, A. (2020). An Explanation Study of The Causes of Difference in Coloring And Dotting Methods of Isfahan And Tabriz Carpet Cartoons. ***Goljaam***. Autumn & Winter. 15(36). 5–22.
- Mirzaee, K. (2011). ***An Introduction to Islamic-Iranian Art; Rug***. Tehran: Peykareh.
- Monshi Ghomi, Gh. M. A. (2021). ***Golestan Honar***. Tehran: Iranian Academy of Art.
- Namvarmotlagh, B. (2021). From Trans-Narrative to Hyper-Narrative; A Study of Second-Degree Narratives. ***Research Journal of The Iranian Academy of Arts***. Spring. 5(20). 105–119.
- Namvarmotlagh, B. (2016). ***An Introduction to Intertextuality, Theories and Approaches***. Tehran: Sokhan.
- Namvarmotlagh, B. (2013). ***Hypotextual Genrologie. Literary Research***. Winter. 9(38). 139–152.
- Pakbaz, R. (2002). ***Encyclopedia of Art***. Tehran: Farhang Moaser.
- Pope, A. U., & Akerman, F. (2008). ***A Survey of Persian Art***. (Vols. 6 & 11). Tehran: Elmi-Farhangi.
- Ravandi, M. (2008). ***Social History of Iran***. (Vol. 5). Tehran: Neghah.
- Souresrafil, Sh. (2002). ***Iran's Great Carpet Designers***. Tehran: Peykan.
- Stutley, M. (1985). ***The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography***. London.
- Tanavoli, P. (1993). ***Persian Pictorial Carpets***. Tehran: Soroush.
- Walker, D. (1997). ***Flowers Underfoot: Indian Carpets of The Mughal Era.*** New York: Metropolitan Museum Of Art.

URL:

- URL1:https://www.vandaimages.com/2009BX3646-Akbar-receives-the-child-Abdu%27r-Rahim-at-court.htm
- URL2: https://collections.vam.ac.uk/item/O9412/akbar-painting-basawan/
- URL3: https://www.vam.ac.uk/articles/the-arts-of-the-mughal-empire
- URL4: https: //www.metmuseum.org/art/collection/search/446642