واکاوی بینامتنی نمادهای ملی در قالی تصویری آرموری

چکیده

قالی‌های تصویری مجموعه‌ای مهم از قالی‌های دوره قاجار هستند که حضوری فعالانه در جنبش تصویرگرایی زمانه خود داشتند. در میان تنوع موضوعی و طرح‌های این قالی‌ها، قالی آرموری[1] با تأثیرپذیری از نشان‌های سلطنتی و نجابت خانوادگی اروپایی، مجموعه‌ای از نمادهای فرهنگی و ملی ایران را در خود جای داده است. پژوهش حاضر با هدف خوانش روابط بینامتنی و بیش‌متنی این قالی، به چگونگی بازتولید معناهای فرهنگی در بستری تصویری می‌پردازد که هم‌زمان بازتاب‌دهندهٔ هویت ملی و تعامل با جهان غرب است. پرسش پژوهش آن است که عناصر و مؤلفه‌های بازنمایی‌شده و برگرفته در قالی تصویری آرموری کدامند. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و با مراجعه به پایگاه‌های معتبر اینترنتی گردآوری و به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی بررسی شده‌اند. چارچوب نظری پژوهش بر مفهوم ترامتنیت ژنت استوار است تا شیوه‌های اقتباس، بازآفرینی و دگرگونی نمادها در این اثر بررسی شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که پیش‌متن اصلی قالی، ساختاری اروپایی دارد و پیش‌متن‌های فرعی دیگری نظیر سکه و کارت‌پستال دورهٔ قاجار نیز در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند. بر اساس رویکرد نظری ژنت، برگرفتگی از نوع «همانگونگی» (تقلید) در ساختار کلی اثر مشاهده می‌شود؛ درحالی‌که نمادهایی چون تاج کیانی، شیر و خورشید، اژدها و شیردال (حیوانات اسطوره‌ای)، حاصل برگرفتگی از نوع «تراگونگی» (تغییر) هستند. افزون بر این، تراگونگی افزایشی با عناصری چون گل لوتوس، نیزه، پنجهٔ دست و پرنده، در جهت تأکید بر هویت ایرانی - اسلامی در قالی آرموری به کار رفته است.

واژه‌های کلیدی: قالی تصویری آرموری، بینامتنیت، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، نمادهای هویتی و ملی

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

قالی‌های تصویری از جمله مهم‌ترین فرش‌های دوره قاجار محسوب می‌شوند که دارای مضامین متنوع و گوناگونی هستند. در شکل‌گیری قالی‌های تصویری کرمان در عصر قاجار، شبکه‌ای پیچیده از عوامل جغرافیایی، انسانی و گفتمانی نقش دا شتند که هر یک به‌گونه‌ای در خلق این پدیده هنری- صنعتی مؤثر بودند. تحولات سیا سی و اقتصـــادی در دوره قاجار و توجه برخی از حاکمان، به‌ویژه عبدالحســـین میرزا فرمانفرما به‌عنوان حاکم کرمان، امکان دریافت سفارش‌های درباری و سرمایه‌گذاری در این بستر را فراهم کرد. از سوی دیگر، قالی‌های تصویری این دوره، آیینه‌ای از گفتمان‌های دوگانه‌ای بودند که روشـــنفکری عصـــر ناصـــری را شـــکل می‌دادند: از یک‌ســـو، ملی‌گرایی و باســـتان‌گرایی که با بازآفرینی صـــحنه‌های حماســـی شـــاهنامه، پیکره‌های پادشـــاهان هخامنشـــی و کتیبه‌های فار سی میانه، در صدد بازتعریف هویت ایرانی برمی‌آمد؛ و از سوی دیگر، توجه به فرهنگ غرب که در قالب طبیعت‌گرایی اروپایی، پرسپکتیو خطی و حتی الگوبرداری مستقیم از تابلوهای نقا شی در متن قالی‌ها نمود می‌یافت. چنین قالی‌هایی، نه صرفاً کف‌پو شی تجملی، بلکه عر صه‌ای برای چانه‌زنی هویتیِ ع صر قاجار بودند که در آن، ســـنت‌گرایی با مدرنیته غربی و اقتدار ســـیاســـی در هم تنیده شـــد و حاصـــل آن، آثاری شـــد که همچنان به‌عنوان ا سناد تاریخی زیست‌جهان فکری آن دوران قابلیت خوانش دارند. تاکنون پژوهش‌های متعددی در مورد قالی‌های تصویری انجام شده است. بااین‌حال، همچنان ابعادی از این حوزه وجود دارند که کمتر کانون توجه قرار گرفته‌اند و واکاوی آن‌ها می‌تواند به گشـــایش افق‌های تازه‌ای در شـــناخت این آثار بینجامد. قالیِ موضـــوع این پژوهش، توجه نگارنده را در نمایشـــگاهی که در اســـفند ۱۴۰۲ در شـــهر کرمان برگزار شـــده بود، جلب کرد؛ چند نمونه از این قالی، شامل نمونه‌هایی با کتیبه و بدون کتیبه با تغییرات جزیی، در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شده بود (تصاویر این قالی‌ها با عنوان آرشیو شخصی در جدول ۴ آورده شده است). با پرس‌وجو از تولیدکنندگان و افرادی که نمونه‌هایی از این قالی را در اختیار داشـــتند، پاســـخ‌هایی نه چندان مســـتند مانند درفش کاویانی دریافت شد که این موضوع موجب برانگیخته شدن حس کنجکاوی نگارنده گردید.

بر اساس توسعه روابط بین‌المللی در دوره قاجار، استفاده از نشان نجابت خانوادگی[۲] که در اروپا رایج بود، در این قالی دیده می‌شود. واژه قالی آرموری نیز برگرفته از نشان‌های نظامی یا دسته‌های زرهی اروپایی[۳] است. همچنین، ترکیبی از نمادهای ملی، مذهبی و اسطوره‌ای در این قالی وجود دارد. باتوجه به ماهیت قالی، در تحلیل از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت استفاده خواهد شد؛ چراکه هر متن دارای یک پیش‌متن است و می‌توان رابطه یک متن را با متون دیگر یا غیرخود به‌وضوح در قالی آرموری مشاهده کرد. بینامتنیت و بیش‌متنیت، به عنوان چارچوبی میان‌متنی، امکان بررسی و تفسیر روابط پیچیده میان نشانه‌ها و متون موجود در قالی را فراهم می‌آورد. سوال پژوهش این است که عناصر و مولفه‌های بازنمایی شده و برگرفته در قالی تصویری آرموری کدامند. هدف پژوهش، خوانش روابط بینامتنی و بیش‌متنی این قالی تصویری و آشکار ساختن چگونگی بازتولید معناهای فرهنگی است

که انعکاس هویت ملی و تعامل بین‌المللی دوره قاجار در آن آشکار است. قابل ذکر است به دلیل پایین بودن کیفیت تصویر قالی اصلی آرموری (تصویر ۱، جدول ۴) از طرح قالی (تصویر ۱۰، جدول ۴) برای تحلیل نقش‌مایه‌ها استفاده می‌گردد.

روش پژوهش

این مقاله با هدف تحلیل قالی تصویری آرموری بر اساس آرای ترامتنیت ژرار ژنت تدوین شده است. تصاویر اولیهٔ این قالی به صورت میدانی گردآوری گردید و سپس با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی، علاوه بر نمونه‌های دیگر این قالی، داده‌های مرتبط با پیشینه و مبانی نظری آن جمع‌آوری شد. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی و خوانش روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت این قالی می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، کاربست رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت در تحلیل آثار هنری به‌مثابهٔ متن‌هایی که در شبکه‌ای از روابط با سایر متون تعریف می‌شوند، رشد چشمگیری یافته است. این رویکرد که خوانش‌های چندلایه و تفسیرهای متفاوت از یک اثر را امکان‌پذیر می‌سازد، در حوزهٔ مطالعات قالی، به‌ویژه قالی‌های تصویری، به کانون توجه پژوهشگران بدل شده است. با این حال، دامنهٔ کاربرد آن در سایر هنرها نیز فراوان است که در ادامه به نمونه‌هایی از هر دو حوزه اشاره می‌شود.

در زمینهٔ قالی‌های تصویری، احمدی‌پیام (۱۴۰۴) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش بیش‌متنی قالی‌های نسخه‌برداری‌شده ایران از قالی تصویری هندو- مغول»، با بهره‌گیری از روش بیش‌متنیت ژنت، به بررسی روابط میان متن‌های قالی‌های تصویری ایران و شبه‌قارهٔ هند پرداخته و گونه‌شناسی برگرفتگی میان دو منظومهٔ بصری را ترسیم کرده است. افروغ (۱۴۰۴) نیز در مقالهٔ «خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت»، روابط صریح و ضمنی عناصر نقوش را در این قالی بر پایهٔ نظریهٔ ترامتنیت واکاوی نموده است. همچنین وی در پژوهشی دیگر (۱۴۰۳) با عنوان «تحلیل قالیچهٔ لیلی و مجنون با تکیه بر نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت»، یک قالیچهٔ تصویری را از دو منظر درون‌رشته‌ای (قالیچه‌های پیش‌متن و بیش‌متن) و میان‌رشته‌ای (سه نگاره) مورد بررسی قرار داده است. در پژوهشی مشابه، عرفان‌منش و پیری (۱۴۰۲)

آماده انتشار هنرهای زیبا

در مقالهٔ «خوانش بیش‌متنی عناصر نوشتاری در قالیچهٔ محرابی موزهٔ دفینه»، تحولات موضوعی و مضمونی این قالیچه را در مقایسه با قالیچه‌های دورهٔ صفوی تحلیل نموده‌اند. شکری و جعفری‌دهکردی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تبیین تأثیرات هنر سنتی چینی بر فرش شکارگاهی منتسب به کاشان دورهٔ صفوی موزهٔ متروپولیتن مبتنی بر رویکرد بینامتنی از منظر ژرار ژنت»، به بررسی تأثیر هنر چینی بر نقوش این فرش پرداخته‌اند. کاکاوند (۱۴۰۱) در مقالهٔ «مطالعهٔ بینامتنی نقش رویارویی سیمرغ و ارقم قالی بازوبندی عصر صفوی (محفوظ در موزهٔ متروپولیتن) مبتنی بر ابعاد برگرفتگی از سام‌نامه»، با هدف گریز از خوانشی تک‌بعدی و تک‌معنایی، از تحلیل بینانشانه‌ای برای بازیابی معنای سیال نقوش بهره گرفته است. اربابی و قملاقی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مطالعهٔ بینامتنی قالیچهٔ داستانی حضرت سلیمان و ملکهٔ سبا»، به تحلیل اثرپذیری طراحی و مفاهیم دینی و اجتماعی در طرح‌ها و نقش‌ها از منظر بینامتنیت پرداخته‌اند. قانی و محرابی (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچهٔ جانمازی صفوی بر اساس آرای ژرار ژنت»، ساختار معنایی این قالیچه را از طریق روابط میان‌متنی تبیین کرده‌اند.

در کنار پژوهش‌های متمرکز بر قالی، رویکرد ژنت در تحلیل سایر مصنوعات هنری نیز به کار گرفته شده است. شیرازی و نوروزی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «خوانش ترامتنی یکی از لباس‌های زنانه موجود در موزهٔ پوشاک سلطنتی برگرفته از سوزندوزی بلوچ»، چگونگی ارتباط این لباس با پیش‌متن‌های سوزندوزی بلوچ را مطالعه کرده‌اند. رمضان‌ماهی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «خوانشی نو از تابلوی شمس اثر استاد نصرالله افجه‌ای با رویکرد ژرار ژنت»، دلالت‌های نوشتاری و نشانه‌های تصویری این تابلو را با تکیه بر روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت تحلیل نموده است. رسولی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «خوانش ترامتنی فرش در هنر معاصر (مطالعهٔ موردی آثار النا هرزگ و محمود صالح‌محمدی)»، ظرفیت‌های نمادین و ارجاعی فرش را در زمینهٔ هنر معاصر بررسی کرده است. شفیقی (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «مطالعهٔ گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران»، با استناد به گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت، به طبقه‌بندی و درک پیوستگی‌ها، تأثرات و مناسبات متنی در منتخبی از آثار گرافیتی ایران پرداخته است.

علاوه بر مقالات، به دو پایان‌نامه در این حوزه اشاره می‌گردد. غریب‌پور (۱۴۰۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل روابط بینامتنی نقش قندیل در فرش ایرانی با تأکید بر نگارگری و معماری»، به ریشه‌یابی فرم و نقش قندیل در قالی، روند سیر تحول آن، و نحوهٔ تأثیرپذیری و تأثیرگذاری این نقش‌مایه بر اساس رویکرد بینامتنیت پرداخته است. شیرانی (۱۳۹۹) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل روایت داستان‌های ادبی در روابط بینامتنی فرش‌های تصویری دورهٔ قاجار»، با استفاده از نظریهٔ بینامتنی ژنت (صریح، غیرصریح و ضمنی)، به تعیین نوع بینامتنیت میان گونهٔ ادبی و فرش همت گمارده است.

مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که اگرچه رویکرد بینامتنی ژنت در تحلیل قالی‌های تصویری و چند اثر هنری دیگر به‌کار گرفته شده، اما بیشتر این مطالعات معطوف به نمونه‌های شاخص و شناخته‌شده بوده و بررسی

قالی‌های تصویری کمتر شناخته‌شده‌ای همچون قالی آرموری مورد غفلت واقع شده است. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با بهره‌گیری از چارچوب نظری ژنت، به کشف لایه‌های پنهان معنا و بازنمایی پیوندهای فرهنگی بازتولیدشده در این قالی بپردازد و ابعاد تازه‌ای از تأثیرات و تأثرات آن را در سنت قالی‌بافی دوره قاجار آشکار سازد.

مبانی نظری پژوهش

به دلیل ماهیت این قالی تصویری و استفاده از پیش‌متن‌هایی برای شکل‌گیری آن از نظریه ترامتنیت برای تحلیل آن استفاده خواهد شد. ژرار ژنت اصطلاح ترامتنیت را بر مجموعهٔ روابط متون اطلاق کرد و هر چیزی را که پنهانی یا آشکار، متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار دهد، در حوزهٔ ترامتنیت قرار داد (نامورمطلق، ۱۳۹۵ ، ۲۱). وی هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام گذاری کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد؛ بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت که هر کدام تقسیم‌بندی‌های دیگری را شامل می‌شود. «از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه متن‌های مرتبط با آن توجه دارد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۳).

بینامتنیت

بینامتنیت نزد ژنت بر اساس رابطهٔ هم‌حضوری است. او اشتراک دو یا چند متن را با حضور مؤثر یک متن در متنی دیگر تعریف می کند و اساس این رابطه را هم حضوری میان دو یا چند متن می‌نامد

(Genette, 1997, 2). بنابراین بینامتنیت هنگامی شکل می‌گیرد که دو متن دارای عنصر یا عناصری واحد باشند. حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر و یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص، سه گونه اصلی بینامتنیت از این نقطه نظر محسوب می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۵۹). بینامتنیت ژنت به سه دسته بزرگ تقسیم می‌شود: که این سه دسته با عناوین زیر به اختصار مورد بحث قرار می‌گیرد:

۱ـ بینامتنیت صریح: در این نوع بینامتنیت، حضور آشکار یک متن در متن دیگر دیده می‌شود. به عبارت دیگر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم، مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان نمی‌کند. به همین دلیل حضور متن دیگری در آن مشاهده می‌شود. از این منظر، نقل قول، گونه‌ای بینامتنی می‌باشد که نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع از تقسیمات آن می‌باشد.

۲ـ بینامتنیت ضمنی: در این نوع بینامتنیت، فقط خوانندهٔ آشنا به مآخذ با تکیه بر نشانه‌های دلالتگر، می‌تواند داد و ستد فکری و معنایی بین متون را کشف کند. مهمترین اشکال این نوع بینامتنیت اشارات، تلمیحات، کنایات، ترجمهٔ هنری ... است. در بینامتنیت ضمنی مؤلف دوم قصد پنهان کردن متن پیشین خود را ندارد و با اشارات ضمنی مرجع اصلی سخن را معرفی می‌کند. در واقع مؤلف «نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت، اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶ ، ۸۹).

۳ـ بینامتنیت غیرصریح: بینامتنیت غیرصریح بیانگر حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است با این تفاوت که، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان کاری به خاطر ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی، یکی از مهمترین انواع بینامتنیت غیرصریح به شمار می‌آید که در آن بدون اجازه و ذکر مرجع به استفاده از متنی پرداخته می‌شود.

بیش‌متنیت

در بیش‌متنیت مانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی و هنری بررسی می‌شود، اما این رابطه در بینامتنیت براساس هم‌حضوری است ولی در بیش‌متنیت این رابطه براساس برگرفتگی[۴]بنا شده است. به عبارتی در بیش متنی تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. البته در هر حضوری، تأثیر نیز وجود دارد و در هر تأثیری هم حضور وجود دارد اما در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر مورد توجه است.

ژنت در تعریف بیش‌متنیت می‌نویسد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن[۵]با یک متن پیشین[۶]شود، به شرط آنکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد. به عبارت دیگر بیش‌متن متنی است که از یک متن پیشین (پیش متن) در جریان یک فرایند دگرگون کننده اخذ شده باشد و به بیان دیگر، بیش‌متن همان «متن دوم درجه» به معنای واقعی خود است و یا هرگاه موجودیت یک اثر تحت تأثیر اثر پیشین باشد بیش‌متنیت نامیده می‌شود (همان، ۹۵). بیش‌متنیت متن‌های جدیدی را مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد که براساس متن‌های دیگر بوجود آمده باشد به همین دلیل متنیت براساس رابطه تقلیدی یا برگرفتگی استوار شده است. رابطهٔ برگرفتگی به دو دسته تقسیم می‌شود: همانگونگی[۷]و تراگونگی[۸]؛ در یک نگاه کلی می‌توان گفت: بیش‌متنیت یا دگرگونی پارودی، تراوستیسمان و ترانسپوزیسون را با خود به همراه دارد و همانگونگی می‌تواند با پاستیش، شارژ و فورژری همراه باشد. در بیش‌متنیتِ همانگونگی یا تقلیدی، هنرمند بدون تغییر یا دگرگونی در نسخه اصلی می‌کوشد تا اثر خود را با تقلید و کپی کردن از اثری دیگر به وجود آورد. به بیان دیگر در تقلید، نیت و هدف مؤلف این است که متن نخست را در وضعت جدید و موقعیتی تازه حفظ کند. در مقابل، بیش‌متنیت نوعی دگرگونی است که از متن یا اثر هنری جدید با ایجاد تغییراتی در متنِ اول صورت گرفته باشد.

معرفی پیکره مطالعاتی؛ مختصات ساختاری و محتوایی قالی

قالی آرموری از جمله فرش‌های تصویری شاخص تاریخی است که با نام «آرموری» شناخته می‌شود و دارای کتیبه‌ای با عنوان «عمل محمد ابن جعفر» در بخش پایینی است که نشان‌دهنده بافت این اثر توسط محمد ارجمند کرمانی یا در کارگاه تحت مدیریت ایشان است. ابعاد قالی ۱۵۶ × ۲۳۸ سانتی‌متر سانتی‌متر بوده، تار آن از پنبه و پود آن از پشم تهیه شده و بنا بر اغلب منابع، در اوایل قرن بیستم و احتمالاً حدود سال ۱۳۰۰ شمسی بافته شده است (ملول، ۱۳۸۴، ۱۳۹؛ هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹، ۱۸۸).

طرح زمینه قالی ساده است و در مرکزی‌ترین بخش آن، فرمی مرکب از نمادهای امپراتوری، دولتی، مذهبی و اسطوره‌ای به چشم می‌خورد که بر اساس شواهد تاریخی، به سفارش دربار طراحی و اجرای آن صورت گرفته است. مجموع نقش‌مایه‌های مرکزی، شباهت‌هایی به نقوش نشان‌واره اروپایی دارد و به همین علت، در برخی منابع نام «آرموری» برای این قالی برگزیده شده است. ملول در تحلیل خود بر این نکته تأکید دارد که طرح میانی قالی به آرم کشورهای بلژیک و هلند شباهت یافته و البته نمادهای ملی بریتانیا و فرانسه را نیز تداعی می‌کند. در بخش میانی این فرش، ترکیبی آیینی و نمادین با ساختار نشان‌های سلطنتی و خانوادگی اروپایی مشاهده می‌شود؛ در مرکز، پرده‌ای چین‌دار و مجلل قرار دارد که مشابه بالداکن سلطنتی[۹]در هنر غرب است و نشانه شکوه و اقتدار پادشاهی محسوب می‌گردد. در بالای ترکیب، تاج کیانی در جایگاه عالی نصب شده و عَلَم‌های مذهبی در طرفین قرار دارند. نقش شیر و خورشید (شیر شمشیر به دست) در مرکز دیده می‌شود و بالاتر از آن، کلاهخودی با نقش گل لوتوس در پیشانی و احاطه موجودات اسطوره‌ای (اژدها در سمت راست و شیردال در سمت چپ) دیده می‌شود. حاشیه‌های فرش با نقوش ختایی، اسلیمی و قاب‌بندی، زمینه را احاطه کرده و هماهنگی بصری میان مرکز و پیرامون اثر، جلوه آیینی و درباری ویژه‌ای به قالی آرموری بخشیده است.

پیش‌متن‌های برون‌فرهنگی و درون فرهنگی قالی تصویری آرموری

به نظر می‌رسد طرح پارچه‌های ابریشمی ساسانی پیش‌متنی برای قالی آرموری باشد. در دوران ساسانی، هنر پارچه‌های ابریشمی تزیین‌شده توسعه قابل‌توجهی پیدا کرد و علاوه بر استفاده در لباس‌های سلطنتی و اشرافی، در پوشش آثار و اشیای گرانبها و مقدس نیز به کار گرفته می شد. همچنین، علاوه بر جنس و مواد گران‌قیمتی همچون نخ‌های طلایی و ابریشم به‌کاررفته در این پارچه‌ها، تنوع طرح‌ها و نقش‌ها نیز موجب ارزشمندی و اهمیت آنها شده بود. «این پارچه‌ها اغلب با مدالیون‌هایی تزیین یافته بودند که طرح‌هایی از حیوانات خارق‌العاده و تخیلی همانند گریفون، شیرهای بال‌دار در درون آنها نمایش داده شده بود. آنها به «پالیا روتاتا»[۱۰] یا پارچه‌هایی

با مدالیون های دایره‌ای معروف بوده و با متون قرون وسطایی ارتباط داشتند. در داخل دایره آنها، حیوانات تخیلی نمادینی بودند که بعدها بر روی سرستون‌های رومانسک ظهور پیدا نمودند و یا منبع حیوانات نمادین هرالدیکی [نشان نجابت خانوادگی اشراف] غربی شدند. امروزه نیز برخی از کاتدرال‌ها و کلیساهای اروپایی هنوز قطعات عالی از پارچه‌های ساسانی را در خود نگاه داشته‌اند. این پارچه‌ها، که در طول دوران قرون وسطی شرق، برای پیچیدن و نگهداری اشیای مقدس مذهبی به کار برده می‌شد، اغلب به عنوان مدل برای صنعتکاران بیزانسی نیز استفاده می‌شدند» (Cassou, 1977, 166).

در ادامه، پیش‌متن‌هایی برای قالی آرموری معرفی می‌شوند؛ پیش‌متن اصلی این قالی، نشان‌های سلطنتی و خانوادگی اروپایی است و دو شاهد تاریخی در دوره قاجار به عنوان پیش‌متن فرعی ارائه می‌گردد؛

الف: پیش‌متن اصلی و برون‌فرهنگی اروپایی

نشان‌های خانوادگی، مجموعهٔ نشان‌ها و نمادهای معرف یک شخص، خانواده، یا دودمان، و علمِ شناخت نشان‌های خانوادگی دراصل ریشه در نشانه‌های ساده‌ای دارد که در جنگ‌ها برای شناخته‌شدن بر روی سپرها و بیرق‌ها نقش می‌کردند. اما در قرن ۱۴میلادی زبان تصویری پیچیده‌ای یافت که سازمان‌های نظارتی خاصی داشت (دیوان‌های شهسواری)[۱] و خاندان‌های اشرافی، نهادهای جمعی، شهرها و قلمروهای اختصاصی از آن استفاده می‌کردند. «انجمن نشان‌های خانوادگی»[۲] انگلستان قدیمی‌ترین شورای نشان‌های خانوادگی دنیا است که در ۱۴۸۴میلادی تأسیس شد. هر پیکر شامل سپر یا نشان سپرشکلی است که روی آن علائم خاصی نقش بسته است. علاوه‌بر تفاوت علائم، رنگ‌پردازی سطح سپر یا زمینه نیز که آمیزه‌ای است از فلز، رنگ یا خز پیکرها را از یکدیگر متمایز می‌سازد (URL 14).

در تکه‌ای از یک قالی انگلیسی پیش‌متنی از قالی آرموری را می‌توان مشاهده کرد و می‌توان گفت این قدیمی‌ترین قالی با نشان سلطنتی است. استفاده از نشان‌های سلطنتی در قالی مرسوم بوده، قدیمی‌ترین قالی که نشان سلطنتی بریتانیا را دارد متعلق به اواخر قرن شانزدهم میلادی است «در خانهٔ بوقتون در نوردزامپتون‌شایر، سه قالی وجود دارد که با قالی‌های ستاره‌دار اوشاک برابری می‌کند و در انگلیس، احتمالا در نورویچ تولید شده است. یکی تاریخ ندارد، یکی تاریخ ۱۵۸۴ و دیگری تاریخ ۱۵۸۵ دارد. در حاشیهٔ تمامی آنها از هر سو سردوشی‌های مونتاگو و هرینگتون بافته شده است. مانند اسپانیا، خاندان سلطنتی انگلیس اغلب به بافندگان دستور می‌دادند تا ابزارهای سلطنتی را در طرح‌ها ببافند» (تصویر ۱) (بلک، ۱۳۹۴، ۲۴۰).

تصویر ۱: *تکه‌ای از یک قالی انگلیسی با سردوشی‌های نشان‌های سلطنتی تاریخ ۱۶۰۰ م (۱/۰۶×۰/۵۳) موزه ویکتوریا آلبرت لندن* (بلک، ۱۳۹۴، ۲۴۰)

در جدول زیر، نشان‌های ملی و نظامی برخی کشورهای اروپایی که پیش‌متن قالی آرموری می‌باشند نشان داده شده است. حیوانات اسطوره‌ای، تاج، سپر، بالدکن سلطنتی و کلاهخود عناصر مشترک این نشان‌ها هستند. در بریتانیا، نشان پادشاهی بریتانیا که به آن کوتس او آرمس او یونایتد کینگدام[۱۳] نیز گفته می‌شود، شامل دو شیر و یک اسب تک‌شاخ است که نماد قدرت، شجاعت و نجابت خاندان سلطنتی است. علاوه بر آن، صلیب‌های معروف به صلیب‌های سنت جرج (انگلستان)، سنت اندرو (اسکاتلند) و سنت پاتریک (ایرلند) نیز از نمادهای برجسته بریتانیا هستند که در پرچم این کشور بارز می‌باشند (تصویر ۱، جدول ۱). در بلژیک، نشان سلطنتی همراه با پرچم کشور، ترکیبی از رنگ‌ها و نمادهایی مانند شیر سیاه فلاندرز و خروس سرخ والون را در بر می‌گیرد که نمایانگر هویت قومی و تاریخی دو قوم اصلی این کشور است. رنگ‌های سیاه، زرد و قرمز به عنوان رنگ‌های ملی و سلطنتی اهمیت دارند (تصویر ۲، جدول ۱). هلند دارای نمادهای سلطنتی شامل شیر طلایی بر روی زمینه آبی است که نماد اقتدار و تاریخ پادشاهی هلند است و نشانه‌های نجابت در نقوش آن دیده می‌شود (تصویر ۳، جدول ۱). فرانسه با تاریخچه‌ای پر فراز و نشیب، از نمادهایی همچون پرچم سه‌رنگ فرانسه با نوارهای عمودی آبی، سفید و قرمز برخوردار است. رنگ سفید نماد سلطنت است و رنگ‌های آبی و قرمز نماینده شهر پاریس می‌باشند. علاوه بر این، خروس فرانسه به عنوان نماد ملی و یکی از نشانه‌های برجسته در تاریخ این کشور شناخته می‌شود که نمایانگر غرور و هویت فرانسه است (تصویر ۴، جدول ۱). این نمادها به عنوان پیش‌متن برای قالی آرموری، چارچوبی از نشانه‌های قومی، ملی و سلطنتی اروپایی را فراهم می‌آورند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم در طراحی و

معناشناسی قالی نقش ایفا می‌کنند، و بازتاب‌دهنده تعاملات فرهنگی و سیاسی دوره قاجار و روابط بین‌المللی آن زمان هستند.

جدول ۱. *نشان ملی برخی از کشورهای اروپایی*

تصویر ۱، نشان ملی بریتانیا (URL 1)	تصویر ۲، نشان ملی بلژیک (URL 2)	تصویر ۳، نشان ملی هلند (URL 3)	تصویر ۴، نشان امپراتوری فرانسه در دوره ناپلئون (URL 4)

ب: پیش‌متن فرعی و درون فرهنگی ایرانی

از پیش‌متن‌های فرعی یا شواهد درون فرهنگی می‌توان به دو نمونه سکه و تصویر کارتپستال دوره قاجار اشاره کرد؛ نمونه‌ای از مدال‌های موسوم به سکه‌های شیر و اژدها را در تصویر ۱ از جدول ۲، ملاحظه می‌کنید، این سکه‌ها ضرب انگلستان بوده، که در سال ۱۸۲۸ میلادی توسط جان مکدونالد کینر، نماینده وقت بریتانیا در ایران به دربار فتحعلی‌شاه پیشکش شدند. از جنبه پولی، این سکه‌ها ارزش مشخصی نداشته، ولی به‌صورت فرضی، «یک قرانی» درنظرگرفته می‌شوند. جنس نمونه‌های موجود از طلا، نقره و قلع هستند. روی این سکه‌ها مطابق با الگوی معمول سکه‌های ایرانی آن زمان نام فتحعلی‌شاه به‌صورت «السلطان ابن السلطان فتحعلی‌شاه قاجار» با خط نستعلیق آمده و پشت سکه‌ها یک نشان خانوادگی اروپایی قرار دارد که سمت چپ یک شیر آفریقایی و سمت راستش یک اژدهای دوپا، سپری شیر و خورشیدنشان را نگه داشته‌اند. پایه نشان، روبانی با عبارت «اسدالله الغالب» است و بر فراز آن نقش تاج کیانی وجود دارد. این نقش، قدیمی‌ترین مورد شناخته‌شده از نمود تاج کیانی در قالب یک نشان‌واره به‌حساب می‌آید. سکه‌ها در ضرابخانه هیتون، واقع در شهر بیرمنگام ضرب شدند و ظاهراً سازنده نشان یا حکاک سکه‌ها شخصی با نام Bain بوده که امضایش را به‌صورت یک B در زیر نقش نشان ثبت کرده است (مشیری، ۱۳۴۹، ۲).

در پیش‌متن فرعی دیگر، تصویری از نشان سلطنتی شاهنشاه ممالک محروسه ایران از آلبوم منسوب و تقدیمی به ناصرالدین شاه در سال ۱۲۴۴ شمسی (۱۸۶۵ میلادی) مشاهده می‌گردد (تصویر ۲ از جدول ۲). تصویر پیش‌رو نمایش یک نشان تشریفاتی سلطنتی است که در ساختار بصری و آرایش نشانه‌ها مستقیماً در سنت شیر و خورشیدِ متداول در دوره قاجار قرار می‌گیرد: بالدکن سلطنتی در پس‌زمینه؛ سپری مرکزی با ترکیب شیر نگهبان و خورشید، تاج سلطنتی بر فراز ترکیب، و مجموعه‌ای از بیرق‌ها و علم‌ها در پشت سپر و کلاهخودی بالای آن قرار گرفته‌اند. دو حیوان اسطوره‌ای اژدها و شیردال در سمت راست و چپ به عنوان نگهدارنده‌های سپر قرار دارند. این ترکیب هم‌زمان بیشترین عناصر نمادین دولت (تاج، بیرق، شمشیر) و سنت نمادگرایانه ملی/ نجومی (خورشید بر فراز شیر) را گرد می‌آورد؛ نشانه‌هایی که از آغاز سده نوزدهم به بعد و در دولت‌های قاجار به‌عنوان نشان ملی تثبیت شد. شکل اجرای شیر (ایستاده یا نشسته، همراه با شمشیر یا بی‌شمشیر) و حضور تاج و بیرق‌های متعدد به‌ویژه در صفحات آلبوم‌های سلطنتی اواسط تا اواخر قرن نوزدهم معمول است و نشان‌دهنده تلاقی نمادگرایی ایرانی با صورت‌بندی‌های اروپایی «coat-of-arms» است.

جدول ۲. *پیش‌متن درون‌فرهنگی ایرانی*

تصویر ۱، مدال‌های موسوم به سکه‌های شیر و اژدها که توسط نمایندگان بریتانیا به فتحعلی‌شاه پیشکش شده‌اند (URL 5)	تصویر ۲، تصویری از نشان سلطنتی شاهنشاه ممالک محروسه ایران از آلبوم تقدیمی به ناصرالدین شاه در سال ۱۲۴۴ شمسی (URL 6)

نمونه‌های بیش‌متنی در گلیم و قالی‌های درون‌فرهنگی و برون فرهنگی

بیش‌متن‌هایی از قالی آرموری به صورت قالی و گلیم وجود دارد که در بردارنده نشان سلطنتی سایر کشورها و همچنین گونه‌ای متفاوت از قالی‌های درویشی است. یکی از نمونه‌ها قالی با نشان نیروهای ارتش امپراطوری روسیه است که در دُرخش، واقع در استان خراسان جنوبی بافته شده است (تصویر۱، جدول ۳). از این نمونه، به گلیمی از صربستان می‌توان اشاره کرد که در نقش آن عقابی دو سر و تاجی مشبک با علامت صلیب بر بالای آن دیده می‌شود. این گلیم، هدیه شاه الکساندر کاراگورویچ به صاحب کارخانه آبجوسازی، ناندور گربر، به مناسبت دعوت به شکار بوده است (تصویر۲، جدول ۳). همچنین، نشان سلطنتی کشور عراق را می‌توان در قالی دیگر که به احتمال زیاد در اصفهان بافته شده مشاهده کرد (تصویر۳، جدول ۳). در قالی تصویری بافته شده در کاشان، تحت تأثیر نشان‌های نجابت خانوادگی اروپا و عناصر فرهنگی دراویش، همچون تبرهای ضربدری شکل و کشکول، متأثر از فرهنگ بومی و مذهبی، در میانه شنل سلطنتی قابل مشاهده است. در چهار گوشه قالی، کتیبه‌هایی وجود دارد که مجموع آن‌ها یک بیت شعر از هاتف اصفهانی را تشکیل می‌دهد:

«چشم دل باز کن که جان بینی / آنچه نادیدنی است آن بینی»

قالی‌های تصویری درویشی به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ در گروه نخست، قالی‌ها به تصاویر دراویش مزین هستند، اما در گروه دیگر فقط وسایل آیینی دراویش به تصویر درآمده‌اند. این قالی در دسته دوم قرار دارد و با ترکیب عناصر فراملی، در کنار تاج کیانی و عناصر مذهبی دراویش، بیانی متفاوت ارائه می‌دهد که در این نوع قالی‌ها کم‌نظیر است (تصویر۴، جدول ۳).

آماده انتشار هنرهای زیبا

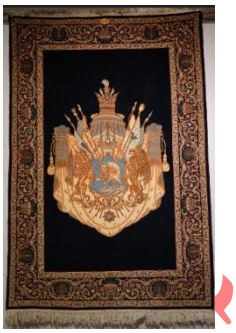
جدول ۳. *بیش‌متن‌های متفاوت از قالی آرموری*

تصویر ۱، قالی با نشان سلطنتی روسیه، بافت درخش (ایران)، دهه ۱۹۰۰ میلادی (URL 7)	تصویر ۲، گلیم با نشان پادشاهی صربستان، بافت پیروت، ۱۹۳۰ میلادی (URL 8)
تصویر ۳، قالی با نشان ملی عراق، احتمالاً بافت اصفهان، ۱۹۲۰-۲۱ میلادی (مجموعه کریستیز) (URL 9)	تصویر ۴، قالی با نشان نجابت خانوادگی و عناصر فرهنگی دراویش، بافت کاشان، 1938میلادی (URL 10)

بیش‌متن‌ها و بازبافی‌های متعددی از قالی آرموری با اندک تفاوت‌هایی وجود دارد که درجدول زیر نمونه‌هایی از آنها آورده شده است (جدول ۴)؛

جدول ۴. *بیش‌متن‌های دیگر از قالی آرموری*

تصویر ۱: پیش متن اصلی قالی آرموری (ملول، ۱۳۸۴، ۱۷۵)	تصویر ۲: قالی آرموری، (Sakhai,2008,169)	تصویر ۳: قالی آرموری با کتبه «عمل حسین‌جان ابوالهادی» (URL 11)	تصویر ۴: قالی آرموری (صباحی، ۱۳۹۸، ۲۸۷)
تصویر ۵: قالی آرموری (صباحی، ۱۳۹۸، ۲۸۷)	تصویر ۶: قالی آرموری (صباحی، ۱۳۹۸، ۲۸۷)	تصویر ۷: قالی آرموری (صوراسرافیل، ۱۳۹۰، ۳۶۰)	تصویر ۸: قالی آرموری (صوراسرافیل، ۱۳۹۰، ۳۶۰)

			
تصویر ۹: قالی آرموری با کتیبه «ارجمند» (آرشیو شخصی)	تصویر ۱۰: قالی آرموری با کتیبه «تیمو» (آرشیو شخصی)	تصویر ۱۱: قالی آرموری با کتیبه «ارجمند» (آرشیو شخصی)	تصویر ۱۲: قالی آرموری با کتیبه «محمدعلی ابوالهادی» (آرشیو شخصی)
تصویر ۱۳، قالی آرموری، بافت کرمان، ۱۹۰۰ میلادی (۱۲۷۸ شمسی)، (URL 12)	تصویر ۱۴، قالی آرموری، بافت کرمان، ۱۹۰۰، میلادی (۱۲۷۸ شمسی)، گالری بخارا (URL 13)		

اداره کل هنرهای زیبا

رویکرد بینامتنی برگرفتگی

خوانش بینامتنی قالی آرموری بر پایه پیش‌متن‌ها در ترکیب‌بندی و ساختار، و نمادهای ملی و مذهبی صورت می‌گیرد؛

الف: برگرفتگی همان‌گونگی در ترکیب‌بندی و ساختار

بر اساس ژنت، ساختار قالی آرموری برگرفتگی همان‌گونگی از طرح‌های فراملی اروپایی است. یک سپر مرکزی با نشان ملی در مرکز، دو حیوان برای محافظت از آن، و تاج و کلاهخود بالای سپر با شنل سلطنتی در پس‌زمینه، فرم کلی طرح را تشکیل می‌دهد. تکه قالی انگلیسی و نشان ملی این کشور به همراه کشورهای بلژیک، هلند و فرانسه ساختار کلی این فرم را دارا می‌باشند که در زیر به آنها اشاره می‌گردد؛

در قطعه‌ای از قالی انگلستان (تصویر ۱)، سپری مشاهده می‌شود که توسط دو موجود محافظت می‌شود و تاجی در بالای آن قرار گرفته است. درون سپر چهاربخشی، ترکیبی از شیرهای سه‌گانه انگلیسی همراه با زنبق‌های فرانسوی به تصویر کشیده شده است. در سمت راست سپر، موجود افسانه‌ای اژدها و در سمت چپ، شیر تاج‌بر سر به عنوان محافظان آن حضور دارند. این ترکیب با تغییراتی در نشان ملی انگلستان قابل مشاهده است؛ به طوری‌که موجود افسانه‌ای اسب تک‌شاخ جایگزین اژدها در سمت راست سپر شده و شیر تاج بر سر در سمت چپ قرار گرفته است. همچنین، به جای تاج، کلاهخودی وجود دارد که بالای آن شیر تاج بر سر قرار گرفته است. علاوه بر شیرهای سه‌گانه انگلیسی، نشان شیر ایستاده اسکاتلندی و چنگ ایرلندی نیز داخل سپر جای داده شده‌اند. در پایین سپر نیز روبان‌هایی با شعار «پروردگار و حقانیت من» قرار گرفته است.

در نشان ملی بلژیک، شیر حاکم زرد رنگ در پس زمینه‌ای سیاه و در بالای آن کلاهخود زرد رنگی قرار گرفته و پشت آن دو عصای سلطنتی که بر بالای یکی تصویر دست عدالت و بر بالای یکی شیر است قرار دارند دو شیر نگهبان کنار آن ایستاده‌اند و زیر آن هم نشان لئوپولد بلژیک آویزان است در دست دو شیر پرچم بلژیک قرار دارد بر بالای کلاهخود و کل مجموعه، تاج سلطنتی بلژیک قرار دارد و در پس‌زمینه، شنل سلطنتی و در بالای مجموعه نشان نه استان بلژیک قرار دارد و در پایین هم عبارت فرانسوی «وحدت باعث قدرت است» نوشته شده است. در نشان ملی هلند، روی سپر، شیر شمشیری در یک دست و دسته‌ای تیر در دست دیگر دارد که به صورت سنتی نماد پادشاهی ویلم آلکساندر و کشور است. سپر توسط دو شیر محافظت می‌شود در قسمت فوقانی سپر، تاج و در قسمت پایین، روی روبانی، شعاری با عنوان «نگهداری خواهم کرد» نوشته شده است. در پس‌زمینه این طرح، شنل سلطنتی قرار دارد که روی آن نیز، تاجی همانند تاج روی سپر قرار دارد.

نشان امپراتوری فرانسه در دوره ناپلئون (۱۸۰۴–۱۸۱۵)، تثبیت شد. ساختار این نشان تلفیقی از نشانه‌های سنتی سلطنت فرانسه و نمادهای برگرفته از امپراتوری روم است که ناپلئون برای مشروعیت‌بخشی به حکومت خود از آن‌ها بهره گرفت. در مرکز نشان، سپر آبی‌رنگ قرار دارد که بر آن عقاب طلایی با بال‌های نیمه‌گشوده دیده می‌شود. این عقاب، یادآور عقاب رومی[۱۴] است؛ نماد اقتدار و پیروزی لژیون‌های روم، همچنین نمادی از اقتدار نظامی و فرماندهی مطلق در امپراتوری ناپلئون است. جهت نگاه عقاب رو به راست (جهت شرافت در هِرالدری) نشانگر مشروعیت، پیشروی و قدرت مشروع است. بر فراز سپر، تاج امپراتوری طلایی قرار گرفته که ساختاری قوسی دارد. این تاج به سبک تاج امپراتوران روم طراحی شده، بر قدرت فراسلطنتی و نیمه‌مقدس ناپلئون تأکید می‌کند. در زیر تاج، کلاهخود زرین و تشریفاتی قرار دارد که بر اقتدار نظامی امپراتور تأکید می‌کند. نبود چهره انسانی در کلاهخود نشان‌دهنده فراموشی فردیت امپراتور در مقام نهاد سیاسی، و تبدیل‌شدن ناپلئون به یک نماد سیستماتیک قدرت است. ردای ارغوانی مزین به گل‌های زنبق طلایی یکی از برجسته‌ترین اجزای نشان است؛ ارغوانی، رنگ سنتی شاهان اروپا و نشان‌دهندهٔ مقام والا است. گل زنبق فرانسوی[۱۵] نشانه سنتی پادشاهی فرانسه است که ناپلئون با حفظ آن تلاش کرد میان خود و تاریخ ملی فرانسه پیوند ایجاد کند. در دو سوی سپر، دو نوع عصای سلطنتی به صورت ضربدری قرار گرفته‌اند: در سمت چپ عصایی با نماد دست سفید که از سنت پادشاهی فرانسه آمده است بیانگر عدالت الهی و حق مشروع حکومت است. در سمت راست: عصایی طلایی با تمثال انسانی مشابه امپراتور رومی قرار دارد که تأکید مجدد بر اقتدار نظامی و میراث امپراتوری روم است. و در پایین سپر، آویخته بر آن، نشان افتخار لژیون[۱۶] دونور دیده می‌شود.

با توجه به موارد ذکر شده، ساختار و ترکیب‌بندی کلی قالی آرموری تحت تأثیر نشان‌های اروپایی بوده است و برای بومی سازی آن، شاهد برگرفتگی تراگونگی در نمادهای آن می‌باشیم.

ب: برگرفتگی تراگونگی در نمادهای ملی و مذهبی

برگرفتگی نمادهای قالی آرموری از طرح‌های اروپایی، برگرفتگی تراگونگی است که به شرح هر یک از آن‌ها می‌پردازیم. در طرح قالی آرموری، در وسط سپر، شیر شمشیر به دست و خورشید قرار دارد. پیشینه نماد شیر و خورشید به دوران پیش از تاریخ می‌رسد و کهن‌ترین نمونه موجود از آن کتیبه‌ای است مربوط به دوران خشایارشاه که در موزه آرمیتاژ روسیه نگهداری می شود. در نشان شاهنشاهی سلسله قاجار، شیر شمشیر به دست و خورشید نقش‌مایه اصلی است که تاج کیانی بالای آن و شاخه بلوط و زیتون که در انتها به وسیله روبانی به‌هم‌گره خورده‌اند در طرفین قرار دارد.

این سپر با مرکزیت شیر و خورشید توسط دو جانور افسانه‌ای اژدها در سمت راست و شیردال یا گریفین در سمت چپ محافظت می‌شوند. ترکیب شیر با سر عقاب و بال، موجود افسانه‌ایست که در طول تاریخ هنر ایران به کار می‌رفته است. اژدها موجود افسانه‌ای دیگر، در انواع روایات اساطیری ـ پهلوانی و فولکوریک، با مفاهیم منفی همچون نماد شیطان، شرور و مرگ به کار رفته است (کوباچی، ۱۳۷۸، ۲۵۴).

در فرهنگ ایرانی، تاج به عنوان نماد سلطنت، قدرت و پیروزی از نمادهای فره ایزدی محسوب می شود. بهترین نمونه برای فرهمندی تاج در شاهنامه، داستان بهرام گور است؛ آنجا که بهرام برای به دست آوردن پادشاهی، باید تاج را از میان شیران برباید (ماه‌وان و همکاران، ۱۳۹۴، ۱۲۹). تاج مورد استفاده در قالی آرموری، برگرفتگی از نوع تراگونگی است و به وضوح تاج کیانی سلسله قاجار را نشان می‌دهد. کلاهخود بالای سپر در قالی آرموری، کاملا متمایز از کلاهخود اروپایی بوده و بیشتر از جنبه نظامی، جنبه مذهبی آن پر رنگ است.

برخی از نمادهای قالی آرموری مانند گل لوتوس، علم، نیزه و پنجهٔ دست ریشه در گفتمان تاریخی و فرهنگی ایرانی دارند که به جهان بیش‌متن افزوده شده‌اند؛ آناهیتا (ایزد آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) اسطوره-های ایرانی نماد لوتوس است. جایگاه در شاخص‌های ژنت، به صورت پاستیش[۱۷]یک نماد کهن ایرانی ـ هخامنشی و ساسانی اضافه می‌شود تا متن را باستانی‌تر و ایرانی‌تر کند. بیش‌متن با افزودن لوتوس شارژ[۱۸]معنایی اسطوره‌ای به ساختار سلطنتی می‌دهد و از نشانه صرفاً سیاسی به نماد قدرت قدسی و فرّه ایزدی تبدیل می‌کند. جایگشت به صورت انتقال یک نماد از هنر هخامنشی، بودایی، ایرانی به یک متن قاجاری اروپایی است. بنابراین وجود لوتوس در بیش‌متن، لایه ایران‌باستان را فعال می‌کند و پیش‌متن‌ها را با ریشه‌های اسطوره‌ای ایرانی ترکیب می‌کند این بازسازی هویت ایرانی دقیقاً یک حرکت هایپرتکستی است. بنابراین و با توجه به پر رنگ شدن گفتمان باستان‌گرایی در دوره قاجار، حضور آن در قالی آرموری اهمیت توجه به پیشینه فرهنگ ایرانی را می‌رساند.

حضور کلاهخود، علم، پنجه دست و آرایه‌های شبیه به خیمه (شنل سلطنتی) یادآور پیش‌متن‌های همچون آیین‌های عاشورا، علم‌های هیئت‌های عزاداری و نماد علمدار کربلا هستند. یعنی می‌توان آنها را ستون‌های مشروعیت مذهبی برای شاه قلمداد کرد. بنابراین قدرت‌نمایی شاه با حمایت اسطوره‌ای (شیردال، لوتوس)، مشروعیت سیاسی (تاج، شیر و خورشید)، حمایت مذهبی (علم، پنجه) و همچنین ارتباط با جهان قدرت اروپایی (نشان نجابت خانوادگی اروپا) قابل مشاهده است. بنابراین پر واضح است که این نمادها در پیش‌متن‌های اروپایی نباشد چون کاملا مطابق با فرهنگ ایرانی و مذهب اسلامی آن است. از دلایل افزوده شدن این نشان‌ها به بیش‌متن، می‌توان به ایرانی‌سازی پیش‌متن اروپایی، افزودن مشروعیت مذهبی ملی و تبدیل قالی به عنوان یک متن فرهنگی به یک متن ایدئولوژیک جدید اشاره کرد. جایگاه نمادهای اضافه شده یا شارژ در شاخص‌های شش‌گانه‌ی ژنت به این صورت است: به صورت جایگشت[۱۹]یعنی نمادهایی از حوزه فرهنگی ایرانی اسلامی

(ایران، تشیع، اسطوره) به پیش‌متن اروپایی افزوده شده است. به صورت پاستیش، قالی آرموری با وجود برگرفتگی همانگونگی در ساختار کلی در حال بومی‌سازی ساختار پیش‌متن است. و ایجاد کد جدید برای ریشه داشتن در سنت به صورت فورژ نُمایان است. حضور پاستیش بازآفرینی نشانه‌های آیینی و مذهبی علم و نیزه در بیش‌متن به منزله تراوستیسمان[۲۱] و تغییر کارکرد متن سلطنتی به متن آیینی مذهبی است. شارژ با افزودن بار مذهبی ـ عاشورایی به متن سلطنتی است. حضور این نمادها، اسلامی و تشیع‌سازی متن سلطنتی را با قدرت قدسی مظلومیت‌محور امتزاج می‌کند. حضور پنجه دست (پنجهٔ عباس، علم پنج‌تن، دست فاطمه) در بیش‌متن اضافه‌کردن قداست و مشروعیت مذهبی یعنی قوی‌ترین نوع شارژ است. تغییر هویت متن از سلطنتی به آیینی و مذهبی، تراوِستیسمان است و جایگشت در انتقال نماد تشیع به ساختار سیاسی و سلطنتی مشاهده می‌گردد. با فورژ قالی شبیه یک درفش مذهبی ـــ سلطنتی نشان داده می‌شود که در پیش‌متنی اروپایی وجود ندارد. پنجهٔ دست اوج اسلامی‌سازی متن است که نشان می‌دهد قالی آرموری روایت قدرت را از سلطنت به قداست امتداد می‌دهد.

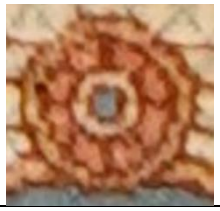
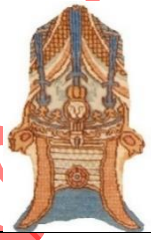
پرنده درفشی یا نماد پیام‌رسان/ قدسی که در بیش‌متن حضور دارد. به صورت فورژ، قدمت و ارزش به مجموعه نمادها اضافه می‌کند. پرنده معمولاً در درفش‌های آیینی ایران باستان بوده است و در درفش شهداد نیز پرنده عقاب را می‌توان دید. بنابراین کارکرد آن به صورت پاستیش است. در کارکرد جایگشت، انتقال کد قدسی و آسمانی (پرنده = وحی، پیام، قدرت الهی) به ساختار سیاسی صورت گرفته است. بنابراین با افزودن پرنده، اقتدار شاه از سطح سیاسی به سطح الهی ارتقا می‌یابد و مشروعیت الهی برای شاه قاجار به همراه دارد.

افزودن این نمادها در بیش‌متن قالی آرموری با مکانیسم هایپرتکستی (پاستیش، جایگشت، شارژ، تراوستیسمان و گاهی فورژ) نشان می‌دهد که با وجود اینکه پیش‌متن‌ها بیشتر سیاسی و غربی هستند اما محوریت باستان‌گرایی ایرانی و مذهبی به ویژه تشیع در بیش‌متن مشاهده می‌گردد.

از ویژگی‌های دیگر قالی آرموری، تفاوت مدیوم[۲۲] و شیوه‌های بازنمایی است. ژرار ژنت در ترامتنیت، امکان تحقق رابطه بیش‌متنی را محدود به رسانه واحد نمی‌داند؛ بلکه معتقد است که بیش‌متنیت می‌تواند میان دو متن از رسانه‌های کاملاً متفاوت نیز برقرار شود و این دگرگونی رسانه‌ای، خود یکی از سازوکارهای بنیادین در دگرگونی معناست. این فرآیند در نظریه ژنت ذیل مفهوم ترانسپوزیشن بین‌مدیایی[۲۳] قرار می‌گیرد. پیش‌متن‌های اصلی و فرعی این اثر (به جز تکه قالی انگلیسی که در آن نیز، نشان در حاشیه بافته شده است) در رسانه‌هایی شکل گرفته‌اند که از حیث ماهیت مادی، کارکرد و مخاطب، ماهیتی رسمی، سخت و کم‌مقیاس دارند. در مقابل، قالی آرموری به‌منزله متن، در مدیومی کاملاً متفاوت یعنی بافت قالی بزرگ‌مقیاس و فرهنگی پدید آمده است. این انتقال، به معنای انتقال نشانه‌ها از قلمرو اقتدار سیاسی به قلمرو کاربرد فرهنگی است. این جابه‌جایی مدیومی نه

تقلیدی صرف، بلکه نوعی ترجمه فرهنگی از پیش‌متن به متن جدید تلقی می‌شود؛ ترجمه‌ای که طی آن معنا، کارکرد و مخاطب نشانه‌ها دگرگون می‌گردد (جدول ۵).

جدول ۵. *تحلیل روابط برگرفتگی و کارکرد آنها در قالی آرموری*

		
	تاج کیانی، کارکرد سلطنتی، تاج پادشاه قاجار، برگرفتگی تراگونگی	لوتوس، کارکرد هویت ملی، برگرفتگی تراگونگی افزوده
		
نیزه و پنجهٔ دست، کارکرد مذهبی، برگرفتگی تراگونگی افزوده	کلاهخود، کارکرد مذهبی، برگرفتگی تراگونگی	پرنده، کارکرد سلطنتی، برگرفتگی تراگونگی افزوده
اژدها، جانور افسانه‌ای، برگرفتگی تراگونگی	ساختار کلی کار، سپر مرکزی با نشان ملی در مرکز و حیوانات محافظ در دو طرف، تاج و شنل سلطنتی، برگرفتگی همانگونگی، فورژری	شیردال، جانور افسانه‌ای، برگرفتگی تراگونگی

آماده انتشار

	شیر شمشیر به دست و خورشید، کارکرد سلطنتی و هویت ملی، نشان دولتی سلسله قاجار، برگرفتگی تراگونگی	

نتیجه‌گیری

در خوانش بینامتنی قالی آرموری، نظریهٔ ژرار ژنت در باب بیش‌متنیت امکانی فراهم می‌آورد تا بتوان پیوندهای آشکار و پنهان میان متون بصری را نه صرفاً بر اساس شباهت ظاهری، بلکه بر پایهٔ روابط ساختاری، کارکردی و معنایی تحلیل کرد. این قالی بیش‌متنی با برگرفتگی همانگونگی بر اساس ساختار اروپایی و مجموعه‌ای از نمادهایی ملی و مذهبی به صورت برگرفتگی تراگونگی است. در پاسخ به پرسش تحقیق می‌توان گفت؛ قالی آرموری حامل مجموعه‌ای از نمادهای سلطنتی، ملی، اسطوره‌ای و مذهبی است؛ شیروخورشید، تاج کیانی، گریفین یا شیردال، اژدها، پرنده، علم و کلاهخود، و بالدکن سلطنتی. این نشانه‌ها در قالی آرموری، با اندک تغییرات ترکیبی و سبکی، بازآفرینی شده‌اند. در بررسی نوع رابطه‌ی میان این متون، سه شاخصهٔ بیش‌متنی بیش از دیگر مؤلفه‌ها در این آثار فعال‌اند: پاستیش، فورژی و ترانسپوزیشن. قالی آرموری به‌مثابهٔ پاستیش، بازآفرینی وفادارانه‌ای از ساختار و نمادهای سلطنتی با نگاهی احترام‌آمیز است؛ بی‌آن‌که قصد نقد یا طنز داشته باشد. از سوی دیگر، آن را می‌توان مصداقی از فورژی دانست؛ زیرا با بازتولید نشانه‌های اصیل سلطنتی در قالبی تازه (قالی)، دست به نوعی جعل خلاقانه می‌زند و معنایی جدید را در بستری دیگر مستقر می‌کند. همچنین حضور ترانسپوزیشن در این اثر آشکار است؛ چراکه معنا و کارکرد نمادها از سطح سیاسی و سلطنتی به سطح فرهنگی انتقال یافته‌اند. دو شاخصهٔ دیگر یعنی پارودی و شارژ در این اثر یا غایب‌اند یا بسیار محدود. پارودی که بر تقلید طنزآمیز یا انتقادی دلالت دارد، در اثر مورد بحث مصداقی نمی‌یابد، زیرا هدف هنرمند بازتولید و استمرار سنت بوده است نه طعن یا نقد آن. شارژ نیز تنها در سطحی تصویری و به‌صورت اغراق در ابعاد یا جزئیات نقوش مشاهده می‌شود و کارکرد معنایی عمیقی ندارد. در مجموع، قالی آرموری به‌مثابه بیش‌متن، پیش‌متن‌های سلطنتی، مذهبی و اسطوره‌ای را به شکلی یکپارچه بازآفرینی می‌کند و از طریق پاستیش، ترانسپوزیشن، بازنشانه‌گذاری و تقویت معنایی، شبکه‌ای پیچیده از مشروعیت سه‌گانه را ارائه می‌دهد. این تحلیل نشان می‌دهد که هنر تصویری ایرانی نه تنها یک ابزار تزیینی، بلکه حامل قدرت چندلایه و انتقال‌دهنده مفاهیم سیاسی و مذهبی است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

پی نوشت

[1]. واژه آرموری Armory از Heraldic armory یا Arms of coat می‌آید و به طرح‌هایی اشاره دارد که در آن نشان‌ها، سپرها یا نمادهای Heraldic نقش بسته باشند.

[2]. Heraldry
[3]. Armorial
[4]. Derivation
[5]. Hypertexte
[6]. Hypotexte
[7]. Imitation
[8]. Transformation
[9]. Royal Mantle or Pavilion

بالدکن سلطنتی معمولا از پارچه مخملی قرمز با آستر سفید منقش به نقش زنبق یا سمور ساخته شده و لبه هایش با نوارهای زرین و منگوله های طلایی تزیین شده است. این بالاپوش نمادی از شکوه، شان پادشاهی و اقتدار دولت سلطنتی است.

[10]. Le Pallia Rotata
[11]. Courts of chivalry
[12]. College of Arms
[13]. Coat of arms of the United Kingdom
[14]. Aquila
[15]. Fleur-de-lis
[16]. Légion d’honneur
[17]. Pastiche
[18]. Charge
[19]. Transposition
[20]. Forges
[21]. Travestissement
[22]. Medium
[23]. Intermedial transposition

آماده انتشار هنرهای زیبا

فهرست منابع

احمدی‌پیام، رضوان. (۱۴۰۴). خوانش بیش‌متنی قالی‌های نسخه‌برداری‌شده ایران از قالی تصویری هندو _ مغول. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، *۱۹*، ۱۸۲–۲۰۱.

https://doi.org/10.22051/jtpva.2024.45153.1548

اربابی، بیژن، و قملاقی، فائزه. (۱۴۰۰). مطالعه بینامتنی قالیچه داستانی حضرت سلیمان و ملکه سبا. *رهپویهٔ هنرهای صناعی*، *۱*، ۷–۱۷.

https://doi.org/10.22034/rac.2021.249245

افروغ، محمد. (۱۴۰۴). خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت. *نگره*، *۷۳*، ۱۱۱–۱۲۷.

https://doi.org/10.22070/negareh.2023.18002.3255

افروغ، محمد. (۱۴۰۳). تحلیل قالیچه لیلی و مجنون با تکیه بر نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت .*هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹ (۲)، ۸۱–۹۷.

https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371075.667234

بلک، دیوید. (۱۳۹۴). *اطلس قالی و فرش* (نازیلا دریایی، مترجم). بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

رسولی، اعظم. (۱۴۰۱). خوانش ترامتنی فرش در هنر معاصر (مطالعه موردی آثار النا هرزگ و محمود صالح محمدی) .*گلجام*، *۴۱*، ۹۱–۱۰۹.

https://goljaam.icsa.ir/article-1-791-fa.html

رمضان‌ماهی، سمیه. (۱۴۰۲). خوانشی نو از تابلوی شمس اثر استاد نصرالله افجه‌ای با رویکرد ژرار ژنت. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶ (۱)، ۲۹–۴۱.

https://doi.org/10.22034/ra.2022.553270.1210

شفیقی، ندا. (۱۳۹۸). مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران. *نگره*، ۵۶، ۱۳۹–۱۵۳.

https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3111

آماده انتشار هنرهای زیبا

شکری، حسن، و جعفری دهکردی، ناهید. (۱۴۰۱). تبیین تأثیرات هنر سنتی چینی بر فرش شکارگاهی منتسب به کاشان دوره صفوی موزه متروپولیتن مبتنی بر رویکرد بینامتنی از منظر ژرار ژنت .*کاشان‌شناسی، ۱۵* (۲۸)، ۷۷–۹۴.

https://doi.org/10.22052/kashan.2022.246051.1040

شیرازی، فاطمه، و نوروزی، نسترن. (۱۴۰۲). خوانش ترامتنی یکی از لباس‌های زنانه موجود در موزه پوشاک سلطنتی برگرفته از سوزن‌دوزی *بلوچ*. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۳)، *۴۵۱–۴۶۹*.

https://doi.org/10.22059/jwica.2022.350527.1848

شیرانی، نرگس. (۱۳۹۹). *تحلیل روایت داستان‌های ادبی در روابط بینامتنی فرش‌های تصویری دوره قاجار* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان]. اصفهان.

صباحی، طاهر (۱۳۹۸). *پنج قرن قالی کرمان* .خانه فرهنگ و هنر گویا.

صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۹۰). *طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل تحول طراحی فرش*. میردشتی.

عرفان‌منش، ساحل، و پیری، علی. (۱۴۰۲). خوانش بیش‌متنی عناصر نوشتاری در قالیچه محرابی موزه دفینه. *جلوه هنر، ۱۵* (۳۸)، ۴۳–۵۴.

https://doi.org/10.22051/jjh.2023.41898.1864

غریب‌پور، حریر. (۱۴۰۱). *بررسی و تحلیل روابط بینامتنی نقش قندیل در فرش ایرانی با تأکید بر نگارگری و معماری* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.

قانی، افسانه، و محرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرای ژرار ژنت. *نگره*، ۱۴(۵۲)، ۶۸–۸۳.

https://doi.org/10.22070/negareh.2019.4131.2111

کاکاوند، سمانه. (۱۴۰۱). مطالعه بینامتنی نقش رویارویی سیمرغ و ارقم در قالی بازوبندی عصر صفوی (محفوظ در موزه متروپولیتن) مبتنی بر ابعاد برگرفتگی از *سامانه. نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، ۲۳(۱۲) ، ۲۹–۴۲.

https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23453842.1401.12.23.3.2

کوباچی، جی. سی. (۱۳۷۸). *ماندگاری اسطوره‌های ایران و چین* (کوشیار کریمی طاری، مترجم). نواندیش.

ماه‌وان، فاطمه، یاحقی، محمدجعفر، و قائمی، فرزاد. (۱۳۹۴). بررسی نمادهای تصویری فر (با تأکید بر نگاره‌های شاهنامه). *پژوهشنامه ادب حماسی، ۱۱* (۱۹)، ۱۱۹–۱۵۷.

https://ensani.ir/fa/article/345819

مشیری، محمد. (۱۳۴۹). سکه‌شناسی: معرفی چند سکه از دوران قاجار. *بررسی‌های تاریخی، ۲۶*، ۱–۱۲.

https://ensani.ir/fa/article/7590

ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). *بهارستان؛ دریچه‌ای به قالی ایران*. زرین و سیمین.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه و کاربردها*. سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *پژوهش‌های ادبی، ۹*(۳۸)، ۱۳۹–۱۵۲.

https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها .*پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶*، ۸۳–۹۸ .

https://ensani.ir/fa/article/143022

هاشمی‌نژاد، علی‌رضا. (۱۳۹۹). *سلطان قالی؛ درباره محمد ارجمند کرمانی*. پیکره.

URL 1:
https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86_%D9%85%D9%84%DB%8C_%D8%A8%D8%B1%DB%8C%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C%D8%A7/(access date:2025/۱۲/۱۲)

URL 2:

https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86_%D9%85%D9%84%DB%8C_%D8%A8%D9%84%DA%98%DB%8C%DA%A9/(access date:2025/۱۲/۱۲)

URL 3: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86_%D9%85%D9%84%DB%8C_%D9%87%D9%84%D9%86%D8%AF/(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 4: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%85%D9%BE%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1_%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%B3%D9%87/(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 5:

https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%DA%A9%D9%87%E2%80%8C%D9%87%D8%A7%DB%8C_%D8%B4%DB%8C%D8%B1_%D9%88_%D8%A7%DA%98%D8%AF%D9%87%D8%A7

URL 6: https://x.com/QajarAssn/status/1621964627486572547/(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 7: https://www.pinterest.com/pin/764837949220681791//(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 8: https://www.dorotheum.com/en/l/439762 / (access date:2025/1۲/۱۲)

URL 9: https://www.christies.com/en/lot/lot-5303901/(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 10: https://galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-kashan-pictorial-rug-25116?%20from=s&rp=7/(access date:2025/1۲/۱۲)

URL 11: https://www.essiecarpets.com/product/ravar-kerman-5/(access date:202٦/۷/۱۲)

URL 12: https://www.christies.com/en/lot/lot-5478605/ (access date:2025/1۲/۱۲)

URL 13: https://bokara.com/antique-kermanshah-pictorial-crown-rug-circa-1900.html /(access date:2025/1۲/۱۲)

URL14:https://wikijoo.ir/index.php/%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86_%D9%87%D8%A7%DB%8C_%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AF%DA%AF%DB%8C#cite_ref-6 /(access date:202٦/۷/۱۲)

Ahmadi-Payām, R. (2025). *Hypertextual reading of reproduced Iranian carpets from the Indo-Mughal pictorial carpet* [*Khānesh-e bīsh-matnī-ye qālī-hā-ye noskheh-bardārī-shodeh-ye Īrān az qālī-ye taṣvīrī-ye Hendū–Moghol*]. *Mabānī-ye Naẓarī-ye Honarhā-ye Tajasomī, 19*, 182–201. https://doi.org/10.22051/jtpva.2024.45153.1548 (In Persian)

Arbābī, B., & Qamlāqī, F. (2021). *An intertextual study of the narrative carpet of Prophet Solomon and the Queen of Sheba* [*Moṭāleʿeh-ye bīnāmatnī-ye qālīcheh-ye dāstānī-ye Ḥażrat-e Soleymān va Malakeh-ye Sabā*]. *Rahpūyeh-ye Honarhā-ye Ṣanāʿī, 1*, 7–17. https://doi.org/10.22034/rac.2021.249245 (In Persian)

Afrūgh, M. (2025). *Reading and analysis of the elements of the Tehran-woven carpet depicting the story of Zulaykha and Joseph based on Gérard Genette's transtextuality theory* [*Khānesh va taḥlīl-e ʿanāṣor-e qālī-ye dāstān-e Zolaykhā va Yūsof-e bāft-e Tehrān bar asās-e naẓariyyeh-ye trāmatnīyat-e Gérard Genette*]. *Negāreh, 73*, 111–127. https://doi.org/10.22070/negareh.2023.18002.3255 (In Persian)

Afrūgh, M. (2024). *Analysis of the Layli and Majnun carpet based on Gérard Genette's hypertextuality theory* [*Taḥlīl-e qālīcheh-ye Leylī va Majnūn bā tekyeh bar naẓariyyeh-ye bīsh-matnī-ye Gérard Genette*]. *Honarhā-ye Zībā: Honarhā-ye Tajasomī, 29*(2), 81–97. https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371075.667234 (In Persian)

Black, D. (2015). *Atlas of rugs and carpets* [*Atlas of qālī and farsh*] (N. Daryāyī, Trans.). Bonyād-e Dāneshnāmeh-negārī-ye Īrān. (Original work in Persian translation)

Cassou, J., & Vices, F. (1997). *Histoire de l'Art* (Vol. 4). Alpha. Paris.

Erfān-Manesh, S., & Pīrī, A. (2023). *Hypertextual reading of written elements in the mihrab carpet of the Dafineh Museum* [*Khānesh-e bīsh-matnī-ye ʿanāṣor-e neveshtārī dar qālīcheh-ye mehrābī-ye Mūzeh-ye Dafīneh*]. *Jelveh-ye Honar, 15*(38), 43–54. https://doi.org/10.22051/jjh.2023.41898.1864 (In Persian)

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.

Ghanī, A., & Mehrābī, F. (2019). *Analysis of the visual elements of a Safavid prayer rug based on the ideas of Gérard Genette* [*Barrasī va taḥlīl-e ʿanāṣor-e baṣrī-ye qālīcheh-ye jānamāzī-ye Ṣafavī bar asās-e ārā-ye Gérard Genette*].

Negāreh, 14(52), 68–83. https://doi.org/10.22070/negareh.2019.4131.2111 (In Persian)

Gharībpūr, H. (2022). *Analysis of the intertextual relationships of the candlestick motif in Persian carpets with emphasis on painting and architecture* [*Barrasī va taḥlīl-e ravābeṭ-e bīnāmatnī-ye naqsh-e qandīl dar farsh-e Īrānī bā ta'kīd bar negārgarī va meʿmārī*] (Master's thesis, University of Art). (In Persian)

Hāshemīnezhād, A.-R. (2020). *The Carpet Sultan about Mohammad Arjmand Kermani* [*Solṭān-e qālī: Darbāreh-ye Moḥammad Arjomand Kermānī*]. Peykareh.

Kākāvand, S. (2022). *An intertextual study of the confrontation motif of Simurgh and Arqam in a Safavid armband carpet preserved in the Metropolitan Museum based on borrowings from the* Sām-nāmeh [*Moṭāleʿeh-ye bīnāmatnī-ye naqsh-e rūyārūyī-ye Sīmorgh va Arqam dar qālī-ye bāzūbandī-ye ʿaṣr-e Ṣafavī (maḥfūẓ dar Mūzeh-ye Metropolitan) mobtanī bar abʿād-e bargereftegī az Sām-nāmeh*]. *Našrīyeh-ye Moṭāleʿāt-e Taṭbīqī-ye Honar, 23*(12), 29–42. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23453842.1401.12.23.3.2 (In Persian)

Kubachi, J. C. (1999). *The continuity of the myths of Iran and China* [*Māndegārī-ye asāṭīr-e Īrān va Chīn*] (K. Karīmī Ṭārī, Trans.). Nowandish. (In Persian translation)

Mahvān, F., Yāhaqī, M. J., & Qā'emī, F. (2015). *The study of the visual symbols of Farr with emphasis on Shahnameh illustrations* [*Barrasī-ye namādhā-ye taṣvīrī-ye Farr (bā ta'kīd bar negāreh-hā-ye Shāhnāmeh)*]. *Pazhūheshnāmeh-ye Adab-e Ḥamāsī, 11*(19), 119–157. (In Persian)

Malūl, Gh.-A. (2005). *Baharestan: A window to Iranian carpets* [*Bahārestān: Darīcheh'ī be qālī-ye Īrān*]. Zarrīn va Simīn. (In Persian)

Moshīrī, M. (1970). *Numismatics: Introducing several coins from the Qajar period* [*Sekkeh-shenāsī: Moʿarrefī-ye chand sekkeh az dowrān-e Qājār*]. *Barrasīhā-ye Tārīkhī, 26*, 1–12. (In Persian)

Namvar-Moṭlaq, B. (2007). *Transtextuality: The study of the relations of one text with other texts* [*Trāmatnīyat: Moṭāleʿeh-ye ravābeṭ-e yek matn bā dīgar matnhā*]. *Pazhūheshnāmeh-ye ʿOlūm-e Ensānī, 56*, 83–98. (In Persian)

Namvar-Moṭlaq, B. (2012). *A typology of hypertextuality* [*Gūneh-shenāsī-ye bīsh-matnī*]. *Pazhūheshhā-ye Adabī, 9*(38), 139–152.
(In Persian) https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7

Namvar-Moṭlaq, B. (2016). *An introduction to intertextuality: Theory and applications* [*Darāmadī bar bīnāmatnīyat: Naẓariyyeh va kārbordhā*]. Sokhan. (In Persian)

Ramażān-Māhī, S. (2023). *A new reading of the painting* Shams *by Master Nasrollah Afjei based on Gérard Genette's approach* [*Khāneshī now az tāblū-ye Shams athar-e Ostād Naṣrollāh Afjeʾī bā roykard-e Gérard Genette*]. *Rahpūyeh-ye Honarhā-ye Tajasomī, 6*(1), 29–41. https://doi.org/10.22034/ra.2022.553270.1210
(In Persian)

Rasūlī, A. (2022). *A transtextual reading of carpets in contemporary art: A case study of the works of Elena Herzog and Mahmoud Saleh Mohammadi* [*Khānesh-e trāmatnī-ye farsh dar honar-e moʿāṣer (Moṭāleʿeh-ye mowredī-ye āthār-e Elena Herzog va Maḥmūd Ṣāleḥ Moḥammadī)*]. *Goljām, 41*, 91–109.
https://goljaam.icsa.ir/article-1-791-fa.html (In Persian)

Sabbāḥī, T. (2019). *Five centuries of Kerman carpets* [*Panj qarn-e qālī-ye Kermān*]. Khāneh-ye Farhang va Honar-e Gūyā. (In Persian)

Sakhai, E. (2008). *Persian rugs & carpets: The fabric of life*. Antique Collectors Club. London.

Shafīqī, N. (2019). *A study of hypertextual types in Iranian graffiti* [*Moṭāleʿeh-ye gūnehhā-ye bīsh-matnī dar āthār-e graffiti-ye Īrān*]. *Negāreh, 56*, 139–153.
https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3111 (In Persian)

Shīrānī, N. (2020). *Analysis of literary narratives in the intertextual relationships of Qajar pictorial carpets* [*Taḥlīl-e revāyat-e dāstān-hā-ye adabī dar ravābeṭ-e bīnāmatnī-ye farsh-hā-ye taṣvīrī-ye dowreh-ye Qājār*] (Master's thesis, University of Art, Isfahan). (In Persian)

Shīrāzī, F., & Nowrūzī, N. (2023). *A transtextual reading of a women's garment in the Royal Clothing Museum inspired by Balochi embroidery* [*Khānesh-e trāmatnī-ye yakī az lebās-hā-ye zanāneh-ye mowjūd dar Mūzeh-ye Pūshāk-e Solṭanatī bargerefteh az sūzan-dūzī-ye Balūch*]. *Zan dar Farhang va Honar, 15*(3), 451–469.
https://doi.org/10.22059/jwica.2022.350527.1848 (In Persian)

Shokrī, H., & Jaʿfarī Dehkordī, N. (2022). *Explaining the influence of traditional Chinese art on the Safavid hunting carpet attributed to Kashan in the Metropolitan Museum based on Gérard Genette's intertextual approach* [*Tabyīn-e taʾthīrāt-e honar-e sonnati-ye Chīn bar farsh-e shekārgāhī-ye montasab be Kāshān-e dowreh-ye Ṣafavī dar Mūzeh-ye Metropolitan mobtanī bar roykard-e bīnāmatnī az manẓar-e Gérard Genette*]. *Kāshān-shenāsī, 15*(28), 77–94. https://doi.org/10.22052/kashan.2022.246051.1040 (In Persian)

Sūr-e Esrāfīl, S. (2011). *Great carpet designers of Iran: A survey of the evolution of carpet design* [*Ṭarrāḥān-e bozorg-e qālī-ye Īrān: Seyrī dar marāḥel-e taḥavvol-e ṭarrāḥī-ye qālī*]. Mīrdashtī. (In Persian)

آماده انتشار هنرهای زیبا

An Intertextual Analysis of National Symbols in the Armorial Pictorial Carpet

Pictorial carpets woven in Kerman during the Qajar period (1789–1925), emerged from a complex interaction of political, economic, and cultural forces. The prosperity of carpet production in Kerman was closely associated with political stability, expanding commercial networks, and the patronage of influential governors, particularly Abdolhossein Mirza Farmanfarma, whose support enabled royal commissions and encouraged artistic innovation. These carpets should therefore be understood not merely as luxury textiles but as visual documents that reflect the intellectual, cultural, and political climate of nineteenth-century Iran.

Although pictorial carpets have attracted considerable scholarly attention, the Armorial Carpet examined in this study has remained largely unexplored. The present research originated from the author's observation of several examples of this carpet during an exhibition held in Kerman in March 2024. The exhibited pieces included both inscribed and non-inscribed versions displaying only minor compositional variations. Informal discussions with manufacturers and local experts produced inconsistent and undocumented interpretations, most notably the claim that the central emblem represented the legendary *Derafsh-e Kaviani*. The absence of reliable scholarly evidence

surrounding these interpretations revealed a significant research gap and provided the principal

آماده انتشار هنرهای زیبا

motivation for undertaking the present investigation.

This study employs a descriptive-analytical methodology. Primary visual data were collected through field observation and photographic documentation of the carpet, while historical and theoretical materials were compiled from library resources and digital archives. The analytical framework is based on Gérard Genette's theory of transtextuality, particularly his concept of hypertextuality, because the Armorial Carpet demonstrates multiple relationships with preceding visual and cultural texts. Within this framework, imitation is understood as the reproduction of an existing structural model, whereas transformation refers to the reinterpretation and recontextualization of inherited symbolic elements to generate new meanings. These concepts provide an appropriate methodological foundation for investigating the multilayered visual references embedded in the carpet. Accordingly, the central research question asks: Which visual elements and symbolic components represented in the Armorial Carpet derive from earlier textual, artistic, and cultural traditions? The study aims to identify the carpet's intertextual and hypertextual relationships and to demonstrate how the reproduction and reinterpretation of historical symbols contributed to constructing a visual discourse of Iranian national identity while simultaneously reflecting the international cultural interactions of the Qajar period.

The transtextual analysis demonstrates that the Armorial Carpet functions as a hypertext whose visual composition is generated through simultaneous processes of imitation and transformation. The overall heraldic arrangement—including the symmetrical composition, central shield, supporters, crest, and hierarchical organization of visual elements—reveals a clear process of imitation derived from European armorial traditions. However, the semantic content of this imported structure is fundamentally transformed through the incorporation of Iranian historical, royal, religious, and mythological imagery. Rather than reproducing European heraldry, the designer appropriated its compositional system as a visual framework for expressing indigenous cultural meanings. Consequently, the carpet should be interpreted as a creative reinterpretation of a foreign visual model rather than as a direct copy.

From the perspective of Genette's theory, the carpet's hypertextual construction operates primarily through three mechanisms: pastiche, forgery, and transposition. Pastiche is evident in the respectful imitation of royal and heraldic conventions without satirical or critical intention. The artist faithfully reproduces formal characteristics associated with political authority while adapting them to the medium of carpet weaving. This process represents an act of cultural continuity rather than parody or ideological criticism.

The second mechanism, forgery, functions through the re-creation of authentic royal and national symbols within a new artistic medium. Detached from their original political and ceremonial contexts, these symbols acquire renewed significance as woven images. Their relocation into textile art does not diminish their authority; instead, it establishes an alternative visual context in which historical legitimacy is reconstructed through artistic representation. The carpet therefore serves as an independent semiotic system that redefines inherited symbols while preserving their cultural authority.

The third mechanism, transposition, involves transferring both the meanings and functions of political iconography into the broader sphere of cultural memory. Symbols originally associated

with monarchy, dynastic legitimacy, or military authority are reinterpreted as visual expressions of collective identity and historical continuity. Through this process, political emblems transcend their original administrative functions and become enduring cultural signs capable of communicating national values across different historical periods.

In conclusion, the Armorial Carpet exemplifies the dynamic processes through which visual cultures appropriate, reinterpret, and transform external artistic models without abandoning indigenous traditions. The study demonstrates that Qajar pictorial carpets functioned not only as luxury textiles but also as powerful cultural media capable of preserving historical memory, negotiating national identity, and communicating political and religious concepts. By applying Genette's theory of transtextuality to Persian carpet studies, this research contributes a new methodological perspective for understanding the relationship between visual form, cultural symbolism, and historical meaning in Iranian textile art.

keywords: Armory pictorial carpet, Intertextuality, Hypertextuality, Gérard Genette, Identity and national symbols

ماهنامه انتشار هنرهای زیبا