Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

From Myth to Narrative: Boteh Jegheh (Paisley)'s Narrative Position in Socio-Cultural Discourse Systems

Fatemeh Seyedebrahimi Nejad[*1], Ali Karimi Firoozjaei[2]

Received: 10/04/2024
Accepted: 12/06/2023

* Corresponding Author's E-mail: Fatemeh.Seyedebrahimi@iau.ac.ir

Abstract
Boteh Jegheh is a symbol found in Iran's and some other countries' artistic discourse. It has gone to culture to express identity. It has penetrated the borders to be drawn from the national discourses to the international ones. When it is studied from narrative point of view, it is clear that Boteh Jegheh has a mythological origin and creates a narrative and then a discourse. The problem is that, how has Boteh Jegheh gained its discourse legitimacy, which has caused the development of its position within the narrative and identity structures, and how has it been able to transfer itself to other cultures in addition to preserving its identity during the time passage? In order to answer the questions the semiotic approach of discourse was chosen to show its value position. The results indicated that Boteh Jegheh achieves its identity and permanence not by change but by stability. It forms a dialogue between nature and culture, in this way it links its value with myth and imagination. As a result, it breaks the boundaries and gradually moves from a national position to an international one.
Keywords: narration, semiotics, Boteh Jegheh, Paisley, myth

1. Corresponding author, Assistant Professor, English Language Department, Foreign Languages Faculty, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
http://orchid.org/ 0000-0002-7285-8052
2. Professor, Linguistics Department, Humanities Faculty, Payam Noor University, Tehran, Iran.
http://orchid.org/ 0000-0003-2654-7429

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

1. Introduction

Boteh Jegheh (Paisley)[1], has had a special presence in different discourse systems during the history. Although it has gone through numerous ups and downs, it has had a presence beyond a symbol and has caused cultural transmission as a media, because: a) It has been used in different discourses such as architecture, image, calligraphy, carpet, etc. b) It has had an active role (production of movement, change of shape, passing from a broad form to a compact form, flexibility, interaction with many other discourses and narratives) in meaning formation. c) It has had a very diverse rhetorical function (rhythm, diverse lines e.g. curves/ circles/ nested, static and dynamic, traditional and modern, different color tonality). So, Boteh Jegheh plays a role both in the production of narration and lifestyle and in the development of cultural identity.

2.Research Questions

1. How has Boteh Jegheh achieved its discourse legitimacy which has caused to preserve its identity during the time passage?
2. How has it been able to transfer to other cultures beyond the borders throughout history?

3. Review of literature

Boteh Jegheh has originated in Iran during the early first millennium AD. Now it is found throughout the world, used by people of all ages (Vogelsang Eastwood, 2021). Kallan (2018) believes that Paisley is derived from Persia during Mughal rule and after that it has made rich contribution and evolution. By studying the structural features, shape and decoration of the Boteh Jegheh, Dorjvar (2015) considers the existence of more than seventy different types of it. Vogelsang Eastwood (2021) referred to famous figures such as Chuck Berry and Cliff Richard, which have worn Paisley, while designers such as Yves Saint Laurent, Gucci, and Dolce & Gabbana, as well as well-known textile groups such as Liberty's of London, have all produced ranges

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

of paisley fabrics. So she concluded that it has never gone out of fashion, and is not likely to vanish in the near future.

4.Methodology

The present study is a descriptive, qualitative one which has collected the data randomly. The main goal of the research is to investigate the wide scope of Boteh Jegheh within multiple discourse spaces. So its narration development in multiple discourse spaces is going to be analyzed.

Myth is a system of communication, so imbedded signs within the signification systems expressed in communication are called myth. Studying these signs allows us to demonstrate how given social symbols can enter the collective consciousness. Everything can be a myth (Barthes, 1957). Myths should not be interpreted cosmologically, but anthropologically or ontologically.

Narration constitutes one of several rhetorical relations that relate two elementary discourse units (Asher & Lascarides, 2003). For the global semiotic approach a narrative discourse is a self-organizing entity with a purposeful character to all its constituent parts (Sebeok, 2001).

Value: According to Saussure, the value of the form resides in the complex relationship among phonic unity, thought and meaning (Bedouret-Larraburu, 2022). Semiotics of value teaches us that the world needs care. To realize such care, it is necessary to be an interpreter and to participate in the creation of situations that opens the way for interpretation (Shairi & Seyedebrahimi, 2021).

5.Results

Placing inside a new structure make Botheh Jegheh go towards the evolutionary or perfectionist system and create the following narrations:

a)**Evolution Narration**: When it is placed on a product, it can fill a cultural void. As an example, in a system such as clothing and

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

fashion, it means producing added value, therefore, it has the role of a complementary perfectionist and evolution. It pushes the narrative towards perfection by the power of flexibility and rebirth narration.

b)**Rebirth Narration**: It has the ability to move from fixed and frozen species to modern ones. The rebirth narration means that Boteh Jeghehs are constantly expanding. So it creates a range of new values and narrations. Although these species lose some of their stability, they preserve their original shape and structure.

c)**Historical Legitimacy**: Narratives take their legitimacy from different structures such as history. In addition to being a symbol, Boteh Jegheh is used as a sign in various discourses today; it is also connected to the ritual and mythological system and has a mythological history behind it.

d) **Rhythm Narration**: In some motifs, Boteh Jegheh is created in the form of three or four, like a fish. It can make a movement by multiplying. The movement creates rhythm. Contrary to the created movement, sometimes it is completely static.

e)**Imagination Narration**: In some images, Boteh Jegheh is in an iconic relationship, closed to its reference (pear, almond), in some others it can be the farthest from its reference (imagination narration). So it can be connected to magical realism which has a zero point or beginning called nature.

f)**Tension Narration:** The crowded patterns inside it, or the emptiness of it creates density and emptiness which make tension for the viewer.

g)**Culture-Nature Narration**: Boteh Jegheh has different natural shapes. This variety of shapes are referring to nature. Besides, it can be a host for cultural elements that draw us towards culture. Therefore, it is connected to the nature on the one hand and to the culture on the other hand.

h)**Holiness Narration**: Being its head up or down creates another narration. If the head is down, it makes a fall and pull towards the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

ground, but if the head is up, it leads towards the sky, sanctity and heaven.

Currently, Boteh Jegheh can be seen in the products of brands such as Dior, Chanel, Zara, etc. Boteh Jegheh has the ability to accept different forms of nature and culture; therefore, we face a multi-icon, and multi-media system. It is evolving, its identity is based on changes, not on stability. In its discourse system, the dynamicity can be considered as its most important feature. Boteh Jegheh means growth, transformation, evolution and development. These features have made it move from nature to culture, from culture to imagination, from imagination to knowledge, from knowledge to thought, to reach to the point of crossing from one culture to another one and enter other cultural layers. Today, it can be seen on the products of world famous brands.

Boteh Jegheh has influenced the culture, belief, thought, religion, ideology, art and lifestyle of people over time. The key of Boteh Jegheh's eternity is its evolution and dynamicity. So, in addition to narration, it also creates a lifestyle. Its flexibility breaks the national borders and let it enter into other cultures.

1. The first place in the western world to imitate the design was the town of Paisley in Scotland, Europe's top producer of textiles at this time (Macmillan Dictionary). So in Western culture Boteh Jegheh is called Paisley.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۶، ۱۴۰۳، صص ۶۶۵-۷۰۱
مقالهٔ پژوهشی

از اسطوره تا روایت: جایگاه روایی بته‌جقه در نظام‌های گفتمانی اجتماعی ـ فرهنگی

فاطمه سیدابراهیمی‌نژاد*[۱]، علی کریمی فیروزجایی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۲۲)

چکیده

امروزه در ایران و در برخی دیگر از کشورها بته‌جقه نقش و نمادی است که در بسیاری از گفتمان‌های هنری ازجمله مد، پوشاک، تزیینات، صنایع دستی، تبلیغات، بسته‌بندی کالا، جواهرآلات، کاشی و غیره دیده می‌شود. دربارهٔ پیدایش این نقش که از چند هزاره پیش از میلاد بوده و تا به امروز جایگاه خود را حفظ کرده است تشتت آرا وجود دارد و آن را برگرفته از سرو، برگ نخل هندی، مخروط کاج هندی، آتش، سیمرغ، مرغی که سر در سینه فرو برده، بدن کرم ابریشم،..... می‌دانند. در حال حاضر می‌بینیم که نگارهٔ بته از این نقوش به فرهنگ رفته است و در فرهنگ تولید گفتمان و بیان هویت می‌کند. امروزه این نقش مرزها را درنوردیده و از گفتمان ملی به بین‌المللی کشیده شده است. بته‌جقه متعلق به تجربه‌های فرهنگی و اسطوره‌ای است، به عبارت دیگر، زمانی‌که از دید عناصر روایت‌سازی مورد مطالعه قرار می‌گیرد مشخص می‌شود که ریشه و منشأ اسطوره‌ایی دارد و روایت‌سازی می‌کند، با تولید

---

۱. استادیار گروه زبان انگلیسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
* fatemeh.seyedebrahimi@iau.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-7285-8052
۲. استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران.
https://orcid.org/0000-0003-2654-7429

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

روایت، گفتمان‌سازی نیز می‌کند. در حال حاضر مسئلهٔ پژوهش این است که بته‌جقه چگونه شرایط روایی خود را درون گفتمان‌ها حفظ می‌کند؟ چگونه نقش و کارکرد گفتمانی خود را توسعه می‌بخشد؟ و چگونه با تثبیت کردن جایگاه خود توانسته است در طول تاریخ از گفتمان ملی به گفتمان بین‌المللی برسد، به عبارتی مشروعیت گفتمانی خود را چگونه به‌دست آورده است که سبب توسعه جایگاهش درون ساختارهای روایی و هویتی شده است به طوری که علاوه بر حفظ هویت خود در طول زمان، توانسته است آن را به فرهنگ‌های دیگر نیز انتقال دهد؟ برای پاسخ به سؤال‌ها، براساس رویکرد نشانه‌معناشناختی گفتمان علاوه بر نشان دادن جایگاه ارزشی بته‌جقه، به تحلیل شرایط توسعهٔ روایی آن درون فضاهای گفتمانی متعدد پرداخته شد. نتایج حاکی از آن است که بته‌جقه در نظام‌های اجتماعی هنری علاوه بر آنکه جایگاهش را حفظ می‌کند، با تولید حرکت و نو شدن آن را متحول می‌کند و هویت و ماندگاری خود را نه با تغییر که با ثبات به‌دست می‌آورد. بته‌جقه با تولید تخیل، دیالوگ بین طبیعت و فرهنگ را شکل می‌دهد و این گونه نظام ارزشی تولیدی خود را با اسطوره و تخیل پیوند می‌زند و از این طریق مرزها را درمی‌نوردد و به مرور از جایگاه ملی به جایگاه بین‌المللی پیش می‌رود.

واژه‌های کلیدی: روایت[۱]، نشانه معناشناسی[۲]، بته‌جقه[۳]، اسطوره.[۴]

۱. مقدمه

بته‌جقه بن‌مایه‌ای فرهنگی است که در طول قرن‌ها حیات نمادین امروز در نظام گفتمانی ما حضور ویژه دارد و تولید سبک زندگی می‌کند. اگرچه این عنصر فرهنگی فراز و نشیب‌های بی‌شماری را طی کرده است، اما حضوری فراتر از یک نقش یا نماد دارد: نخست اینکه درون گفتمان‌های متعددی و فضاهای گوناگونی جای دارد؛ در فضای معماری، تصویری، کالیگرافی، فرش و در آثار تجسمی به طور کلی دیده می‌شود؛ به‌علاوه این بن‌مایه یک جایگاه کنشی دارد؛ به این دلیل واضح که بر فرایند شکل‌گیری معنا تأثیر می‌گذارد: تولید حرکت، تغییر شکل، گذر از شکلی گسترده به

شکلی فشرده، امکان تطبیق‌پذیری با بسترهای گفتمانی، قابلیت شکل‌پذیری بسیار بالا، تعامل و هم‌زیستی با بسیاری از گفتمان‌ها و روایت‌های دیگر ازجمله روایت تصویری، سینمایی، ادبی و غیره؛ و بالأخره اینکه بته‌جقه دارای کارکرد بلاغی بسیار متکثری است: ریتم و نوای حرکتی موزون؛ خطوط متنوع مانند منحنی، دایره، خطوط تودرتو؛ وضعیت ثابت و در حال حرکت؛ حالات متفاوت با توجه به بسترهای گفتمانی، اشکال سنتی و مدرن، تنالیتهٔ رنگی متفاوت. با توجه به این ویژگی‌ها، بته‌جقه مانند کنش‌گر[۵]ی عمل می‌کند که کنش‌های دیگر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. اگر اینک عامل فرهنگ را به فضای گفتمانی بته‌جقه اضافه کنیم متوجه می‌شویم که این بن‌مایه درون لایه‌های فرهنگی گفتمان‌های ما حضور دارد و بر هویت گفتمانی بسیاری از فضاهای هنری ما اثرگذار است. از ظروف و زیورآلات گرفته تا پارچه‌ها و فرش‌ها و همچنین آثار معماری و تزیینی و حتی مد بازتابی از هویت فرهنگی ما هستند که از بته‌جقه بهره‌مند شده‌اند. پس می‌توان گفت که بته‌جقه هم در تولید روایت و هم در تولید سبک زندگی و توسعهٔ هویت فرهنگی نقش ایفا می‌کند. اینک این پرسش مطرح می‌شود که چگونه بته‌جقه توانسته است با تطبیق‌پذیری فرهنگی شرایط روایی[۶] خود را درون گفتمان‌ها حفظ کند؟ همچنین این پرسش مطرح می‌شد که چه ویژگی‌هایی سبب توسعهٔ نقش و کارکرد گفتمانی بته‌جقه شده‌اند؟ و چگونه بته‌جقه توانسته است از ورای قرن‌های متمادی حضور خود را درون گفتمان‌های متعدد توسعه بخشد و فراتر از مرزهای ما جایگاه خود را تثبیت کند؟ درواقع، هدف اصلی این جستار بررسی دامنهٔ گستره‌ای بته‌جقه درون فضاهای گفتمانی متعدد است. چگونه بته‌جقه می‌تواند با تولید حرکت، تغییر ریتم، ایجاد ارزش‌های متمایز، تأثیر بر روایت‌های هنری و فرهنگی نوعی مشروعیت گفتمانی برای خود کسب کند که سبب توسعهٔ جایگاه آن درون ساختارهای

هویتی و روایی شود؟ جهت پاسخ به این پرسش‌ها با تکیه بر رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی سعی خواهیم کرد تا نه‌تنها جایگاه ارزشی‌ای را که بته‌جقه تولید کرده است نشان دهیم، بلکه شرایط توسعهٔ روایی آن را درون فضاهای گفتمانی متعدد تحلیل کنیم. فرض ما این است که بته‌جقه با قدرت ایجاد تخیل می‌تواند سبب خلق دیالوگ بین طبیعت و فرهنگ شود و دامنهٔ فرهنگ را با پیوند با طبیعت توسعه بخشد. به همین دلیل نظام ارزشی تولیدشده توسط این بن‌مایه با اسطوره و تخیل پیوند دارد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

عطروش (۱۳۸۵، ص. ۸۹) معتقد است

> نقش بته‌جقه به استناد آثار هنری موجود از سابقهٔ طولانی برخوردار بوده و به اشکال گوناگون دیده می‌شود احتمالاً با منشأ برگ نخل‌های تزیینی و پرنده در طول تاریخ به اشکال گوناگون توسط هنرمندان اجرا شده است. در گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی می‌توان اشکال ابتدایی این نقش را با منشأ برگ نخلی مشاهده کرد. در آغاز دورهٔ اسلامی، نمونه‌های بسیاری به شکل طرح تخم‌مرغی در گچ‌بری‌های نیشابوری و گچ‌بری‌های مسجد نو بلخ متعلق به قرن سوم و چهارم هجری مشاهده می‌شود.

درج‌ور (۱۳۹۴) با مطالعهٔ ویژگی‌های ساختاری و نیز شکل و تزیینات نقش بته‌جقه که در مقاله خود به معرفی انواع آن پرداخته است؛ وجود بیش از هفتاد نوع متفاوت از نقش‌مایه بته را نمایانگر ریشهٔ عمیق و نمادین این نقش‌مایه می‌داند. لذا از آنجا که بته‌جقه نماد یک ابژهٔ ارزشی است، بنابراین یک باور اسطوره‌ای است. همانطور که مشخص است از دیدگاه ارزش‌ها، باورها، اعتقادات و آیین‌های ایرانیان باستان، بته‌جقه ریشه‌ای اسطوره‌ای در طول تاریخ دارد. بته‌جقه همچون یک موجود زنده متولد شد، در

جامعه بالید و رشد کرد، به بلوغ رسید، بلوغی که به حیات خود پایان نداد، افول هم نکرد بلکه در فرهنگ باقی ماند و جایگاه اسطوره‌ای خود را در طی سالیان سال حفظ کرد و آن را بازتولید کرد. از آنجا که اسطوره‌ها ابژه‌هایی ارزشی هستند، و مفهومی ماورائی دارند که در باور و اندیشه مردم یک جامعه شکل گرفته‌اند، این نماد در گذشته بر روی تاج شاهان و لباس بزرگان استفاده می‌شده است. از این بابت بته‌جقه هویت‌سازی می‌کرده است. استفاده از این نقش در معماری، مساجد، ستون‌ها نشان از مقدس بودن این طرح است، بنابراین ذات مقدس بته‌جقه، استفاده از آن را برای فرش، برای زیر پا شایسته نمی‌دانسته است استفاده از آن در فرش می‌تواند به‌دلیل عدم آگاهی مردم از ذات معنوی آن باشد.

ذویاور و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «معانی نمادین نقش‌مایه بته‌جقه» معتقدند که نقوش اسطوره‌ای صرفاً جنبه تزیینی ندارند و مفاهیمی عالی‌تر را بیان می‌کنند. در این مقاله بته را انگاره‌ای می‌دانند که نمادی است از اعتقادات ایرانیان و دیگر ملل که با هماهنگی موجود در میان اجزا درونی و بیرونی در طول زمان و گذشتن از فرهنگ‌های مختلف، راه تکامل و زیبایی را پیموده و نهایتاً آنچه به دست ما رسیده بته‌جقه است که نویسندگان مقاله سعی کرده‌اند هویت اصلی و حقیقی این نقش‌مایه را مطالعه کنند. بته‌جقه به صورت نقش مادر است که بر بدنهٔ آن دیگر نقوش قرار گرفته و با تکرار مکرر و قرارگیری در کنار دیگر نقوش موجب تنوع و گوناگونی شده و همچنان استوار و پابرجاست. این نقش‌مایه به نقش نمادین ازلی دایره وابسته است؛ دایره‌ای که در زیباترین حالت ممکن به دو بخش مساوی تقسیم شده است. دایره در میان نقوش، به نوعی مشابه (یک) در اعداد است و بته‌جقه که از تقسیم دایره حاصل می‌شود، به‌مثابهٔ نماد (دو) در اعداد است که سایر اعداد مضرب آن هستند. بنابراین شروع هستی از این

نقش است. نویسندگان در انتهای این مقاله بته‌جقه را به آفتاب عالم‌تاب تشبیه می‌کنند که در عین ماهیت نامحسوسی که دارد قابلیت ظهور و تکثیر در اشکال مختلف هنری را داراست. این نقش در عالم هنر سراسر کره خاکی در طول تاریخ و در ایران اسلامی با همهٔ نژادها و رنگ‌های زیبای خود خودنمایی و جلوه‌گری کرده است و این دلیل ظهور خواه ناخواه آن در تمامی هنرهاست.

در تمامی پژوهش‌های انجام‌شده در باب بته‌جقه، این نقش از دید نشانه‌معناشناسی و مباحث روایی مورد مطالعه قرار نگرفته است، در پژوهش حاضر کارکرد روایی بته‌جقه مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا بتوان نشان داد بته‌جقه چگونه سبک زندگی ما را دستخوش تغییر قرار داده است. تحلیل ساختاری روایت به سخن رولان بارت[۷] اگر نه مبهم، دست‌کم غیرقطعی است. بارت معتقد است اگر خاستگاه تحلیل ساختاری روایت را تا بوتیقا و ریتوریقای ارسطو دنبال کنیم، تاریخچهٔ مطالعاتی طولانی دارد اما اگر آن را به فرمالیست‌های روس (ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پراپ[۸]) نسبت دهیم تاریخچه‌ای نزدیک‌تر به ما دارد. در ایران نیز پیشینهٔ تحلیل ساختاری روایت نه قدمت چند هزار سالهٔ عصر ارسطو را دارد و نه قدمت ده سالهٔ عصر پراپ (بارت و همکاران، ۱۴۰۰).

۳. چهارچوب نظری تحقیق

امروزه ما به شدت نیازمند اسطوره‌های بومی خود هستیم تا بتوانیم سبک زندگی خویش را بازیابیم. همهٔ گرایش‌های اسطوره‌کاوانه در این موضوع اشتراک دارند که مسائل گفتمانی بر شکل‌گیری، زندگی، ضعف و قدرت اسطوره‌ها تأثیر دارند، همانطوری که اسطوره‌ها بر رفتارها و منش‌های جمعی تأثیر می‌گذارند (نامور مطلق ۱۳۹۷، صص. ۴۸-۴۹). اما اسطوره چیست؟ در تعریف اسطوره سخت است مفهومی را بیاوریم که همهٔ مفاهیم را دربرگیرد. اسطوره را باید داستان و سرگذشتی «مینوی»

دانست که معمولاً اصل آن معلوم نیست و شرحِ عمل، عقیده، نهاد یا پدیده‌ای طبیعی است. اسطوره از سنت‌ها و روایت‌ها، آیین‌ها و عقاید دینی گرفته شده است. شخصیت‌های اسطوره را موجودات مافوق طبیعی تشکیل می‌دهند و همواره هاله‌ای از تقدس قهرمان‌های مثبت آن را فراگرفته است. حوادثی که در اسطوره نقل می‌شود داستانِ واقعی تلقی می‌گردد، زیرا به واقعیت‌ها برگشت داده می‌شود و همیشه منطقی را دنبال می‌کند. اسطوره گاهی به ظاهر حوادث تاریخی را روایت می‌کند، اما آنچه در این روایت‌ها مهم است صحت تاریخیِ آن‌ها نیست، بلکه مفهومی است که شرح این داستان‌ها برای معتقدان آن‌ها دربردارد، و همچنین از این جهت که دیدگاه‌های آدمی را نسبت به خویشتن و جهان و آفریدگار بیان می‌کند دارای اهمیت است (حریریان و دیگران، ۱۳۸۵، صص. ۵۳-۵۴). در نظر رودلف بالتمان منظور واقعی اسطوره، عرضه‌کردن تصویری عینی از جهان، آن‌چنان که هست نیست، بلکه بیان شناخت انسان از خود در جهانی است که در آن می‌زید. اسطوره را نباید کیهان‌شناسانه، بلکه مردم‌شناسانه یا بهتر بگوییم، هستی‌شناسانه تفسیر کرد. اسطوره‌ها به واقعیت فراتجربی، عینیتی فطری و این‌جهانی می‌بخشند (گودرزی، ۱۳۹۶). ژاک ژنی ناسکا از عقلانیت اسطوره‌ای[۹] حرف می‌زند. عقلانیت اسطوره‌ای متعلق به دریافت‌های حسی ـ ادراکی و تجربه‌های فرهنگی است که در طول تاریخ در عمق حضور یک جامعه و افراد آن انباشته شده است (شعیری، ۱۳۹۵).

اما روایت چیست؟ در تعریفی که در *فرهنگ روایت‌شناسی* پرینس در این باره آمده است روایت نوعی بازنمایی کلامی است و شامل تعریف کردن یا گفتن رخدادها در قالب زبان است (پرینس، ۱۹۸۷). وی در نسخهٔ ۲۰۰۳ روایت را تعریف کردن یک یا

چند رخداد واقعی یا داستانی از زبان یک، دو یا چند راوی برای یک، دو یا چند روایت شنوی می‌داند (پرینس، ۲۰۰۳).

> روایت مستعد انتقال از طریق زبان فرهیخته ـ گفتاری یا نوشتاری، انگاره‌های ثابت یا متحرک، حرکات و رفتار، و نیز آمیزهٔ انتظام‌یافته‌ای از این مواد است. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، داستان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نمایش صامت، نقاشی، پنجره‌های نقش‌نگاری شده، سینما، فکاهی مصور، اخبار و گفت‌وگو حضور دارد. روایت در هر عصر، هر مکان و هر جامعه‌ای حی و حاضر است، روایت با تاریخ بشری آغاز شده است و در هیچ سرزمینی مردمی نبوده و نیستند که بی‌روایت بوده باشند. همهٔ طبقات و همهٔ گروه‌های انسانی روایت‌های خود را دارند و در برخورداری از آن غالباً با مردمانی با پیشینهٔ فرهنگی متفاوت و حتی متضاد شریک‌اند. روایت جهانی، فراتاریخی و فرافرهنگی است (بارت و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۱۹).

روایت را می‌توان به روایت کلاسیک[۱۰] و روایت مدرن[۱۱] دسته‌بندی کرد. عناصر اصلی روایت عبارت‌اند از حرکت، کنش[۱۲]، زمان، مکان، ارزش[۱۳]، تغییر. این عناصر درون دو نظام متفاوت شکل می‌گیرند که به شرح زیر است:

نظام عمودی و نظام افقی: نظام عمودی یا همان نظام از بالا به پایین زمانی وجود دارد که کسی کنشی را طراحی می‌کند و سپس کنش‌گری را وامی‌دارد تا وارد عمل شود، به نوعی تجویزی[۱۴] است؛ اما در نظام افقی رابطه‌ها به صورت موازی و تعاملی[۱۵] پیش می‌رود. از آنجا که روایت زنجیره می‌سازد ویژگی دیگرش در جنبهٔ هم‌نشینی است، زنجیره‌ها تولید فرایند می‌کنند، پس روایت نگاهی فرایندی و پروسه‌ای دارد که حرکتی رو به جلو پیش می‌برد. نکتهٔ مهم دیگر اینکه روایت با مسئلهٔ ارزش پیوند تنگاتنگی دارد، زیرا در فرایند روایی کنش‌گران در پی تصاحب[۱۶] شی و ابژهٔ ارزشی

هستند از این رو نظام روایی را می‌توان نظام ارزشی نیز نامید، زیرا کنش‌ها به سمت حصول ابژهٔ ارزشی حرکت می‌کنند. مکان و زمان نیز در روایت حائز اهمیت هستند. انواع مکان‌ها را داریم ازجمله: مکان آغازین که در آن کنش اصلی رخ می‌دهد و مکان پایانی که در آن از کنش نتیجه‌گیری می‌شود؛ دربارهٔ زمان در روایت مباحثی وجود دارد ازجمله اینکه در کدام زمان قرار داریم؟ آیا در درون زمان گذشته، حال یا آینده، در درون زمان پیوستاری یا زمان گسست قرار داریم؟ زمان روایت معمولاً زمانی رو به جلوست که این حرکت براساس زمان تقویمی ترسیم می‌شود. اخلاق[۱۷] مبحث دیگری است که در داستان‌های روایی وجود دارد. به عبارتی علی‌رغم اینکه تصاحب ارزش یا برگرداندن ارزش ازدست‌رفته مهم است، اما اخلاق هم قابل توجه است. در روایات مبحث اخلاق جنبهٔ عملگرایی دارد، یعنی روایت نوعی سلوک، مسلک یا مرام اخلاقی را به صحنه می‌کشد، نه اینکه بخواهیم درگیر نوعی بایستن اخلاقی باشیم. باید توجه کرد که روایت در هر حال ریشه در فرهنگ، سنت و عادت دارد و این مساله باعث می‌شود که قصه‌های فولکلور دارای جذابیت بیشتری باشند. در مجموع نکته مهم این است که معنا زمانی رخ می‌دهد که تغییر ایجاد شود، اگر سوسور تأکید بر این داشت که معنا در تقابل رخ می‌دهد، در روایت معنا در تغییر حاصل می‌شود (گرمس، ۱۳۹۸، صص. ۱۶-۲۵).

اما در روایت مدرن، معنا تابع تغییر عینی و مادی نیست، تغییر هم تابع برنامهٔ مشخصی نیست. شگفت‌انگیزی روایت یعنی در درون کنش‌ها و در درون فرایند روایی در گوشه‌ای از روایت با اتفاقی موجه می‌شویم که سبب حیرت ما می‌شود. پس شگفت‌زدگی مواجه شدن با یک سکانس است، سکانسی که شاید یک سکانس کامل هم نباشد، اما دارای قدرت معنایی و زیبایی‌شناختی است که سبب توقف ما و اندیشه

درمورد آن می‌گردد. به‌دلیل کوتاهی و اختصار آن فقط جزئی از یک داستان را دربرمی‌گیرد، ولی به دلیل معنای خاص و منحصربه‌فرد یا گیرایی و جذابیت زیباشناختی قابلیت تفسیر آن گستره‌ای بودن است. در روایت مدرن کنش‌گر مرکزی وجود ندارد، در جهان بیرون چیزی برای تصاحب وجود ندارد. کنش‌گر با دنیای درون خود مرتبط است و چنین ارتباطی براساس پیوند او با پدیده‌های هستی و در فرایندی حسی ـ ادراکی شکل می‌گیرد. به همین دلیل تجربهٔ زیستهٔ حضور[۱۸]، اصل اساسی این پیوند است. کنش‌گر چیزی را فتح نمی‌کند، بلکه در تعامل و تطابق و شاید همایی با پدیده‌ها قرار می‌گیرد (گرمس، ۱۳۹۸، صص. ۲۶-۳۰). در ادامه به‌طور جزئی‌تر به موارد مربوط به روایت پرداخته می‌شود.

الف) هم‌زمانی[۱۹]/درزمانی[۲۰]

بته‌جقه نقش‌مایه‌ایی است که از هزارهٔ پیش از میلاد به ما رسیده است و میراث فرهنگی به جا مانده در تاریخ و فرهنگ کهن ماست. از این روی هم ملزم به بررسی درزمانی و هم هم‌زمانی است. نظام درزمانی به بررسی روابط موجود میان عناصر هم‌زیست نمی‌پردازد، بلکه روابط عناصر متوالی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که در جریان زمان، جانشین یکدیگر می‌شوند (سوسور، ۱۳۸۲، ص. ۲۰۳). بته‌جقه هم در گفتمان درزمانی است و هم در گفتمان هم‌زمانی، هم نسبت هم‌زمانی دارد و هم درزمانی؛ در طول تاریخ مراحلی را طی کرده و امروز در جایگاه کاربردی و ارتباط انسانی با منابع یا ارتباط انسانی با ابژه‌ها قرار گرفته است. بته‌جقه اگرچه در گذشته به صورت یک عنصر اسطوره‌ای و آیینی بوده است، اما بعد از نظام اسطوره مراحل را طی کرده تا به سبک زندگی امروز رسیده است و امروزه در حوزهٔ ابژه‌های هنری و حتی ابژه‌های روزمره مانند پرده، قالی، فرش، رومیزی آن را می‌بینیم، بنابراین در نظام هم‌زمانی در

مسائل کاربردی و مسائل روزمره به‌طور کامل خود را نشان می‌دهد و جلوه پیدا می‌کند. یک آیکون[۲۱]، اثر یا تصویر بر اثر تکرار و استفاده به عادت تبدیل می‌شود، این عادت باعث تثبیت جایگاهی می‌شود، و این جایگاه رفته رفته انتقال پیدا می‌کنند تا تبدیل به سبک زندگی شود. سبک زندگی فرایندی نشانه ـ معنایی است که چهار مرحله برای تحقق آن لازم است. اولین مرحله جوامع هستند که از طریق ساختارهای هویتی‌شان قابل شناسایی‌اند. دومین مرحله شیوه‌های حضور اجتماعی یا همان اشکال بوشی حضور هستند که براساس باورها و ارزش‌ها عمل می‌کنند. سومین مرحله براساس هم‌نشینی[۲۲] و جانشینی[۲۳] و ساختارهای ارزشی شکل می‌گیرد. این سبک‌های زندگی در حافظهٔ جمعی می‌مانند و می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند. استمرار سبک زندگی[۲۴] را شکل دهند. در مرحلهٔ چهارم با سبک زندگی مواجه هستیم که در تلاقی با شیوه‌های حضور اجتماعی به‌وجود می‌آید. نکتهٔ مهم اینکه در تمام مراحل انسان به‌عنوان محور اصلی عبور از وضعیت بسیار کلی و ناپایدار به وضعیت خاص و نقش‌یافته عمل می‌کند و به‌عنوان امری نشانه‌ای در چالش با باورها و ارزش‌ها قرار دارد (شعیری، ۱۴۰۱، ص. ۷۵).

ب) نظام تنیدگی/تنش[۲۵]

در نظام گفتمانی تنشی،

> تنش که ما آن را میزانی از انرژی و قدرت با دو ویژگی فشاره‌ای[۲۶] و گستره‌ای[۲۷] می‌دانیم، محور اصلی فرایند گفتمانی را تشکیل می‌دهد. از این روی یا کنش بر تنش کاملا متکی است و یا اهمیت چندانی ندارد، زیرا تنش مرکز اصلی فرایند روایی را دربرمی‌گیرد و با انرژی بالا جریان حرکت روایی را تحت نظارت خود قرار می‌دهد. در این نظام نقش‌ها می‌توانند براساس کمیت و کیفیت متفاوت ظاهر

شوند، بنابراین یا جریان تنشی نقش را کاملاً مکانیکی می‌کند و یا اینکه نقش با توجه به نوع میزان انرژی که داراست، خود به جریانی خلاق و پویا تبدیل می‌گردد (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۳۷).

هر گاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی وارد شود، تن آن چیز تحت فشار قرار گرفته و به این ترتیب از وضعیت معمول و عادی خارج و دچار تنش می‌شود. دستاوردهای معنای تنشی از چند نظر برای مطالعات گفتمانی حائز اهمیت است:

۱. معنا دیگر تابع روابط صرف تقابلی نیست؛ ۲. دو منطقهٔ فشاره‌ای (مبتنی بر درونه‌های عاطفی حضور) و گستره‌ای (مبتنی بر برونه‌های شناختی حضور) شکل می‌گیرد؛ ۳. رابطهٔ بین دو فضای تنشی، بینا وابسته است و در هر فضای تنشی، معنا به شکل طیفی و یا درجه‌ای شکل می‌گیرد؛ ۴. فضاهای بیرونی محور تنشی (محور افقی و عمودی)، فضاهای فشاره‌ای و گستره‌ای است، اما فضای درونی محور تنشی، فضای ارزشی است؛ ۵. ارزش شکل‌گرفته نتیجهٔ هم‌آمیختگی بین منطقه‌های تنشی است (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۴۴).

بنابراین در این نظام، مرکز محوری ایجاد می‌شود که انرژی در یک جا جمع و آماده حرکت، انفجار و گریز می‌شود، می‌تواند رها شود، باز شود، گسسته شود و بعد فراگیر شود. روایت تنشی در تجمیع، نظام قبض و انقباضی را به‌وجود می‌آورد که این نظام، کارکرد عاطفی را افزایش می‌دهد و موجب رشد و توسعهٔ فرایند عاطفی می‌شود؛ در حالی که نظام انبساط و پراکندگی کارکرد شناختی را افزایش می‌دهد.

زمانی که حضور به عقل‌محوری و حوزهٔ شناختی وابسته باشد نشانه‌ها به‌مثابهٔ ساختار رفتار می‌کنند و عقلانیت رشد می‌کند و زمانی که نشانه‌ها به‌مثابهٔ آرمان باشند ارزش عاطفی تولید می‌کنند و موجب شگفتی و زیباآفرینی می‌شوند. رولان بارت (۱۹۶۷) از سه نظام هویتی مد سخن می‌گوید: الف) مد همانند ساختار و فرم که در این

حالت یک نهاد عقل‌محور است و جنبهٔ رسمی و عمومی دارد، تن در خدمت نهادهای اجتماعی است. در این حالت حضور بر نظام عقلانی وابسته است. ب) مد پذیرای یک موقعیت است که در این حال سوژه در موقعیتی خاص پوششی مربوط به آن را رقم می‌زند و به جای اینکه مد به‌طور مطلق در خدمت ساختار باشد و خود ـ پویایی خود را از دست دهد، به رخداد مد تبدیل می‌شود. ج) مد به‌مثابهٔ آرمان که در این مرحله نظام عاطفی بالا می‌رود و براساس سلطهٔ آرمانی مد، محدودیت‌ها می‌شکند و آشوب علیه تن ـ تکرار شکل می‌گیرد. رخداد در این حالت شگفتی و زیبایی می‌آفریند و حکم لحظه ـ بارقه[۲۸] را دارد.

ج) ریتم[۲۹] و حرکت

درون ساختار تنشی، ریتم‌پذیری اتفاق می‌افتد. پراکندگی و شناخت ریتم را کند می‌کند و ضربان ریتم را پایین می‌آورد؛ در حالی که در تنیدگی بالا و تجمیع ضربان ریتم بالا می‌رود و ریتم تنشی شکل می‌گیرد. پس قبض و بسط با ریتم‌پذیری ارتباط دارند. ریتم تشکیل بافتار می‌دهد یعنی از نحوهٔ کنار هم نشستن اشکال و از نحوهٔ حضور نشانه‌ها در یک بافتار ریتم به‌وجود می‌آید. به اعتقاد شعیری (۱۳۹۱) مهم‌ترین عوامل تحقق بخش ریتم در یک متن دیداری فشاره/گستره، حضور/غیاب[۳۰]، مرکزگرایی/ مرکززدایی[۳۱]، وحدت/کثرت[۳۲]، کاهش/افزودگی و جزء/کل[۳۳] هستند.

حضور پراکنده و حضوری که دارای گسترهٔ بالا باشد ضعیف‌ترین حضور است، یعنی به حدی بسط یافته که به ابهام تبدیل شده است. قوی‌ترین حضور در کم‌ترین فاصله به بیننده قرار گرفته است، فضا را محدود کرده و نشانه را از نزدیک، با فشاره و انقباض بالا و تراکم و انباشتگی نشان می‌دهد. از رابطهٔ فشار و گستره یا نظام انبساط و انقباض نوعی ریتم تنشی شکل می‌گیرد که سبب سیالیت عناصر نشانه‌ای می‌شود.

گاهی نشانهٔ حاضر، نشانهٔ غایب را حاضر می‌سازد و گاهی نشانهٔ حاضر آنقدر تحت سلطهٔ نشانه دیگری پیش می‌رود که حضورش کم‌رنگ و محو می‌شود. این حضور و غیاب باعث ریتم‌بخشی به تصویر می‌شوند. رابطه‌های کم‌رنگ/پررنگ، پر/خالی، نزدیک/دور و .... همهٔ روابط حضور و غیابی را شکل می‌دهند که باعث ریتم‌پذیری تصویر می‌شوند.

نشانه‌ای که در مرکز قرار گرفته است نگاه ما را از صریح (مرکز) تا مبهم (حاشیه) پیش می‌برد و این باعث شکل گرفتن نوعی ریتم است. به همین منوال تعدد و تکثر باعث پویایی، ریتم، حرکت و زایش می‌شود و در مقابل وحدت و تک بودن سبب آرامش خاطر و کندی ریتم می‌شود. عناصر پررنگ و کامل که به نوعی اغراق را در تصویر نمایان می‌سازند، باعث افزودگی و عناصر کم‌رنگ و حتی غیرقابل تشخیص باعث کاهش می‌شوند که این افزودگی و کاهش ریتم‌آفرین است، زیرا بیننده را از نزدیک‌ترین و واضح‌ترین به سوی دورترین نقطه در خیال می‌برد. درنهایت آنچه که در تصویر ریتم می‌آفریند رابطهٔ جزء با کل است. یک نشانه زمانی که به صورت یک کل ظاهر شود گونه‌ای مستقل را شکل می‌دهد، اما گاهی می‌تواند عناصر و اجزای خود را نشان دهد. بنابراین رابطه‌های کل با کل، کل با جزء، جزء با جزء یا جزء با کل را شکل دهد و ریتم‌آفرینی کند.

د) نظام زیست‌بومی

اگوستن برک[۳۴] (2015) به زنجیرهٔ تراانسان ـ مکانی[۳۵] اعتقاد دارد؛ یعنی حضور زیستهٔ کنشگری که در حال تجربهٔ مکانی است. براساس همین دیدگاه است که برک از زنجیرهٔ تراانسان ـ مکانی در تقابل با دیدگاه دکارت سخن می‌گوید (که براساس آن سوژه در انفصال کامل با پیرامون و بی‌نیاز از هر چیز مادی یا مکانی قرار می‌گیرد) و در

این مورد از علم مزولوژی[۳۶] استفاده می‌کند (شعیری و سیدابراهیمی، ۱۳۹۸). برک مفاهیم انفصال سوژه و ابژه، جدایی عناصر مادی از غیرمادی و تقابل‌هایی مانند ایجاب و سلب را نمی‌پذیرد. براساس مزولوژی هیچ مکانی نه فقط ابژکتیو (متعلق به ابژه) و نه فقط سوبژکتیو (متعلق به سوژه) است، بلکه رفت و برگشتی و تعاملی است (همان). هم‌زیستی مسالمت‌آمیز کنشگران با طبیعت ما را به سمت زنجیره‌های ترازیست بومی می‌برد که تجلی آن را می‌توان در بته‌جقه دید.

ه) نظام ارزشی

از دیگر مواردی که در چهارچوب نظری پژوهش حاضر به آن پرداخته می‌شود، بحث نظام ارزشی است. از آنجا که روایت‌ها، تعاملات و نظام‌های اجتماعی ارزش تولید می‌کنند، به این مسئله پرداخته می‌شود. ارزش از دید سوسور با تقابل شروع می‌شود و بعد به تعامل می‌رسد، به عبارتی ما تعامل می‌کنیم که ارزش را نگه داریم؛ ارزش تولید می‌شود که بتواند ادامهٔ حیات دهد و درنهایت ارزش اخلاقی (ارزشی که بتواند تولید اخلاقیات کند و نه اخلاق)، ارزش خودساخته، خود متمرکز، خودیافته تولید کند.

ارزش از دید سوسور مبتنی بر روابط است به عبارتی هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه‌ی آن با نشانه‌های دیگر است. ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با نشانه‌های درون نظام وابسته است (سجودی، ۱۳۸۷). نشانه دیالکتیک سلب[۳۷] و ایجاب[۳۸] است؛ یعنی از یک سو دلالت مبتنی بر پیوندی ایجابی است و از سوی دیگر نشانه ارزش خود را از تقابلی که با نشانه‌های دیگر در یک نظام کلی دارد به‌دست می‌آورد. به عبارتی نشانه از یک سو دامنهٔ دلالت خود را از طریق سلب نشانه‌های دیگر و در روندی افتراقی متمایز می‌کند و نظام را به‌وجود می‌آورد، از

سوی دیگر در درون دامنه‌ای که به گونه‌ای سلبی تعریف شده است، دلالت ایجابی دارد (همان).

بته‌جقه امروزه نه وابسته به اسطوره است، نه وابسته به آیین و ایدئولوژی، این بن‌مایه امروزه روی چوب، جواهر، شیشه، کاغذ، پارچه و غیره کار می‌شود. بسترهایی که میزبان بته‌جقه هستند بسیار متنوع‌اند. این میزبان بودن و این جوهر رسانه‌ای که بته‌جقه وامدار آن است و در آن تجلی پیدا می‌کند نشانگر آن است که بته‌جقه به‌عنوان یک نماد آیینی، علی‌رغم اینکه در گذشته ریشه دارد، در حال حاضر توانسته است در جامعهٔ امروز به‌طور کاربردی زنده بماند و همچنان تولید ارزش و معنا کند و معنادهی داشته باشد.

و) زمان در روایت

از نظر ساختاری، روایت دستاورد خلط میان پیاپی و پیامد یا زمانمندی و منطق است. حال سؤال اینجاست که آیا در پس زمانمندی روایت، منطقی بی‌زمانی نهفته است؟ پراپ زمان را به‌مثابهٔ واقعیت می‌بیند و از این رو بر آن است که قصه‌ها ضرورتاً در زمانمندی ریشه دارند. ارسطو به اولویت نظم منطقی بر نظم زمانی تأکید می‌ورزد. شعیری (۱۳۹۵) معتقد است زمان عنصر مهمی در شکل‌گیری فرایند رفع بحران معنا محسوب می‌شود، زیرا برنامهٔ روایی نیاز به پختگی کنش و یا تغییر راهبرد دارد و چنین تغییراتی مشمول زمان می‌شوند. شیوه‌های تحلیلی امروز می‌کوشند از پیوستار روایت زمان‌زدایی کنند، آن را دوباره منطق‌محور کنند و به آنچه مالارمه در ارتباط با زبان فرانسه صاعقهٔ ابتدایی منطق می‌نامید وابسته‌اش سازند. وظیفهٔ پاسخ‌گویی درمورد زمان روایی بر عهدهٔ منطق روایی است. به عبارت دیگر می‌توان گفت زمانمندی در روایت مقوله‌ای صرفاً ساختاری است (بارت و همکاران، ۱۴۰۰). شعیری (۱۳۹۵، ص. ۱۰۸)

به نقل از ژان کلود کوکه می‌نویسد که او در رابطه با بحث زمان و حضور به دو زمان عینی[۳۹] و انتزاعی[۴۰] قائل است. زمان عینی از نظر او زمان رخدادی است، زمان قابل شمارش، زمان حرکت قابل ثبتِ کنش‌گر است. اما زمان انتزاعی زمان تجربهٔ منحصربه‌فرد کنش‌گری است که بدون حرکتی شمارشی و جابه‌جا شدن تقویمی، زمان خاصی را می‌آفریند که به اعتقاد شعیری زمان شوشی است، چراکه مربوط به شوش‌گر و دریافت آنی و پدیداری او از چیزهاست.

۴. تحلیل داده‌ها: بته‌جقه از منظر روایت‌پردازی

روایت در گام اول با اندیشهٔ نظام هم‌نشینی و در گام دوم با اندیشهٔ نظام جانشینی شکل می‌گیرد. شخصیت‌های بی‌شمار روایت تابع قواعد جانشینی‌اند و حتی در یک اثر، یک چهره واحد می‌تواند شخصیت‌های مختلف به خود گیرد (بارت و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۴۹). در نظام جانشینی دیده می‌شود که بته‌جقه‌های مختلف به لحاظ فرم یا شکل جانشین همدیگر می‌شوند، یا با اشکال مختلف حضور پیدا می‌کنند. در نظام هم‌نشینی عناصر آن گونه کنار همدیگر قرار می‌گیرند تا در یک مسیر و در یک زنجیره به سمت جلو و به سمت یک غایت حرکت کنند تا درنهایت به سرانجام برسند؛ در معنای سنتی ارزشی را تصاحب کنند، یا در معنای مدرن، ارزشی را واسازی یا دگردیسی کنند. باید اشاره کرد که در نظام هم‌نشینی، بته‌جقه با عناصر مختلف (همچون پارچه، چوب، طلا، کاشی)، با اشکال متفاوت، رنگ‌ها، یک فضا یا ساختار فضایی، حتی با یک نماد دیگر از آیینی دیگر هم‌نشین می‌شود و از درونِ خود چند نمادی را به‌وجود می‌آورد. آن گاه این نظام هم‌نشینی به نظام تکمیلی روایت کمک می‌کند. برای مثال درون ساختاری همچون بنای معماری، کاشی‌کاری، مد، لباس و پوشاک، صنایع

دستی، تبلیغات و غیره قرار می‌گیرد و سپس آن ساختار را به سمت نظام تکاملی یا کمال‌گرا می‌برد.

الف) بته‌جقه و روایت تکامل: می‌توان گفت بته‌جقه روایتی را تولید می‌کند به نام تکامل، کمال‌گرایی یا افزودگی. روایت همان گونه که می‌تواند بکاهد، می‌تواند بیفزاید. زمانی که بته‌جقه به‌عنوان یک نماد آیینی در جایی قرار می‌گیرد خلایی فرهنگی را پر می‌کند. برای نمونه آمدن بته‌جقه در سیستمی چون پوشاک و مد یعنی تولید ارزشی افزوده (شکل‌های ۱و۲). از این رو نقش کمال‌گرای تکمیلی دارد. این ارزش باعث سوق دادن روایت به سمت کمال می‌شود. اما سؤال اینجاست که بته‌جقه چگونه حرکت روایت را به سمت کمال‌گرایی، افزودگی، رفع نقصان[۴۱] و یا یک جریان ارزش‌گذاری و ارزش‌سازی جدید می‌برد؟ پاسخ در ویژگی دیگر روایت است: قدرت انعطاف‌پذیری و نظام زایش.

شکل ۱ و ۲: بته‌جقه و روایت تکامل

ب) بته‌جقه و روایت زایش: بته‌جقه قابلیت تولید روایت زایش را دارد، زیرا همواره توانسته در این نظام قرار بگیرد و از شکل اولیهٔ خود اشکال جدیدی را زایش و تولید

کند. این زایش به سمت گونه‌های جدیدی از بته‌جقه رفته است که همواره در حال گسترش هستند، یعنی ما هر چه جلو می‌رویم با گونه‌های جدید بته‌جقه مواجه می‌شویم. بنابراین نظام زایشی وجود دارد که با تکیه بر ارزش‌های قبلی سبب ایجاد گسترهٔ ارزشی و درنتیجه گشایش روایی می‌شود. مشاهده می‌شود که بته‌جقه این قابلیت و انعطاف را دارد که از گونه‌های بسیار جاافتاده، تثبیت شده، ثابت و منجمد به سمت گونه‌های امروزی حرکت کند. این گونه‌ها اگرچه قسمتی از ثبات و انجماد را از دست می‌دهند ولی شکل و نظام اولیه را حفظ می‌کنند (شکل ۳).

شکل ۳: بته‌جقه و روایت زایش

ج) بته‌جقه و مشروعیت تاریخی: بته‌جقه مشروعیت تاریخی دارد. روایت با ساختارها و سازه‌هایی سروکار دارد که ارزش‌هایشان ثابت است و می‌تواند به‌طور ارجاعی به آن‌ها بپردازد. برای مثال، داستان حضرت یوسف چه در قرآن به کار رود، چه در انجیل و یا در کتاب‌های دیگر؛ چه به صورت نقاشی به کار رود چه داستان، در هر حالت کارکرد، منبع و مرکز ارجاعی دارد و ما را به یک جهان و گفتمان پیش ساخته و از پیش مشخص ارجاع می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت کارکرد ارجاعی روایات قوی است. به عبارتی روایات ثابت هستند و نمی‌توانند تغییر کنند یا واسازی شوند. از آنجا که مشروعیت تاریخی دارند یا به بیانی دیگر، مشروعیت خود را از تاریخ می‌گیرند

ساختارشان در قصه مشخص است. بنابراین روایت می‌تواند مشروعیت خود را از تاریخ و از یک منبع ارجاعی مشخص بگیرد؛ یا می‌تواند آن را از ساختارهای بنیادی یا ساختارهای ثابت و تثبیت‌شده و یا حتی از آیین‌ها به‌دست آورد. بته‌جقه علاوه بر آنکه نماد است و امروزه به‌عنوان نشانه در ساختارها و گفتمان‌های مختلف به‌کار می‌رود؛ به سیستم آیینی و اسطوره‌ای نیز متصل است و در تاریخ اسطوره‌ای پشت سر دارد. بنابراین این نماد متصل به چند ساختار بنیادی است. امروزه بته‌جقه توان مشروعیت‌سازی فرهنگی دارد، یعنی هم به فرهنگ وابسته است چون درون یک فرهنگ شکل گرفته و هم واسازی می‌شود چون دائماً تغییر شکل می‌دهد.

د) بته‌جقه و روایت ریتم و آهنگ: بته‌جقه می‌تواند تولید روایت ریتم و آهنگ کند. در برخی نقوش، بته‌جقه به صورت‌های سه‌تایی یا چهارتایی زاییده شده است، در برخی دیگر چون ماهی در حال حرکت است، از این روی قدرت تولید حرکت دارد. بته‌جقه می‌تواند با تکثیر ایجاد حرکت کند. حرکت ایجادشده ریتم و آهنگ می‌سازد. بنابراین بته‌جقه قادر به نوعی روایت‌پردازی است که با تولیدِ ریتم، آهنگ یا موسیقی خلق کند، زیرا تکثیر می‌شود و سپس در فضای پوششی که قرار گرفته است رها می‌شود و این رها شدن به ایجاد حرکت منجر می‌شود. باید دقت کرد که همواره این‌گونه نیست و گاهی برخلاف حرکت ایجادشده، این نقش‌مایه کاملاً ایستا و ثابت است، در این نوع روایت شاهد یک و تنها یک بته‌جقه هستیم که در مسیر ثبات قرار گرفته است. بنابراین کندی و شتاب در جریان حسی ـ ادراکی و در فضای مشخص‌شده برای بیننده ضرب‌آهنگ و ریتم به‌وجود می‌آورد (شکل‌های ۴ و ۵).

شکل ۴ و۵: بته‌جقه و روایت ریتم و آهنگ

ه) بته‌جقه و روایت تخیل: از دیگر روایاتی که بته‌جقه می‌تواند خلق کند روایت تخیل است. اگر از نظام آیکونیک پیرس قرض بگیریم، بته‌جقه در برخی تصاویر می‌تواند به مرجع خود نزدیک‌ترین باشد، و با آن در رابطهٔ آیکونیک قرار گیرد مانند گلابی؛ و در برخی دیگر می‌تواند از مرجع خود دورترین باشد و این‌گونه به نظام تخیل نزدیک شود. بنابراین بته‌جقه علاوه بر اینکه می‌تواند به مرجع خود بسیار نزدیک یا به قول بارت به آن چسبیده باشد؛ در عین حال می‌تواند به قدری از آن فاصله بگیرد و دور شود که به آفرینش نظام تخیل دست بزند. با ورود به نظام تخیل تمایل، آرزو و خیال به‌وجود می‌آید و گسترهٔ شناختی یا شناخت ذهنی وارد حوزهٔ خاطره و خاطره‌سازی می‌شود. بنابراین ورود به نظام تخیلی پندار و جادو رخ می‌دهد (شکل۶). به عبارتی بته‌جقه به رئالیسم جادویی متصل است. این رئالیسم دارای جایگاهی است و این جایگاه یک نقطهٔ صفر یا آغاز دارد به نام طبیعت. از طرف دیگر به‌دلیل باری که می‌تواند بپذیرد وارد نظام تخیل نیز می‌شود و آن‌قدر در حوزهٔ تخیل رشد و گسترش پیدا می‌کند که سرانجام می‌تواند تبدیل به رویدادی کاملاً جادویی شود و اینجاست که ما از جادویی بودن این نظام سخن می‌گوییم.

شکل ۶: بته‌جقه و روایت تخیل

و) بته‌جقه و روایت تنش: بته‌جقه قادر به شکل دادن روایت تنش نیز است. گاه دیده می‌شود که این نقش تمام فضا را پر کرده یا حتی درون آن نیز پر از نقش و نگار است، آنگونه که حتی جای تنفس وجود ندارد و گاه تنها یک بته‌جقه در فضا رها می‌شود در حالی که کاملاً تهی است. این پر و تهی بودن، تراکم و خلأ را به وجود می‌آورد و این تراکم و خلأ برای بیننده تنش را می‌سازد (شکل ۷).

شکل ۷: بته‌جقه و روایت تنش

ز) بته‌جقه و روایت فرهنگ ـ طبیعت (زنجیرهٔ ترازیست بومی): کارکرد روایی دیگر بته‌جقه، طبیعت و فرهنگ است. بته‌جقه اشکال مختلفی ازجمله گلابی، بادام، اشک، میوه کاج، سرو و غیره را داراست که این گوناگونی اشکال باعث ارجاع ما به طبیعت می‌شود. بنابراین از آنجا که بته‌جقه گلابی، سرو، بادام یا میوه کاج است ما را به نظام طبیعت ارجاع می‌دهد و از سوی دیگر به‌دلیل پذیرفتن اشکال متعدد درون خود،

میزبانی برای عناصر فرهنگی است که ما را به سمت فرهنگ می‌کشاند. میزبانی که شکل‌ها، دایره‌ها، رنگ‌ها، حلقه‌ها، گونه‌های هندسی و حتی دانه‌های تسبیح را در خود می‌پذیرد، نقش‌پذیر می‌شود و روی چیزی قرار می‌گیرد. اینجاست که از طبیعت به سمت فرهنگ می‌رود. بنابراین از یک طرف به طبیعت متصل است و از سوی دیگر به فرهنگ و دائماً از فرهنگ به طبیعت و از طبیعت به فرهنگ در حال حرکت است. زمانی که صورت طبیعی خود را نشان می‌دهد و فارغ از نقش و رنگ است به سمت طبیعت کشیده می‌شود و آنجا که درگیر نقش و نگار و رنگ و هنر است به فرهنگ نزدیک می‌شود (شکل ۸).

شکل ۸: بته‌جقه و روایت فرهنگ ـ طبیعت

ح) بته‌جقه و روایت تقدس: سر به بالا بودن و یا به پایین بودن بته‌جقه کارکرد روایی دیگری ایجاد می‌کند. چنانچه بته‌جقه سر به پایین باشد افتادگی و کشش به سمت زمین داریم و اگر سر به بالا باشد گویی در حال هدایت به سمت آسمان است و کشش به سمت بالا را پیدا کرده است. بنابراین از نظر معنایی و مفهومی در روایت، یک رابطهٔ اسطوره‌ایی با نظام بالا و نظام تقدس پیدا می‌کند، کارکرد آسمانی یا قدسیت می‌یابد. این ویژگی یکی دیگر از ویژگی‌های بته‌جقه است که در بحث روایت مطرح است. بته‌جقه با رنگ نیز روایت تقدس می‌سازد. زمانی که کاملاً سفید است به قدسیت

نزدیک می‌شود و آنگاه که رنگ‌دار و سیاه است به اشکال جامانده از میراث فرهنگی و به‌میراث‌مانده در تاریخ ما اشاره می‌کند.

۵. بته‌جقه از گفتمان ملی تا گفتمان بین‌المللی

بته‌جقه از نقوش کهن به‌شمار می‌رود. تاریخ و پیدایش آن در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، هرچند برخی از پژوهشگران این نقش را دارای اصالتی کهن دانسته و پیدایی آن را به نقوشی همچون نقش درخت زندگی یا بال‌های مجعد و پیچان جانداران هنر ساسانی منتسب می‌کنند. گروهی از نشانه‌شناسان آن را نمادی از درخت زندگی یا سرو می‌دانند که دست‌مایه ترکیبی تازه و نو شده است. وجود مفاهیم جاودانگی، جوانی و بی‌مرگی در معناشناسی درخت زندگی و نماد سرو گونه آن در شکل‌گیری این نقش‌مایه بی‌تأثیر نبوده است (درج‌ور، ۱۳۹۴).

بته‌جقه از آیین و اجتماع و دین زاده شده است، روایت‌ها را پشت سر گذاشته، از آیین و مذهب عبور کرده و به فراسوی مذهب و فرهنگ رسیده است. در حال حاضر دیده می‌شود که این نقش‌مایه در محصولات برندهایی همچون دیور، شنل، زارا به کار می‌رود. در این وضعیت دیگر سخن از مذهب و ایدئولوژی نیست، بلکه صحبت از درنوردیدن مرزهاست. چگونه این نقش مرزها را می‌شکند، درمی‌نوردد و به فراسوی مرزها می‌رسد؟ بته‌جقه قابلیت این را دارد که درون خود اشکال متفاوتی بپذیرد، اشکال مختلف طبیعت و فرهنگ. درون آن گاه عبارتی فرهنگی یا مذهبی نوشته می‌شود همچون رسول الله، گاه در بالای سر شکل یک سیمرغ یا یک پرنده نقش می‌بندد، گاه فقط بته‌جقه را می‌بینیم فارغ از هر شکل دیگر، وگاه تبدیل به عنصری از طبیعت همچون ماهی می‌شود. گاه تنش می‌آفریند و درونش مملو است ازنقش و گاه تو خالی است، گاه سفید است و گاه سیاه. بنابراین با سیستمی چندآیکونی، چندوجهی و چند رسانه‌ای مواجه می‌شویم که توان کنترل روی آن را نداریم، زیرا در هیچ کجا ایستایی ندارد. بته‌جقه در حال تحول است، هویتش براساس تغییر و مبادله است، نه

براساس ثابت کردن و نگه داشتن. این مهم‌ترین ویژگی بته‌جقه در نظام گفتمانی است. بته‌جقه یعنی رشد، تحول، توسعه و این است که به آن حیات می‌دهد، این است که بته‌جقه را تبدیل به موجودی زنده می‌کند، موجود زنده‌ای که شکل‌پذیر و قابل انعطاف است. مجموع این موارد باعث شده است که بته‌جقه از طبیعت تا فرهنگ، از فرهنگ تا تخیل، از تخیل تا شناخت، از شناخت تا اندیشه همه را پشت سر بگذارد تا به عرصهٔ عبور از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر برسد و بتواند در لایه‌های فرهنگی دیگری ورود پیدا کند و امروزه زینت بخش محصولات برندهای مشهور جهان شود (شکل‌های ۸، ۹ و ۱۰). بنابراین می‌توان گفت که بته‌جقه وجوه مختلفی ازجمله تاریخی، فرهنگی، تخیلی، اسطوره‌ای و آیینی، ریتم، فشاره و گستره دارد، و تقابل طبیعت ـ فرهنگ ایجاد می‌کند، به عبارتی قابلیت این را دارد که بتواند عناصر متعدد را درون خود جای دهد. بته‌جقه علاوه بر اینکه شکل ثابت و اولیهٔ خود را حفظ می‌کند، اما آنچنان می‌تواند در شکل‌پذیری خود تغییر ایجاد کند که گاهی ما را کاملاً شگفت‌زده می‌کند.

شکل ۸، ۹ و ۱۰: بته‌جقه و گفتمان بین‌المللی

۶. نتیجه

در حال حاضر بته‌جقه در حال حرکت است و درون خود اشکال مختلفی ازجمله صورت‌های طبیعی و فرهنگی تولید می‌کند که نشان‌دهندهٔ این است که این نقش ارزش خود را از طریق تغییر به‌دست می‌آورد، نه از طریق سکون. با ایجاد تخیل، دامنهٔ فرهنگ را با طبیعت پیوند می‌زند و آن را توسعه می‌بخشد و از این طریق از طبیعت به فرهنگ می‌رود و از فرهنگ به تخیل. بنابراین نظام ارزشی تولید می‌کند که با اسطوره و تخیل پیوند دارد. از تخیل به شناخت می‌رود و از شناخت به اندیشه و آنگاه وارد لایه‌های فرهنگی دیگر می‌شود و گفتمان‌سازی می‌کند. درون این گفتمان‌ها با تطبیق‌پذیری در نظام‌های اجتماعی، ارزشی و فرهنگی در طول تاریخ، جایگاه روایی خود را حفظ می‌کند و هویت و ارزشی ملی پیدا می‌کند.

بته‌جقه در فرهنگ، باور، اندیشه، اعتقاد، مذهب، ایدئولوژی، هنر و زندگی مردم در طول زمان رسوخ کرده و جزئی از فرهنگ شده است. این فرهنگ در حال حاضر تولید گفتمان می‌کند، از مد، پوشاک، رومیزی، بسته‌بندی کالا، تبلیغات گرفته تا هویت‌سازی. تحول در بته‌جقه رمز ماندگاری این نقش‌مایه است. این بن‌مایه چند آیکونی ایستایی ندارد، و این ویژگی سبب توسعهٔ نقش و کارکرد گفتمانی بته‌جقه شده است. بته‌جقه علاوه بر اینکه درون گفتمان‌های متعددی همچون معماری، فرش، پوشاک و غیره جای دارد، به‌دلیل جایگاه کنشی که دارد بر فرایند شکل‌گیری معنا اثر می‌گذارد. علاوه بر این، بته‌جقه به جهت کارکرد بلاغی خود کنش‌های دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بته‌جقه درون لایه‌های فرهنگی ما حضور دارد و بر هویت فضاهای گفتمانی اثر می‌گذارد. از این طریق علاوه بر تولید روایت به خلق سبک زندگی نیز می‌پردازد و

هویت فرهنگی را بسط و توسعه می‌بخشد. درنهایت با انعطاف‌پذیری که دارد مرزها را درمی‌نوردد و به فرهنگ‌های دیگر منتقل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. narrativity
2. semiotics
3. paisley
4. myth
5. actor
6. narrative
7. Roland Barthes
8. Vladimir Propp
9. Mythic rationality
10. Classical narration
11. Modern narration
12. action
13. Value
14. prescriptive
15. interactive
16. appropriation
17. ethic
18. presence
19. synchronic
20. dichronic
21. icon
22. syntagmatic
23. paradigmatic
24. Life style
25. tension
26. intensity
27. extensity
28. aesthesia
29. rhythm
30. Presence/absence
31. Centralization/decentralisation

32. Unity/multiplicity
33. Part/total
34. Berque
35. Tranjective chain
36. mesology
37. negation
38. assertion
39. objective
40. subjective
41. Elimination of lack

۷. منابع

ادواردز، س. (۱۳۶۸). *قالی ایران*. ترجمهٔ م. صبا. تهران: امیرکبیر.

افروغ، م. (۱۳۸۸). عقلانیت در هنر ایرانی، نگاهی به درخت سرو و هویت نگاره بته‌جقه. *کتاب ماه هنر*، *۱۲۸*، ۴۲-۴۶.

بارت، ر.، و پرینس، ج.، و تودوروف، ت. (۱۴۰۰). *درآمدی به روایت‌شناسی. ترجمهٔ* ه. رهنما. تهران: هرمس.

پرهام، س. (۱۳۷۸). از سرو تا بته. *نشر دانش*، *۹۴*، ۳۹-۴۲.

پرهام، س.، و آزادی، س. (۱۳۶۴). *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس*. ج ۱. تهران: امیرکبیر.

حریریان، م.، ملک شهمیرزادی، *ص.*، آموزگار، ژ.، و میرسعیدی، ن. (۱۳۸۵). *تاریخ ایران باستان*. تهران: سمت.

حیدری، ع. (۱۳۳۸). قالی‌بافی در ایران. *سخن*، *۱۰*، ۱۰۲۷-۱۰۳۳.

خیراللهی ازناوله، م.، و بنی اردلان، ا. (۱۳۹۷). تبیین ویژگی‌های نقش‌مایه بته‌جقه با توجه به نظریات و آراء پژوهشگران در باب اصل و منشاء آن در هنر اسلامی و نقدی بر نظرگاه درخت سرو به‌عنوان منشاء این نقش. *نگره*، *۴۷*، ۶۳-۸۱.

درج ور، ف. (۱۳۹۴). مطالعهٔ نقش‌مایهٔ بته‌جقه در فرش ایران. *گلجام*، *۲۸*، ۵۹-۷۲.

دریایی، ن. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی در فرش دستبافت ایران*. تهران: مرکز ملی فرش ایران.

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ذکریایی کرمانی، ا. (۱۳۸۸). *شال‌های ترمهٔ کرمان: گذشته، حال، آینده*. تهران: متن.

ذویاور، ح.، وحدتی، م.، و مکی‌نژاد، م. (۱۳۹۴). معانی نمادین نقش‌مایه بته‌جقه. *کیمیای هنر*، *۱۵*، ۹۹-۱۱۳.

ژوله، ت. (۱۳۷۸). *برگی از قالی خراسان*. ناشر: شرکت سهامی فرش ایران.

ژوله، ت. (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: فرهنگسرای یساولی.

سجودی، ف. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی* کاربردی. تهران: علم.

سوسور، ف. (۱۳۸۲). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ ک. صفوی. تهران: هرمس.

شعیری، ح.ر. (۱۴۰۱). دیدگاه نشانه‌شناختی-معناشناختی به سبک زندگی. *نشریهٔ پژوهش‌های زبان شناختی نظریه و کاربرد*، *۱(۱)*، ۱۵۳-۱۷۰.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۵). *نشانه معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

شعیری ح.ر.، و سیدابراهیمی، ف. (۱۳۹۸). نشانه-بوم زیست ادبی: نظریه و روش. *نقد ادبی*، *۴۶*، ۶۹-۸۹.

صالحی کاخکی، ا.، و نظری اصطهباناتی، ا. (۱۳۸۹). تأملی در منشأ بته‌جقه. *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، *۹۱*، ۵-۶.

عطروش، ط. (۱۳۸۶). اصالت بته‌جقه در طراحی گرافیک. *فصلنامهٔ گرافیک و چاپ*، *۱*، ۱۲-۱۴.

گرمس، آ. *(۱۳۹۸). نقصان معنا عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی شناسی حضور. ترجمهٔ ح.ر. شعیری*. تهران: خاموش.

گودرزی، م. (۱۳۹۶). تأملی در جایگاه اسطوره و عقل در اندیشه و هنر شرق. تهران: *مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*.

معین، م. *(۱۳۶۴). فرهنگ فارسی. ج ۱*. تهران: *امیرکبیر*..

نادری، س. (۱۳۹۰). جایگاه نقش بته‌جقه در تزیینات تاج شاهان جاقار (جیغه). *کتاب ماه هنر*، *۱۶۲*، ۵۸-۶۳.

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۷). *اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی*. تهران: سخن.

ورزی، م. (۱۳۵۰). *هنر و صنعت قالی در ایران*. تهران: رز.

وصال، ز. (۱۳۸۷). *سابقهٔ بته‌جقه در هنر و فرهنگ ایران. نمونهٔ موردی جمع‌آوری و بازسازی تعدادی از بته‌جقه‌های تاریخی و سنتی ایران (کاربری گرافیکی امروز)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد (چاپ نشده). تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

هانگلدین، آ. (۱۳۷۵). *قالی‌های ایرانی*. ترجمهٔ اصغر کریمی. تهران: یساولی.

References

Afrough, M. (2009). Rationality in Iranian art, a look at the cypress tree and the identity of Boteh Jegheh. *Ketab-e-mah:honar, 128, 42-46.*

Anaviyan, R. & Anaviyan, Zh. (1975). *Royal Termehs of Iran and Kashmir*.

Atrvash, T. (2006). Iranian Authenticity in a Graphic Design. *Graphic and Printing Quarterly*, *1*, 12-13.

Barthes, R. (2021). *Introduction to Narrative*. Translated by: Rahnama, H. Tehran: Hermes.

Daryaie, N. (2007). The Aesthetic Principles of Iranian Hand Woven Carpets. Tehran: Iran National Carpet Center.

Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda Dictionary*. Tehran: University of Tehran Press.

Dorjvar, F. (2015). A study of the Boteh Jegheh in Iranian carpets. *Quarterly Scientific Research Goljaam*, *28*, 59-72

Edwards, C. (1989). *The Persian Carpet.* Translated by: Saba, M. Tehran: Amir Kabir.

Goodarzi, M. (2017). A Reflection on the Place of Myth and Reason in Eastern Thought and Art. *CGIE.*

Greimas, A. J. (2019). *De L□imperfection.* Translated by Shairi, H. Tehran: Elm.

Hangeldin, Armen, E. (1996). *Le tapis D orient*. Translated by Karimi, A. Tehran: Yassavoli.

Haririan, M., Malek Shahmirzadi, S., Amoozgar, J. & Mirsaidi, N. (2006). *History of Early Iran*, Vol 1. Tehran: Samt.

Heidari, A. (1959). Carpet Weaving in Iran. *Speech*, *10*, 1027-1033.

Kheirollahi, M. & Baniardalan, E. (2018). Explaining the Botteh Motif□s Characteristics Considering the Views and Opinions of the Scholars about its Origin in Islamic Art and a Critique of the Cypress Tree View as the Origin of this Motif. *Journal of faculty of art Shahed University*, *47*, 63-81.

Moin, M. (1985). *Encyclopedic Dictionary*. Tehran: Amir Kabir.

Naderi, S. (2011). The Role of Jegheh in Decoration of Qajar Cowns. *Ketab-e-mah:honar, 162*, 58-63.

Namvar Motlagh, B. (2018). *The Mythology of Love in Persian Culture.* Tehran: Sokhan.

Parham, S. (1999). From Cypress to Boteh Jegheh. *Nashr-e-Danesh, 94*, 39-42.

Parham, S. & Azadi, S. (1985). *Tribal and Village Rugs from Fars.* Vol.1. Tehran: Amir Kabir.

Salehi Kakhki, A. & Nazari, E.A. (2010). A Study on the Origin of Boteh Jegheh. *Journal of Visual and Applied Arts, 6*, 91-95.

Saussure, F.D. (2003). *Course in General Linguistics.* Translated by Safavi, K. Tehran: Hermes.

Shairi, H. (2012). *Visual Semiotics Theories and Analysis in Art Discourse.* Tehran: Sokhan.

Shairi, H. (2016). *Semiotics of Literature Theories and Practices of Literary Discourse Regimes.* Tehran: Tarbiat Modares University Press.

Shairi, H. (2023). A semiotic-semantic study of lifestyle. *Journal of Linguistic Studies Theory and Practice, 1*(1), 153-170.

Shairi, H. & Seyedebrahimi, F. (2019). The Study of Literal Eco-Semiotics: Theory and Methodology. *Literary Criticism, 12*(46), 69-89.

Sojoodi, F. (2008). *Applied Semiotics.* Tehran: Elm.

Varzi, M. (1971). Art and Craft of carpet in Iran. Tehran: Roz.

Vesal, Z. (2008). *Boteh Jegheh's History in Iranian Art and Culture. A case example of collecting and reconstructing a number of historical and traditional Iranian Boteh Jeghehs.* Unpublished M.A. Thesis. Tehran: Tarbiat Modares University.

Zakariaee Kermani, I. (2009). *Kerman Termeh Shawls*: *Past, Present, Future.* Tehran: Matn.

Zhoole, T. (1999). *A Leaf of Khorasan Carpet.*Tehran: Iran Carpet Company.

Zhoole, T. (2002). *A Research on Persian Carpet.* Tehran: Yassavoli.

Zoyavar H., Vahdati, M. & Makinejad, M. (2015). Symbolic Meanings of Persian Paisley (Bote Jeghe). *Kimiya-ye-Honar, 15*, 99-113.