تحلیل بینامتنی نشان خطی مربع درخطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر ایرانی

حسین عابددوست
(نویسنده مسئول)
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
Email: habeddost@guilan.ac.ir

زیبا کاظم پور
دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
Email: zkazempoor@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۰

چکیده:

بافته‌های ایرانی، نقوشی را به نمایش می‌گذارند که سینه به سینه منتقل شده‌اند. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که، نشانه‌های هندسی شکل یافته براساس مربع در خطوط کهن ایلامی چه تفاوت‌ها و چه شباهت‌هایی با نقوش هندسی دست‌بافته‌های معاصر ایران دارند و چه رابطه بصری میان نشانه‌های مربع شکل در خطوط کهن ایرانی و نقوش دست‌بافته‌های ایرانی می‌توان مطرح کرد. درحقیقت، چگونگی تداوم حیات نشان‌های مربع شکل در خطوط ایلامی بر دست‌بافته‌های ایرانی پرسش اصلی تحقیق حاضر است. تحلیل رابطه بینامتنی صریح و ضمنی نقوش مربع شکل میان نقوش بافته‌ها و علایم خطی از اهداف پژوهش حاضر است. مقایسه تطبیقی میان نشانه‌های خطی مربع‌شکل پیشاایلامی و مخطط ایلامی با نقوش دست‌بافته‌ها از دیگر موارد مورد توجه است. روش تحقیق، توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. براساس نتایج تحقیق، می‌توان گفت خطوط کتیبه‌های ایلامی کهن‌ترین پیش‌متن شکل گیری نقوش هندسی دست‌بافته‌هاست. ۲۱ نشان هندسی برگرفته از نقش هندسی مربع در خطوط کهن ایلامی و دست‌بافته-های ایرانی مشابه‌اند. برخی از نشانه‌ها، کاملا منفرد و به صورت نقش تکراری برمتن و حاشیه دست‌بافته‌ها تکرار شده‌اند و برخی از نشانه‌ها ساختار کلی یک بافته را تشکیل می‌دهند که تداعی‌کننده رابطه بینامتنی ضمنی هستند. آنچه مسلم است، ۲۱ نشان خطی، که تاکنون تصور می‌شد به فراموشی سپرده شده، تا عصر حاضر در بافته‌های ایرانی تداوم یافته‌اند. تفاوت اصلی این دو دسته نقش‌پردازی نشانه‌ها، تغییر نظام چیدمان نشانه‌ها از خط و نگارش تحت قواعد زبان ایلامی به نقش هندسی تکرارشونده برمتن بافته‌های ایرانی است.

واژگان کلیدی: بینامتنی، نشانه‌های هندسی، مربع، خطوط ایلامی، دست‌بافته‌های ایرانی

مقدمه

کتیبه‌ها و خطوطی که جنوب ایران، سرزمین ایلام از خاستگاه‌های اصلی آن است، شکل‌های صورت یافته‌ای از پیام‌های مردمان کهن این سرزمین هستند که امروزه، دریافت آن‌ها دشوار شده است. ویژگی هنر ایرانی استمرار است. تاکنون، تصور می‌شد، نشانه‌های خطی به‌کار رفته در الواح پیشاایلامی و مخطط ایلامی پیش از رواج خط میخی، فراموش شده‌اند، اما مقایسه تطبیقی نقوش بافته‌های عشایری و روستایی ایران با برخی از نشانه‌های خطی، حقایق شگفت‌انگیزی را روشن می‌کند. در این مقاله، سعی بر این است، نقوش مشترک میان خطوط کهن و دست‌بافته‌ها -که بر بنیان مربع شکل گرفته‌اند- مورد بررسی قرار گیرند. پرسش محوری پژوهش، چیستی تفاوت و شباهت‌های میان نشانه‌های مشترک در دو حوزه است. در واقع، متن حاضر در پی اثبات یکی از کهن‌ترین پیش‌متن‌های شکل‌گیری نقوش هندسی در دست‌بافته‌های ایرانی، یعنی خطوط ایلامی است؛ و قصد دارد نشان دهد، متن پسین (دست‌بافته‌ها)، چه تغییراتی را بر نشانه‌های متن پیشین (نشانه‌های ایلامی) تحمیل کرده است. تحلیل متمرکز بر نوعی رابطه ترانشانه‌ای میان دو حوزه مطالعاتی با حدود ۵۰۰۰ سال اختلاف زمانی است.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی تحلیلی است. گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه تحلیل داده‌ها، کیفی است. ابتدا، به توصیف نشانه شکل یافته بر اساس شکل هندسی مربع در دست‌بافته پرداخته می‌شود؛ سپس، مقایسه آن با نشان متشابه در خطوط کهن صورت می‌گیرد. به سبب این‌که، تعداد علایم و نشانه‌های مشترک میان دست‌بافته‌ها و خطوط کهن بسیار است، در این مقاله سعی بر این است، نشانه‌های هندسی برگرفته از مربع مورد تطبیق قرار گیرد. نظریه بینامتنیت ژانت نیز به عنوان رویکرد تحلیلی به کار رفته است.

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های انجام شده در پیشینه پژوهش، مشخص شد که، مطالعات پیشین به بررسی توصیفی نقوش دست‌بافته‌های عشایری ایران و نیز خطوط کهن ایلامی به شکل جداگانه پرداخته‌اند؛ اما هیچ تحقیق مستقلی به مقایسه تطبیقی نقوش دست‌بافته‌های ایرانی با خطوط کهن نپرداخته است و رابطه بینامتنی بین این دو حوزه، در منابع پیشین مطرح نشده است. بررسی نقش مربع بر دست‌بافته‌های ایرانی نیز محدود به بررسی طرح‌های قابقابی یا خشتی است. در حوزه خطوط کهن، به ویژه خط ایلامی، منابعی در دسترس قرار گرفت. در این منابع، بیش‌تر به تحلیل خطی الواح، دسته‌بندی نشانه‌های موجود در الواح، مانند سرنشانه‌ها، نشان‌های ایده‌نگار و نشان‌های شمارشی پرداخته‌اند. به عنوان مثال، برایس و گروماخ (۱۹۶۲)، در مقاله «نظام نوشتاری پیشاایلامی در الواح حسابداری شوش» این شیوه مطالعه را بر الواح پیشاایلامی بررسی کرده‌اند. اینگلند (۲۰۰۱)، در مقاله «گزارشی از کشف رمز خطوط پیشاایلامی» برخی از متون و نیز سیستم نوشتاری الواح کشف شده از تپه یحیی را مورد مطالعه قرار داده است. بازلو (۲۰۰۶)، در مقاله «الواح کنار صندل B جیرفت» پژوهشی بر نظام نوشتاری الواح کشف شده از کنار صندل B از جیرفت را انجام داده است. در این پژوهش، نشانه‌های پیشاایلامی و مخطط ایلامی بر الواح جیرفت مورد بررسی قرار گرفته است. وودز، تی‌تر و امبرلینگ (۲۰۱۵)، در کتاب «زبان دیداری، اختراع خط» به شرحی از ویژگی‌های انواع خطوط کهن از جمله خطوط ایلامی پرداخته‌اند. برخی از منابع نیز تنها به معرفی نقش مربع در قالب بررسی طرح‌های خشتی فرش ایران پرداخته‌اند؛ مانند دادور و موذن (۱۳۸۸)، در مقاله «بررسی نقوش بافته‌های بختیاری» به معرفی طرح خشتی و جزییات طراحی آن پرداخته‌اند. آقاداود جلفایی و براری (۱۳۹۲)، در مقاله «بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری» به این نتیجه رسیده‌اند که خشت‌های طرح قابقابی دارای تنوع زیادی است. خشت‌ها تغییر می‌کنند و بیش‌تر نقوش طرح‌های خشتی گیاهی است و کم‌تر نقش حیوانی یا پرندگان در آن به کار رفته است. بنابر مطالعه پیشینه، تحقیق مستقلی مرتبط با موضوع تطبیقی این پژوهش تاکنون، صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

خطوط کهن ایلامی

در دشتی زیبا با مناطق کوهستانی، و در نقطه تماس دو

دنیـای متفاوت، ایـلام کهن به‌وجود آمده اسـت؛ کـه به‌منزله دروازه نجد ایران بر سر راه غرب و در عین حال، امتداد طبیعی بیـن میـان دورود سـفلی در شـمال خلیج فـارس بوده اسـت. چنین تصور می‌رود که سـوزیان با ییلاقـات حاصل خیزی که گرداگردش را احاطـه کـرده بـود، قلـب مجموعـه مختلطی را تشـکیل می‌داد که هالتامـی خوانده می‌شـد و شـامل نواحی مرتفعی مشـرف بر دشـت دجله و فرات بود(آمیه، ۱۳۴۹: ۱۷). در ایلام باسـتان، خط به موازات سـومر گسـترش یافت. الواح شـوش، به‌عنـوان نخسـتین نمونه‌هـای زبـان هنـوز خوانـده نشـده ایلامـی در نظـر گرفتـه می‌شـوند(واکر، ۱۳۸۶: ۱۲). خطوط کهن ایلامی را می‌توان در سـه بخش کلی مطرح کرد؛ خط پیشـاایلامی، خـط ایلامی باسـتان، که والتـر هینتس آن را مخطـط ایلامـی می‌نامد، کـه از پیشـاایلامی به‌دسـت آمده بـود و در نیمه هـزاره سـوم ق.م. بـه کار می‌رفت. ایـن خط، تا اندازه‌ای رمزگشـایی شـده اسـت و بیش‌تـر آن، به‌دسـت والتر هینتس بوده اسـت. پس از خط مخطط ایلامی، خط میخی، از خط میخی سـومری گرفته شـد. کتیبه‌های مربوط به الواح اولیه، متن‌هـای مربوط به امـور مالی یا فهرسـت‌های علایمی برای تعلیـم کاتبـان کارآمـوز را در بر می‌گیرنـد. از آغـاز حفریات شـوش و تا به امروز، در حـدود ۱۴۵۰ قطعه الـواح ایلامی مقدم چـاپ و منتشـر شـده اسـت(مجیدزاده، ۱۳۹۲: ۲۱۲). در ایلام نیـز ماننـد سـومر یـک خـط مخطـط به‌وجـود آمد(هینتـس، ۱۳۸۵: ۳۹). احتمـالا خـط مخطـط ایلامـی در همـان میانـه هزاره سـوم ق.م. منسـوخ شـده بوده اسـت(همان: ۴۰). عمر نظـام خـط ایلامی(مخطـط ایلامـی) در شـوش، بسـیار کوتـاه و منحصر به بیسـت سـال زمامـداری پـوزور- این‌شوشـینک بـود؛ زیـرا بلافاصلـه پـس از درگذشـت ایـن پادشـاه و افتـادن ایلام به دسـت گوتی‌هـا، اسـتفاده از این خط در ایلام متوقف و بـه فراموشـی سـپرده شـد؛ و ایلامی‌ها، یک بـار دیگر به خط میخـی روی آوردنـد و از آن تاریـخ، بـه مـدت ۹۰۰ سـال دیگـر، تمامـی متـون خـود را بـه خـط میخـی بین‌النهرینی اکـدی یا بابلـی نوشـتند(مجیدزاده، ۱۳۹۲: ۲۲۲). سـرزمین ایلام در جنـوب غربـی فـلات ایـران قـرار داشـت و خاسـتگاه یکـی از کهن‌تریـن تمدن‌هـای جهـان بـود. ایـن تمـدن در حـدود ۳۲۰۰ تـا ۶۴۰ ق.م. شـکوفا بـود و مناطقـی چـون خوزسـتان، ایلام، کهگیلویـه و بویـراحمـد و بخش‌هایی از اسـتان فارس، بوشـهر، لرسـتان، چهارمحـال و بختیـاری و کرمانشـاه را در بـر می‌گرفت(کریمیـان، ۱۳۹۱: ۶۰). بـه اسـتناد یافته‌هـای باستان‌شناسـی، وجـود دارِ افقـی بافـت، چله‌کشـی، رنگرزی و بافـت در اوایـل هـزاره چهـارم ق.م. در ایلام قطعـی اسـت. بـر روی مهـری، که از شـوش به‌دسـت آمده و توسـط پیـرآمیه طراحی و معرفی شـده اسـت، یک دار افقی دیده می‌شود؛ که در هر طرف آن، یک نفر خم شده مشـغول بافتن است. یقینا، از هـزاره چهـارم تـا شـروع دوره هخامنشـی خوزسـتان و غـرب ایـران از جملـه مراکز تولیـد انـواع پارچه‌هـای لطیـف و ظریف و منقـوش بوده‌اند(ریاضـی، ۱۳۸۱: ۱۲). پیـرآمیـه می‌نویسـد: «تصور مـی‌رود که بین ایـن تـازه واردها(ایرانی‌هـای مهاجر در اواخر هزاره دوم ق.م.) و ایلامی‌ها رابطه صلح و دوسـتی برقرار گشـته و یـک شـبکه راه‌هـای تجارتـی و کوهسـتانی به‌وجـود آمده باشـد. ایـن راه دشـت سـوزیان را -که توسـط آشـوری‌ها احاطـه شـده بـود- دور مـی‌زد و بـه ایلامی‌هـا امکان مـی‌داد، تـا محصـولات خویـش به‌خصـوص پارچه‌هـای زری‌دوزی و قـلاب‌دوزی را به اورارتـو، یعنـی ارمنسـتان امـروزی و از آن جا، بـه حـدود دنیـای یونانـی برسـاند»(آمیه، ۱۳۴۹: ۶۶). از ایـن شـواهد، ایـن احتمـال قریـب بـه یقیـن اسـت کـه، بافنـدگان ایلامـی نشـان‌های تصویـری موجـود در خطـوط نوشـتاری را در بافته‌هـای خود به‌عنـوان نقش‌مایه به کار برده باشـند. هر چند به دلیـل این‌که سـندی از بافته‌های ایلامی در دسـترس نیسـت، اثبـات ایـن فرضیه ممکـن نیسـت. اما آن چه مسـلم اسـت، خـط و هنـر ایلام می‌توانـد منشـای پیدایش نقوشـی باشـد که پـس از آن، در هنرهـای ایرانـی و از جملـه بافته‌های ایرانـی شـکل گرفـت. فرهنـگ تصویـری مشـترکی در نقـوش دسـت‌بافته‌های عشـایری ایران، به‌ویژه، عشـایر قشـقایی و بختیـاری با نقـوش بافته‌های موجـود در وسـعت جغرافیایی کهـن ایـران وجـود دارد. نقـوش، وجـه مشـترک ایـن آثارنـد. تحقیقـات نگارنده، حداقـل ۷۰ نقش مشـترک میـان خطوط ایلامی با نقوش بافته‌های عشـایری را به‌اثبات رسـانده اسـت که نمونه‌های آن‌ها در مهرهای ایلامی نیز دیده شـده است. با توجه به شباهت‌های بسـیار، وجود رابطه پیش‌متنی خطوط کهـن و نقـوش بافته‌هـای ایرانـی آشـکار می‌گـردد. از طرفـی، اغلب طرح‌هـای تطبیق داده شـده در ایـن مقالـه، بافته‌های لـری بختیـاری و قشـقایی منطقـه فـارس اسـت کـه بخشـی از جغرافیـای کهـن ایلام را در بر می‌گیـرد. بایـد توجه داشـت که این امکان وجـود دارد که، لرهای کوه نشـین بختیـاری از نژاد ایلامی‌ها باشـند. فـارس نیـز از دوران کهـن زیر نفـوذ ایلامی‌ها بود(بهـزادی، ۱۳۶۸: ۶۴۳). از ایـن روسـت که، نشـان ایلامی

نیـزمی‌تواند هم‌چـون میراثـی در بافته قشـقایی تـداوم یافته باشـد. سـایر نمونه‌هـا نیـز از بافته‌هـای بلوچـی سیسـتان، افغانستان و سیرجان است که جزو بافته‌های بکرو کم‌ترتغییر یافته ایرانی است. با توجه به نقوش مهرهای به دست آمده از ایلام -کـه ایلامی‌ها را در حال نخ ریسـی، رنگرزی، چله‌کشـی و بافت نشـان می‌دهد- و نیز بـا تکیه برتکه پارچه یافته شـده از ایـلام، همین طـور احتمـال قـوی صـادرات پارچـه و بافته از ایلام تا حوزه ارمنسـتان که پیـرآمیه ایلام شـناس نامی مطرح می‌کند(آمیه، ۱۳۴۹: ۶۶). فرضیه تولید بافته در ایلام و کاربرد نشـان‌های خطی بـر بافته‌هـا و انتقـال این نشـانه‌ها بـه عصر حاضر به عنوان یک میراث فرهنگی، به شکل قوی‌تری مطرح می‌شود.

بینامتنیت

اصطـلاح بینامتنیـت را بـرای اولین‌بـار کریسـتوا در سـال ۱۹۶۶م.، مورد اسـتفاده قرار دارد. از نظر کریستوا و بینامتنیت کریسـتوایی، متن‌ها، هیچ‌گاه نمی‌توانند یک‌باره خلق شـوند و همـواره، در خلـق متـن جدیـد، متن‌هـای دیگـری شـراکت دارنـد. در ایـن معنـا، هـر متـن روی متن‌های پیشـین شـکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های پیشـین را در آن مشـاهده کرد(نامورمطلـق، ۱۳۹۰: ۳۲). بینامتنیـت بـر اسـاس رابطـه هم‌حضـوری و هم‌وجـودی شـکل می‌گیرد(همـان، ۱۳۸۸: ۹۸). هـرگاه عنصـری در دو متـن وجود داشـته باشـد، موجب برقـراری رابطـه بینامتنیـت می‌گـردد؛ یعنـی حضـور عنصـری مشـترک میان دو یا چندین متـن، مطالعه این متـن در حوزه بینامتنیـت صـورت پذیرد(همـان: ۹۹). به‌طـور کلـی، رابطـه بینامتنـی را می‌توان براسـاس نـوع حضور مشـترک در متن‌ها در سـه دسـته جـای داد؛ کـه عبارتنـد از: صریـح و آشـکار، غیـر صریـح و پنهـان، ضمنـی. بینامتنیـت صریـح، بیان‌گـر حضور آشـکار یک متن در متـن دیگر است. در این نـوع بینامتنیت، مولف متـن دوم، در نظر نـدارد مرجع خـود، یعنی متـن اول را پنهان کند؛ به همیـن دلیل، بـه نوعی، می‌تـوان حضور عنصر یـا عناصـری از متـن دیگـر را در آن مشـاهده کـرد. بینامتنیـت غیـر صریـح، بیان‌گـر حضـور پنهـان یـک متـن در متـن دیگـر اسـت. ایـن نـوع بینامتـن، می‌کوشـد مرجـع بینامتن خـود را پنهـان کنـد. سـرقت‌های ادبـی و هنـری، یکـی از مهم‌تریـن اقسـام بینامتنیـت غیـر صریـح و پنهان بـه شـمار مـی‌رود. در بینامتنیـت ضمنـی، مولـف متـن دوم، قصـد پنهـان‌کاری بینامتن خود را نـدارد و به همین دلیـل، نشـانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشـانه‌ها، می‌تـوان بینامتن را تشـخیص داد و حتـی مرجع آن را شـناخت. نـوع و کاربـرد نشـانه‌های درون متنـی و اختـلاف ایـن نشـانه‌ها در دو متـن، باعـث اسـتحاله فرمی عناصر در متن دوم می‌گردد. بـه همین دلیل در این نوع بینامتنیت، عده خاصی، یعنی مخاطبان خاصی -که نسـبت به متون، به‌ویژه متن اول، تخصص دارند- قادر به تشـخیص عناصر بینامتـن هسـتند(همان: ۱۰۱-۱۰۳). در ایـن پژوهش، متـن اول یـا پیش‌متـن، الـواح و نشـانه‌های خطـی ایلامـی در نظرگرفتـه شـده و متـن دوم یـا بیش‌متـن، دسـت‌بافته‌های عشـایری و روسـتایی ایران اسـت. براسـاس روابط بینامتنی، اگـر نقـوش هندسـی دسـت‌بافته، عیـن بـه عیـن کتیبه‌های خطی تکـرار شـده باشـد، آن را باید در زمـره بینامتنیت آشـکار یـا صریـح قـرار داد. بررسـی‌های انجـام شـده در راسـتای این پژوهـش، نشـان می‌دهـد کـه عیـن نظـام خطـی و چیدمـان کتیبه‌ها بر دسـت‌بافته‌ها ظهـور نیافته‌اند؛ امـا نظام جدیدی بر بنیان تکرار، نشـانه‌های خطی ایلامی را بـر بافته‌های ایرانی سـازمان‌دهی کرده اسـت که آن را می‌تـوان نوعـی بینامتنیت ضمنی مطرح کـرد که با اسـتحاله فرمی عناصـر در متن جدید همراه است. در این متن اسـتحاله فرمی نشانه‌های هندسی برگرفتـه از مربـع، مورد تحلیـل قرار گرفتـه اسـت. خوانش‌ها بر اسـاس شـباهت فرمی عناصر صورت گرفته؛ به ایـن دلیل که، معنـای نشـانه‌ها در کتیبه‌هـا بـه شـکل فرضی خوانش شـده و اثبـات قطعـی در ایـن مـورد صـورت نگرفتـه اسـت. نقـوش دسـت‌بافته‌های ایرانـی، به‌ویژه نقوش هندسـی نیـز غالبا، با اسـامی محلی همراهند و معنـای قطعی آن، به‌روشـنی، قابل درک نیسـت. بنابرایـن، تطبیـق بـر اسـاس فـرم و ظاهـر نقش صورت می‌گیرد؛ تا رابطه بینامتنی دو حوزه اثبات گردد.

مقایسه نقوش هندسی شکل‌یافته براساس مربع در خطوط کهن ایلامی با نقش‌مایه‌های موجود بر دست‌بافته‌های ایرانی

۱) نشـانه‌های خطی شـکل‌دهنده اسـاس طراحی بافته‌ها براساس رابطه بینامتنیت ضمنی

مربـع، اسـاس بسـیاری از نقـوش هندسـی دسـت‌بافته‌ها را تشـکیل می‌دهـد. در بررسـی تطبیقـی برخـی از نقـوش دسـت‌بافته‌ها بـا خطـوط کهـن، شـکل‌گیری یـک نظـام سـاختاری در متـن دوم یـا بیش‌متن(دسـت‌بافته) براسـاس

تصویر۱: رویه قالی، خورجین کشکولی، دهه دوم تا سوم، قرن چهاردهم ه.ق. (ماخذ: پرهام، ۱۳۷۱: ۲۲). شبکه مربع اساس طرح قالی را تشکیل می‌دهد و مربع آذین بخش مرکز گل‌های تزیینی است. مقایسه شود با تصویر۳.

تصویر۲: قالی آردکیان، قشقایی، اواخر دهه هشتم قرن چهاردهم ق.م. (ماخذ: پرهام، ۱۳۷۱: ۸۰). شبکه خشتی، مربع قناس تشکیل دهنده طرح کلی قالی و نقش میانی شبکه هم متشکل از پنج مربع قابل مقایسه با تصویر۳.

الف ب

تصویر۳- الف: نشان مربع‌های شطرنجی در خط پروتوایلامی (ماخذ: Brice,1962: 34). ب: نشان šd̲a در خط ایلام مخطط ایلامی (ماخذ: هینتس، ۱۳۸۵: ۵۸).

نشانه‌های خطی متن پیشین آشکار می‌شود. برروی قالی- خورجین کشکولی، قالی قشقایی و نیز قالی خشتی بختیاری، کاربرد مربع را به صورت شبکه‌ای به‌هم پیوسته در هیئت کلی قالی نشان می‌دهد (تصاویر۱و۲)؛ این هیئت کلی، مشابه شبکه مربع قناس (مورب) در خطوط تصویری پیشاایلامی و ایلامی مخطط است که با واژه šd̲a در زبان ایلامی تلفظ می‌شود (هینتس، ۱۳۸۶: ۵۸) (تصویر۳).

رابطه ضمنی در شکل‌گیری ساختار دست‌بافته نسبت به متن پیشین آشکار است. ساختار خشتی مورب بافته‌ها در عین حال که متن پیشین در خطوط کهن را عینا تکرار نکرده است، اما ارجاع پنهان به پیش‌متن را از طریق تکرار نشانه در فرمی استحاله یافته اثبات می‌کند. البته، تا زمانی

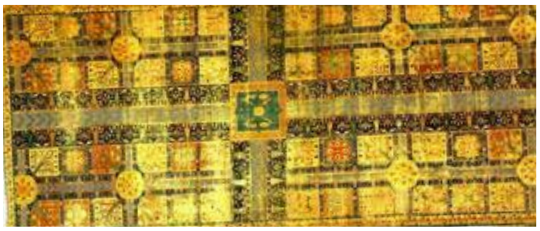
تصویر۴: قالی بختیاری- چهارمحال، خشتی، اواخر قرن ۱۹ ق.م. (ماخذ: Opie, 1998: 146). کاربرد شبکه مربع در شکل کلی زمینه.

تصویر۵: گلیم قشقایی، از نظر ساختار مشابه نشان پروتوایلامی است (ماخذ: نگارنده).

تصویر۶- الف: نشان شبکه مربع مانند در خط پروتوایلامی (ماخذ: Brice, 1962: 38).

که خواننده هر دو نظام را نشناسد، این ارجاع در ذهن مخاطب صورت نمی‌گیرد. این موضوع می‌تواند دلیل عدم شناسایی خطوط کهن به عنوان پیش‌متن شکل‌گیری نقوش هندسی بافته‌های ایرانی باشد. مقایسه تطبیقی بین نقوش بافته‌های مذکور با نشانه‌های خطی نشان می‌دهد، رابطه افزایشی بر ساختار نقوش بافته‌ها حاکم است. یعنی نشانه کهن از پیش‌متن گرفته شده؛ اما افزودنی‌هایی چهره متن جدید بافته را نسبت به پیش‌متن تغییر داده است. این رابطه در قالی‌های موسوم به خشتی بختیاری نیز به چشم می‌خورد. در این قالی طرح‌های سه گانه‌ای از درخت زندگی و محافظان اسطوره‌ای پرنده، بزسانان، شیرها و... فضای داخلی خشت‌ها را پر کرده است. این رابطه افزایشی نشانه‌ها

تصویر۶-ب: نشان شبکه مربع مانند درخط پروتوایلامی
(ماخذ: Brice, 1962: 38).

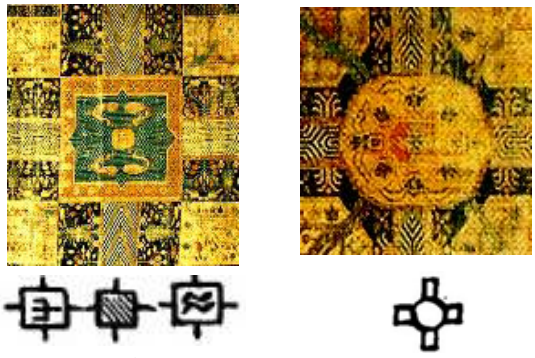


تصویر۷: قالی باغی، سده ۱۸ م. شمال ایران، موزه ملی کویت
(ماخذ: Ford,1989: 154).

و نمادها در متن قالی، وجه تمایز آن با نشانه‌های خطی است (تصویر۴). تصویر۵، گلیم بختیاری را به نمایش گذاشته که ساختار مشبک طرح گلیم رابطه برگرفتگی از یک نشان خط پیشاایلامی را نشان می‌دهد (تصویر۵ مقایسه شود با تصویر۶-الف).

در قالی‌های باغی تلفیق دو یا چند نوع نشانه خطی به چشم می‌خورد (تصویر۷). شبکه مربع که یک نشان خطی مستقل است (تصویر۶)، زمینه قالی را تشکیل می‌دهد و حوض‌های میان باغ نیز قابل مقایسه با برخی از نشانه‌های خط پیشاایلامی هستند (تصویر۸). در این قیاس متن جدید بافته ترکیبی از نشانه‌های پیش‌متن، یعنی خطوط کهن را علاوه بر افزایش جزییات نشان می‌دهد. ترکیبی که هیئت کلی قالی را کاملا متمایز از نشانه‌های پیشین کرده است.

همان طور که تصویر۸-الف، نشان می‌دهد، نشان‌های ایلامی می‌توانند ترکیبی باشند. یعنی هیئت کلی یک نشان ثابت است و علایمی که در میان آن قرار می‌گیرد، متمایز است. بنابراین، تعداد نشانه‌های ایلامی بسیار است. این موضوع را والترهینتس به خوبی بیان نموده است. در تصویر ۸-الف، نشان خطی اول از سمت راست یک مربع با نماد خطوط مواج یا زیگزاگ است که چهار خط از چهار سوی آن ترسیم شده است. در میان دو نشان دیگر از همین نوع، خطوط مورب و یک نشانه سه شاخه قرار دارد که شاهدی است بر ترکیبی بودن نشان‌ها در خطوط ایلامی (تصویر۸-الف)، خطوط زیگزاگ از علایم خطی است که معمولا، نماد آب تلقی می‌شود و قابل مقایسه با حوض ماهی در قالی باغی است. در قالی باغی نیز حوض مرکزی، مربعی است که چهار آبراهه از چهار سوی آن نشات گرفته و خطوط زیگزاگ میانه آن، نماد آب است. تصویر۸-ب، یک نشان پیشاایلامی را



الف ب

تصویر۸-الف و ب: نشان‌های موجود در خط پیشاایلامی (ماخذ: Brice,1962:37)؛ مقایسه شود با آبراهه‌های فرش باغی، سده ۱۸ م. شمال ایران.

تصویر۹: نمد ایرانی، احتمالا ترکمن، باطرح خشتی
(ماخذ: جوادی پور، ۱۳۸۶: ۲۴۰).

تصویر۱۰: نمکدان بختیاری باطرح شبکه مربع (ماخذ: تناولی، ۱۳۹۴: ۲۲۵).

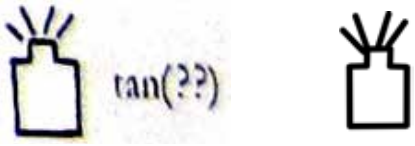
نشان می‌دهد که یک دایره مرکزی محل تقاطع یک چهارراه قرار گرفته است. این نشان ساده خطی، قابل مقایسه با چهار راهه‌های فرش باغی است.

نماد مربع علاوه بر دست‌بافته‌ها بر نمدهای ایرانی نیز به چشم می‌خورد. شبکه مربع شطرنجی یکی از طرح‌های نمدهای ایرانی است. تصویر۹ طرح ساده خشتی را بر نمد ایرانی نشان می‌دهد. طرح مربع‌های تکرار شونده به شکل ساده بر نمکدان‌های بختیاری نیز دیده می‌شود (تصویر۱۰). نمکدان‌ها بخشی از دست‌بافته‌های سنتی و کاربردی عشایر

تصویر۱۱: یک نمکدان مزین به نقش مایه لوزی (آلسترهال، ۱۳۷۵: ۲۴). علاوه بر این که فرم نمکدان، ریشه در خط پروتوایلامی و ایلامی مخطط دارد. نقش مایه لوزی آذین بخش این نمکدان در خط ایلامی زنجیره‌ای موجود در الواح جیرفت و پروتو ایلامی موجود است و در خط مخطط ایلامی نیز برابر hu است (ماخذ: نگارندگان).

را تشکیل می‌دهد. که هیئت کلی آن‌ها رابطه بینامتنی با نشانی از این نوع در خطوط ایلامی را نشان می‌دهد. کیسه‌های معروف به نمکدان، بافته‌های کاربردی عشایر است که گردن بلند و باریک آن را می‌توان پیچید و تا کرد تا بسته شود و محتویات با ارزش آن در برابر رطوبت حفظ ماند (آلسترهال، ۱۳۷۵: ۲۴).

تصویر۱۱، یک نمونه نمکدان عشایری را مزین به آذین لوزی نشان می‌دهد. هم فرم کلی نمکدان و هم نقش‌مایه لوزی تزیینی آن ریشه در خطوط تصویری دارد (تصاویر۱۱ و ۱۲). تصویر ۱۳، یک کتیبه به خط پیشاایلامی را نشان می‌دهد که در آن، نشانه خطی نمکدان مانند، میان سایر نشانه‌ها قرار گرفته است. هیئت کلی نمکدان شباهت قابل توجهی با این نشان دارد. در خط مخطط ایلامی -که متاخرتر از پیشاایلامی است- نشانی مشابه با چهارخط مورب برفراز آن وجود دارد؛ که والتر هینتس آن را احتمالا «تَن» تلفظ کرده است (تصویر۱۲). این شواهد برگرفتگی فرم نمکدان را از یک نشانه خطی نشان می‌دهد. نشان واژه ایلامی تنها در فرم بافته دیده نمی‌شود؛ بلکه به عنوان یک نقش‌مایه تکرارشونده و یا به عنوان یک طرح‌واره کلی بر بافته‌ها نیز ظاهر شده است. قالی بلوچی افغانستان این نشان ایلامی را به عنوان یک نقش‌مایه هندسی به کار رفته در متن قالی نشان می‌دهد (تصویر ۱۴). در این‌جا طرح کلی زمینه بافته، فرم نمکدانی را نشان می‌دهد. بافته دیگری از غرب افغانستان، شکل ساده‌ای از این نشان ایلامی را بر زمینه مصور کرده است و تصاویری از شترها دور تا دور آن را احاطه کرده‌اند (تصویر۱۵). تصویر ۱۶، بخشی از یک کیف بلوچی را نشان می‌دهد که نقوش نمکدان مانند همراه با لوزی‌هایی



تصویر۱۲: نشان Tan در خط مخطط ایلامی است (ماخذ: هینتس، ۱۳۸۵: ۵۸).

تصویر۱۳: کتیبه به خط پروتوایلامی از الواح انتخابی از شوش (ماخذ: Brice,1962: 37).

تصویر۱۴: قالی تایمنی (Timany)، افغانستان، منطقه گر (ghor)، قرن ۱۹م. (ماخذ: Parsons, 1992: 48).

تصویر۱۵: بافته بلوچی، غرب افغانستان، شکل نمکدان در مرکز این بافته قرار دارد و قابل مقایسه با نشان مشابه آن در خط پروتوایلامی است (ماخذ: Thompson, 1988: 26).

تصویر۱۶: بخشی از یک کیف پول بلوچی، افغانستان (ماخذ: Parsons, 1992: 51).

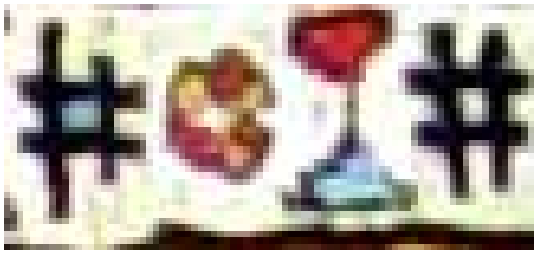
درمیانه آن تکرارشده‌اند. براین اساس، این نشان ایلامی هم طرح کلی بافته‌ها را تشکیل داده و هم به عنوان یک نقش تزیینی تکرارشونده بر بافته‌ها دیده می‌شود. بنابراین اسناد می‌توان گفت شکل کلی نمکدان‌ها و نقوش تزیینی مرکز قالی بلوچی افغانستان، فرم‌های اتفاقی نیستند و شکل‌گیری آن‌ها بر بنیان نشانه‌های معنادار خطی در کتیبه‌های کهن در بازه‌ای از تاریخ -که ناشناخته است- شکل گرفته و تاکنون تداوم یافته است.

۲) نشانه‌های خطی مربع شکل، بر بافته‌های ایرانی بر اساس رابطه بینامتنیت ضمنی

دسته دوم از نشانه‌های مشترک میان الواح ایلامی و بافته‌های ایرانی، نشانه‌های هندسی برگرفته از مربع هستند که گاه، عینا و گاه، با اندک تغییراتی بر بافته‌ها تکرار شده‌اند. ازآن جایی که نظام تکرار نقش در متن و حاشیه یا تکرارهای تناوبی، باعث شده نقوش بافته‌ها همانند سازمان بندی خطوط بر بافته تکرار نشوند و نظم جدیدی یابند، این تغییر را نیز نوعی استحاله فرمی و بینامتنیت ضمنی می‌توان دانست. نمونه‌ها به شکل زیبایی تاثیر پیش‌متن‌های کهن را در شکل‌گیری نقوش بافته‌ها نشان می‌دهند. در این بخش، به مقایسه نشان مربع حاصل از خطوط متقاطع، مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده، مربع با چهار مثلث در گوشه‌های آن، مربع با قطرهای ترسیمی، مربع شاخ دار، مربع شرابه‌دار، ترکیب مربع و چلیپا، طرح خانه مانند، در خطوط ایلامی و دست‌بافته پرداخته می‌شود.

الف) نشان مربع حاصل از خطوط متقاطع

یکی از نشانه‌های خطی، از کاربرد دو خط موازی برروی هم به صورت عمودی و افقی تشکیل شده است و در میانه آن شکلی از مربع را تداعی می‌کند. این نشان در خطوط پیشاایلامی و نمونه آن درحاشیه قالی شیری لری دیده می‌شود. در این قالی، متعلق به قرن ۱۹م.، حاشیه متشکل



تصویر۱۷: نقش مایه‌ای متشکل از دو خط موازی عمود و افق تشکیل دهنده مربع میانی، حاشیه قالی شیری لری، اواخر قرن ۱۹م. (ماخذ: Opie,1998:37).

تصویر۱۸: کاربرد نشان مربع حاصل از تقاطع دو خط موازی عمود و افق برحاشیه قالی بلوچی، (Parsons,1992:48) مقایسه شود با شکل مشابه این نشان در خط پروتوایلامی از الواح سیلک (ماخذ: گیرشمن، ۱۳۷۹: ۲۷۰)

از نقش گلواره شش‌پر، دو مثلث با راس رو به بالا و پایین و نشان مربع شکل حاصل تقاطع دو خط متقاطع عمود و افق است (تصویر ۱۷). تصویر ۱۸، کاربرد این نشان را به همراه دو مثلث -که خط موربی از میان آن می‌گذرد- در حاشیه پهن قالی بلوچی نشان می‌دهد. این نشان در میان بلوچ‌های سیستان به نام چهار شَخلَکی نامیده می‌شود (حصوری، ۱۳۷۱: ۶۷).

ب) مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده

کاربرد مربع به صورت یک نقش منفرد که فضای خالی زمینه را پر می‌کند، به شکل مربع‌های تکراری که حاشیه باریک فرش را ایجاد کرده است و یا به شکل نقشی که متشکل از یک مربع است که به چهار مربع کوچک‌تر تقسیم می‌شود؛ در فرش‌های ایرانی دیده می‌شود (تصویر ۱۹). مربع منفرد به‌عنوان یک نشان در خط ایلامی مخطط وجود دارد. این نشان را والتر هینتس برابر تلفظ Ra در زبان ایلامی دانسته است (هینتس، ۱۳۸۵: ۵۸). در خط تصویری سومری، از

تصویر۱۹: کاربرد مربع به عنوان نقش مایه منفرد در زمینه قالی، نقش‌مایه تکراری در حاشیه باریک و مربعی شامل چهارمربع کوچک‌تر در حاشیه پهن قالی قشقایی، اواخر قرن نوزدهم م. (ماخذ: Opie, 1998: 162). مقایسه شود با نماد مربع در خط ایلامی مخطط و نیز نماد مربع تقسیم شده به چهارقسمت در همین خط و نیز نشان اودو Udu، بزوگوسفند در خط تصویری سومری و نیز نماد زمین در خط چینی.

تصویر۲۰-ب: نشان مربع که به چهار مربع کوچک‌تر تقسیم شده و در میان نشان‌های خط پروتوایلامی قرار گرفته است (ماخذ: Brice, 1962: 37).

تصویر۲۰-الف: برخی تصویرنگاری‌های مربوط به آغاز ابداع خط در چین. از بالا به پایین عبارتند از: خورشید، کوه، درخت، میان، مزرعه، مرز؛ در این تصویر مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده نماد مزرعه و در واقع نماد زمین در خط چینی است (ماخذ: ژان، ۱۳۸۲: ۳۹).

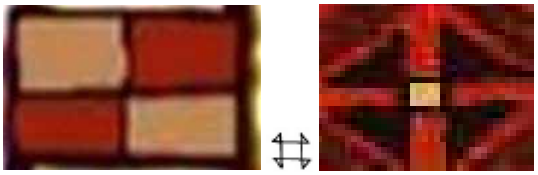
تصویر۲۱: مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده طرح غالب زمینه نمکدان افشار متعلق به نیم قرن ۱۹ م. (ماخذ: تناولی، ۱۳۹۴: ۱۱۶).

اوروک ۳۲۰۰ ق.م. و لاگاش ۲۴۰۰ ق.م.، مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده، نشان گوسفند و بزشناخته شده است و برابر تلفظ Udu خوانده شده است (Woods, 2015: 38). بر الواح پیشاایلامی نیز این نشان مشاهده می‌شود (تصویر۲۰-ب)؛ نمونه‌ای از این نشان را نیز بر روی جام‌های سیمین ایلامی مکشوفه از شوش -که مزین به خط مخطط ایلامی است- در مجموعه محبوبیان (URL1) می‌توان مشاهده کرد. متخصصان خطوط باستانی خط چینی را آخرین بازمانده خطوط تصویری کهن دانسته‌اند که از هزاره دوم ق.م. تاکنون تغییرات اندکی در آن صورت گرفته است. در خط چینی مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده است، نماد زمین است (ژان، ۱۳۸۲: ۳۹) (تصویر ۲۰-الف مقایسه شود با ۲۰-ب). از دیدگاه نمادین، مربع نماد زمین است. نماد هستی خاکی، کمال ایستا، تغییرناپذیری یک پارچگی است. مربع نوع کامل مکان‌های محصور مثل باغ‌ها حیات‌ها و... است و پایندگی و استحکام را نمادین می‌سازد (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۴۷). در خطوط کهن مربع و مستطیل نماد زمین است (قادر، ۱۳۸۸: ۶).

مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌گردد، در فرش سیستان تَختَک نامیده می‌شود (حصوری، ۱۳۷۱: ۶۵). این نشان طرح کلی نمکدان افشار را تشکیل داده است. در این بافته، مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده لوزی‌های شاخ‌دار را در میان گرفته است (تصویر۲۱). بنابراین، اشکال مختلفی از مربع را که در بافته‌های ایرانی ظهور یافته‌اند، حروف و علایم خطی می‌توان دانست که از نظام‌های قراردادی پیشین جدا شده و در ترکیب‌های نوینی بازآفرینی شده‌اند. این نشان‌ها اگرچه از نظر فرم، نوعی بینامتنیت صریح را به نمایش گذاشته‌اند، بدین جهت که از نظر شکل، تکرار شکل‌های پیشین هستند، در ترکیب‌های نو، بینامتنیت ضمنی را با پیش‌متن خطی چند هزارساله نشان می‌دهند. این تطبیق، نشان می‌دهد نقش‌پردازی بافته‌های ایرانی معاصر می‌تواند نوعی بیان زبانی یا نوشتاری باشد که خوانش آن فراموش شده است. حروف این نوشتار برای بیننده به مثابه اجزای منفرد جدا از هم به چشم می‌خورد، نه یک نظام نوشتاری همانند تایپوگرافی ایرانی یا یک نظام حروف گرایی کهن.

ج) مربع با چهار مثلث در گوشه‌های آن

در یک قالی افغانستان دو نشان دیگر از خطوط کهن برگرفته از مربع دیده می‌شود که حاشیه و متن قالی را پر کرده است. زمینه قالی پر از نگاره‌ای است متشکل از یک مربع مرکزی و چهار مثلث در چهارگوشه و در حاشیه باریک فرش، مربعی به چهار قسمت تقسیم شده و با دو مارپیچ احاطه شده است. این نقوش بیش‌تر در فرش‌های روستایی و عشایری وجود دارد (تصویر۲۲).



تصویر۲۲: نقوش قالی تایمنی (Timany) افغانستان منطقه گر (ghor)، قرن ۱۹م. (ماخذ: Parsons, 1992: 48). نشانه مرکزی فرش قابل مقایسه با نشان ip در خط ایلامی مخطط حاشیه این قالی نیز به صورت نشان مربعی -که به چهار قسمت تقسیم شده- دیده می‌شود.

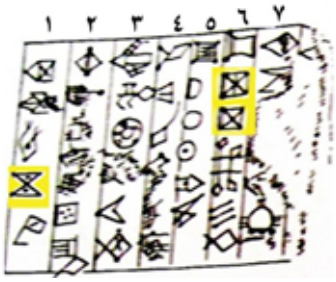
تصویر۲۳: خورجین بختیاری، قرن ۱۹م. (ماخذ: Opie,1998:61)، مربع میانی همراه با چهار مثلث در گوشه‌ها، ۱۴ چلیپا و دو خط موازی جداکننده به رنگ قرمز، همه این نشانه در خط پروتوایلامی و مخطط ایلامی به چشم می‌خورد.

در خط مخطط ایلامی مربعی که چهارگوشه آن مثلث قرار گرفته، توسط والترهینتس احتمالا، ایپ / ip، تلفظ شده است. تصویر۲۳، این نشان را در حاشیه خورجین بختیاری همراه با ۱۴ چلیپا و دو خط موازی عمودی نشان می‌دهد. به نظر ژرژ ژان دو خط موازی، نماد دوستی در خطوط تصویری کهن سومری است (ژان، ۱۳۸۲: ۸). والترهینتس دو خط موازی را نماد تی / ti، در خط مخطط ایلامی دانسته است (هینتس، ۱۳۸۶: ۵۸). بنابراین، نقوش حاشیه خورجین بختیاری در تصویر۲۳، مشابه تکرار تناوبی نشان «ایپ» و «تی» خواهد بود.

د) مربع با قطرهای ترسیمی

مربعی که قطرهای آن رسم شده، یکی از نشان‌های خطوط کهن است. این نقش را می‌توان در میان علایم خط مخطط ایلامی بر کتیبه‌ها مشاهده کرد. مجموعه آثار کشف شده از ایلام، این نقش را بر تخت‌گاه خدایان و الهگان، بر میزهای نذورات، نشان می‌دهند. از طرفی، همین نشان در ظروف مکشوفه از جیرفت به‌عنوان نقش‌مایه هندسی تزیین کننده ظروف دیده می‌شود. تصویر۲۴ این نشان را بر کتیبه مخطط ایلامی نشان می‌دهد.

در ستون ششم این کتیبه دو نشان مربعی -که قطرهای آن رسم شده- دیده می‌شود و در ستون یکم کتیبه نشان پاپیون مانندی دیده می‌شود که بر بال‌هایش یک نقطه قرار دارد. تصویر۲۵، بخشی از پوشش شترارساری ترکمن



تصویر۲۴: لوحی از گل سرخ، ۱۱*۷ سانتی متر، بازنگاری شایل (هینتس، ۱۳۸۶: ۵۷). نشان مربع که اقطارش رسم شده است؛ در ستون ۶، نشان دوم و سوم دیده می‌شود.

تصویر۲۵: بخشی از پوشش شتر، ارساری ترکمن است که در مراسم جشن عروسی به کار می‌رود (ماخذ: Parsons,1992: 46). ترکیب دو نشان موجود در لوح ایلامی در این نقش پوشش شتر دیده می‌شود.

حاشیه تصویر۲۶

تصویر۲۶: قالی شیری لری، اواخر قرن ۱۹ ق. م. (ماخذ: Opie, 1998: 37)، همراه با نشانه‌هایی که در حاشیه قالی، مشابه نشان‌های خط مخطط ایلامی است.

را نشان می‌دهد که مربع با قطرهای ترسیمی و نقطه‌دار بر آن نقش بسته است؛ این نقش قابل مقایسه با نشان‌های خطی کتیبه مخطط ایلامی است (تصویر۲۴ مقایسه شود با ۲۵). تصویر۲۶، قالی شیری بختیاری را نشان می‌دهد که بر حاشیه‌ها و زمینه قالی نقوشی شبیه نشانه‌های خطی ایلامی ترسیم شده است. مربع حاصل تقاطع دو خط موازی،

تصویر۲۷: نشان‌های مشتق از مربع از کتیبه‌های پروتوایلامی (ماخذ: Brice, 1962: 38).

الف

ب

ج

د

تصویر۲۸- الف: مربع میانی متشکل از چهار مربع تزیین شده همراه با چهار جفت شاخ و چهار مربع کوچک در گوشه‌ها، معروف به نقش مایه خشتی، فرش سیستان (ماخذ: حصوری، ۱۳۷۱: ۹۳). ب: مربع میانی شطرنجی با چهار جفت شاخ، قالی قزاق (ماخذ: Kaffel, 1998: 57). ج: مربع میانی با چهار بازوی چلیپامانند، بافته شاهسون، قرن ۱۹م. (ماخذ: Opie, 1998: 295). د: مربع میانی با دوجفت شاخ و یا یک جفت شاخ از قالی شیروان، قرن ۱۹، (ماخذ: Opie, 1998: 291)، قابل مقایسه با تصویر۲۷ نقوش خط پروتوایلامی.

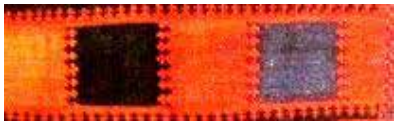
پاپیون، مربعی که قطرهای آن ترسیم شده است، از جمله نقوشی هستند که تاکنون، در کتیبه‌ها معرفی شدند و بر این بافته مصور شده‌اند(تصویر۲۶).

ل) مربع شاخ دار

نقش‌مایه‌های متعدد دیگری از مربع مشتق شده که در خطوط تصویری پیشاایلامی دیده می‌شود. این نقوش، مربعی را نشان می‌دهد که از چهار میانه اضلاع آن، خطوط و شکل‌هایی شبیه شاخ یا چلیپا نشأت گرفته است(تصاویر ۲۷-۲۸). تصویر۲۷، دو نشان ایلامی را نشان می‌دهد که در آن، مربع با شاخ‌هایی همراه است. در بافته‌های ایرانی مربع شاخ‌دار به شکل دو سویه یا چهارسویه با نقوشی افزوده به چشم می‌خورد. اساس طرح، قابل مقایسه با نشان‌های ایلامی است. با این تفاوت که شاخ‌ها از دو سمت مربع یا چهار سمت آن نشأت گرفته است و در میانه مربع‌ها تزیینات گوناگونی قرار دارد. رابطه افزایشی و تکاملی میان نقوش بافته‌ها و نشان خطی وجود دارد(تصویر۲۷ مقایسه شود با تصویر۲۸).

م) مربع شرابه دار

تصویر۲۹- الف، نقش‌مایه‌ای متشکل از مربعی را -که خطوطی از دو سوی آن بیرون زده(ریش‌دار)- در گلیم سیرجان نشان می‌دهد. مشابه این نشان مربع ریشه‌دار همراه با علامت ضربدر و نشان سه‌شاخه، به‌عنوان تعویذ و طلسم در فرش سیستان شناخته می‌شود(تصویر۲۹-ب)(حصوری، ۱۳۷۱: ۶۵). این دو نشان قابل‌مقایسه با مستطیل ریشه‌دار در خط پیشاایلامی هستند(تصویر ۲۹-ت). تصویر۲۹-ت، کتیبه به خط پیشاایلامی را نشان می‌دهد که چهار نشان خطی مربع شکل را به همراه دارد. نشان اول از سمت راست، یک مربع ریش‌دار است که دو خط موازی رئوس آن را به هم متصل کرده است. کلیت شکل



تصویر۲۹- الف: مربع ریش دار، حاشیه گلیم سیرجان (ماخذ: تناولی، ۱۳۸۹: ۸۴).

تصویر۲۹- ب: مربع ریش دار همراه با علامت ضربدر و حرف شبی Eمعکوس، تعویذهای موجود در فرش سیستان (ماخذ: حصوری، ۱۳۷۱: ۶۵)

تصویر۲۹-ت: نشان‌های مشتق از مربع از کتیبه‌های پروتوایلامی (ماخذ: Brice,1962:38).

شرابه‌دار این نشان خطی قابل قیاس با نقش شرابه‌دار در قالی سیستان و سیرجان است.(تصویر۲۹- الف و ب، مقایسه شود با ۲۹- ت).

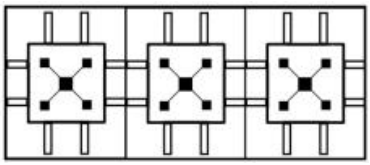
ن) ترکیب مربع و چلیپا

در کتیبه‌های ایلامی انواعی از ترکیب مربع و چلیپا دیده می‌شود. معمولا مرکز مربع نیز نقوش متغیری وجود دارد(تصویر۲۹- ت)؛ با اندکی توجه به تزیینات این نشان در مرکز، متغیر بودن مرکز نشان آشکار می‌گردد. زیرا نشان مرکزی این مربع، همواره، در حال تغییر است.

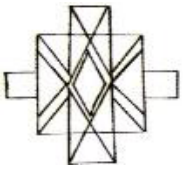
این تفاوت، فرضیه مرکب بودن این نشان را تقویت می‌کند(تصویر۳۰).

البته برایس تئوری واژه‌های مرکب خط پیشاایلامی را با هوشمندی بررسی کرده است(هینتس، ۱۳۸۵: ۳۵)؛ و مرکب بودن این نشان‌ها را به اثبات رسانده است. در بافته‌های سیستان نمونه‌ای از این نقش دیده می‌شود(تصویر۳۱). نقش فرش سیستان متشکل از یک مربع و چهار جفت خط

تصویر۳۰: نشان‌های مشتق از مربع از کتیبه‌های پروتوایلامی (ماخذ: Brice, 1962: 38). مرکز مربع‌ها نشانه‌های متمایز قرار دارد.



تصویر۳۱: نقش‌مایه موجود در فرش سیستان (ماخذ: حصوری، ۱۳۷۱: ۹۴). شبیه نشانه‌های خط پروتوایلامی.



تصویر۳۲: آرایه چپقی، قالی بختیاری (ماخذ: شعبانی خطیب، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

تصویر۳۲: آرایه چپقی، قالی بختیاری (ماخذ: شعبانی خطیب، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

موازی است که چهار راهه‌ای را اطراف آن تشکیل داده است. در میانه مربع، پنج مربع دیگر قرار گرفته است (تصویر۳۱). در بافته‌های بختیاری نقشی متشکل از یک مربع مرکزی و چلیپا چپقی نامیده می‌شود که ساختار نشان‌های خطی ایلامی را تداعی می‌کند (شعبانی خطیب، ۱۳۸۷: ۲۱۰) (تصویر۳۲). همان‌گونه که تمایزهای تصویری نشان می‌دهد، ساختار کلی طرح‌ها یک‌سان است. همه نشان‌های خطی از این نوع و نقوش بافته‌هایی که با آن مقایسه شد، از یک مربع مرکزی، که با چلیپایی تلفیق شده، ایجاد شده‌اند؛ اما نقوش مرکز مربع و ضخامت بازوهای چلیپایی متمایز است. تصویر ۳۳، گلیم بلوچی از مشهد را نشان می‌دهد. در مرکز این گلیم نشان مربع شکل قرار دارد. از میانه چهار ضلع آن چهار جفت خط موازی نشأت گرفته است. بر مبنای این نظریه و با توجه به شباهت نقش مرکزی گلیم بلوچ در تصویر ۳۳، می‌توان این نشان را مرکب دانست. زیرا از نظر هیئت کلی شبیه علایم خط پیشاایلامی است؛ اما در مرکز آن یک لوزی قرار دارد که مزین به شاخ قوچی‌هاست.

ی) نشانه شبیه خانه

نشان دیگر در خط پیشاایلامی، مربعی است که بر آن یک مثلث قرار دارد. نشانه شبیه خانه است و در مرکز آن دو مثلث رو به روی هم شبیه پروانه قرار دارد (تصویر۳۴- الف). در خط مخطط ایلامی، شکل دیگری شبیه این نشان است تاکنون خوانده نشده است و بر جام سیمین کشف شده از شوش، وجود دارد (تصویر۳۴- ب). نقشی شبیه خانه اما شرابه‌دار در فرش سیستان با نام تعویذ شناخته می‌شود. با این تفاوت که تعویذ فرش سیستان ریش‌دار است و اقطار مربع در آن کامل به تصویر کشیده شده است (تصویر۳۴- ج). نشانی دیگر از خط پیشاایلامی شرابه‌دار بودن نشانه‌های خطی را به تصویر کشیده است. شیوه‌ای از ترسیم علایم که نمونه آن در فرش سیستان نشان داده شد (تصویر۳۴- د مقایسه شود با ۳۴- ج). از مقایسه تطبیقی حاضر اثبات شد که حدود ۲۱ نشان خطی مربع شکل به شکل‌های گوناگون بر بافته‌های ایرانی تداوم یافته‌اند و خطوط کهن ایلامی یکی از کهن‌ترین

الف ب ج د

تصویر۳۴- الف: نشانه شبیه خانه از کتیبه‌های پیشاایلامی (Brice, 1962: 37). ب: نشانه مستطیلی شکل با اندکی تفاوت در خط مخطط ایلامی (ماخذ: URL1). ج: نشان تعویذ یا طلسم در فرش سیستان به شکل خانه، اما شرابه‌دار قابل مقایسه با ۳۴- الف (ماخذ: حصوری، ۱۳۷۱: ۶۵). د: نشان شرابه‌دار بر الواح پیشاایلامی (ماخذ: Brice, 1962: 37).

پیش‌متن‌های نقوش هندسی بافته‌های ایرانی است.

نتیجه‌گیری

مربع یکی از نقوش هندسی است که بنیان شکل‌گیری بسیاری از نقش‌مایه‌هاست. صورت‌های متنوعی از نقوش، برگرفته از این نقش هندسی در دست‌بافته‌های ایرانی، به ویژه، نمونه‌های عشایری و روستایی ظهور یافته‌اند. مرجع و ریشه‌شناسی این نقوش در جهت درک بهتر چیستی آن می‌طلبد؛ کهن‌ترین نمونه‌های مشابه شکلیِ آن در طول تاریخ جستجو شود. بر مبنای قانون بینامتنیت، هیچ متنی نیست که خلق شود، مگر بازتابی از متون پیشین را در خود داشته باشد. کهن‌ترین نشانه‌های معنادار ایرانی -که اشکال هندسی را تشکیل می‌دهند- خطوط ایلامی هستند. خطوط پیشاایلامی و مخطط ایلامی، نشانه‌هایی را با خود به همراه دارند که به شکل احتمالی توسط والتر هینتس برخی از آن‌ها خوانده شده است. مقایسه تطبیقی نقوش دست‌بافته‌ها و خطوط مخطط و پیشاایلامی نشان می‌دهد، کهن‌ترین پیش‌متن شکل‌گیری نقوش مربع‌شکل دست‌بافته‌های ایرانی، ریشه در کتیبه‌های متعلق به هزاره سوم ق.م. دارد. رابطه بینامتنی میان نشانه‌های خطی پیش‌متن(کتیبه‌ها) و نقوش بیش‌متن(بافته) از نوع ضمنی است. بدین سبب که نقوش برگرفته از مربع، جدا شده از نظام ساختاری خط و زبان ایلامی بر بافته‌ها تکرار شده‌اند. با آن‌که در بسیاری موارد شکل نقوش مربع‌شکل دست‌بافته‌ها مطابقت با نشانه خطی ایلامی دارد، اما نظام چیدمان جدید آن در دست‌بافته‌ها تحت قاعده تکرارهای منظم یا تناوبی بر اساس واگیره، متفاوت از چیدمان خطی و ممتد نشانه‌های مختلف مخطط و پیشاایلامی بر اساس زبان در کتیبه‌های ایلامی است. برخی از علایم خطی، ساختار طراحی یک بافته را تشکیل می‌دهند. در خطوط ایلامی نشانه‌ها با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند و شکل‌های جدیدی را ایجاد می‌کنند. در بافته‌ها نیز نقوش هندسی برگرفته از مربع با نشان‌های دیگر ترکیب می‌شوند و صورت‌های متنوعی از یک نقش را تشکیل می‌دهند. آن‌چه مسلم است، نقوش هندسی برگرفته از مربع در دست‌بافته‌های ایرانی، تکرار و تکامل یافته برخی از نشانه‌های خطی ایلامی هستند و در واقع، بازمانده‌ای از یک خط و زبان به شمار می‌روند و تفاوت آن‌ها در چیدمان نقوش و توالی و تکراری‌های تناوبی آن‌ها در متن و حاشیه بافته‌هاست. افزایش برخی جزییات و نیز ترکیب یک نقش با سایر نقوش در بافته‌ها، نشانه‌هایی جدید را ایجاد کرده است که کلیت ساختاری آن‌ها مشابه علایم نگارشی ایلامی است اما جزییات، تناسبات و ترکیب‌های آن‌ها، نقوش بافته‌ها را متمایز از نشانه‌های خطی می‌کند. در عین حال، برخی از نقوش مربع‌شکل بافته‌ها، کاملا شبیه علایم خطی ایلامی است و نوعی رابطه بینامتنیت صریح را نشان می‌دهد. بنابراین، نشانه‌های خطی ایلامی و نقوش بافته‌های ایرانی از نظر شکلی رابطه بینامتنی صریح و ضمنی را نشان می‌دهند؛ اما از نظر معنایی تفسیر نقوش بر مبنای نشانه‌های خطی ایلامی ممکن نیست. مقایسه نشانه‌های خطی و نقوش دست‌بافته‌ها حاکی از آن است که نشان شبکه مربع در بافته‌های قابقابی و خشتی و باغی طرح کلی بافته را تشکیل داده‌اند. نشان نمکدان مانند در خطوط کهن نیز بر بافته‌ها به صورت تک نقش یا شکل کلی بافته ظاهر شده‌اند. نشان مربع حاصل از خطوط متقاطع، مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده، مربع با چهار مثلث در گوشه‌های آن، مربع با قطرهای ترسیمی، مربع شاخ‌دار، مربع شرابه‌دار، ترکیب مربع و چلیپا، طرح خانه‌مانند در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌ها مشترکند و شباهت‌های بسیاری دارند. مربعی که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده و نیز ترکیب مربع و چلیپا در طرح کلی بافته‌ها به عنوان یک نقش بزرگ سایر نقوش را در بر گرفته است.

پی‌نوشت

۱. سوزیان(Susian)، شوش.

۲. هالتامی(Haltami)، سرزمین سرور.

3. poroto Elamite.
4. Strichschript.
5. Jorj.Jan.

۶. نک. (عابددوست، ۱۳۹۵).

7. Brice.

منابع

- آقاداود جلفایی، سمیرا و براری، میثم(۱۳۹۲). ***«بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری»***، گلجام، شماره ۲۶، ۳۵-۴۹.
- آلسترهال، نیکلاس برنارد(۱۳۷۵). ***گلیم‌های ایرانی***، ترجمه کرامت ا. افسر، تهران: فرهنگسرا.
- آمیه، پیر(۱۳۴۹). ***تاریخ عیلام***، ترجمه شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.
- بهزادی، رقیه(۱۳۶۸). ***«قوم‌های کهن ایلام (قومیت خط و زبان)»***، چیستا، شماره ۶۵، ۶۴۲-۶۵۲.
- پرهام، سیروس(۱۳۷۱). ***دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس***، تهران: امیرکبیر.
- تناولی، پرویز(۱۳۸۹). ***دست‌بافت‌های ایلات جنوب شرقی ایران***، تهران: متن.
- تناولی، پرویز(۱۳۹۴). ***نمکدان، دست‌بافته‌های عشایری و روستایی***، تهران: نظر.
- جداری کریمیان، عباس(۱۳۹۱). ***«ایلام گاهواره تمدن»***، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۱۷۸، ۶۰-۶۵.
- جوادی‌پور، محمود(۱۳۸۶). ***نمدهای ایران***، تهران: فرهنگستان هنر.
- حصوری، علی(۱۳۷۱). ***نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه***، تهران: فرهنگان.
- دادور، ابوالقاسم و موذن، فرناز(۱۳۸۸). ***«بررسی نقوش بافته‌های بختیاری»***، گلجام، شماره ۱۳، ۳۹-۵۸.
- ریاضی، محمدرضا(۱۳۸۱). ***طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی***، تهران: گنجینه هنر.
- ژان، ژرژ(۱۳۸۲). ***تاریخچه مصورالفبا و خط***، ترجمه اکبر تبریزی، تهران: علمی و فرهنگی.
- شعبانی خطیب، صفرعلی(۱۳۸۷). ***فرهنگ‌نامه تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران***، قم: سپهراندیشه.
- عابددوست، حسین(۱۳۹۵). ***بررسی و تحلیل نمادهای باروری در هنر ایران از کهن‌ترین ایام تا دوره ساسانی و نمود آن‌ها بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی***، پایان‌نامه دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، تهران: دانشگاه شاهد.
- قادر، حسن(۱۳۸۸). ***نخستین گام‌های مدیریت نوشتار***، تهران: علم.
- کوپر، جی، سی(۱۳۸۶). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نو.
- گیرشمن، رومن(۱۳۷۹). ***سیلک کاشان***، ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- مجیدزاده، یوسف(۱۳۹۲). ***«الواح جیرفت و خاستگاه نظام خط ایلامی»***، مجموعه مقالات باستان‌شناسی حوزه هلیل رود همایش بین‌المللی تمدن حوزه هلیل رود جیرفت، به کوشش یوسف مجیدزاده و محمدرضا میری، تهران: متن.
- نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۸). ***ارتباط متن‌ها بر اساس روابط هم حضوری، بینامتنیت نزد ژرار ژانت***، مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی، تهران: متن.
- نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت***، نظریه و کاربردها، تهران: سخن.
- واکر، کریستوفر(۱۳۸۶). ***تاریخ خط میخی***، ترجمه نادر سعیدی، تهران: ققنوس.
- هینتس، والتر(۱۳۸۵). ***یافته‌های تازه از ایران باستان***، ترجمه پرویز رجبی، تهران: ققنوس.
- هینتس، والتر(۱۳۸۶). ***شهریاری ایلام***، ترجمه پرویز رجبی، تهران: ماهی.
- Basello, G. P. (2006). *The Tablet from Konar Sandal B (Jiroft) & its Pertinence to Elamite Studies*, University of Bologna, Ravenna branch. Retrieved from www.elamite .net/elam/jiroft.pdf.
- Brice, W, C., Grumach, E. (1962). The Writing System of the Proto –Elamite Account Tablets of Susa. In *Studies in the Structure of Some Ancient Scripts* (pp. 15-57). UK: The Johan Rylands Library.
- Englund, R.K. (2001). The State of Decipherment of Poroto-Elamit. Max-Planck Institute for the History of Science,1-43.
- geschichte,Maxplanck Institut for the history of science,1-43 page
- Ford, P.R. J. (1981). *Oriental Carpet Design*. London: Thames and Hudson.
- Kaffel, R. (1998). *Caucasian Prayer Rugs*. London: Laurence King - Hali Publication Limited.
- Opie, J. (1998). *Tribal Rugs: A Complete Guide to Nomadic & Village Carpets*. New York: Bulfinch Press.
- Parsons, R.D. (1992). *Oriental Rugs: The Carpets of Afghanistan*. (Vol. III). New York: Antique Collectors Club Dist.
- Thompson, J. (1988). *Oriental Carpets: From the Tents, Cottages and Workshops of Asia*. New York: Dutton Studio Books.
- Woods, C., Teeter, E. & Emberling, G. (2015). *Visible Language: Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*. Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP).

URLs:

- URL 1: https:// www.Mahboubiancollection.com/Elamite. inscription . محبوبیان، مجموعه شخصی (Access date:9/9/2019)

Inter-Textual Analysis of Square Sign in Elamite Scripts & Iranian Contemporary Hand-Woven Rugs

Hossein Abeddoust
(Corresponding Author)
Assistant Prof., Graphic Group,
Faculty of Art & Architecture
University of Guilan, Rasht, Iran.
Email: habeddost@guilan.ac.ir

Ziba Kazempour
PhD in Art Research, Lecturer,
Faculty of Art & Architecture
University of Guilan, Rasht, Iran
Email: zkazempoor@yahoo.com

Tribal and nomadic Iranian rugs are adorned with various motifs arranged as per the known rules pertaining to visual rules. The geometric pattern of square comprises the basis of many motifs used in handwoven fabrics. A detailed study of the background of the motifs on hand-woven rugs reveals their most ancient counterparts. Based on a comparative study, these motifs might be the roots of contemporary geometric patterns reflected on handwoven fabrics.

Continuity is the characteristic of Iranian art. Although it was believed that the written signs and symbols used in the pre-Elamite and old Elamite era before the popularization of cuneiform have been forgotten, a comparative study of the motifs used in the rural and nomadic handwoven fabrics with some of such signs reveals some surprising facts.

This research paper has employed intertextuality approach. Whenever there is an element in the two texts, an intertextual relation is created. In general, the intertextual relations can be categorized into three: explicit, implicit and tacit.

Explicit intertextuality refers to the apparent presence of one text in another. In this type of intertextuality, the author of the second text does not intend to conceal his reference, and thus, uses signs that can be identified and even referred to as intertextual.

The type and application of the contextual symbols and the difference between these two texts results in the formal transformation of the elements in the second text. For this reason, in this type of intertextuality, certain people, that is special audiences, who are specialized in the texts (especially the first one), are able to identify the intertextual elements. In this study, the first or pretext are Elamite tablets and signs and the second or hypertext, is the nomadic and rural rugs of Iran.

Based on intertextual relations, if the geometric patterns of the hand-woven fabrics are repeated exactly similar to inscriptions, they should be classified as explicit intertextuality. Investigations carried out for this study display that the system of inscriptions and their layouts have not been exactly reproduced on the hand-woven fabrics; however, a new system have repeatedly organized Elamite scripts on the Iranian Rugs. This can be identified as some type of tacit intertextuality which results in the formal transformation of the elements in the new text.

In this research, formal transformation of geometrical signs derived from squares have been analyzed. The signs have been read based on the formal similarity of the elements because the meaning of the signs in the inscriptions have been read hypothetically without any decisive proof. Therefore, to prove the intertextual relation of the two texts, the comparison has been made on form and appearance.

The main question of the research is what are the differences and similarities between the common signs in the two areas of Persian hand-woven fabrics and ancient cuneiforms. In fact, the paper seeks to prove one of the earliest pretexts of the formation of geometrical square motifs in Iranian handwoven fabrics which is the Elamite cuneiform. Moreover, it aims to illustrate what changes have Persian handwoven fabrics imposed on pretexts (Elamite signs).

The analysis focuses on a kind of transtextual relation between the two fields of study of ancient scripts and Persian rugs, with the two having around 5000 years of time difference.

Moreover, the paper intends to study the visual and semantic values of the rural and nomadic rugs and their similarity with the most ancient cuneiforms in Iran; elaborate upon the motifs of handwoven fabrics as meaningful signs, and finally elucidate the possibility of the continuation of the disrupted cuneiforms on the textiles. The study has employed descriptive-analytical approach in terms of methodology. Data has been collected through desk study of library resources (i.e. note taking and image analysis) and data analysis was done qualitatively.

The study results indicate that the Elamite inscription cuneiforms are the oldest pre-text of the formation of geometric patterns of Persian rugs. Twenty-one geometrical symbols derived from square geometrical motifs are common to both the ancient Elamite cuneiforms and Iranian handwoven textures. Some of the signs are totally unique and have been used repeatedly within the text and on the margins while some others constitute the overall structure of a texture and imply a tacit intertextual relation.

There is no explicit intertextual relation between the works of the two fields as no systematic representation of the inscriptions have been found in any of the texts. What is certain is that 21 cuneiforms that were hitherto thought to have been forgotten have made their way to the present day in Iranian handwoven fabrics.

The main difference between the two categories is the transformation in the arrangement of the signs from that of the Elamite cuneiform to the recurring geometric patterns on the Iranian rugs. As per the rules of intertextuality, no text will be created without a reflection of previous texts. The earliest meaningful Iranian signs that form geometric patterns are the Elamite cuneiforms. Pre-Elamite and Linear Elamite scripts carry signs, some of which may have been deciphered by Walter Heintz.

A comparative Study of the motifs of handwoven rugs with Pre-Elamite and Linear Elamite scripts demonstrate that the earliest pre-text of the square-shaped Iranian motifs is rooted in inscriptions dating from the third millennium BC. The intertextual relation between the linear signs of the pre-text (inscriptions) and motifs of the hypertext (handwoven fabrics) is tacit. Because the motifs drawn from the square pattern taken from the structural system of the Elamite script and language have recurred on fabrics.

Keywords: Intertextuality, Geometrical Signs, Square, Elamite Cuneiforms, Iran Hand-woven Rug Designs.

References:

- Abeddoost, H. (2016). *A Study & Analysis of Fertility Symbols in Persian Art Since Ancient Times to the Sassanid Era and Their Reflection on Contemporary Iranian Handmade Textiles*. (Doctoral dissertation), Shahed University, Tehran, Iran.
- Aghadavood, S. & Barari, M. (2013). A Comparative Study of Kheshti Rugs Motifs in Regions of Chaharmahal and Bakhtiari Province. *Goljaam*, 8(26), 35-50.
- Amiet, P. (1970). *Elam*. (Shirin Bayani, Trans.). Tehran: Tehran University Press.
- Alistair Hull, N. B. (1996). *Persian Kilims*. (Keramatollah Afsar, Trans.). Tehran: Farhangsara.
- Basello, G. P. (2006). *The Tablet from Konar Sandal B (Jiroft) & its Pertinence to Elamite Studies*, University of Bologna, Ravenna branch. Retrieved from www.elamite .net/elam/jiroft.pdf.
- Behzadi, R. (1989). The Ancient Elamite Tribes (Ethnicity, Script & Language). *Chista*, 65, 642-652.
- Brice, W, C., Grumach, E. (1962). The Writing System of the Proto –Elamite Account Tablets of Susa. In *Studies in the Structure of Some Ancient Scripts* (pp. 15-57). UK: The Johan Rylands Library.
- Cooper, J. C. (2007). An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. (Malihe Karbassian, Trans.). Tehran: No.
- Dadvar, A., Moazen, F. A. (2009). Study of Motifs of Bakhtiarian Textiles. *Goljaam*, 5 (13), 39-58.
- Englund, R.K. (2001). The State of Decipherment of Poroto-Elamit. Max-Planck Institute for the History of Science,1-43.
- Ford, P.R. J. (1981). *Oriental Carpet Design*. London: Thames and Hudson.
- Ghirshman, R. (2000). Kashan's Sialk. (Asghar Karimi, Trans.). Tehran: Cultural Heritage, Handicrafts & Tourism Organization.
- Hassouri, A. (1992). *Turkman & Neighbouring Tribes' Carpet Patterns*. Tehran: Farhangan.
- Heintz, W. (2006). *New Findings of Ancient Iran (Altiranische Funde und Forschungen).* (Parviz Rajabi, Trans). Tehran: Qoqnoos.
- Heintz, W. (2007). *The Lost World of Elam*. (Parviz Rajabi, Trans.). Tehran: Mahi.

- Javadipour, M. (2007). *Persian Felts*. Tehran: Academy of Arts.
- Jean, G. (2003). Writing: The story of Alphabets & Scripts. (Akbar Tabrizi, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi.
- Jedari Karimian, A. (2012). Elam, the Cradle of Civilization. *Book of Month: History & Geography*, 178, 60-65.
- Jouleh, T. (2002). *A Carpet Research in Iran*, Tehran: Ysavali Publications.
- Kaffel, R. (1998). *Caucasian Prayer Rugs*. London: Laurence King - Hali Publication Limited.
- Lawrence, L. (2012). *Elamite Inscription*. Retrieved from www/ancientscripts.com/.
- Majid Zadeh, Y., Miri, M. R. (2013). Jiroft Inscriptions & the Origin of the Elamite Writing System. *In Archeology of Halilrud Basin: Southeastern Iran: Jiroft; The Proceedings of the 2nd Int'l Conference on Civilization of Halilrud Basin: Jiroft*, Tehran: MATN.
- Moghaddam, A.(2013). Ancient Geometry Writing, Art, Mathematics, Collection of Archaeological Papers of Halil River Basin International Conference on Halil River Basin of Jiroft, by the efforts of Yousef Majidzadeh and Mohammad Reza Mir, Tehran: Institute for Translation and Publication of Textual Artwork.
- Milanesi, E. (1993). *The Bulfinch Guide to Carpets*. Bulfinch Press & Little, Brown and Company.
- Namvar Motlaq, B. (2009). The Relationship of Texts Based on of Interpersonal Relationships; Intertextuality as described by Gérard Genette. In *the Proceedings of the 2nd and 3rd Conference of Comparative Art* (pp. 97-117). Tehran: MATN.
- Namvar Motlaq, B. (2011). *An Introduction to Intertextuality: Theory & Applications*. Tehran: Sokhan.
- Opie, J. (1998). *Tribal Rugs: A Complete Guide to Nomadic & Village Carpets*. New York: Bulfinch Press.
- Parham, C. (1992). *Tribal & Village Rugs from Fars*. Tehran: Amir Kabir.
- Parham, C. (2001). The Splendor of Iran VIII. Clibborn Editions Limited.
- Polk, M., Schuster, A.M.H. (2005). *The Looting of the Iraq Museum, Baghdad: The Lost Legacy of Ancient Mesopotamia*. New York: Harry N. Abrams.
- Parsons, R.D. (1992). *Oriental Rugs: The Carpets of Afghanistan*. (Vol. III). New York: Antique Collectors Club Dist.
- Tanavoli, P. (2010). *Tribal Weaves from Southeast Iran*. Tehran: MATN.
- Tanavoli, P. (2010). *Salt Bags, Tribal & Village Weaves*. Tehran: Nazar.
- Qader, H. (2009). *Initial Steps Toward Inscription Management*. Tehran: Elm.
- Riyazi, M. R. (2002). *Designs and Motifs of Sassanid Costumes and Textiles*. Tehran: Ganjineh Honar.
- Shabani Khatib, S. A. (2008). *An Illustrated Dictionary of the Iranian Motifs*. Qom: Sepehr Andisheh.
- Thompson, J. (1988). *Oriental Carpets: From the Tents, Cottages and Workshops of Asia*. New York: Dutton Studio Books.
- Walker, C. (2007). *Cuneiform*. (Nader Saeedi, Trans.). Tehran: Qoqnoos.
- Woods, C., Teeter, E. & Emberling, G. (2015). *Visible Language: Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*. Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP).

URLs:

- URL1. www.Mahboubiancollection.com/Elamite inscription.