نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.111894

شناسایی ساختار بصری نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط ایلامی بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی

حسین عابددوست*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۰

چکیده

دست‌بافته‌های ایرانی گنجینه‌ای از نقوش کهن این سرزمین را در بر می‌گیرد؛ نقوشی که طی قرن‌ها تداوم یافته‌اند و تحولات آن‌ها در طول تاریخ، قابل بررسی است. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که نشانه‌های هندسی لوزی‌شکل در خطوط کهن ایرانی کدام‌اند و بازخوانی نمودهای مشابه آن‌ها در دست‌بافته‌های معاصر ایران چگونه ممکن می‌گردد. در مراحل نگارش این پژوهش، هدف تحقیق، تحلیل سیر تطوری نشانه‌های خطی بر دست‌بافته‌های ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی از حوزهٔ انسان‌شناسی هنر بوده است. با توجه به اهمیت شکل‌گیری ساختار نقش‌مایه‌های سنتی بر اساس کهن‌ترین نگارش‌های کهن ایرانی و نبود مطالعات تطبیقی میان کتیبه‌نگاری کهن ایرانی و نقوش دست‌بافته‌های ایرانی، هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی صورت گرفته و گردآوری مطالب از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی با بهره‌گیری از فیش‌برداری متنی و تحلیل تطبیقی تصاویر است. در نهایت داده‌های مورد نیاز به روش کیفی و با تکیه بر استدلال منطقی تحلیل می‌شود. بر اساس نتایج تحقیق، لوزی به‌عنوان یک نقش هندسی، اساس شکل‌گیری بسیاری از نشانه‌ها در خطوط کهن ایلامی است. تداوم حیات این نشان‌ها در دست‌بافته‌های معاصر ایرانی به چشم می‌خورد به‌شکلی که برخی از نقوش لوزی‌مانند بر دست‌بافته‌ها دقیقاً ساختار نشان‌های خطی را بازنمایی می‌کند و برخی با اندک تغییراتی همراه با جزئیات افزوده‌شده، نقوش دست‌بافته‌ها را تشکیل می‌دهد. تفاوت نشانه‌های خطی با نقوش دست‌بافته‌ها این است که نشانه‌های لوزی‌شکل در کتیبه‌ها بر اساس ساختار خط و زبان ایلامی چیدمان می‌شوند اما در بافته‌های معاصر ایرانی، این نقوش تحت قاعدهٔ تکرارهای متوالی یا تناوبی بر زمینه و حاشیهٔ بافته، ظهور یافته‌اند یا تناسبات آن‌ها دستخوش تغییر شده است به‌شکلی که گاهی یک نشان خطی، طرح کلی بافته را تشکیل می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:

نشان لوزی، خطوط کهن ایلامی، نقش، دست‌بافته‌های ایرانی.

* استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران/ habeddost@guilan.ac.ir

۱. مقدمه

در مطالعات تاریخ هنر، همواره از نظریه‌های تطوری یا اشاعه‌ای تأثیر گرفته می‌شود و سعی می‌گردد نسبت شاخه‌های مختلف هنری با یکدیگر یا نسبت اشکال گوناگون یک هنر در رابطه‌ای تاریخی یا جغرافیایی توضیح داده شود. در واقع این شاخه از مطالعات تاریخی چگونگی حرکت یک شکل را بر یک پهنهٔ سرزمینی یا یک محور تاریخی نشان داده و به اثبات می‌رساند. اصالت و ناب بودن شیء هنری که در پی اثبات ریشه‌دار بودن آن شیء است، دغدغهٔ این نوع مطالعات است (فکوهی ۱۳۹۲، ۲۹). تطورگرایی شاخه‌ای از نظریات انسان‌شناسی هنر است که در آن بر رشد قدرت فناورانه و زیباشناسانهٔ انسان تأکید می‌شود و با پذیرش اصل سلسله‌مراتبی و مرحله‌ای شدن این رشد یا با نپذیرفتن آن‌ها در فرایند عمومی، تطور صورت می‌گیرد. تطورگرایی در انسان‌شناسی به‌طور کلی از یک تطورگرایی تک‌خطی و بسیار صوری بیشتر به‌سوی یک نوتطورگرایی چندخطی حرکت کرده است که در آن بیش از آنکه تلاش شود روابط میان اشکال مختلف یک هنر روی یک خط زمانی بررسی شود، به موضوع روابط محیط‌شناختی شکل‌گیری آن هنر پرداخته شده است (همو ۱۳۹۲، ۳۷). محور اساسی تطورگرایی بر این مفهوم استوار است که هر پدیدهٔ فرهنگی را باید حاصل زنجیره‌ای طولانی از تغییرات آن در طول یک خط زمانی-مکانی در نظر گرفت. اندیشهٔ تکامل‌گرایی در اروپا در اوایل قرن نوزدهم میلادی از فلسفه به تجربه گرایید و از نیمهٔ همان قرن تحقیقات سیستماتیک با بینش تکاملی در زمینهٔ نهادهای فرهنگی و اجتماعی آغاز شد (Seymour-Smith 1986, 105). این علم نه‌تنها از مطالعات تاریخی بلکه از نظریهٔ بقایا نیز بهره برده است و ردپای هنر را اغلب به آغاز آن نسبت می‌دهد. همچنین بر این نکته تأکید دارد که کهن‌ترین فرم‌های هنری شاید از گذشته بنیان‌گذاری شده و تا امروز ادامه یافته‌اند (Fingesten 1954, 302). ادوارد بارنت تایلور[۱]، جیمز جرج فریزر[۲]، مورگان[۳] و مالینوسکی[۴] نیز از این رویکرد تکامل‌گرایانه متأثر بودند (Levanda & Schultz 2000, 188). تایلور اظهار داشت که فرهنگ به‌طور کلی از مرحلهٔ ساده به پیچیده تکامل یافته است (Tylor 2006, 36). تایلور الگوی تکامل یا پیشرفت فکری انسان در طی زمان را به‌خوبی مطرح کرده است (Preus 1987, 138). به نظر وی این امکان وجود دارد که برخی از اجزای یک فرهنگ به همان شکل اولیه‌اش تا مدت‌ها تداوم یابد (Pals 1996, 22). وی نظریهٔ بقایا را مطرح کرد؛ این نکتهٔ محوری مطرح است که فرایندها، رسم‌ها، دیدگاه‌ها از طریق عادت به جامعهٔ جدید منتقل می شود (خواجه‌گیر ۱۳۹۴). از نظر تایلور، مراحل تکامل فکری بشر با جایگزینی تدریجی و در فرایندی مرحله‌ای و کند صورت می‌گیرد و عناصری از مرحلهٔ پیشین تا مدتی طولانی در مرحلهٔ بعد باقی می‌مانند (Tylor 1958, 1). ریشه‌های این نظریه را باید در علوم طبیعی جست که پیشینه‌ای قدیمی‌تر از علوم اجتماعی نوظهور داشتند (فکوهی ۱۳۸۱، ۱۲۲). مردم‌شناسی علاوه بر پیشینه در علوم طبیعی، ریشه‌ای نیز در فلسفهٔ اجتماعی قرون ۱۸ و ۱۹م داشت. نظریهٔ تطوری تایلور با تأکید بر عناصر فرهنگی بر آن بود که جوامع انسانی در یک حرکت عمومی پیش‌رونده قرار دارند که در آن می‌توان دلایل هر مرحله را در مرحله‌ای پیشین جست. تایلور به تبیین نظریهٔ «بازماندگی» پرداخت. به نظر وی عناصر بازمانده عناصری هستند که در یک جامعهٔ مشخص مشاهده می‌شوند اما برخلاف سایر عناصر، دارای کارکردی منطبق با جامعهٔ خود نیستند. بنابراین حضور آن‌ها در آن جامعه را باید به‌دلیل نوعی عادت و نوعی تعلق خاطر سوای کارکرد نخستین آن‌ها دانست؛ برای مثال اشیای بازمانده از گذشته که کارکرد اولیهٔ خود را از دست داده‌اند و فقط به‌صورت نوعی قالب برای حافظه عمل می‌کنند. (فکوهی ۱۳۸۱، ۱۳۲). پژوهش حاضر به بررسی نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران با رویکرد تطورگرایی می‌پردازد. مسئلهٔ تحقیق، چگونگی تطور نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط کهن ایلامی بر بافته‌های معاصر ایرانی است. هدف تحقیق بیان تداوم اشکال خطی کهن بر بافته‌های ایرانی است. تبیین ظهور کهن‌ترین علائم معنادار بشری بر بافته‌های عصر حاضر از اهداف و نوآوری‌های پژوهش حاضر است. با توجه به شواهد باستان‌شناسی و تصاویر موجود بر مهرهای ایلامی، سرزمین ایلام خاستگاه تولید پارچه و انواعی از بافته‌ها با دارهای زمینی بوده است. نخ‌ریسی و رنگرزی و تولید بافته از امور رایج در ایلام بوده است (ریاضی ۱۳۸۱، ۱۲). بافته‌های موردی بررسی در این پژوهش نیز متعلق به اقوام قشقایی، لری، کردی و سیستانی هستند که مناطق آن‌ها جزو قلمروهای پیشین ایلامی است. نقوش خطی ایلامی نیز ایده‌نگارند؛ بنابراین این امکان وجود دارد که در دورهٔ ایلامی بر بافته‌ها شکل گرفته باشند و همچون میراثی سینه‌به‌سینه، به سنت‌های بافت انواعی از صنایع دستی انتقال یابند. در این پژوهش، تداوم و تغییرات شکلی برخی علائم لوزی‌شکل در دست‌بافته‌های ایرانی با مقایسهٔ آن‌ها با نشانه‌های خطی ایلامی اثبات می‌گردد و در ادامه با تکیه بر نظریهٔ بازماندگی، اثبات می‌شود که نشانه‌های خطی، میراثی زبان‌شناسیک در بافته‌های ایرانی‌اند که در طول زمان از کارکرد پیشین خود جدا شده‌اند. تاکنون تصور می‌شد خطوط پیشاایلامی و مخطط ایلامی فراموش شده است، اما پژوهش حاضر سعی

دارد نمونه نشانه‌های مشابه علائم خطی ایلامی را بر دست‌بافته‌ها نشان دهد تا گونه‌ای از تداوم حیات آن‌ها را روشن کند. امروزه نقوش دست‌بافته‌ها با اسامی محلی همراه‌اند اما مفاهیم آن‌ها در طی دوران فراموش شده و گهگاه مخاطبان، آن‌ها را صرفاً نقش هندسی تزیینی تلقی می‌کنند. اما پی‌گیری ریشه‌های تصویری این نقوش در کهن‌ترین نشانه‌های معنی‌دار ایرانی، حقایق جالب توجهی را اثبات می‌کند. حقیقتی که نشان می‌دهد نقوش دست‌بافته‌ها بخشی تداوم و تکامل‌یافته از کهن‌ترین خطوط در سرزمین ایران است؛ این موضوع اهمیت پژوهش‌هایی از این نوع را به‌عنوان راهکارِ خوانش‌های نوین نقوش دست‌بافته‌ها نشان می‌دهد. تحلیل حاضر با هدف درک ارتباط نقوش لوزی‌شکلِ بافته‌ها و خطوط کهن ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی، سعی دارد به شناسایی نقوش مشترک بافته‌ها و خطوط کهن بپردازد. تمرکز تحلیل بر شناسایی شکل‌ها و شباهت‌های فرمی است. باید توجه داشت در ایلام باستان خط به موازات سومر گسترش یافت. الواح شوش به‌عنوان نخستین نمونه‌های زبان هنوز خوانده‌نشدهٔ ایلامی در نظر گرفته می‌شوند (واکر ۱۳۸۶، ۱۲). خطوط کهن ایلامی را می‌توان در سه بخش کلی مطرح کرد: خط پیشاایلامی، خط ایلامی باستان که والتر هینتس آن را مخطط ایلامی می‌نامد[5] که از پیشاایلامی به دست آمده بود و در نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل از میلاد به کار می‌رفت. این خط تا اندازه‌ای رمزگشایی شده که بیشتر آن توسط والتر هینتس بوده است. پس از خط مخطط ایلامی، خط میخی، از خط میخی سومری گرفته شد. از آغاز حفریات شوش و تا به امروز، حدود ۱۴۵۰ قطعه الواح ایلامی مقدم چاپ و منتشر شده است (مجیدزاده ۱۳۹۲، ۲۱۲). در این پژوهش مقصود از خطوط کهن، خط پیشاایلامی و مخطط ایلامی است.

۱ـ۱. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی انجام گرفته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی و بر اساس استدلال منطقی است. جامعهٔ آماری تحقیق خطوط الواح ایلامی و بافته‌های عشایری و روستایی ایرانی است. شیوهٔ نمونه‌گیری، انتخابی و بر اساس شباهت‌های شکلی نقوش است. نمونه‌های خطی از کتیبه‌های پیشاایلامی و مخطط ایلامی و نمونه‌های تصویری بافته‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. از مقایسهٔ شکلی برای بیان شباهت نقوش آثار استفاده شده است تا حضور نشانه‌ها و نقوش مشترک در دو بازهٔ زمانی هنر ایلام کهن و دست‌بافته‌های معاصر اثبات گردد و بر اساس رویکرد نظریهٔ تطورگرایی، استدلال منطقی تداوم حیات و تکامل نشانه‌های خطی به‌شکل نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران اثبات شده است. این اصل در نظریهٔ تطورگرایی مد نظر قرار گرفته که بخش‌هایی از یک فرهنگ در طول دوران‌های تاریخی به حیات خود ادامه داده است. خوانش‌های نشانه‌های خطی، بر اساس نظریات والتر هینتس است. به‌دلیل عدم وجود خوانش قطعی در مورد کتیبه‌ها، بحث در حوزهٔ معناشناسی نقوش تطوریافته با احتمال و با تکیه بر نظر نمادشناسان در مورد معنای نمادین اشکال هندسی همراه است. در زمینهٔ تولید دست‌بافته‌های روستایی و عشایری باید بر این نکته تأکید کرد که شیوهٔ تولید این آثار تا امروز به همان روش‌های سنتی، معمولاً به‌صورت ذهنی است و به‌شکل سینه‌به‌سینه، نسل‌به‌نسل انتقال یافته‌اند و بسیاری از این نقوش مشابهت‌های زیادی با خطوط کهن دارند (عابددوست ۱۳۹۵، ۴۴۶). شباهت نشان‌های لوزی‌شکل در بافته‌ها با آثار خطی حدود هزارهٔ سوم قبل از میلاد، در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است. این مقاله بخشی از این نشانه‌های مشترک را بیان می‌کند. به‌دلیل اینکه در حوزهٔ انسان‌شناسی نظریهٔ تطورگرایی به اصل انتقال برخی از ویژگی‌های یک فرهنگ در حوزهٔ جغرافیایی تأکید دارد، رویکرد نظری تحلیل نظریهٔ تطورگرایی را مورد توجه قرار داد تا نشان دهد ویژگی‌های شکلی نقوش لوزی‌شکل در بافته‌های ایرانی دارای پیشینهٔ تصویری و معناشناختی در فرهنگ کهن ایرانی است.

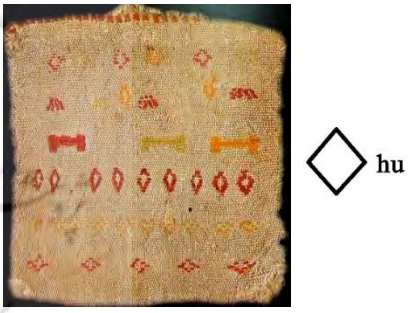
۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ خطوط کهن به‌ویژه خط ایلامی، منابعی در دسترس است. در این منابع بیشتر به تحلیل خطی الواح، دسته‌بندی نشانه‌های موجود در الواح، مانند سرنشانه‌ها، نشان‌های ایده‌نگار و نشان‌های شمارشی پرداخته‌اند. برایس (۱۹۶۲) در مقالهٔ «سیستم نوشتاری پیشاایلامی» که با ارنست گروبه در دانشگاه منچستر به‌شکل سخنرانی ارائه کرده و در کتابخانهٔ جان ریلند[6] منتشر شده است، به مطالعهٔ ساختاری الواح پیشاایلامی پرداخته است. برخی از متون نیز سیستم نوشتاری الواح کشف‌شده از تپه یحیی را مورد مطالعه قرار داده‌اند. اینگلند (۲۰۰۱) در کتاب گزارشی از کتیبه نگاری‌های الواح پیشاایلامی تپه یحیی، نظام نوشتاری الواح تپه یحیی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. نمونهٔ دیگر، پژوهشی بر «الواح پیشاایلامی تپه سفالین» است که توسط جاکوب داهل، حصاری و یوسفی در سال ۲۰۱۲ در نشریهٔ ایرانی مطالعات باستان‌شناسی به

چاپ رسیده است. عابددوست و کاظم‌پور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل بینامتنی نشان خطی مربع در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر ایرانی»، به بررسی رابطهٔ بینامتنیت ضمنی و صریح میان نقوش مشتق از نشان مربع در دست‌بافته‌های ایرانی و خطوط ایلامی پرداخته‌اند. نشانه‌های مطالعه‌شده در این پژوهش بر اساس شکل هندسی مربع بوده و انواعی از مشتقات آن در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر شناسایی شده‌اند. پیش‌متنیت نشانه‌های مربع‌شکل ایلامی نسبت به متن جدید، و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها اثبات شده است. نشانه‌های مورد مطالعه در پژوهش مذکور کاملاً متمایز از نشانهٔ شکل‌یافته بر اساس لوزی هستند و شاکله‌ها و تلفظ‌های مستقلی در خط و زبان ایلامی دارند. بر اساس مطالعات پیشینهٔ تحقیق، هیچ پژوهش مستقلی تداوم حیات نشانه‌های خطی ایلامی با تمرکز بر نشانهٔ لوزی را بر دست‌بافته‌های ایرانی با رویکرد تطورگرایی مورد بررسی قرار نداده است.

۲. تحلیل نماد لوزی و نشان‌های مشتق از آن در کتیبه‌های ایلامی و دست‌بافته‌های ایرانی

لوزی از اشکال هندسی است که بنیان بسیاری از نقوش موجود در فرش‌ها و گلیم‌ها و جاجیم‌ها در ایران است. این نشان یکی از نشان‌های بنیادین خطوط تصویری سومری، پیشاایلامی، ایلامی مخطط و زنجیره‌ای نیز هست. باید توجه داشت لوزی از نشانه‌های نمادین مرتبط با مفهوم حیات و زندگی است. «بخش فرودین لوزی نماد شرمگاه مادینه است» (شوالیه ۱۳۸۵، ج. ۵: ۲۹). شکل دراز و کشیدهٔ لوزی متشکل از دو مثلث متساوی‌الساقین است که از پایه به هم چسبیده‌اند. نشانهٔ تلاقی و تبادل میان آسمان و زمین، عالم بالا و عالم پایین و گاه حتی نشان وصلت دو جنس است (همان، ج. ۵: ۳۱). نشان لوزی در خط مخطط ایلامی احتمالاً برابر «هو hu» است (تصویر ۱ الف). مجموعه‌ای از نشانه‌های مرکب هم در خط پروتو ایلامی بر بنیان لوزی تشکیل شده‌اند (تصویر ۲). بر خورجین بختیاری متعلق به سدهٔ سیزدهم هجری شمسی، نقش لوزی به‌شکلی ساده در کنار سایر نقوش هندسی مصور شده است. حالت ذهنی‌باف اثر از نبود ساختار منسجم ذهنی بر آن کاملاً آشکار است (تصویر ۱ ب) نمونهٔ دیگر، خورجین قشقایی است که بر آن نقش تکراری لوزی نقطه‌دار بافته شده است (تصویر ۱ د) و قابل مقایسه با نشان لوزی نقطه‌دار در خط ایلامی زنجیری از هلیل‌رود است (تصویر ۱ ج). در بافته‌های عشایری و روستایی انواعی از نقش لوزی به‌صورت ساده یا ترکیبی مشاهده می‌شود.



الف ب

تصویر ۱ الف: نشان سمت راست واژهٔ هو (hu) در خط ایلامی مخطط (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸) مقایسه شود با تصویر ۱ ب: خورجین لری (۱۳۰۰ش) (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۷۳)

ج د

تصویر ۱ ج: دو نشان از خط زنجیره‌ای کشف‌شده از محوطهٔ تاریخی هلیل‌رود (مجیدزاده ۱۳۹۲، ۲۲۴) مقایسه شود با تصویر ۱ د: نقش لوزی بر خورجین قشقایی سوزنی، ۱۳۲۰ش (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۷۷)

تصویر ۲: نشان‌های مرکب بر بنیان لوزی در خط پروتو ایلامی (Brice 1962, 34)

تطور شکل‌های لوزی‌شکل خطوط کهن بر بافته‌ها به‌روشنی مشاهده می‌شود. در واقع می‌توان گفت نقوش مذکور بخشی از فرهنگ جامعهٔ کهن متمدن ایلامی و ایرانی است و بر بافته‌های دوران متأخر که به‌شیوهٔ سنتی تولید می‌شوند ظهور دوباره یافته‌اند. بر اساس اصل بازماندگی در تطورگرایی، این نقوش بازماندهٔ خطوط گذشته‌اند که از کارکردهای اصلی خود جدا افتاده‌اند. این ویژگی همان قاعده‌ای است که

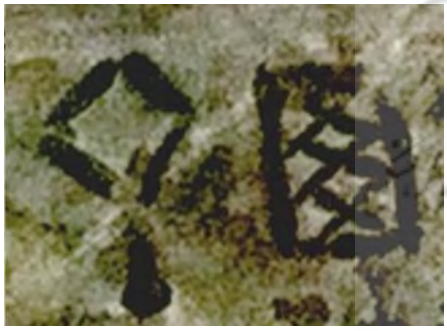
انسان‌شـــناســـان تطورگرا بر آن تأکید داشـــته‌اند. اما برخی از نقوش تکامل یافته و با ترکیب‌های متنوع ظاهر شـــده‌اند. در تطورگرایی حوزهٔ انسان‌شناسی هنر نیز این اصل مطرح می‌گردد که «گونه‌ها به‌شکل‌های پیچیده‌ای در حال تکامل هستند، فرهنگ‌ها نیز از حالت‌های ساده تا پیچیده پیشـرفت می‌کنند» (Seymour-Smith 1986, 105). بافته‌های عشایری و روستایی در جوامع سنتی که عموماً ساختار اقتصادی آن‌ها بر مبنای کشـاورزی و دامپروری است، تولید می‌شود. بافته‌ها، هنر دست زنان است. نقوش، مکالمهٔ میان زنان بافنده و مادرانشان را در خود حفظ داشـته اسـت؛ گفت‌وگویی که امروزه به‌عنوان سـنت از آن یاد می‌شـود (Valcarenghi 1994, 14). سـنت، تقلید و آدابورسـوم، عناصری هستند که در طراحی نقوش اهمیت دارد. در چنین جوامعی فرم‌ها و شکل‌ها و حتی نقش‌مایه‌ها نسل‌به‌نسل انتقال می‌یابند. در این جوامع هنر به‌مثابهٔ یک کل معناشناختی وابسته به دانش و شناخت بومی است (Silver 1979, 268).

۳. لوزی تشکیل‌دهندهٔ ساختار کلی طرح دست‌بافته

نشـان لوزی به‌عنوان یک نقش بنیادین هم به‌صـورت نقش منفرد و هم به‌صـورت ترنج‌های ترکیبی و هم به‌شـکل سـاختار کلی بافته قابل تشـخیص اسـت. بررسـی تطبیقی تصـاویر نشـان می‌دهد که این نشـانه‌ها در خط و دست‌بافته‌ها قابل شناسایی هستند (تصویر ۳ الف و ب)؛ نشـانی در خطوط ایلامی شـبکه‌ای از لوزی‌هاست. در خط مخطط ایلامی برابر واژهٔ سا (ša) است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). تصویر ۳ الف قالی قشـقایی را نشـان می‌دهد که طرح کلی قالی سـه لوزی و دو نیم‌لوزی را تشـکیل می‌دهد. تورج ژوله، پژوهشـگر فرش، این اشـکال را یادآور حوض در باغ ایرانی می‌داند (ژوله ۱۳۸۱، ۲۷) و نام محلی این بافته را در قالی بروجن «سه حوض» نامیده است (همان، ۲۲۳). نام حوض با وجه نمادین لوزی ارتباط معنایی دارد. آب و رطوبت و باروری، وجه مشـترک این دو نام اسـت. سـاختار طرح این قالی مشابه نشان‌های خطی ایلامی است. (تصویر ۳ ب). رابطهٔ طرح کلی بافته و نشان خطی نوعی رابطهٔ افزایشی است. این نوع طراحی در بسیاری از بافته‌های عشایری و روسـتایی ایران تکرار می‌شوند. در واقع ساختار نشان خطی، طرح کلی بافته را تشکیل می‌دهد و سایر نشانه‌ها در میان یا اطراف طرح کلی، تکرار شـده‌اند. نشـان دیگری که می‌تواند با نقوش فرش ایرانی مقایسـه شـود، مربع یا مسـتطیلی اسـت که در مرکز آن لوزی قرار گرفته اسـت (تصویر ۴).

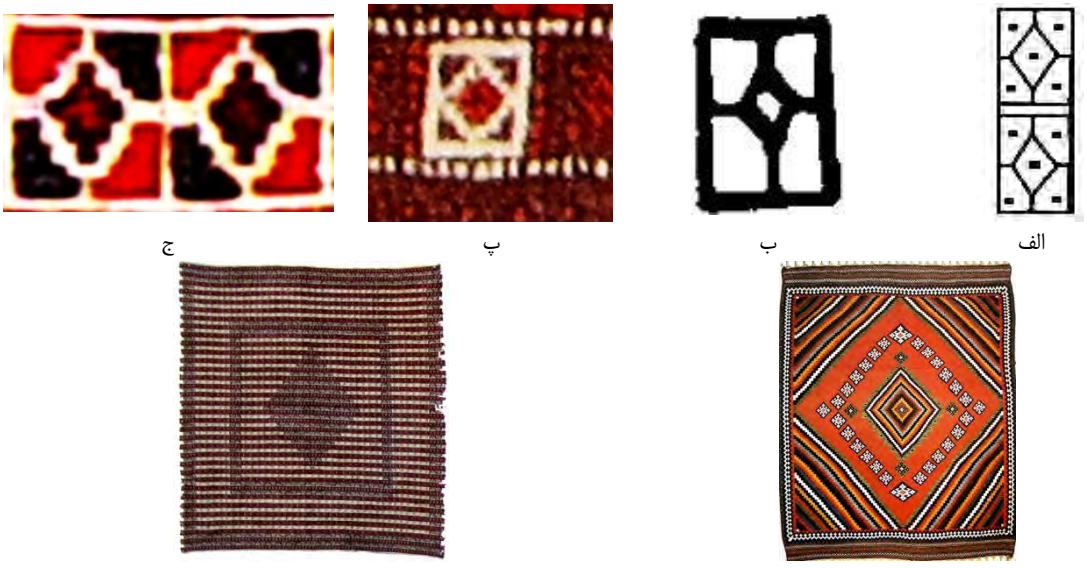
تصویر ۳ الف: قالی قشقایی
(Sakhai 2008, 313)

تصویر ۳ ب: شبکهٔ لوزی‌ها در خط ایلامی
(Brice 1962, 34)



تصویر ۳ ج: بخشی از جام سیمین شوش
(www.Mahboubiancollection.com/Elamite-inscription)

این نشان به‌صورت نقش منفرد در قالی قابل بررسی است. در گلیم قشقایی طرح کلی گلیم با این نشان خطی مشابهت‌هایی دارد (تصویر ۴ چ). در فرش سیستان یک مستطیل که در میان آن لوزی کوچک‌تری قرار دارد، گُلَک نامیده می‌شود و بختیاری‌ها آن را گُدِه‌گاهی می‌نامند (۴ ب) (شعبانی خطیب ۱۳۸۷، ۲۱۲). نمونه‌ای از سفرهٔ سیرجان، متعلق به اواخر قرن ۱۹م، نشان لوزی را میان یک مستطیل نشان می‌دهد (تصویر ۴ ی). طرح کلی این سفره قابل مقایسه با نشان خطی ایلامی در تصویر ۴ الف است.



الف ب پ ج

چ (عکس: نگارنده ۱۳۹۸) ی

تصویر ۴ به‌ترتیب از سمت راست؛ الف: نشان مستطیلی که در میان آن یک لوزی قرار دارد، در خط پیشاایلامی (Brice 1962, 34)، ب: حاشیهٔ فرعی فرش بلوچی، سیستان (حصوری ۱۳۷۱، ۹۴)، پ: حاشیهٔ پشتی، بافت خواجه‌ها، سیستان (حصوری ۱۳۷۱، ۱۵۶)، ج: حاشیهٔ روکش اسب از شاهسون، اوایل قرن ۲۰م (Opie 1998, 255)، چ: گلیم قشقایی، اوایل قرن ۲۰م (آلسترهال ۱۳۷۵، ۴۲)، ی: سفرهٔ سیرجان، اواخر قرن ۱۹م (تناولی ۱۳۸۹، ۱۳۸)

شبکهٔ سراسری از لوزی، شکل‌های همپوشانی را در بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد که قالب کلی طرح، میزبان سایر نقوش هندسی یا گردان است. در این بافته‌ها لوزی قابی است که چیدمان سایر نقوش بر آن صورت می‌گیرد (تصویر ۵ الف). نمونه‌ای از این شبکهٔ لوزی در قالی سیرجان مشاهده می‌شود. خطوط زیگزاگ قاب‌های تکراری لوزی را تزیین کرده‌اند. خطوط زیگزاگ بر اساس کهن‌ترین شواهد خطی نماد آب است. سه خط پله‌مانند هم در خط تصویری سومری و هم در ایلامی بدوی از علائم نوشتاری است. در شوش یک، این علامت مفهوم آب یا رودخانه یا آب جاری در باغ را می‌رساند (هرتسفلد ۱۳۸۱، ۴۴). لوزی که نماد باروری است (شوالیه ۱۳۸۵، ج. ۵: ۲۹). در این طرح همراه با نماد خطوط پلکانی نماد آب حیات است و بستر شکل‌گیری سایر نقوش نمادین گیاهی است. تصویر ۵ ب طرح لوزی را بستر چیدمان نقش ستارهٔ هشت‌پر بر قالی سیرجان نشان می‌دهد. دگربار طرح کلی قالی بر اساس لوزی تشکیل شده است (تصویر ۵ ب).

تصویر ۵ الف: شبکهٔ لوزی اساس طراحی قالی سیرجان متعلق به قرن ۱۹م (تناولی ۱۳۸۹، ۸۵)

تصویر ۵ ب: شبکهٔ لوزی بنیان چیدمان ستارهٔ هشت‌پر در قالی سیرجان (تناولی ۱۳۸۹، ۱۲۵)

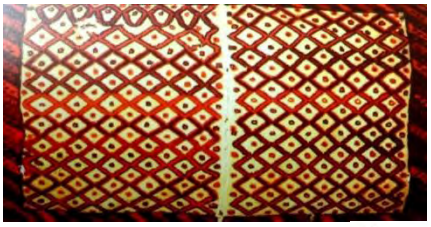
تصویر ۵ ج: نشانهٔ خطی مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

تصویر ۵ د: نشانهٔ خطی مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

۴. لوزی به‌عنوان نقش‌مایهٔ تکراری زمینه و حاشیه

در خط مخطط ایلامی دو لوزی یکی قرار گرفته درون دیگری، احتمالاً «ما» (ma) تلفظ می‌شود. یک لوزی که در میان آن یک خط قرار گرفته است برابر آوایی «اِن» (en) و لوزی که شاخ شکسته‌ای دارد و در میان آن چهار خط متقاطع قرار گرفته «هال» (hal) به‌معنی زمین است

(تصویر ۵ ج) و یک لوزی که میان آن دو خط متقاطع عمود برهم قرار گرفته «کوری» (kuri) به‌معنی پریستار یا نیایش‌کننده است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸) (تصویر ۵ د).



تصویر ۶ الف: جل اسب لری (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۴۱) تکرار نشان دو لوزی در میان هم، مشابه نشان ma در خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

تصویر ۶ ب: بافتهٔ لری بختیاری (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۵۳)، تکرار ترنج با چلیپایی در میان آن، مشابه نشان احتمالی Kuri در خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۱۰۴) و همین نشان در خط پیشاایلامی

تصویر ۶ ج: تکرار لوزی‌های متحدالمرکز بر بافتهٔ لری، متعلق به ۱۳۳۹۰ش (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۱۰۴)

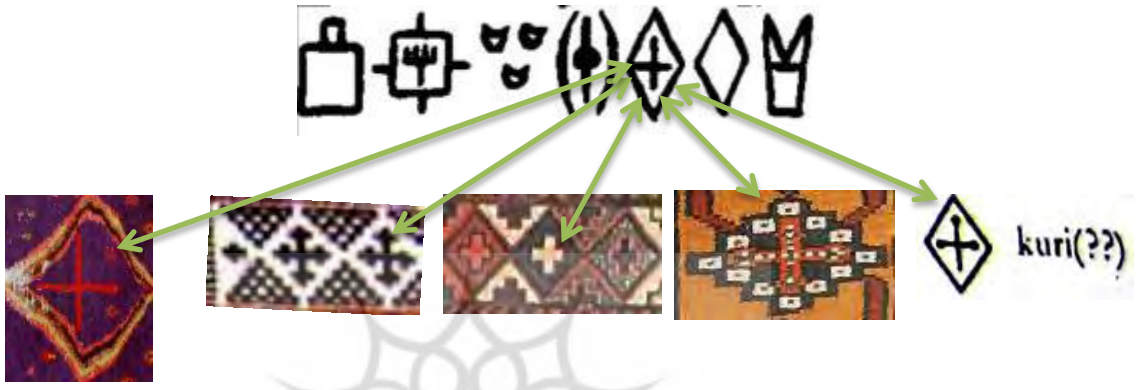
تصویر ۶ به خوبی لری را نشان می‌دهد که طرح تکراری لوزی‌های متحدالمرکز بر آن دیده می‌شود. تلفظ آن در خط مخطط ایلامی برابر «ما» است. از تکرار دو لوزی متحدالمرکز در کنار هم، دو بار تلفظ «ما» مصور می‌شود. این تکرار، کلمهٔ «ماما» را تشکیل می‌دهد که قابل مقایسه با ابتدایی‌ترین تلفظ نام مادر است که هر کودکی آن را تلفظ می‌کند. کلمه‌هایی همچون مامان، مامی، مادر با نشان «ما» هم‌خانواده است. قابل توجه است که ایزدبانوی مادر آناطولیایی «ما» نام دارد (وارنر ۱۳۸۷، ۴۳). طرح تکراری لوزی‌های متحدالمرکز بر بافتهٔ لری بختیاری نیز دیده می‌شود (تصویر ۶ چ). تصویر ۶ ب تکرار سه ترنج با نشان لوزی‌شکل را که در میانهٔ آن چلیپایی قرار دارد نشان می‌دهد. ترنج‌ها قابل مقایسه با نشان کوری به‌معنی نیایش‌کننده در خط مخطط ایلامی است که والتر هینتس آن را خوانش کرده است (هینتس ۱۳۸۵، ۱۰۴). در فرش سیستان، لوزی که در میان آن چلیپا قرار دارد تَختَک نامیده می‌شود (شعبانی خطیب ۱۳۸۷، ۲۱۴). مشابه این نشان‌های خطی را می‌توان بر سایر دست‌بافته‌ها به‌عنوان نقش‌مایه نشان داد. تصویر ۷ انواعی از این نشان را بر بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد (تصویر ۷ ب، پ، ج). تصویر ۷ ب تکرار لوزی‌های متحدالمرکز بر حاشیهٔ جل لر بختیای را نشان می‌دهد. تکرار نشان لوزی متحدالمرکز همراه با نماد ضربدرشکل در حاشیهٔ بافتهٔ پیش‌بند اسب لر بختیاری دیده می‌شود (تصویر ۷ پ) نماد ضربدر در خطوط کهن پیشاایلامی و مخطط ایلامی موجود است و والتر هینتس تلفظ احتمالی ایلامی آن را «تین» مطرح کرده است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). بنابراین حاشیهٔ جل لر بختیاری اگر بر اساس خوانش والتر هینتس بر خطوط کهن تلفظ شود، «ما تین» خوانده می شود. در واقع نقوش بافته‌ها تکرار واژه‌های ایلامی را مصور کرده است. این تغییرات، شواهدی هستند بر تطور تاریخی نقوش هندسی در ایران، همان اصلی که در حوزهٔ انسان‌شناسی با نام تطورگرایی از آن یاد می‌شود که در آن روابط، اشکال مختلف یک هنر روی یک خط زمانی بررسی می‌شود. این نوع نگرش به هنر توسط فرانتس بوآس مورد انتقاد قرار گرفت (Silver 1979, 272).

الف ب پ ج

تصویر ۷ به ترتیب از راست به چپ: الف: نشانی متشکل از یک لوزی کوچک و یک لوزی بزرگ‌تر برابر ma در خط ایلامی مخطط (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)، ب: دو لوزی یکی در میان دیگری از جل شتر لر کهگیلویه، اوایل قرن ۱۴ق (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۰)، پ: دو لوزی درون یکدیگر و نشان ضربدر مانند در میان آن از پیش سینهٔ اسب یا قاطر، لر بختیاری (همان، شکل ۶۴)، ج: لوزی‌های تکرارشونده در گلیم تالش (آلسترهال ۱۳۷۵، ۶۷)

تصویر ۸ یک کتیبه به خط پیشاایلامی را نشان می‌دهد که لوزی با یک چلیپا در میانهٔ آن، یکی از نشان‌های هندسی خطی است. تصویر ۹ نشان لوزی‌شکل همراه با چلیپایی در میان آن در خط مخطط ایلامی را در مقایسه با شکل‌های تکامل‌یافتهٔ آن بر بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد. رابطهٔ نقوش بافته‌ها با نشان خطی مذکور افزایشی است؛ یعنی جزئیاتی بر طرح کلی اولیه افزوده شده که با نمونهٔ خطی پیشاایلامی منطبق نیست. می‌توان یک تکامل فرهنگی را بر اساس بازمانده‌هایی از گذشتهٔ فرهنگ و هنر ایران بر بافته‌های معاصر شناسایی کرد و این اصل همان است که تایلور از آن به‌عنوان بازمانده یا «بقا »یاد کرد؛ یعنی اثری از آداب و رسوم اولیه که در فرهنگ‌های امروزی زنده مانده است (Tylor 2006).

تصویر ۸ الف: نشان لوزی که در میان آن چلیپا وجود دارد در خط پروتو ایلامی (Brice 1962, 34)



الف ب پ ج چ

تصویر ۹ الف: یک لوزی و دو خط متقاطع در میان آن، احتمالاً برابر kuri در خط مخطط ایلامی به‌معنای پریستار، ستایش‌کننده (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)، ب: نقشی از گردن‌بند شتر، شاهسون (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۹۳)، پ: مال‌بند قشقایی، دره شوری، اواسط قرن ۱۴ق (همان، شکل ۶۳)، ج: چلیپا درون لوزی، نقشی از نوار پیش‌سینهٔ اسب یا شتر شاهسون مغان (همان، شکل ۵۸)، چ: ترنج‌بافتهٔ بختیاری، یک لوزی که در میان آن یک چلیپا قرار دارد (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۵۳).

نشان دیگر یک لوزی است که قطر اصلی میانی آن رسم شده است. این نشان در خط پیشاایلامی «اِن» (en) تلفظ می‌شود و شش‌ضلعی کشیده‌ای که سه نقطه میان آن قرار دارد بر اساس خوانش والتر هینتس، احتمالاً نشان دیگر برابر «اِن» است. هر دوی این نشان در بافته‌های ایرانی دیده می‌شود (تصویر ۱۰). تصویر ۱۰ نمایش لوزی است که قطر اصلی آن رسم شده و در خط مخطط ایلامی en تلفظ می‌شود و احتمالاً این نشان با شش‌ضلعی کشیده‌ای که سه نقطه دارد برابر است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). این نشان شبیه en و te در خط مخطط ایلامی است. دو بافتهٔ پایینی (تصویر ۱۰) نشانی شبیه شش‌ضلعی با سه نقطه و پنج نقطه را نشان می‌دهد که با یک لوزی شبیه واژهٔ ma تکرار شده‌اند. این نشان در حاشیهٔ جل شتر نصرآباد اصفهان دیده می‌شود (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۲ و ۹۱).

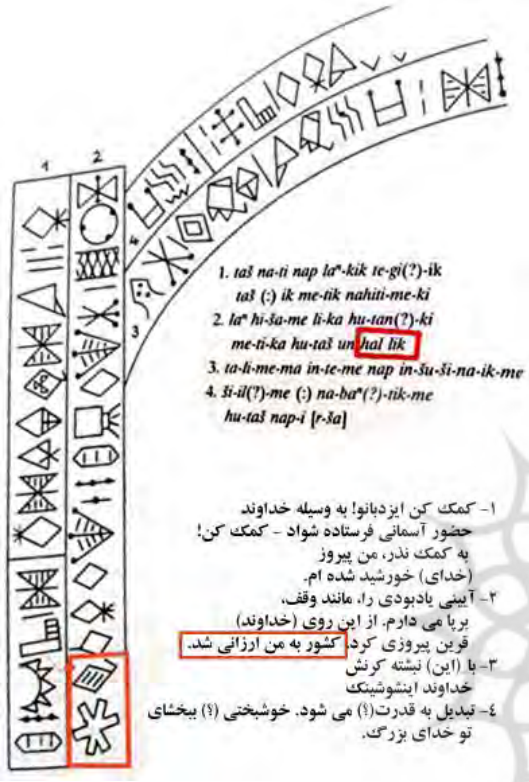
En ma En? ma

تصویر ۱۰ به‌ترتیب از بالا: بخشی از جل کرد سنقری (تناولی ۱۳۷۷، ۲۸) و جل شتر نصرآباد اصفهان دیده می‌شود (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۲ و ۹۱).

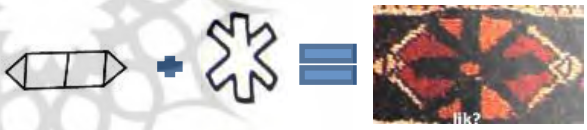
تصویر ۱۱ بخشی از جل کرد سنقر را نشان می‌دهد. دو نشان اول شبیه نشانه‌های خط مخطط ایلامی است. نشان سوم احتمالاً یک نشان ترکیبی است متشکل از یک شش‌ضلعی و علامت lik. قابل توجه است که شش ضلعی جزو علائم خط پروتو ایلامی و ایلامی مخطط است. در واقع بخشی از جُل کُرد سُنقُر مزین به نشانه‌هایی است مشابه آنچه در خط مخطط ایلامی به کار رفته‌اند (تصویر ۱۱). اگر این نشانه‌ها بر اساس شباهت آن با خط ایلامی خوانش شوند، en- hal lik- hal خوانده می‌شوند. اگر این خوانش درست باشد، نشان مرکب بافته مشابهت‌هایی با hal lik دارد که در کتیبه‌های موجود به خط مخطط ایلامی به‌معنی کشور ارزانی شد، ترجمه شده است (هینتس ۱۳۸۵، ۴۹). این نشانه‌ها قابل مقایسه

با بخشی از کتیبهٔ D در پیرامون نگاره سنگی می‌باشد (تصویر ۱۲). البته در کتیبهٔ Dآخرین نشان lik خوانده شده و این نشان مرکب نیست. در صورتی که در جل کرد سنقر این نشان مرکب است، شامل یک شش‌ضلعی و یک lik، واژهٔ ki در خط مخطط معمولاً مربوط است به اول‌شخص مفرد به معنی من هستم که به‌صورت یک شش‌ضلعی کشیده با سه خط نوشته می‌شود. می‌تواند به‌معنی ikki یعنی به‌سوی کسی، با کسی، برای کسی نیز باشد (هینتس ۱۳۸۵، ۲۶) (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۱: بخشی از جل کرد سنقر (تناولی ۱۳۷۷، ۲۸)
قابل مقایسه با نشانه‌های ایلامی



تصویر ۱۲: لوح D به خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۴۹)



تصویر ۱۳: ki+lik_____??
نشان ترکیبی در جل سنقر در مقایسه با خط مخطط ایلامی احتمالاً معنی ارزانی شد می‌دهد (خوانش بر مبنای کتیبهٔ D).

نکتهٔ جالب توجه اینکه رابطهٔ ترکیبی نشانه‌ها در خطوط بر دست‌بافته‌ها نیز مشاهده می‌شود به‌شکلی که یک نقش درون نقش دیگری قرار می‌گیرد. برخی از نقوش نیز رابطهٔ تفصیلی نسبت به سایر نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط دارند؛ یعنی همان نشانهٔ لوزی‌شکل در خطوط با افزایش سایر علائم با جزئیات افزوده‌ای بر بافته‌ها ظاهر می‌شود. تاکنون تداوم ۱۰ نشان خطی ایلامی که بر اساس لوزی شکل یافته‌اند بر دست‌بافته‌های معاصر ایران مورد بررسی قرار گرفت. شباهت‌های بسیار نقوش دست‌بافته‌ها با نشان‌های خطی پیشاایلامی و مخطط ایلامی مطرح شد و تفاوت‌هایی نیز آشکار گردید. می‌توان نتیجه گرفت که بازمانده‌ای از نظام خطی ایلامی که بر مبنای شکل هندسی لوزی ترسیم شده‌اند، به‌عنوان میراث مشترک مردم ایران بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی قابل شناسایی است. با آنکه بازهٔ زمانی پنج‌هزارساله میان نشانه‌های خطی ایلامی و نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران وجود دارد، پایداری ایرانیان به حفظ سنت‌ها موجب شد نظام خطی ویژه‌ای که احتمالاً در گوشه‌ای از تاریخ کهن ایران بر بافته‌های ایرانی منتقل گردیده تا عصر حاضر زنده بماند، گرچه متخصصان بر این باورند با ظهور خط میخی، خطوط پیشاایلامی و مخطط‌ایلامی فراموش شده‌اند اما بازخوانی نشان‌های لوزی‌شکل ایلامی بر دست‌بافته‌ها، تداوم حیات نشانه‌های ایلامی را به‌شکل نقوش تزیینی متنوع اثبات کرد. این اصل همان است که تایلور از آن به‌عنوان بازمانده یا «بقا» یاد کرد؛ یعنی اثری از آداب‌ورسوم اولیه که در فرهنگ‌های امروزی زنده مانده است. بنابراین یک مال‌بند بختیاری یا یک بند هیزم بر پشت یک زن بختیاری، فقط مزین به نقوش هندسی نیست، بلکه بخشی تکامل‌یافته یا تکراریافته از علائم نگارشی ایلامی را با خود به همراه دارد که امروزه ناشناخته است.

یک تفاوت مهم میان نقوش بافته‌ها و کتیبه‌ها وجود دارد، در بافته‌های ایران چیدمان نقوش از نظام تکرار پیروی می‌کنند. تکرار یک نشان ثابت در حاشیه، تکرار یک نشان در متن یا هم‌نشینی نقوش متغیر در متن و حاشیه به‌صورت تناوبی به چشم می‌خورد. نشان‌ها در خط مخطط ایلامی بر اساس سیستم نوشتاری خاص و زنجیروار نوشته می‌شوند، بنابراین نشان‌های لوزی‌شکل در خطوط ایلامی بخشی از زنجیرهٔ نوشتارند که تکرار آن‌ها به‌سبب تلفظ‌های آوایی و ساختار زبانی شکل گرفته است. این امکان وجود دارد که دست‌بافته‌های ایرانی که نشان‌های لوزی شکل را برخود دارند، بازمانده‌ای از کهن‌ترین تایپوگرافی یا حروف‌نگاری را حفظ کرده باشند به‌شکلی که طرح کلی بافته تکرار یک کلمه یا یک لوگوگرام باشد. این ترکیب‌ها موجب می‌شود که خوانش و تطبیق نشان‌های موجود بر فرش‌ها و گلیم‌ها و... به‌راحتی امکان‌پذیر نباشد.

۵. نتیجه

سرزمین ایران مهد یکی از پیشرفته‌ترین تمدن‌های کهن جهان است که در حدود ۳۲۰۰ ق.م صاحب خط و نگارش بوده و این خطوط و نشانه‌های تصویری را روشی برای انتقال معانی و مفاهیم قراردادی به کار می‌برده است. نشانه‌ها به سبک هندسی و انتزاعی ترسیم می‌شدند. لوزی یکی از نقوش هندسی است که اساس شکل‌گیری بسیاری از نشان‌های خطی ایلامی است. این نقش با مفاهیم نمادین زیادی همراه است که مهم‌ترین مفهوم آن را می‌توان باروری و زمین بیان کرد. این نشان در خطوط پیشا ایلامی، مخططایلامی و زنجیره‌ای به شکل منفرد یا همراه با سایر علائم دیده می‌شود. مقایسه نشان‌های لوزی‌شکل درکتیبه‌های پیشاایلامی و مخطط ایلامی با نقوش دست‌بافته‌ها، شباهت بی‌بدیل نقوش دست‌بافته‌ها با نشانه‌های خطی کتیبه‌ها را نشان می‌دهد. این شباهت را می‌توان بر اساس نظریهٔ تطورگرایی در حوزهٔ انسان‌شناسی هنر بررسی کرد. تطورگرایی بر رشد قدرت فناورانه و زیباشناسانهٔ انسان تأکید می‌کند. این علم از مطالعات تاریخی و از نظریهٔ بقایا بهره برده است و رد پای هنر را اغلب به آغاز آن نسبت می‌دهد. همچنین بر این نکته تأکید دارد که کهن‌ترین فرم‌های هنری شاید از گذشته بنیان‌گذاری شده و تا امروز ادامه یافته‌اند. بنابراین نشانه‌های لوزی‌شکل پس از پنج هزار سال طی تاریخ، بر دست‌بافته‌های معاصر ایران تداوم یافته‌اند. هرچند خوانش قطعی این نشان‌ها صورت نگرفته است و اسامی محلی بافته‌ها نیز دقیق و قابل بررسی نیست، می‌توان به‌شکل یقینی مطرح کرد که نشانه‌های لوزی‌شکل به‌عنوان بخشی از خط و زبان ایلامی بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی با تمایزهایی ظهور یافته و به‌طور قطع فراموش نشده‌اند. اندک تفاوت‌های موجود در نشان‌های خطی و نقوش بافته‌ها وجود دارد. گاهی نشان‌های مخطط لوزی‌شکل اساس شکل‌گیری طرح کلی بافته را شکل می‌دهد. مانند طرح‌های قابقابی یا طرح سه حوض، گاهی نشان‌ها به‌شکل واحدهای تناوبی و تکراری زمینه و حاشیه را پر کرده‌اند و در مواردی تک‌نقش‌ها با افزوده‌هایی نسبت به نشان‌های مشابه در خطوط همراه‌اند. رابطهٔ ترکیب نشانه‌ها که در خطوط اثبات شده است، در نقوش دست‌بافته‌ها نیز وجود دارد. در این مقاله تشابه و تغییرات ۱۰ نقش دست‌بافته‌ها و نشانه‌های خطی ایلامی مورد بررسی و اثبات قرار گرفت. با تکیه بر نظریهٔ بازماندگی تایلور از حوزهٔ تطورگرایی می‌توان این نکته را مطرح کرد که عناصر هندسی لوزی‌شکل بر بافته‌های ایرانی، بازمانده‌هایی از هنر کهن ایرانی هستند که با گذشت زمان تکرار یا تغییر یافته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Edward Burnett Tylor
2. James Frazer
3. Lewis Henry Morgan
4. Malinowski
5. Strichschript
6. Johan Rylands Library

منابع

۱. آلسترهال، نیکلاس برنارد. ۱۳۷۵. گلیم های ایرانی. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: فرهنگسرا.
۲. تناولی، پرویز. ۱۳۸۹. دستبافت‌های ایلات جنوب شرقی ایران. تهران: نشر آثار هنری، متن.
۳. ـــــ ۱۳۷۷. جل‌های عشایری و روستایی ایران، آرایش اسب. تهران: یساولی.
۴. حصوری، علی. ۱۳۷۱. نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه. تهران: فرهنگان.

۵. خواجه‌گیر، علیرضا. ۱۳۹۴. «بررسی دیدگاه ادوار تایلور و جیمز فریزر دربارهٔ خاستگاه و تکامل دین». مجله علمی‌پژوهشی الهیات تطبیقی ۶ (۱۴): ۱۴۹ـ۱۶۲.
۶. ریاضی، محمدرضا. ۱۳۸۱. طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی. تهران: گنجینهٔ هنر.
۷. ژوله، تورج. ۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
۸. شعبانی خطیب، صفرعلی. ۱۳۸۷. فرهنگ‌نامهٔ تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران. قم: سپهر اندیشه.
۹. شوالیه، ژان. ۱۳۸۵. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
۱۰. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۹. فرش چهارمحال و بختیاری. تهران: آفتاب.
۱۱. عابددوست، حسین. ۱۳۹۵. «بررسی و تحلیل نمادهای باروری در هنر ایران از کهن‌ترین ایام تا دورهٔ ساسانی و نمود آن‌ها بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی». پایان‌نامهٔ دکتری. دانشگاه شاهد تهران.
۱۲. عابددوست، حسین، و کاظم‌پور، زیبا. ۱۳۹۹. «تحلیل بینامتنی نشان خطی مربع در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر ایرانی». مجلهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی، ش. ۹: ۹۱ـ۱۰۴.
۱۳. فکوهی، ناصر. ۱۳۸۱. تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی. تهران: نشر نی.
۱۴. ـــــ ۱۳۹۲. انسان‌شناسی هنر زیبایی، قدرت، اساطیر. تهران: ثالث.
۱۵. مجیدزاده، یوسف. ۱۳۹۲. «الواح جیرفت و خاستگاه نظام خط ایلامی، از مجموعه مقالات باستان‌شناسی حوزهٔ هلیل‌رود همایش بین‌المللی تمدن حوزهٔ هلیل‌رود جیرفت». به‌کوشش یوسف مجیدزاده و محمدرضا میری. تهران: مؤسسهٔ ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۱۶. واکر، کریستوفر. ۱۳۸۶. تاریخ خط میخی. ترجمهٔ نادر سعیدی. تهران: ققنوس.
۱۷. وارنر، واکس. ۱۳۸۷. دانشنامه اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
۱۸. هرتسفلد، ارنست. ۱۳۸۱. ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۱۹. همایون‌پور، پرویز. ۱۳۸۳. جیران زن عشایری و چنته. تهران: نشر چشمه.
۲۰. هینتس، والتر. ۱۳۸۵. یافته‌های تازه از ایران باستان. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: ققنوس.

21. Brice, William, C. & Ernst Grumach .1962. "The writing system of the Proto –Elamite account tablets of Susa, Studies in The Structure of some ancient scripts". Lecturer in *Geography in university of Manchester*, The Johan Rylands Library, 57-150.
22. Dahl, Jocobl, 2005. *Complex Graphemes in Proto –Elamite*, Center national la recherché scientifique, Paris, Cuniform Digital library, Jornal 3.
23. Englund, Robert. 2001. "The state of decipherment of poroto-Elamit", Vol. 21, Max-Planck institute for wissen schaftsgeschichte, *Maxplanck Institut for the history of science*, 1-43 page.
24. Fingesten, Peter .1954. "The Theory of Evolution in the History of Art". *College Art Journal* 13 (14): 302-310. CAA.
25. Levenda, R.H. & Schultz, E.A. 2000. *Core Concepts in Cultural Anthropology*. New York. Mountain view cA, Mayfield.
26. Opie, James.1998. *Trible Rugs A complete Guide to Nomadic and Village Carpets*. Bulfincher.
27. Pals, Daniel. L. 1996. *Seven theories of religion*. New York: Oxford university press.
28. Preus, J. S. 1987. *Details about Explaining Religion*. Criticism & Theory, New Haven, Yale U.
29. Sakhai, Essie. 2008. *Persian rug and carpets*. London: Antique collections club.
30. Seymour-Smith, Charlotte. 1986. *Macmillan Dictionary of Anthropology*. New York: Palgrave Macmillan.
31. Silver, Harry R. 1979. "Ethnoart, Annual Review of Anthropology". Vol. 8: 267-307
32. Tylor, Edward B. 1958. *Primitive Culture*. 2 vols. New York: Harper Torchbook.
33. Tylor, Edward B. 2006. "The Science of culture. In Readings for history of Anthropological theory", Paul A. Erickson and liam D. Murphy, eda. 29-41, Canada: Broadview Press.
34. Valcarenghi, abeville. 1994. *kilim History and Symbols*. New York: Abbeville publishing group.

35. www.Mahboubiancollection.com/Elamite-inscription

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی