Research article

Analysis of the Four Seasons Carpet with Haddad's Signature Based on Gérard Genette's Transtextuality Approach

Sahel Erfanmanesh[1]

1- Department of Art, Hazrat-e Masoumeh University, Qom, Iran (Corresponding Author).

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10887.2037

Received: 09 Feb 2026, **Revised:** 26 Aug 2026, **Accepted:** 26 Aug 2026

Abstract

In this research, the main issue is analyzing the relationships between the texts present in Haddad's Four Seasons carpet. The Four Seasons carpet is an art form from the late Qajar period, with numerous examples also woven in the early Pahlavi era. The presence of the name Haddad in this carpet, and according to Khoshknabi, its production by Sheikh Hassan Haddad, gives the work special importance and value, as it indicates the artist's identity and is a source of research value. The carpet's images include bas-reliefs and historical buildings, whose juxtaposition creates specific relationships. The main question of this research is how the relationships and implications between the constituent texts of the work are formed, and the goal is to explain these relationships and understand the meaning of the symbols, texts, and works within the piece. The research method is descriptive-analytical and based on Genette's transtextuality approach, which allows for analyzing the production, relationship, and semantic consequences of these texts. The findings show that the artist created a text that emphasizes the superiority of pre-Islamic symbols and Iranian heritage. This work also implicitly refers to the Baharestan carpet, and placing Haddad's name above the Sasanian king introduces him as a guardian of Iran's cultural heritage, and the relationships between the texts emphasize the importance of preserving and transmitting cultural identity.

Key words: Qajar period, Four Seasons carpet, Haddad, transtextuality, Gérard Genette.

1- Email: s.erfanmanesh@hmu.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد سیزدهم، شماره سی و یک، بهار و تابستان ۱۴۰۵
شماره صفحه: ۸۸-۶۹

مقاله پژوهشی

تحلیل قالیچهٔ چهارفصل با امضای حدّاد براساس رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت

ساحل عرفان‌منش[۱]

۱- استادیار، گروه هنر، دانشگاه حضرت معصومه(س)، قم، ایران (نویسنده مسئول).

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10887.2037

دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۰۴، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۰۴

چکیده

در این پژوهش، مسئلهٔ اصلی، تحلیل روابط میان متن‌های موجود در قالیچهٔ چهارفصل حداد است. قالیچهٔ چهارفصل، از هنرهای پایان دورهٔ قاجار است که نمونه‌های متعددی از آن در اوایل پهلوی نیز بافته شده است. حضور نام حداد در این قالیچه و براساس نظر خشکنابی، تولید آن توسط شیخ حسن حداد، اهمیت و ارزش ویژه‌ای به اثر می‌دهد؛ زیرا نشانگر هویت هنرمند و منبع ارزش پژوهشی است. تصاویر قالیچه شامل نقش‌برجسته‌ها و بناهای تاریخی است که هم‌نشینی آن‌ها روابط خاصی را ایجاد می‌کند. سؤال اصلی این پژوهش چگونگی راوابط و دلالت‌های میان متن‌های تشکیل‌دهندهٔ اثر است و هدف، تبیین این روابط و درک معنای نمادها، متون و آثار درون اثر است. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و برپایهٔ رویکرد ترامتنیت ژنت است که امکان تحلیل نحوهٔ تولید، رابطه و پیامدهای معنایی این متون را فراهم می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد هنرمند، متنی خلق کرده است که بر برتری نمادهای دوران پیش از اسلام و میراث ایرانی تأکید دارد. همچنین این اثر به‌طور ضمنی بیانگر قالیچهٔ بهارستان است و قراردادن نام حداد بر سر شاه ساسانی، او را به‌عنوان حافظ میراث فرهنگی ایران معرفی می‌کند و روابط میان متن‌ها، بر اهمیت نگهداری و انتقال هویت فرهنگی تأکید دارد.

واژه‌های کلیدی: دورهٔ قاجار، قالی چهارفصل، حداد، ترامتنیت، ژرار ژنت

1- Email: s.erfanmanesh@hmu.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

هنر، به‌ویژه هنرهای سنتی، همواره منعکس‌کنندهٔ روح، فرهنگ و ارزش‌های بنیادی هر جامعه در دوره‌های مختلف تاریخی است. قالی و قالیچه‌ها ازجمله هنرهای اصیل و دیرینه‌ای هستند که نقش مهمی در بیان هویت فرهنگی و تاریخی ایرانیان ایفا می‌کنند و نمادهای زنده‌ای از باورها، نگرش‌ها و تفکرات جامعهٔ ایرانی در هر دوره محسوب می‌شوند؛ به‌ویژه در دورهٔ قاجار، جایگاه هنر قالی‌بافی نه‌تنها در عرصهٔ اقتصادی، بلکه در نمادسازی فرهنگی اهمیت یافته است. این دوران، تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خاصی را تجربه می‌کرد و قالی‌ها در این زمان، علاوه بر کارکرد تزئینی، پیام‌ها و مفاهیم فرهنگی مهمی را منتقل می‌کردند.

در این میان، قالیچهٔ چهارفصل حداد، نمونه‌ای برجسته از هنر دورهٔ پایان قاجار است که نمونه‌های متعددی در اواخر قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی دارد. حضور نام حداد بر فراز تصویر نقش‌برجسته شاپور اهمیت دارد؛ براساس نظریهٔ خشکنابی، اولین قالیچهٔ چهارفصل توسط شیخ حسن حداد بافته شده است (۱۳۷۸: ۳۷ـ۳۶) که این مسئله، اهمیت اثر را دوچندان می‌کند؛ چراکه نشان‌دهندهٔ هویت هنرمند و ارزش پژوهشی آن است. درون‌مایه‌های تصویری این قالیچه، شامل بناها و آثار دوره‌های پیش از اسلام و تمدن اسلامی است که نمادهای فرهنگی و تاریخی این دوره‌ها را به تصویر می‌کشند.

پژوهش حاضر، بر تحلیل روابط میان متن‌های مختلف درون این قالیچه تمرکز دارد و هدف آن، تبیین معنای نمادها و روابط متن‌ها در قالب این اثر است. اهمیت این مطالعه در بازشناسی ارزش‌های فرهنگی، هویتی و تاریخی که در این اثر تجلی یافته‌اند، نهفته است و می‌تواند در فهم بهتر فرآیندهای نمادین و فرهنگی دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی نقش‌آفرین باشد؛ ازسوی دیگر، این پژوهش، به کمک رویکرد ترامتنیت، امکان تحلیل رابطهٔ نمادین میان متون را فراهم می‌کند و بر اهمیت مطالعهٔ قالیچه‌های تاریخی و فرهنگی در حفظ هویت ملی تأکید می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

درخصوص قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار مقالات زیادی نگاشته شده است. ازجمله رویکردهایی که در تحلیل قالی کاربرد بسیاری داشته، رویکرد ترامتنیت است (افروغ، ۱۴۰۴؛ عرفان‌منش، ۱۴۰۲؛ قانی و مهرابی، ۱۳۹۸)؛ همچنین در اکثر مقالات به نقش باستان‌گرایی و چاپ سنگی و تأثیر فرنگ اشاره شده است (آهنی و دیگران، ۱۴۰۰؛ کشاورز افشار، ۱۳۹۴). دربارهٔ قالی چهارفصل که پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش است، مقالاتی انجام شده است؛ ازجمله: احمد دانشگر در کتاب فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشنامهٔ ایران (۱۳۷۶)، به‌طور مختصر و همراه با تصویر، به فرش چهارفصل اشاره کرده است؛ ازسوی دیگر، سیدرضا خشکنابی در کتاب ادب و عرفان در قالی ایران (۱۳۷۸)، به تحلیل و بررسی یکی از قالی‌های نفیس متعلق به یک مجموعهٔ خصوصی پرداخته است. او قالی چهارفصل را ازجمله قالی‌های هنری و ارزشمندی می‌داند که نتیجهٔ تلفیق چند هنر گوناگون است. وی اظهار می‌دارد که نمونهٔ اصلی این قالیچه توسط شیخ حسن حداد در کارگاه ایجادی در تبریز بافته شده که محل نگهداری آن نامعلوم است. بنام (۱۳۸۸) در مجموعه‌مقالاتی با عنوان «قالی چهارفصل تبریز» که در سه شمارهٔ متوالی به چاپ رسیده است، به معرفی شش نمونه از قالی‌های تاریخی چهارفصل پرداخته و ساختار چهاربخشی این طرح را مرتبط با چهارگاه اساطیری و چهار جشن باستانی (نوروز، تیرگان یا آبریزان، مهرگان و سده) دانسته است. سایر نوشته‌های مرتبط با قالی‌های چهارفصل عمدتاً در قالب معرفی کوتاه و مختصر ارائه شده‌اند؛ میرزایی (۱۳۹۸) نیز در پژوهشی با عنوان «تبیین بسترهای تاریخی پدیدهٔ نوگرایی در قالی معاصر تبریز» نشان داده است که موقعیت جغرافیایی، سیاسی و اجتماعی تبریز در دوره قاجار و نزدیکی به دروازهٔ تمدنی غرب، موجب نفوذ اندیشه‌های تجددطلبانه و انعکاس آن در قالب‌های بدیع هنری شده است. میرزایی و دیگران (۱۴۰۱)، در مقالهٔ «پژوهشی در فرم و محتوای قالی‌های چهارفصل ایران»، به تحلیل طرح‌های قالی چهارفصل و نمادهای فرهنگی و تاریخی ایران پرداخته که دو ویژگی اصلی و نهادینه‌شده در تاریخ اجتماعی این قالی‌ها، هم‌نشینی نمادهای ملی و مذهبی و انعکاس روابط فرهنگی و اجتماعی آن زمان است. میرزایی و زرنقی (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «سیر تاریخی شکل‌گیری طرح چهارفصل در قالی ایران»، تاریخچه و پیوندهای فرهنگی طرح چهارفصل در قالی ایران

را بررسی کرده و نشان می‌دهد که این طرح در دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از هنر و فرهنگ ایرانی و با نوآوری میرصور تبریزی، حفظ اصالت‌های فرهنگی و همزمان با تحولات فرهنگی و تکنولوژیک آن دوره، شکل گرفته است. با وجود تحقیقات انجام‌شده، کمبود مطالعات جامع و منسجم دربارهٔ قالی‌های امضاشدهٔ حداد و نقش نمادهای تصویری آن‌ها در تبیین هویت فرهنگی، تاریخی و اسطوره‌ای احساس می‌شود. این پژوهش با تمرکز بر روابط میان‌متنی چهارفصل حداد و بهره‌گیری از روش تحلیل نظام‌مند و علمی ترامتنیت، به غنای دانش موجود درخصوص هنر دوران قاجار می‌افزاید.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی و براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت، صورت می‌پذیرد. در این مطالعه، داده‌های لازم ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به منابع نخستین و ثانویهٔ مرتبط با هنر قالی‌بافی، نمادشناسی و تاریخ هنر جمع‌آوری شد. ابزارهای تحلیل شامل جداول، نمودارها، مقایسهٔ کیفی عناصر تصویری و متنی و تحلیل محتوای تصویری و نوشتاری قالیچه‌های مورد بررسی هستند. جامعهٔ آماری پژوهش، شامل نمونه‌ای از قالیچه‌های چهارفصل مربوط به دورهٔ پایان قاجار است که به‌صورت هدفمند و انتخابی برای تحلیل برگزیده شده است. این تحلیل برپایهٔ نظریهٔ ترامتنیت ژنت استوار است، به‌طوری که بعد از تشخیص اجزا و عناصر سازندهٔ اثر، فرآیند تحلیل در چهارچوب این نظریه انجام می‌شود تا نقش و سازوکار تأثیر هر عنصر در شکل‌گیری ساختار معنایی و نمادین کلی اثر مشخص شود. در این فرآیند، عناصر تصویری، متنی و نمادین به‌عنوان واحدهای تحلیل در نظر گرفته شده و رابطه و سلسله‌مراتب معنایی میان آن‌ها شناسایی می‌شود. هدف نهایی، فهم دقیق‌تر فرآیندهای تولید و انتقال معانی در قالب اثر و تحلیل روابط میان متن‌های تصویری و نوشتاری در قالیچه است. این رویکرد، امکان درک عمیق‌تر در زمینهٔ فرآیندهای فرهنگی و نمادین هنرهای سنتی و اهمیت آن‌ها در پاسداری و ترویج هویت فرهنگی را فراهم می‌کند.

نظریهٔ ترامتنیت

در نظریهٔ ترامتنیت، روابط میان یک متن با متن دیگر بررسی می‌شود (Graham,1993: 97). براساس نظریهٔ ژرار ژنت[1] و مطالعات گسترده در حوزهٔ ترامتنیت، رابطهٔ میان متون، به‌ویژه در حوزهٔ هنرهای تصویری و طراحی، همواره موضوعی بااهمیت و چندوجهی بوده است. اصطلاح ترامتنیت را می‌توان «بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختاری» نیز نامید (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۰). ژنت رابطهٔ میان متون را در پنج گونهٔ اصلی طبقه‌بندی می‌کند: سرمتنیت، بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت (ورامتنیت) و بیش‌متنیت (زبرمتنیت) (نامورمطلق ۱۳۹۵: ۲۵؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۲۹۰). بینامتنیت براساس رابطهٔ هم‌حضوری؛ پیرامتنیت براساس رابطهٔ تبلیغی آستانگی؛ فرامتنیت براساس رابطهٔ انتقادی و تفسیر؛ فرامتنیت براساس رابطهٔ انتقادی و تفسیر و درنهایت بیش‌متنیت براساس رابطهٔ اثرپذیری است. در حوزهٔ رویکردهای مربوط به ترامتنیت، رابطهٔ بین متون در قالب مفاهیم بیش‌متنیت و بینامتنیت جایگاه قابل توجهی دارند و بیشترین نقش را در تعامل و ارتباط میان اثرهای متنی ایفا می‌کنند.

نظریهٔ بینامتنیت ژنت، در جهت تکمیل و توسعهٔ نظریه‌های پیشین متفکرانی چون یولیا کریستوا[2]، لوران ژنی[3] و میکائیل ریفاتر[4] در حوزه بینامتنیّت شکل گرفته است. ژانت هدف از طرح این نظریه را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعهٔ تمامی روابطی دانسته است که یک متن با متن‌های دیگر برقرار می‌کند. ازآنجاکه هدف این پژوهش مطالعهٔ روابط بینامتنی در یک اثر هنری است، لازم است ابتدا به توضیح این روابط پرداخته شود. براساس نظر ژانت، روابط بینامتنی برپایهٔ ارتباطات هم‌حضور یا هم‌نشینی میان متن‌ها استوار است که ممکن است آشکار یا پنهان باشند (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۶-۳۳؛ Genetee,1997, 8). ژنت چهار نوع از این روابط را معرفی می‌کند:

جدول۱. چهار زیرگونهٔ بینامتنیت (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۸)

نقل قول	عمل نقل‌قول، صریح‌ترین و لفظی‌ترین نوع بینامتنیّت است.
ارجاع	نوعی رابطهٔ صریح و مشخص است که در آن متن به متن دیگر اشاره می‌کند و دلالت‌پردازی در این حالت تنها محدود به متن یا پاره‌متن نیست؛ بلکه به متن یا پاره‌متن دیگری نیز گسترش می‌یابد.
سرقت	سرقت به‌معنای عاریه‌گرفتن بدون اعلام صریح منبع است و کمی رسمی‌تر و کم‌وضوح‌تر از ارجاع است.
تلمیح	اشاره‌ای مخفی و غیرمستقیم به متنی دیگر است، بدون ذکر نام آن و به‌عنوان پنهان‌ترین و ضمنی‌ترین نوع بینامتنیّت شناخته می‌شود

در رویکرد بیش‌متنیت ارتباط بین یک متن یا ژانر که اصلی و پایه است؛ اما روی آن تغییر انجام شده، تشریح یا توسعه پیدا کرده است (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۹۱). نوع رابطه در این نوع ترامتنیت برپایهٔ تأثیرگذاری و برداشت مجدد است؛ نه تداوم و حضور مستقیم متن اصل. برداشت مجدد، در اینجا، به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی همان‌گونگی یا تقلید که در آن، متن اولیه در شرایط جدید حفظ می‌شود و دیگری تراگونگی یا جابه‌جایی که دگرگونی و تغییر در ساختار پیش‌متن را نشان می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). ژنت این انواع را در شش دستهٔ اصلی شامل شارژ، پاستیش، فورژی، تراوستیسمان، پارودی و جایگشت تقسیم‌بندی کرده است (Genetee,1997, 5).

جدول۲. گونه‌شناسی بیش‌متنی (نگارنده، با برداشت از نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶-۱۴۵)

کارکرد[۵]	سبک[۶]	
	تقلید[۷]	تراگونگی[۸]
تفننی[۹]	پاستیش[۱۰]: سبک تغییر نکرده و تاکید بر پیش‌متن است. دارای طراوت و تازگی است که همراه تفنن است.	پارودی[۱۱]: مبتنی بر تغییر سبک بیش‌متن است و دارای کارکرد تفننی است. هدف، خلق متن‌های تازه و سرگرم‌کننده است.
طنزی یا نغزگونه، نقیضه[۱۲]	شارژ[۱۳]: غلوکردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است. سبک مورد تقلید قرار می‌گیرد؛ اما با ایجاد تغییراتی، سبب ایجاد طنز نسبت به پیش‌متن می‌شود.	تراپوشی تراوستیسمان[۱۴] یا هجو: با بهره‌گیری از کارکرد طنزگونه به تخریب و تحقیر متن می‌پردازد.
جدی[۱۵]	فورژی[۱۶] یا تداوم و مشق سبکی: تقلیدی جدی از بیش‌متن است. ضمن تقلید از بیش‌متن، کارکرد آن جدی است و با هدف تداوم و ادامهٔ پیش‌متن است.	ترنسپوزیسیون[۱۷] یا جایگشت (ترامکانی یا تراجایی): به‌صورت کاملاً جدی به تغییر سبک و متن می‌پردازد. تغییرات بینارسانه‌ای و بینانشانه‌ای در این دسته قرار می‌گیرند.

در این پژوهش روش مطالعه میان متن‌ها این‌گونه تبیین شده است:

۱. بررسی و تشخیص اینکه آیا متن موردمطالعه تحت‌تأثیر متن پیشین است یا خیر و اثبات این تأثیر براساس دلایل متنی.

۲. شناسایی و جمع‌آوری تمام روابط هم‌حضور در متن.

۳. دسته‌بندی و گونه‌شناسی عناصر هم‌حضور براساس نوع رابطه.

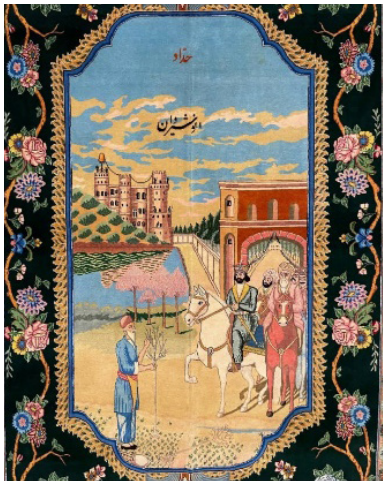
۴. تحلیل بلاغی و معناشناسانهٔ تأثیر حضور متن پیشین بر متن پسینی که این کار ازطریق تحلیل نوع روابط و روش‌های بیان (مانند پارودی، تراوسیسمان، پاستِش و فورژی) انجام می‌پذیرد.

درمجموع، این رویکرد به ما امکان می‌دهد تا رابطه‌های معنایی، نمادین و ساختاری میان متن‌ها را به‌شکل منسجم و علمی تحلیل کنیم و درک عمیق‌تری نسبت به روابط بینامتنی در آثار هنری داشته باشیم.

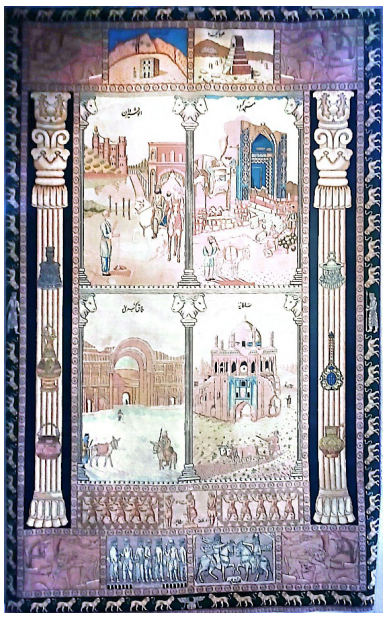
معرفی شیخ حسن حدّاد

حداد یکی از هنرمندان اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی است. ازجمله قالیچه‌های بافته‌شده توسط کارگاه وی، قالیچهٔ خسرو انوشیروان است (تصویر۱). مهرداد محمدصادق معتقد است که این قالی حدود ۹۰ سال قدمت دارد و مربوط به اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی است (میرمحمدصادق، ۱۴۰۴). او همچنین اشاره می‌کند این قالی که در گالری ایشان نگهداری می‌شود متعلق به شیخ حسن حداد است. قالیچهٔ دیگری که

به شیخ حسن حداد نسبت می‌دهند، قالی چهارفصل است (تصویر۲). خشکنابی نیز بر این باور است که نمونهٔ اصلی قالیچهٔ چهارفصل، توسط شیخ حسن حداد در کارگاه ایجادی بافته شده است (۱۳۷۸: ۳۷ـ۳۶). با توجه به گفته‌های آقای میرمحمدصادق، شیخ حسن حداد ازجمله تولیدکنندگان، قالی در تبریز بوده و در ابتدا با نام شیخ در قالی‌های ۴۰ رج امضا می‌کرده؛ پس از آن با نام شیخ حسن و در اواخر با نام حدّاد آثار خود را ثبت کرده است (۱۴۰۴).



تصویر ۱. قالیچهٔ تصویری خسروانوشیروان، متعلق به شیخ حسن حداد، تبریز، ۲٫۷۰×۱٫۶۰، محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی مهرداد میرمحمدصادق (آرشیو عکس مجوعه‌دار، مهرداد میرمحمدصادق)



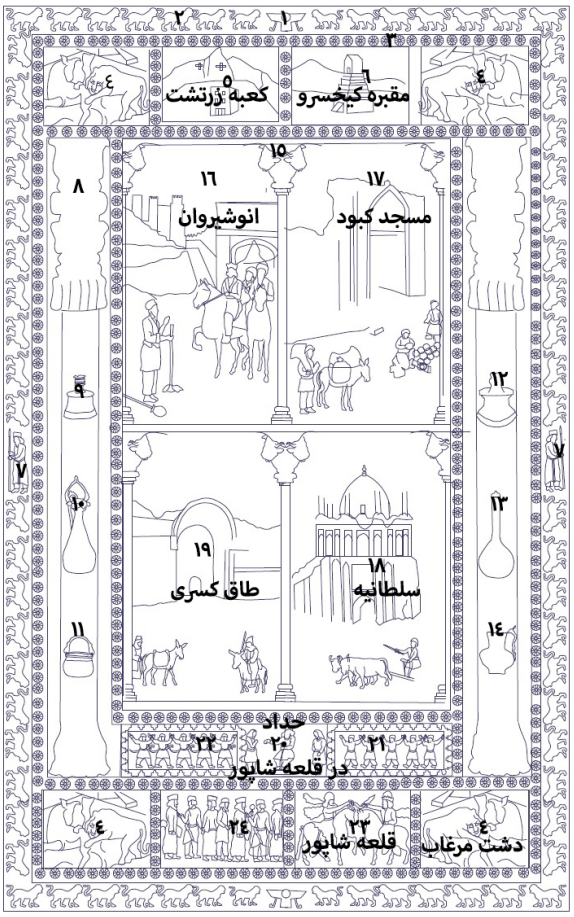
تصویر ۲. قالی چهارفصل، موزهٔ فرش تهران (نگارنده، ۱۴۰۴)

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

پیکرهٔ مطالعاتی، قالی چهارفصل است که در تبریز در سدهٔ ۱۴هـ.ق. بافته شده است (تصویر۲). ابعاد فرش ۱۸۰ در ۲۸۰ سانتی‌متر است. نوع گره فرش، متقارن و رج‌شمار آن ۶۰ گره در ۷ سانتی‌متر است. تاروپود فرش پنبه و پرز آن پشم است. به نظر می‌رسد قالیچه با توجه به طرح و تاریخ بافت آن، در دورهٔ قاجار بافته شده باشد که در موزهٔ فرش تهران با شمارهٔ اثر ۱۸۲۰، نگهداری می‌شود. با توجه به نشانهٔ کلامی حدّاد، به نظر می‌رسد توسط حسن حداد بافته شده باشد. متن شامل دو نظام نشانه‌ای کلامی و بصری و چندین متن در قالب قاب‌های جداگانه است. در هر قاب روایت و تصویر جداگانه‌ای نقش بسته که به‌ترتیب از بیرون به درون براساس نشانه‌های بصری و کلامی متن‌ها در تصویر۳ نشان داده شده است.

در حاشیهٔ بیرونی، متن بصری، شمارهٔ ۱، فروهر؛ شمارهٔ ۲، شیر؛ در حاشیهٔ دوم، شمارهٔ ۳، لوتوس و شمارهٔ ۷، سرباز هخامنشی است. این دو حاشیه فاقد متن کلامی است. قسمت سوم، قاب‌های شمارهٔ ۴، نقش گرفت‌وگیر، (گاواَوژنی)؛ شمارهٔ ۵، کعبهٔ زرتشت و شمارهٔ ۶، آرامگاه کوروش که در متن کلامی به نام مقبرهٔ کیخسرو آمده است. در پایین سمت راست، در زیر یکی از نقوش گرفت‌وگیر متن کلامی «در دشت مرغاب» آمده است و قاب‌های کنار آن با شماره‌های ۲۳ و ۲۴، با متن بصری «خراجگزاران دربار هخامنشی یا سربازان»، «پادشاه ساسانی و فروهر سوار بر اسب و دیهمی در دست» و متن کلامی «قلعهٔ شاپور» است. در اطراف، دو قاب عمودی وجود دارد که قاب‌ها دربردارندهٔ ستون‌هایی با نقش ظروف هستند که با شماره‌های ۸ تا ۱۴، مشخص شده‌اند. در قاب‌بندی دیگر که به‌نوعی درونی‌ترین قاب‌بندی را شامل می‌شود و دربرگیرندهٔ متن قالیچه است، ستون‌های گاوسر، چهار قاب با متن‌هایی مجزا تشکیل داده‌اند. این قاب‌ها شامل این مواردند: شمارهٔ ۱۶، پادشاهی با روحانیون و ارتشداران سوار بر است و کشاورزی با بیل و درخت روبه‌روی آن‌ها، قلعه با همراه محافظان، زنجیری بر سردر ورودی، پس‌زمینهٔ سبز و متن کلامی انوشیروان؛ شمارهٔ ۱۷، سردر مسجدی ویران، با کاشی‌کاری آبی و فردی در حال خریدوفروش هندوانه و کار، با متن کلامی «مسجد کبود»؛ شمارهٔ ۱۸، مسجدی ویران با کاشی‌های ریخته و پس‌زمینهٔ

برداشت، با متن کلامی «سلطانیه»؛ شمارهٔ ۱۹، ایوانی بزرگ در پس‌زمینه پوشیده از برف و افرادی در مقابل آن، با متن کلامی «طاق کسری». در قاب دیگری که در پایین این قاب قرار دارد، پادشاهی در مرکز نشسته (شمارهٔ ۲۰) و افرادی در خدمت وی؛ افرادی که کل نقش بالا را به دوش می‌کشند؛ گروهی شمشیر دارند (شمارهٔ ۲۲) و گروهی فاقد شمشیر (شمارهٔ ۲۳)، با متن کلامی «در قلعهٔ شاپور» و «حداد».



تصویر ۳. طرح خطی قالی چهارفصل (نگارنده، ۱۴۰۴)

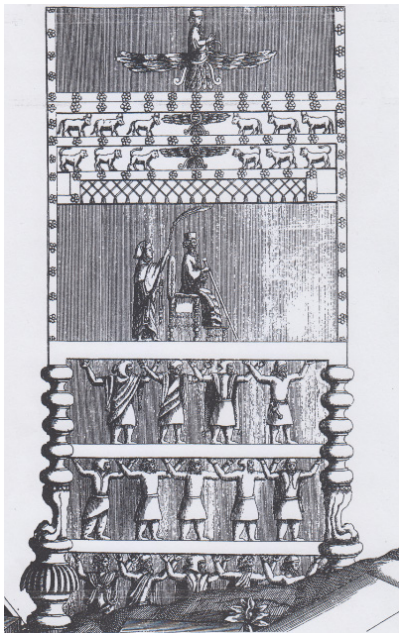
بررسی پیکرهٔ مطالعاتی و بررسی روایات و روابط میان متن‌ها

برای دریافت روابط بین متن‌ها ابتدا باید به متن‌های تشکیل‌دهندهٔ اثر اشراف داشت تا بتوان روابط میان متن‌ها از متن‌های پیشین و برگرفتگی یا هم‌حضوری آن‌ها را تشخیص داد. شاکلهٔ اصلی قالی، به قالی چهارفصل شناخته می‌شود. در این قالی‌ها، هر فصل با اشیا، رنگ‌ها و نمادهای خاصی تجسم یافته است و تلاش شده است تا رابطهٔ انسان با طبیعت و گردش‌های سالانهٔ آن، به‌دقت و زیبایی در این آثار نمایان شود. مواردی مانند نمادهای برف، درختان، درختچه‌ها، همنشینی رنگ‌های سرد و گرم و عناصر حیوانی و گیاهی در نقش‌های قالی‌های چهارفصل وجود دارد که هر یک نمایانگر جنبه‌ای از زمستان، بهار، تابستان و پاییز است.

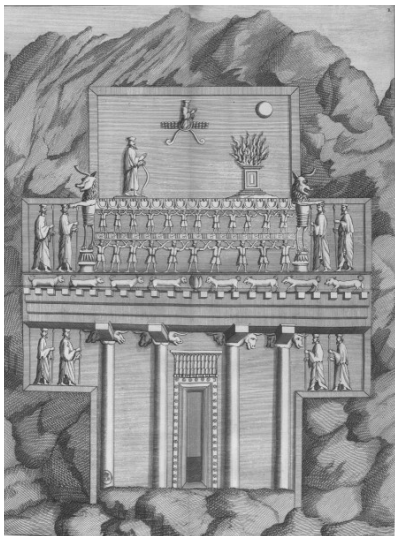
پیشینهٔ قالی‌های چهارباغی، ریشه در طراحی پلان باغ کوروش در پاسارگاد دوران هخامنشی دارد که ساختاری چهاربخشی و نمادی از چهارفصل سال است. هر بخش با مناظر و تزئیناتی مرتبط با فصل مربوطه طراحی شده است (استروناخ، ۱۳۷۱: ۷۵). همچنین به گفتهٔ برخی محققین قدمت این طرح به قالی بهارستان دورهٔ ساسانی بازمی‌گردد که نقش باغ بهار و گل‌وبوته در بزم‌های سلطنتی آن زمان دیده می‌شود. این قالی که ابتدا به سفارش خسروانوشیروان تهیه شده بود، تا زمان یزدگرد سوم در مراسم ویژه و جشن‌های سلطنتی به کار می‌رفت و نماد بهشت و بهار محسوب می‌شد (طبری، ۱۳۷۵، ج۵: ۱۸۲۴؛ آبخیز و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱). پس از اسلام، قالی‌های چهارباغی در دورهٔ صفویه توسعه یافتند که طرح آن برگرفته از همان چهارباغ بود. این قالی‌ها به چهار قسمت تقسیم می‌شدند و نقش‌هایی شامل استخرهای مرکزی، درختان، گل‌ها، ماهی‌ها، و پرندگان را دربرمی‌گرفتند که شباهت زیادی به نقش‌های قالی چهارفصل دورهٔ قاجار دارند (شاهچراغی، ۱۳۸۹: ۱۸۱). اولین نمونهٔ قالی چهارفصل توسط میرمصور ارژنگی، نقاش تبریزی دورهٔ قاجار، در سال ۱۲۷۹هـ.ش. طراحی شد. او با طراحی نوآورانه و تأثیرگذار بر هنر تبریز، در این طرح، چهار اثر تاریخی مهم ایران و تصویر پادشاه هخامنشی در ترنج را به تصویر کشیده است (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۷۳). اولین محل بافت طرح‌های نوآورانهٔ «چهارفصل» در اواخر دورهٔ قاجار، در کارگاه قالی‌بافی ایجادی انجام شد (میرزایی و زرنقی، ۱۴۰۰: ۱۸). خشکنابی نیز از نمونه‌های متنوع این قالی‌ها یاد می‌کند که در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شوند. او معتقد است که نمونهٔ اصلی آن، توسط شیخ حسن حداد در کارگاه ایجادی بافته شده؛ اگرچه محل نگهداری آن نامعلوم است (۱۳۷۸: ۳۷ـ۳۶).

در این قالی چهارفصل، پیش از ورود به باغ‌ها، از حاشیه‌ها

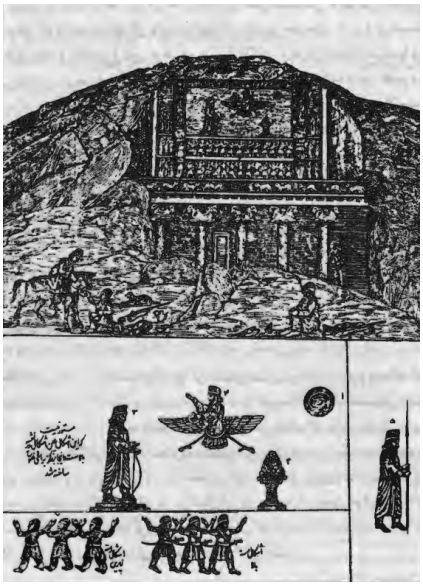
باید گذر کرد. حاشیه متشکل از نقش شیر، فروهر، لوتوس و سربازان هخامنشی است. با مطالعهٔ این حاشیه و رجوع به آثار دورهٔ هخامنشیان، به نظر می‌رسد طراح این قالی، با اطلاع از پیشینهٔ قالی‌های چهارباغی اقدام به طراحی این قالی کرده است. طبق گفتهٔ استروناخ که کاخ‌های هخامنشی را مبنای چهارباغ می‌داند (استروناخ، ۱۳۷۱، ۷۵). طراح، شاکلهٔ طرح را براساس نقش‌برجسته‌های موجود در تخت‌جمشید و ستون‌های موجود طراحی کرده است (تصاویر۶-۴).



تصویر۴. خشایارشاه در تخت‌جمشید (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۶)



تصویر۵. یکی از گوردخمه‌های تخت‌جمشید، دامنهٔ کوه رحمت
(Giusti, 2021, 163)



تصویر۶. آرامگاه اردشیر سوم در تخت‌جمشید، بالای سر نمایندگان کشورها که تخت شاهی را به روی سر و دست نگاه داشته‌اند، با سه خط ملیت آن‌ها اعلام شده است (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۱: ۳۲۲)

در جدول ۱، شیرهایی که در حال رژه‌رفتن هستند، نقش فروهر (قرص بالدار)، گل لوتوس (نیلوفر) مشاهده می‌شود. حاشیهٔ باریک کاملاً برگرفته از نقش‌برجستهٔ خشایارشاه در تخت‌جمشید و دیگر آثار این مجموعه است. قرص بالدار در دورهٔ هخامنشی و به‌شکل کلی شامل تجسم خورشید و نور است که نماد زندگی و روشنایی است. بال‌های فروهر نشان‌دهندهٔ قدرت، حمایت آسمانی و اعتبار الهی حاکمیت است و نماد ارتباط مستقیم میان جهان انسان و نیروهای آسمانی محسوب می‌شود (Black&Green,1992,168-185). براساس مطالعه‌های باستان‌شناختی، این نماد در حدود هزاران سال قبل در فرهنگ‌های ایلامی، اکدی و بین‌النهرینی ظاهر شده است و نماد قدرت، حمایت آسمانی و نیروی مقدس بوده است(Dalley.1986,85). در فرهنگ ایرانی، به‌ویژه در دورهٔ هخامنشیان، این نماد در تزیینات کاخ‌های سلطنتی به کار رفته و نماد اقتدار، مشروعیت و حکمرانی خدادادی محسوب می‌شد (Zettler,1979, 258-26) نقش شیر نیز در دورهٔ هخامنشیان نماد سلطنت، نیروی برتر و نگهبانی بوده است. شیر در هنر و نمادهای هخامنشی، نماد قدرت، شجاعت و نیروی حیاتی است و در کنار دیگر نمادهای سلطنتی در آثار هنری، بر پایه‌های کاخی و در نقش‌برجسته‌ها دیده می‌شود (طاهری، ۱۳۹۱:

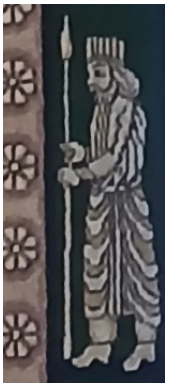
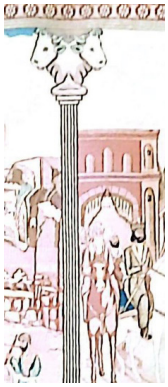
۸۳ـ۹۳). درخصوص نیلوفر (لوتوس) که از دیگر عناصر کلیدی تصویر است، باید گفت که در روایات پسازرتشتی، آفرینش منجی از نطفهٔ زرتشت با گل نیلوفر مرتبط بوده (دوستخواه، ج۱، ۱۳۸۵: ۵۰۱، بندهش، ۱۳۶۹: ۱۴۳ـ۱۴۲) و در روایات زرتشتی نیز آناهیتا پس از زایش مهر، وی را روی گل نیلوفر قرار می‌دهد (بهار، ۱۳۷۵: ۱۱۷). نیلوفر ازسویی با آب و ازسوی دیگر با خورشید در رابطه است. دربارهٔ نیلوفر گویند که با آفتاب سر بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرومی‌رود (رضی، ۱۳۸۱: ۹۶). همچنین در آیین میترائیسم، نیلوفر نماد زندگی و آفرینش است (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۳۲۱). «گوهر تن زردشت به میانجی آب و گیاه به او (مهر) راه یافت. بدیهی است که گیاهی که درخور نگهداری فر سوشیانس در دریاچه باشد، همان گل نیلوفر آبی خواهد بود» (مقدم، ۱۳۸۵: ۴۵). در روایات زرتشتی، نیلوفر آبی گیاهی درخور حفاظت از فر و تخمهٔ زرتشت در دریاچهٔ کیانسه است (گویری، ۱۳۷۵: ۸۳).

جدول۱. تطبیق نقش‌برجستهٔ خشایارشاه در تخت‌جمشید و حاشیهٔ قالی چهارفصل (نگارندگان، ۱۴۰۴)

ردیف	تصویر	توضیحات
۱		قسمتی از تصویر۴، خشایارشاه در تخت‌جمشید (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۶)
۲		نقش موجود در قالی شمارهٔ ۱ و ۲ در تصویر۳

سربازی که با نیزه در حاشیهٔ قالی ایستاده، ستون گاوسر و انسان‌هایی که تختی را بر سر گرفته‌اند، همگی برگرفته از گوردخمهٔ موجود در تخت‌جمشید می‌تواند باشد (جدول۲). علاوه بر این، نقش‌برجستهٔ همهٔ تالارهای اصلی و ایوان غربی آپادانا مزین به سرستون‌های گاوشکل است. گاو در اسطوره‌های ایرانی نمادی از زندگی و برکت است و واژهٔ «گاو» در زبان فارسی میانه، از «گئوش» یا «گیو» به‌معنای زنده و زندگی‌بخش ریشه گرفته است (Mackenzie,1971,110؛ محمدی خبازان، ۱۴۰۳: ۸۷). برخی از متخصصان، این واژه را هم‌ریشه با واژهٔ «جان» می‌دانند. محمدی خبازان سرستون‌های گاو در معماری تخت جمشید را با نماد زندگی‌بخشی و برکت مرتبط می‌داند و بر اصل آفرینش و استمرار حیات تأکید دارد (۱۴۰۳: ۸۷).

جدول۲. تطبیق نقوش قالی با نقوش گوردخمهٔ موجود در تخت‌جمشید (نگارندگان، ۱۴۰۴)

ردیف	نمونهٔ موجود در قالی	نمونهٔ عینی دورهٔ هخامنشی	ردیف	نمونهٔ موجود در قالی	نمونهٔ عینی دورهٔ هخامنشی
۱	 شمارهٔ ۷ در تصویر ۳	قسمتی از تصویر ۴	۲	 شمارهٔ ۱۵ در تصویر۳	قسمتی از تصویر ۳

جدول۳. تطبیق نقوش قالی با نقوش گوردخمهٔ موجود در تخت‌جمشید (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	تصویر	توضیحات
۱		نقش موجود در قالی، (نقش شماره‌های ۲۱ و ۲۲ از تصویر ۳)
۲		قسمتی از تصویر۶

از دیگر نقوشی که در قالی مشاهده می‌شود و برگرفته از نقوش تخت‌جمشید است، نقش گرفت‌وگیر و سربازانی است که کلاهشان یکی در میان متفاوت است (جدول۴). این نقش‌برجسته در کاخ پاسارگاد و نیز در قالی مشاهده می‌شود. نشانهٔ کلامی هردو تصویر «در دشت مرغاب» است. دشت مرغاب در ۱۳۰ کیلومتری شمال شرقی شیراز و در غرب راه اصلی شیراز به اصفهان واقع شده است که قسمتی از بناهای هخامنشیان، پاسارگاد و مقبرهٔ کوروش در آن قرار دارد (بهرامی و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۳۳). درخصوص نقش گرفت‌وگیر می‌توان گفت در حدود چهارهزار سال پیش، در آسمان شب، صورت فلکی‌های گاو و شیر در این وضعیت بودند که در فصل زمستان، هر شب ابتدا گاو طلوع می‌کرد و پس از آن شیر. با بالاآمدن شیر، گاو پایین می‌رفت. در میانهٔ فروردین، اثری از گاو نبود و تا تابستان تنها شیر دیده می‌شد، که نشان می‌دهد شیر بر گاو پیروز شده است. نقش‌مایهٔ شیر گاواَوژن در تخت‌جمشید بر همین روایت نجومی استوار است. نقش‌مایه‌های گاو و شیر می‌تواند نماد آفرینش، رستاخیز و برکت نیز باشد؛ چراکه بیانگر قربانی‌کردن گاو به دست میترا نیز هست. ایزد نور و گرما، سمبلی است از تکرار آفرینش؛ با کشتن گاو و ازمیان‌رفتن سرما و تاریکی، دوره‌ای نو، پر از برکت و نعمت آغاز می‌شود (رضی، ۱۳۸۱: ۲۵۹؛ محمدی خبازان، ۱۴۰۳: ۸۷).

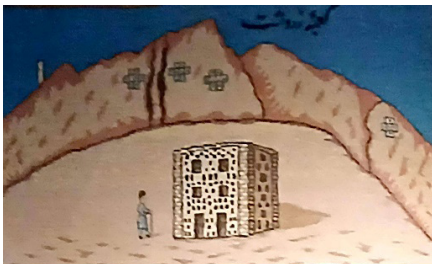
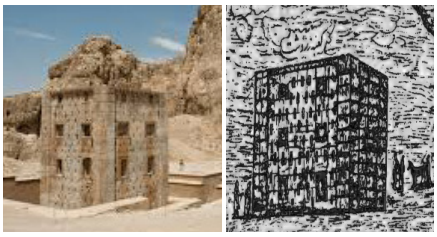
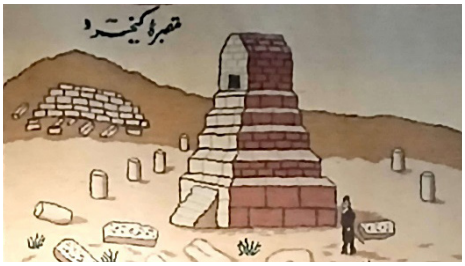
جدول۴. تطبیق نقوش قالی با نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	تصویر	توضیحات
۱	نقش حاشیهٔ پایینی قالی (نقش شمارهٔ ۲۴ از تصویر۳)	نقش‌برجستهٔ تخت‌جمشید، کاخ آپادانا (URL1)
۲	نقش حاشیهٔ پایینی قالی (نقش شمارهٔ ۴ از تصویر۳)	نقش‌برجستهٔ تخت‌جمشید، کاخ آپادانا (URL1)

از بناهای شاخص دشت مرغاب، آرامگاه کوروش در پاسارگاد است؛ اما در فرش موجود به نام مقبرهٔ کیخسرو شناخته می‌شود. اسناد تاریخی نشان می‌دهد که کوروش را در دورهٔ قاجار به نام کیخسرو اسطوره‌ای نیز می‌شناختند (گرجی و محمدی مبارز، ۱۳۹۳: ۱۹۲ـ۱۹۰). در دورهٔ قاجار، مورخانی چون اعتمادالسلطنه، هدایت و کرمانی، کوروش را با نام کیخسرو یکی دانسته و او را نماد آزادی یهودیان و بازسازی بیت‌المقدس معرفی کرده‌اند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۲۱۶). میرزا آقا خانکرمانی، او را فیلسوف و نماد شکوه ایران دانسته است.(میرزا آقاخان کرمانی، ۱۳۲۴، ۳) دیگر مورخان مانند ذکاءالملک، فروغی و فرصت شیرازی، کوروش را همان کیخسرو و نماد پادشاهی و ویژگی‌های سلطنتی او می‌دانسته‌اند (توکلی طرقی، ۱۳۹۴: ۵۹).

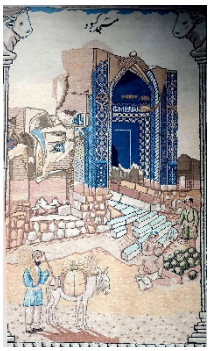
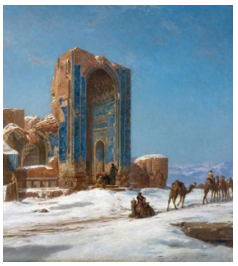
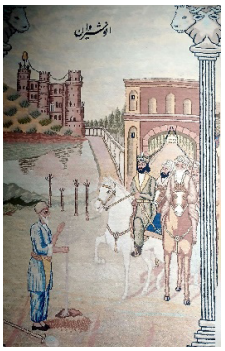
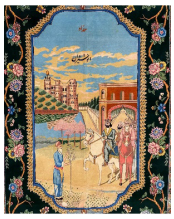
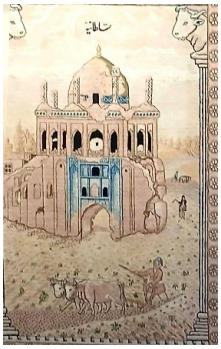
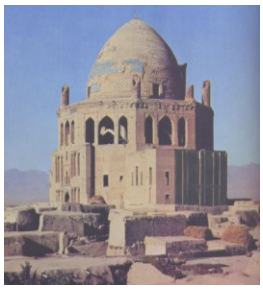
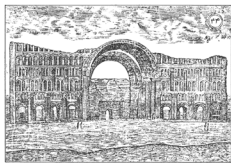
در کنار مقبرهٔ کیخسرو، کعبهٔ زرتشت در فرش بافته شده است (جدول ۵). تاریخ پیدایش اصطلاح «کعبهٔ زرتشت» به قرن چهاردهم میلادی برمی‌گردد؛ زمانی که اروپاییان به‌دلیل شباهت شکل، محل پرستش آتش و تشابه منظرهٔ داخل بنا به کعبه مسلمین، این نام را بر آن اطلاق کردند. این بنا احتمالاً محل نگهداری اوستا بوده یا کارکرد مذهبی، مانند آتشکده داشته؛ همچنین ممکن است رصدخانه یا تقویم آفتابی بوده است. نام‌هایی مانند «کُرنای‌خانه» و «کعبهٔ زرتشت» نیز به آن نسبت داده‌اند (ترزی و محمودیان، ۱۴۰۱: ۲۹ـ۱). ازجمله کتیبه‌های شاخص آن، کتیبه‌های شاپور اول و کرتیر بر دیوارهٔ بناست که برای شناخت تحولات عصر ساسانی کمک می‌کند (اکبری، ۱۳۸۷: ۲۹). در کعبهٔ زرتشت ماجرای حمله به گوردیان سوم، در کتیبهٔ سه‌زبانه در قسمت تحتانی کعبهٔ زرتشت نگاشته شده و به سال ۱۹۳۶م. از زیر خاک درآورده شد (لوکونین، ۱۳۵۰: ۸۲ و ۸۷ـ۸۴).

جدول۵. تطبیق کعبهٔ زرتشت و مقبرهٔ کیخسرو در قالی با نمونه‌های موجود در کتاب آثار العجم و عکس‌های موجود (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	تصویر موجود در قالی	تصویر عینی و موجود در کتب تاریخی
۱	 شمارهٔ۵ از تصویر ۳	 الف. کعبهٔ زرتشت (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۱: ۳۶۸)، ب. کعبهٔ زرتشت (URL2)
	 شمارهٔ۶ از تصویر ۳	الف. مقبرهٔ کوروش (فرصت شیرزای، ۱۳۷۷، ج۱: ۳۰۰) ب. مقبرهٔ کوروش (URL3)

همان‌طورکه ذکر شد شاکلهٔ اصلی، یعنی ستون‌ها که به قاب‌بندی کمک می‌کنند، قاب‌های بالا و قاب‌های پایین به غیر از یک مورد، برگرفته از معماری هخامنشیان است. طراح سعی کرده با ترسیم ستون‌هایی که در بناهای تخت‌جمشید موجود است، کاخ‌های هخامنشیان را تداعی کند و با نقوش برجستهٔ دیگر چون شیران و سربازان و فروهر، حفاظی بر نقش درون قالی یا چهارفصل باشد. آنان به‌نوعی حافظ هر فصل یا باغ هستند؛ بنابراین، باید به فصل‌ها رجوع کرد تا به این مهم دست یافت که چه نقشی در آن‌ها وجود دارد که نیازمند چنین محافظانی است.

جدول۶. تطبیق بناهای موجود در قالی با نمونه‌های موجود (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	بیش‌متن (نمونهٔ موجود در قالی)	پیش‌متن (نمونهٔ عینی یا نمونهٔ موجود در کتب تاریخی)	ردیف	بیش‌متن (نمونهٔ موجود در قالی)	پیش‌متن (نمونهٔ عینی یا نمونهٔ موجود در کتب تاریخی)
۱	 شمارهٔ۱۷ از تصویر ۳	 نقاشی ژول‌ورن از ویرانه‌های مسجد کبود تبریز، ۱۸۷۲م. (مهریار و رازانی، ۱۳۹۵: ۲۸۹)	۳	 شمارهٔ۱۶ از تصویر ۳	 قالیچهٔ تصویری خسروانوشیروان، متعلق به شیخ حسن حداد، تبریز، ۱/۶۰×۲/۷۰ (آرشیو عکس مجوعه‌دار، مهرداد میرمحمدصادق)
۳	 شمارهٔ۱۸ از تصویر ۳	 مقبرهٔ سلطانیه (URL4)	۴	شمارهٔ ۱۹ از تصویر ۳	 طاق کسری (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۱: ۶۱۹)

فصل نخست، قاب سمت چپ تصویر است که با بهار آغاز می‌شود (جدول۶، ردیف۲) و نشانهٔ کلامی «انوشیروان» در آن بافته شده است. نام انوشیروان علاوه بر آنکه به پادشاهی عادل از دورهٔ ساسانیان اشاره دارد، با توجه به نقش چهارفصل و هنری (فرش) که چهارفصل بر آن قرار گرفته، می‌تواند ارجاعی به فرش بهارستان نیز داشته باشد. در منابع آمده است که فرش بهارستان در دورهٔ انوشیروان تهیه شده بود و تا زمان جانشینان وی در مناسبت‌های ویژه از آن بهره می‌بردند. توجه به فرش بهارستان با توجه به آخرین فصل، یعنی طاق کسری، تقویت می‌شود. ابن اثیر در این خصوص می‌گوید: «خسروان عجم آن را (کاخ کسری) در زمستان فرش می‌کردند که چون بهار نباشد. آن فرش، بهار را تصویر می‌کرد» (۱۳۷۱: ج۸: ۳۳۵)؛ بنابراین، شروع و پایان فصول به‌شکل ضمنی می‌تواند فرش بهارستان را نیز در اذهان زنده کند. فصل نخست با انوشیروان آغاز می‌شود که ازجمله پادشاهان دورهٔ ساسانی است که به عدالت شهرت یافته است. عدالت خسروانوشیروان یکی از ویژگی‌های برجستهٔ حکمرانی او است که در منابع تاریخی و متون اندرزی به‌خوبی نقل شده است (طبري، ۱۳۷۵، ج۲: ۶۴۸) او به‌عنوان یکی از عادل‌ترین پادشاهان ایران شناخته می‌شود که در دوران خود، برای تقویت عدالت و آبادانی کشور تلاش می‌کرد و پس از او، قباد و کسری به‌خاطر عدالت و آبادانی شهرت یافتند (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۹۰). داستان‌های متعددی از اهتمام او در رسیدگی به مظلومان، ازجمله ساخت زنجیرها و زنگ‌هایی برای اطلاع‌رسانی ظلم، نیز نقل شده است (طوسی، ۱۳۴۷: ۵۲). این نمونه‌ها نشانگر روش‌های حکمرانی و عدالت‌مداری خسرو انوشیروان است که او را به‌عنوان الگویی برای عدالت و آبادانی در تاریخ برمی‌شمرد (همان). به نظر می‌رسد طراح با استفاده از زنجیرِ پشت سر اسب‌سواران، این مهم را نشان داده و با استفاده از برج و بارو و قلعه و دیدبانی و... تضمین امنیت شهر را مد نظر داشته است. تصویر فرد روبه‌روی پادشاه (خسروانوشیروان)، بیانگر روایت خسروانوشیران و کشاورز است که داستان در آخر زمستان و اوایل بهار اتفاق افتاده است.

در دو فصل میانی، یعنی تابستان و پاییز، مکان‌های تاریخی دیگری از دورهٔ اسلامی قرار دارد (جدول ۶، تصاویر ۱ و ۳). در فصل تابستان مسجد کبود تبریز است که بر اثر زلزله قسمت اعظم آن ریخته و در فصل پاییز مسجد سلطانیهٔ زنجان است که در آن بنا نیز بر اثر زلزله قسمت‌هایی تخریب شده و از کاشی‌کاری آن اندکی باقی مانده است و فضای پس‌زمینهٔ بناها در یک تصویر با حضور هندوانه، سرسبزی تابستان را نشان می‌دهد و در دیگری با حضور تصویری از برداشت محصول، پاییز را. در زمستان همان‌طورکه بیان شد طاق کسری نشان داده شده است. در یکی از تصاویر چهارفصل در قالی‌هایی که در این دوران بافته شده است و کاخ کسری در فصل بهار بافته شده، این بیت که در کتاب فرصت نیز آمده به چشم می‌خورد: «جزای عمل بین که روزگار هنوز/ خراب می‌نکند، بارگاه کسری را». در همین کتاب آثار العجم آمده است که بعد از ظهور دین مبین اسلام سقف ایوان بزرگ ترک برداشته و طاق‌نماهای اطراف طاق بزرگ منهدم شده است (۱۳۷۷، ج۱: ۶۰۹). طاق‌های اطراف طاق بزرگ طاق کسری در دورهٔ قاجار بر اثر زلزله ریخته شده بود و فرصت در کتابش از هر دو حالت آن عکسی گذاشته است (جدول۶، ردیف۴) که بیانگر این مهم است که طراح در قیاس با دو بنای دیگر سعی در نشان‌دادن بنای سالم دورهٔ ساسانی داشته است.

جدول۷. تطبیق قسمتی از حاشیهٔ پایین فرش با موضوع قلعهٔ شاپور با نمونه‌های موجود درکتاب آثار العجم (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	بیش‌متن (نمونهٔ موجود در قالی)	پیش‌متن (نمونهٔ عینی یا نمونهٔ موجود در کتب تاریخی)
۱	متن موجود در قالی با متن کلامی «در قلعهٔ شاپور» (شمارهٔ ۲۱ از تصویر۳)	نقش‌برجستهٔ دورهٔ ساسانی، تنگ چوگان (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۲: ۴۷۸)
۲	متن موجود در قالی با متن کلامی «قلعهٔ شاپور» (شمارهٔ ۲۳ از تصویر۳)	گماردن اهورامزدا (نرسی، وهرام) را به پادشاهی (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۲: ۴۷۲)

در کنار اهمیتی که طراح به خسروانوشیروان و طاق کسری داشته است، در کادر پایینی که کل چهارفصل بر آن نقش بسته، نقش پادشاهی قرار دارد که با توجه به شباهت آن با نقش‌برجسته‌های ساسانی و نشانهٔ کلامی موجود در قالی، شاپور اول است (جدول ۷). دربارهٔ نقش قلعهٔ شاپور در کتاب آثار العجم آمده است که این نقش شاپور اول را نشان می‌دهد که به هیأتی بر کسی نشسته و میرغضب دو سر بریده را آورده و به شاپور رسانده و چون امپراتور روم را که والرین نام داشته اسیر کرده بود، سفرای روم به طلب و استخلاص وی، به حال ضراعت و ابتهال، در خدمت پادشاهی ایستاده‌اند (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷، ج۲: ۴۷۷).

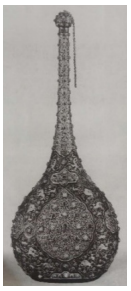
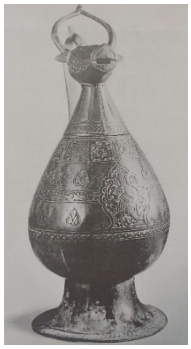
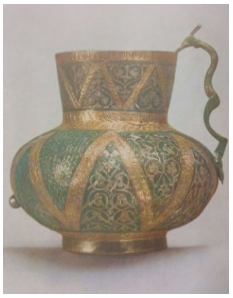
در پایین آن نیز نقش‌برجستهٔ دیگری از تنگ چوگان است که فرصت آن را به نرسی منتسب دانسته است و آورده که: «این نقش اورمزد خداوندگار، نرسی، شاهنشاه ایران و غیر ایران، زادهٔ آسمان، پسر اورمزدپرست خدایگان شاپور، شاهنشاه ایران و غیر ایران، از طایفهٔ خداوندگارها، نبیرهٔ اردشیر» شاه شاهان (همان: ۴۷۵).

شاپور اول (۲۷۳ـ۲۴۲م.) دومین شاهنشاهی ساسانی و فرزند اردشیر اول، بنیانگذار سلسلهٔ ساسانی، در طول مدت سلطنت خویش چهره‌ای مقتدر و بااراده از خویش نشان داد. در کتیبه‌های متعدد، به‌ویژه نقش رستم (کعبهٔ زرتشت) و دیگر مکان‌ها با عنوان شاهنشاه ایران و انیران از او نام برده شده است. عمده‌ترین آثار وی در تنگ چوگان کازرون، در کنار رود شاهپور و در شمال شهر بیشاپور به یادگار مانده است. در فرش از این تنگه به قلعهٔ شاپور یاد شده است. در این تنگه شکست اقتدار طولانی‌مدت امپراتور روم که دیرزمانی بر شرق نزدیک، حاکمیتی بی‌چون‌وچرا داشت، با صحنه‌های اثرگذار این تصویر بی‌همتا بیانگر پیروزی شرق بر غرب است (محمودآبادی و مزدبران، ۱۳۹۶: ۹۱). این پلان به‌نوعی به عظمت و اوج ساسانیان و قدرتمندی آنان در مقابل دیگر کشورها اشاره دارد. قالی چهارفصل را که بیانگر قالی بهارستان و عظمت و شکوه ایران است و به آثاری از ایران در دورهٔ اسلامی نیز اشاره دارد که در حال تخریب است، سربازان هخامنشی به دوش کشیده‌اند و شاپور و پادشاهان ساسانی در کنار آنان با پیروزی بر دشمنان و فره‌بخشی از اهورامزدا پاسداری می‌کنند.

در اطراف نقش چهارفصل در دو ستون کناری، که برگرفته از ستون‌های تخت‌جمشید هستند، ظروفی تاریخی به چشم می‌خورند که مربوط به قرون ۶، ۷، ۸ و ۱۰ هستند و دوران مختلف را دربرمی‌گیرند. ظروف پایه‌فلزی، نقره و بعضاً مزین به طلا و سنگ‌ها قیمتی هستند. استفاده از ظروف در ستون‌ها می‌تواند بیانگر دو امر باشد: ۱. بازنمایی آثاری باشد که در نمایشگاه‌های هنر اسلامی نشان داده شده و طراح بر اثر مشاهده یا با توجه به کاتالوگ‌های موجود، آن‌ها را طراحی کرده است و ۲. ظروفی که در آن دوره در حال تاراج و خروج از کشور بوده است. در سال ۱۳۲۳ قانون عتیقه‌جات در ایران تصویب شد که هدف اصلی آن حفاظت و حمایت از آثار هنری کشور بود. این قانون، با تأکید بر جلوگیری از قاچاق، تخریب و دخل‌وتصرف غیرمجاز در آثار فرهنگی، نقش مهمی در حفاظت از میراث تاریخی ایران ایفا کرد. این قانون بیان می‌داشت که هرگونه دست‌بردن، حفاری یا خروج آثار فرهنگی بدون مجوز دولت ممنوع است و نهادهای دولتی مسئولیت نظارت و اجرای آن را بر عهده گرفتند (اکبری، ۱۳۷۵: ۱۸۸). تصویب این قانون بیانگرآن است که در دوره‌ای این عتیقه‌جات به تاراج می‌رفت و طراح برای ثبت این آثار ملی، آثاری را که هویت ایران را نیز دربردارند، ستون‌های فرش قرار می‌داد. همان‌طورکه بناهایی که بر اثر زلزله تخریب شده بودند در این قالی ثبت شدند، آثار هنری نیز که در حال خروج از کشور بودند و میراث فرهنگی و به‌نوعی هویت ایران محسوب می‌شوند، در این قالی ثبت شدند. تأکید بر آثاری که از فلزات گرانبها است و مرصع و میناکاری شده‌اند، بیانگر ارزش ظروف و عتیقه‌بودن ظروف است. همچنین رنگ غالب خاکی در فرش و حضور ظروفی که عتیقه محسوب می‌شوند، دلالت بر قالی‌هایی به نام زیرخاکی دارد. طرح زیرخاکی که ماهیتی باستان‌گرایانه دارد و در آن تصاویری از پادشاهان باستانی، سردیس، کوزه‌ـ گلدان‌ها و دیگر اشیای عتیقه وجود دارد، در دورهٔ قاجار رواج می‌یابد (اردکانی موقتی و اکبری، ۱۳۹۷: ۳۹؛ افروغ و بهرامی‌قصر، ۱۴۰۳: ۴۹ـ۴۸).

جدول ۸. مقایسهٔ ظروف موجود در قالی و ظروف موجود در ادوار تاریخی (نگارنده، ۱۴۰۴)

ردیف	نقش موجود در حاشیهٔ قالی	شکل عینی ظرف در یکی از ادوار تاریخی	ردیف	نقش موجود در حاشیهٔ قالی	شکل عینی ظرف در یکی از ادوار تاریخی
۱	شمعدان موجود در حاشیهٔ قالی، بالا، سمت راست (شمارهٔ ۱۲ از تصویر۳)	شمعدان مفرغ، کنده‌کاری‌شده و مرصع به نقره، سدهٔ ششم یا هفتم هجری، تهران، موزهٔ کاخ گلستان(پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۱۶)	۴	شمعدان موجود در قالی، بالا، سمت چپ (شمارهٔ ۹ از تصویر۳)	شمعدان برنج کنده‌کاری‌شده و مرصع به نقره و طلا، ۷۶۱ جمادی‌الاول، مجموعهٔ هاراری (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۷۱)

ردیف	نقش موجود در حاشیهٔ قالی	شکل عینی ظرف در یکی از ادوار تاریخی	ردیف	نقش موجود در حاشیهٔ قالی	شکل عینی ظرف در یکی از ادوار تاریخی
۲	قمقمهٔ موجود در حاشیه، بالا، وسط، حاشیهٔ سمت راست (شمارهٔ ۱۳ از تصویر ۳)	 قمقمهٔ نقره، بخشی طلاکاری شده، با نقش‌مایه‌هایی طلایی و مرصع به سنگ‌های قیمتی، سدهٔ دهم هجری، موزهٔ توپقاپی (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۸۰)	۵	ابریق موجود در حاشیهٔ قالی، وسط سمت چپ (شمارهٔ ۱۰ از تصویر ۳)	 سدهٔ ششم یا هفتم هجری، مؤسسهٔ هنری شیکاگو، (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۹۶)
۳	پارچ موجود در حاشیهٔ قالی، پایین، سمت راست (شمارهٔ ۱۴ از تصویر ۳)	 پارچ نقره، کنده‌کاری‌شده، بخشی مطلا، سدهٔ ششم یا هفتم، مجموعهٔ هاراری (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۴۹)	۶	دیگ موجود در حاشیهٔ قالی، پایین، سمت چپ (شمارهٔ ۱۱ از تصویر ۳)	نمونه‌های زیادی از این نمونه در ادوار سلجوقی تا صفوی وجود داشته است؛ اما نقش روی آن که عیناً شبیه قالی باشد، یافت نشد.

حدّاد در این قالی نام خود را بالای سر شاپور، پادشاه قدرتمند ساسانی بافته است یا دستور بافت آن را داده و در قالی دیگری نیز که با نام خسروانوشیروان بافته، نام حداد بالای سر یا نام یکی از پادشاهان بزرگ ساسانی است (تصویر ۶). به نظر می‌رسد حداد که قالی را در کارگاه ایجادی بافته است، با خلق این آثار و حفظ میراث فرهنگی کشور و ثبت آنان در این فرش که خود بهارستانی نو و بدیع است، خود را بالاتر از شاهان ساسانی یا در جایگاه آنان قرار می‌دهد.

تصویر ۶. قسمتی از فرش خسروانوشیروان با امضای حداد (جزئی از تصویر ۱)

آنان در آن دوره میراث ایران را پاسداری کردند و وی در اواخر قاجار با خلق این قالی و دیگر قالی‌ها میراثی از ایران باستان و ایران دورهٔ اسلامی را ثبت و ضبط کرده است. همان‌طورکه ملاحظه شد، شخصی باید این قالی را طراحی کرده باشد که دانشی عمیق به ایران باستان، آثار تاریخی در ادوار مختلف، کتب چاپ سنگی و... داشته باشد. قالی‌هایی که نام حداد بر آن‌ها بافته شده و به نظر می‌رسد در کارگاه ایجادی در تبریز بافته شده باشند، قالی‌هایی با مبانی عمیق فکری هستند و جایگاه نام حداد در قالی‌ها این تفکر را بیشتر نشان می‌دهد. با تحلیل ترامتنیت و روایت تصاویر و تحلیل روابط بینامتن میان آن‌ها مشخص شد هر فصل با اندیشه‌ای بنیادین و قوی تصویر شده و هیچ قسمتی بیهوده و بی‌دلیل به تصویر اضافه نشده است.

تحلیل روابط بینامتنی و بیش‌متنی

در مطالعات مربوط به بازنمایی‌های تصویری- متنی از دوره‌های باستانی ایران، به‌ویژه هخامنشیان و ساسانیان، بافت قالی‌های بازتولیدشده از این دوره‌ها، به‌عنوان یک رسانهٔ میان‌رشته‌ای عمل می‌کند که همزمان بار معنایی تصاویر بناها و نقوش سنگی را حفظ می‌کند و امکان بازگشت دوبارهٔ این معنا را در قالبی تازه فراهم می‌آورد. این سطح از بازنمایی، با درنظرگرفتنِ سهولتِ هم‌حضوری و برگرفتگی، به ما اجازه می‌دهد تا گفتمانِ تاریخی- نمادشناختی را با رویکردی مقارن و تبیینی بررسی کنیم. در این چهارچوب، نخست به تعیّنِ مفهومِ هم‌حضوری و نحوهٔ حضورِ صریحِ کلامی در بافتِ تصویری پرداخته می‌شود؛ سپس زمینهٔ تغییر رسانه از بناها و نقوش سنگی به قالی و پیامدهای معناییِ ناشی از این تغییر بررسی می‌شود تا پیوستگی‌های بین متن و تصویر در بازتولیدهای دوره‌ای مشخص شود.

درخصوص متن‌های مربوط به دورهٔ هخامنشیان و ساسانیان که به‌گونه‌ای عینی تحت تأثیر بناها و نقوش همان دوره یا تصاویر چاپ سنگی مرتبط با آن دوره قرار دارند و در قالی‌ها بازتولید می‌شوند و نشانهٔ کلامی نیز این بازتولید را تقویت می‌کند، می‌توان ازمنظر پژوهشی، هم‌حضوری را به‌عنوان نقل قول صریح در نظر گرفت. در این حالت، نشانه‌های کلامی به‌طور مستقیم و لفظی در خود تصویر حضور می‌یابند و با کارکردِ ارجاعیِ تصویری، به‌طور همزمان در کنار یا روی تصویر ظاهر می‌شوند تا یک واحد معنایی تصویری- متنی را تشکیل دهند. این رویکرد می‌تواند با تحلیل دقیق نمونه‌هایی که ازنظر تاریخی به دوره‌های هخامنشی و ساسانی بازمی‌گردند و در آن‌ها عناصر بناها یا نقوش سنگی با تصاویر چاپ سنگی مرتبط نشان داده می‌شوند، به‌درستی کار کند و نشان دهد که چگونه بازتولیدِ رسانه‌ایِ قالی، با حضورِ کلامی در بافتِ تصویری، پیوستگیِ بین تصاویر و متون قدیمی را بازمی‌گرداند. این پژوهش می‌تواند با بررسیِ نوعِ برگرفتگی در این تصاویر، که با وجود تغییر رسانه از بنا/ نقوش سنگی یا تصاویر چاپ سنگی به قالی اتفاق می‌افتد، اختلاف معنایی ناشی از تغییر رسانه و مضمون را برجسته کند. همان‌طورکه بیان شد قرص بالدار در آن دوره بیانگر فره‌مندی و روشنی بوده است؛ یا شیر، قدرت؛ گرفت‌وگیر، پیروزی روز بر شب؛ ستون‌های گاوسر، برکت و فراوانی و... ؛ اما در قالی چهارفصل موجود این معانی وجود ندارند؛ بلکه همهٔ این تصاویر تداعی دوران باشکوه و عظمت گذشته است و بیش از آنکه فره‌مندی را بیان کند، هویت ملی و ایرانی را بیان می‌کند. در اینجا قراین تاریخی، نمادها و الگوهای تصویریِ دوره‌های باستانی با شکل تازه‌ای در قالی‌ها تکرار می‌شود و رابطهٔ بین متن و تصویر، به‌ویژه ازطریق وجودِ نشانه‌های کلامی تقویت می‌شود تا روایت‌های تاریخی- نمادشناختیِ این دوره‌ها را در قالبی جدید و میان‌رشته‌ای بازتولید کند. رابطهٔ ظروف و بناهای اسلامی در قالی نیز از نوع هم‌حضوری است که به‌شکل صریح و لفظی در قالی نمود یافته است و درخصوص بناها حضور متن کلامی به این هم‌حضوری کمک می‌کند.

نوع برگرفتگی این نقوش، جایگشت است؛ چراکه رسانه در این نمونه نیز تغییر یافته است. «جایگشت زیرگونه‌های متعددی دارد. دگرگونی‌هایی که ممکن است در جایگشت اتفاق بیفتند، بسیار زیادند و می‌توانند همزمان حضور پیدا کنند. در سطح کمی و کیفی، فرمی و محتوایی، ارزشی و انگیزشی و غیره» (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۳۵۳). ازجمله تغییرات کمّی که در این انتقال از سنگ یا نقش‌برجسته به فرش رخ داده، تعداد سربازان در نقوش گوردخمه، در نقش حاشیهٔ پایینی است که برگرفته از تخت جمشید است و در دیگر نقش‌برجسته‌ها مانند نقش شاپور نیز تعداد افراد ازنظر کمّی تغییر کرده و کاهش یافته است. تغییرات کیفی نیز در این انتقال مشاهده می‌شود. در ترسیم بناهایی از دورهٔ اسلامی هنرمند بیش از آنکه مسجدی را که محل نماز است، مد نظر داشته باشد، به آثاری اشاره می‌کند که به‌عنوان میراث ایران در حال تخریب هستند؛ بنابراین، در اینجا می‌تواند نوعی تراپوشی نیز رخ داده باشد. در فصل نخست که خسروانوشیروان است، اگر رابطهٔ میان این تصویر و فرش پیشین در نظر گرفته شود، رابطهٔ برگرفتگی پاستیش است؛ اما اگر رابطه با شعر موجود در نظر گرفته شود، رابطهٔ هم‌حضوری و بینانشانه‌ای و ارجاع است.

می‌توان گفت هنرمندی که خالق این قالی بوده است، با توجه به همنشینی نشانه‌های کلامی و بصری، متنی خلق کرده است که نشان از دانش وی از متن‌های پسین می‌دهد. وی آگاهانه از رسانهٔ قالی که خود بیانگر هویت ایرانی است استفاده

کرده و براساس روابطی که به‌شکل ضمنی میان متن‌ها ایجاد کرده، قالی‌ای خلق کرده که هم بیانگر چهارباغ‌های هخامنشی و هم فرش بهارستان است. هنرمند بی‌آنکه به‌شکل صریح به میراثی که در حال نابودی است اشاره کند، براساس روابطی که میان متون ایجاد کرده، متنی خلق کرده که این مهم در آن نهفته است؛ همچنین براساس روابط میان متن‌ها می‌توان به جایگاه نام حداد که به نظر می‌رسد بافندهٔ فرش است پی برد. وی با خلق این فرش، خود را میراثدار آیندگان می‌داند.

نتیجه‌گیری

هر قطعهٔ قالی می‌تواند همزمان چند روایت تاریخی-نمادشناختی را حمل کند و این روایت‌ها به‌سبب هم‌حضوری و ارجاع با یکدیگر گره می‌خورند. گره‌های معنایی به‌شکل شبکه‌ای که نمادها به هم وصل می‌شوند، معنا می‌یابند و ازطریق ترکیب تصاویر و متون، روایت‌های چندلایه تقویت می‌شود. بافت قالی نه‌تنها بازتولید تصاویر، بلکه بازتولید روایت‌ها و نمادهای تاریخی است که به‌طور غیرمستقیم به میراث فرهنگی وصل می‌شود. در این پژوهش براساس رویکرد ترامتنیت، تحلیل رابطهٔ میان متون در قالی که بیانگر دوره‌های مختلف تاریخی است، نشان می‌دهد که این عناصر نه صرفاً بازتولیدهای تصویری مستقل، بلکه تولیداتی چندلایه، چندرسانه‌ای و مبتنی بر تعامل فرهنگی و معنایی با متون، روایات و نمادهای پیشین هستند. این رابطه‌های پویای تاریخی، فرهنگی و معنایی، در بستر روابط غیرمستقیم و هم‌نشینی نمادها، نقش‌هایی میان اثر هنری و روایت‌های گذشته برقرار می‌کنند که هر یک از نمادها و عناصر تصویری، در قالب روابط ضمنی و معنایی، حامل مفاهیم فرهنگی و هویتی هستند. درنهایت، اثرهای هنری، همان‌طورکه در نمونه‌های مختلف مشاهده می‌کنیم، محصول تعامل پیچیده، چندلایه و هم‌نشین رابطه‌های هم‌حضوری و برگرفتگی هستند؛ رابطه‌هایی که هرچند به‌ظاهر مستقل به نظر می‌رسند، درواقع، عناصر یک تراکنش معنایی پویا و روایی را تشکیل می‌دهند؛ روایتی چندلایه، چندرسانه‌ای و مرتبط با میراث فرهنگی و تاریخی ایران که در عین بهره‌گیری هوشمندانه از رابطه‌های فرهنگی، نمادین و روایتی، هویت ملی و میراث فرهنگی را به تصویر می‌کشد و آن را زنده و پویا نگه می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1- Gérard Genette
2- Julia Kristeva
3- Laurent Jenny
4- Michael Riffater
5- Function
6- Style
7- Imitation
8- Transformation
9- Ludique
10- Pastĭsh
11- Parody
12- Satirique
13- Charge
14- Travesty
15- Serious
16- Forgings
17- Transposition

منابع و ماخذ

- *اوستا* (۱۳۸۵). گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه، جلد یکم، تهران: مروارید.
- آبخیز، ابوالفضل؛ مهرابی، طهمورث؛ لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۵). «سرنوشت بهارستان بعد از نبرد قادسیه (۱۶ق./۶۳۷م.)». *تاریخنامهٔ خوارزمی*، شمارهٔ ۱۴، صص. ۲۲ـ۵.
- ابن‌اثیر، عزالدین ابوالحسن علی بن ابی الکرم (۱۳۷۱). *تاریخ کامل بزرگ اسلام و ایران*. جلد هشتم، مترجم: عباس خلیلی و ابوالقاسم حالت، تهران: علمی.
- اردکانی موقتی، زهرا؛ اکبری، فاطمه (۱۳۹۷). «بررسی مبانی ساختاری طرح زیرخاکی در قالی‌های معاصر تبریز». *در مجموعه‌مقالات همایش ملی فرش و نیازهای معاصر*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- استروناخ، دیوید (۱۳۷۱). «شکل‌گیری باغ سلطنتی پاسارگاد و تأثیر آن در باغ‌سازی ایران». مترجم: کامیار عبدی، *اثر*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۲۳و۲۴، صص. ۷۵ـ۵۴.

- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۶۷). *مرأت‌البلدان*. به‌کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.
- افروغ، محمد (۱۴۰۴). «خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت». *نگره*، شمارهٔ ۷۳، صص. ۱۲۸-۱۱۱.
ـــــــــ؛ بهرامی‌قصر، بیتا (۱۴۰۳). «تحلیل ساختار فنی و زیبایی‌شناختی قالی طرح زیرخاکی اراک». *هنرهای کاربردی*، سال سوم، شمارهٔ ۴، صص. ۵۹-۴۵.
- اکبری، امیر (۱۳۸۷). «کعبهٔ زرتشت و اهمیت تاریخی کتیبهٔ شاپور اول ساسانی». *پژوهشنامهٔ تاریخ*، سال سوم، شمارهٔ ۱۱، صص. ۷۰-۲۹.
- اکبری، محمدعلی (۱۳۷۵). *رویکرد غربگرایان به نوسازی ایران*. تهران: سروش.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. مترجم: پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
-آهنی، لاله؛ خزائی، محمد؛ عبداللهی‌فرد، ابوالفضل (۱۴۰۰). «تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». *پژوهش هنر*، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۱، صص. ۱۱۹-۵۲.
- بنام، امید (۱۳۸۸). «قالی چهارفصل تبریز». *قالی ایران*، شماره‌های ۸۸-۸۶. صص ۵-۹
- بندهش (۱۳۶۹). *گزارش: فرنبغ دادگی*، مترجم: مهرداد بهار، تهران: توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: حقیقت.
- بهرامی، بهرنگ؛ امین‌زاده، بهناز؛ آقاابراهیمی سامانی، فیروزه (۱۳۸۶). «تأثیر سامانه‌های آبی در شکل‌گیری منظر باستانی پاسارگاد». *محیط‌شناسی*، دورهٔ سی‌وسوم، شمارهٔ ۴۳، صص. ۱۴۲-۱۳۱.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. جلد ششم و نهم تا سیزدهم، زیر نظر سیروس پرهام، تهران: علمی فرهنگی.
- ترزی، رحیم؛ محمودیان، آزاده (۱۴۰۱). «بررسی تحولات تاریخی و باستان‌شناختی بنای کعبهٔ زرتشت: "کرنای‌خانه" یا "نقاره‌خانه"». *مطالعات ایلام‌شناسی*، سال ششم، شمارهٔ ۲۳، صص. ۲۹-۱.
- توکلی طرقی، محمد (۱۳۹۴). «چرخش تمدنی، تسامح کوروشی و متساوی‌الحقوقی شهروندی». *ایران‌نامه*، دورهٔ سی‌ام، شمارهٔ ۲، صص. ۱۱۹-۵۲.
- ثعالبی، ابومنصور عبدالملک بین محمد (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی (غرر الخبار ملوک‌الفرس و سیرهم)*. مترجم: محمد فضائلی، تهران: نقره.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. مترجم: مهدی پارسا، سورهٔ مهر.
- خشکنابی، سیدرضا (۱۳۷۸). *ادب و عرفان در قالی ایران*. تهران: سروش.
- دانشگر، احمد، (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش: یادواره*. تهران: یادوارهٔ اسدی.
- رضی، هاشم (۱۳۸۱). *آیین مهر: تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب از آغاز تا امروز*. تهران: بهجت.
- شاهچراغچی، آزاده (۱۳۸۹). *پارادایم‌های پردیس*. تهران: جهاد دانشگاهی.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۱). *طراحان بزرگ فرش ایران*. تهران: پیکان.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۱). «کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر باستان». *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۴۹، صص. ۹۳-۸۳.
- طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵). *تاریخ طبری*. مترجم: ابوالقاسم پاینده، جلد دوم و پنجم، تهران: اساطیر.
- طوسی، ابوعلی حسن (۱۳۴۷). *سیرالملوک (سیاستنامه)*. به‌کوشش هیوبرت دارک، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عرفان‌منش، ساحل (۱۴۰۲). «خوانش ترامتنی قالیچهٔ زن نشسته، محفوظ در گالری احدزاده». *زن در فرهنگ و هنر*، سال پانزدهم، شمارهٔ ۴، صص. ۵۱۵-۴۹۳.
- فرصت شیرازی (۱۳۷۷). *آثار العجم*. دو جلد، به‌تصحیح و تحشیهٔ منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.
- قانی، افسانه؛ مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچهٔ جانمازی صفوی براساس آرای ژرار ژنت». *نگره*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۵۲، صص. ۸۴-۶۹.
- کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴). «تکثیر مکانیکی اثر هنری

در عصر قاجار و تأثیر آن بر فرش ایران». *گلجام*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲۷، صص. ۲۱ـ۵.
- گرجی، مصطفی؛ محمدی مبارز، حسین (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی سه شخصیت اسطوره‌ای- تاریخی کیخسرو، کوروش و ذوالقرنین». *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۴۴، صص. ۱۹۷ـ۱۶۷
- گویری، سوزان (۱۳۷۵). *آناهیتا در اساطیر ایرانی*. تهران: جمال‌الحق.
- لوکونین، ولادکیر (۱۳۵۰). *تمدن ایران ساسانی*. مترجم: عنایت‌الله رضا، تهران: علمی و فرهنگی.
- محمدی خبازان، سهند (۱۴۰۳). «اسطوره‌شناسی تحلیلی سرستون‌های تخت‌جمشید: تمثیل‌ها و تمثال‌های هویت‌ساز در معماری هخامنشی». *مطالعات هنرهای تجسمی*، سال نخست، شمارهٔ ۱، صص. ۷۵ـ۶۷.
- محمودآبادی، سیداصغر؛ مزدبران، محسن (۱۳۹۶). «نمایشگاه هنری پیروزی شرق بر غرب در نقش‌برجستهٔ شاهپور اول ساسانی در تنگ چوگان». *مطالعات اسناد میراث فرهنگی*، سال یکم، شمارهٔ ۲، صص. ۹۳ـ۸۳.
- مقدم، محمد (۱۳۸۵). *جستار دربارهٔ مهر و ناهید*. چاپ دوم، تهران: هیرمند.
- مهریار، سعید؛ رازانی، مهدی (۱۳۹۵). «نقدی بر روش‌های حفاظت و مرمت تزئینات در مسجد مظفریهٔ تبریز». در *مجموعه‌مقالات اولین همایش بین‌المللی باستان‌سنجی ایران و آلمان*، تبریز، دانشگاه هنر اسلامی، صص. ۳۰۸ـ۲۸۵.
- میرزا آقا خان کرمانی (۱۳۲۴)، *آیینه اسکندری*، تهران، بی‌تا
- میرزایی، عبدالله (۱۳۹۸). «تبیین بسترهای تاریخی پدیدهٔ نوگرایی در قالی‌های معاصر تبریز». *مطالعات تاریخ فرهنگی*، سال دهم، شمارهٔ ۳۹، صص. ۱۶۰ـ۱۲۹.
ـــــــــ؛ زرنقی، شادی (۱۴۰۰). «سیر تاریخی شکل‌گیری طرح چهارفصل در قالی ایران». *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال سوم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۳۵)، صص. ۲۰ـ۱۵.
ـــــــــ؛ وندشعاری، علی؛ زرنقی، شادی (۱۴۰۱). «پژوهشی در فرم و محتوای قالی‌های چهارفصل ایران»، *باغ نظر*، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۱۱۴، صص. ۷۲-۶۱.
- میرمحمدصادق، مهرداد (۱۴۰۴). *(مصاحبه) دربارهٔ شیخ حسن حداد و قالی خسروانوشیروان*، تهران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
ـــــــــ(۱۳۹۱)، کونه‌های بیش متنی، *پژوهش‌های ادبی*، دوره۹، شماره ۳۸، ۱۳۹--۱۵۲
ـــــــــ (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پست‌مدرنیسم*. چاپ دوم، تهران: سخن.
ـــــــــ (۱۴۰۳). *بیش‌متنیت: نظریهٔ برگرفتگی‌های میان‌متنی*. تهران: سخن.
ـــــــــ؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۹۴). *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*. تهران: شهر.

- Black, J. & Green, A., 1992, Gods, Dmons and Symbols of Ancient Mesopotamia, British Museum Press
- Dalley, S., 1986, The God Salmu and the Winged Disk, Iraq, Vol.48, pp. 85-101.
- Genette, Gererd(1997). Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press.
- Graham, A (1993). Intertxtuality. London& New Yourk: Routlrdge.
- Giusti, Emanuele (2021), from the Field to the Bookshop. Shaping Persepolis in the Early 18th century. Cahiers François Viète [Online], III-10 | 2021, Online since 01 April 2021, connection on 18 January. 2023. URL: http://journals.openedition.org/cahierscfv/408 ; DOI: https://doi.org/10.4000/cahierscfv.
- MacKenzie, D. N. (1971). A concise Pahlavi dictionary. London: Oxford University Press.
- Zettler, L.R., 1979, On the Chronological Range of Neo-Babylonian and Achaemenid Seals, Journal of Near Eastern Studies, Vol.38, No.4.pp.275-270.

URLS:

URL1: https://www.dreamstime.com/photos-images/persian-reliefs-persepolis.html

URL2: https://itourisma.com/Place/naqsh-e-rustam/

URL3: https://shadeban.com/fa/design/Detail/I-258

URL4: https://www.talab.org/tourism/historical/soltanieh-dome-is-one-unique-monuments-iran.html