بسم الله الرحمن الرحيم

■ توضیح تصویر جلد:

کاسهٔ سفالی متعلق اواخر سدهٔ ششم هجری

احتمالاً از شهر جرجان. نقش زنِ پرنده‌سان در مرکز کف داخلی ظرف در متنی از نقوش اسلیمی و زمینه‌ای لاجوردی قابل توجه است.

محل نگهداری: گنجیهٔ سفال مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد.

بنیان هنر

جستارهای موزه‌داری، مرمت، باستان‌شناسی و تاریخ هنر

شمارهٔ هفتم، تابستان ۱۴۰۴

صاحب‌امتیاز: مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد

مدیرمسئول: دکتر حمیدرضا سلیمانی

سردبیر: دکتر سید رسول موسوی حاجی

جانشین سردبیر: دکتر کتایون پلاسعیدی

مدیر اجرایی: دکتر اسدالله جودکی عزیزی

هیأت تحریریه:

دکتر سیدمحمدامین امامی (استاد گروه حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان)

دکتر محمد مرتضایی (دانشیار باستان‌شناسی دوران اسلامی پژوهشگاه میراث فرهنگی)

دکتر اصغر فهیمی‌فر (دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس)

دکتر غلامرضا رحمانی (استادیار پژوهشکده حفاظت و مرمت پژوهشگاه میراث فرهنگی)

دکتر جواد علی‌محمدی اردکانی (دانشیار گروه هنرهای تجسمی دانشگاه علم و فرهنگ)

دکتر رضا مهرآفرین (استاد گروه باستان‌شناسی دوران تاریخی دانشگاه مازندران)

دکتر سیدرسول موسوی حاجی (استاد گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی دانشگاه مازندران)

ویراستار ادبی: دکتر دادیار حامدی ● صفحه‌آرایی: مرضیه بهنامی‌فر ● تیراژ: ۵۰۰ ● قیمت: ۵۰۰۰۰۰۰ریال

تهران، بزرگراه رسالت، نرسیده به بلوار آفریقا، بنیاد مستضعفان ساختمان شماره ۱، طبقه ۴، موسسه فرهنگی موزه‌ها

کدپستی..... ۱۵۱۹۶۱۳۵۱۴

پست الکترونیکی bonyanehonar.journal@gmail.com

وبسایت نشریه ..... journal.cio-museums.org

تلفن ۸۶۰۸۸۰۳۷- ۸۶۰۸۸۰۳۲-۰۲۱

محتوای مقالات مندرج در دیدگاه نشریه «بنیان هنر؛ جستارهای موزه‌داری، مرمت، باستان‌شناسی و تاریخ هنر» نیست و مسئولیت آن بر عهده نویسندگان محترم است.

بهره‌برداری از مطالب و تصاویر نشریه، با ذکر منبع بلامانع است.

پروانه انتشار نشریه «بنیان هنر؛ جستارهای موزه‌داری، مرمت، باستان‌شناسی و تاریخ هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۲۵۱۶ مورخ ۲۸ / ۱۰ / ۱۴۰۱ صادر شده است.

گروه موزه‌های دفینه

بنیان هنر
جستارهای موزه‌داری، مرمت، باستان‌شناسی و تاریخ هنر

همکاران این شماره

کتایون پلاسعیدی/ دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی دوران پیش از تاریخ
اسدالله جودکی عزیزی/ دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی در دوران اسلامی
اعظم صفی‌پور/ دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهش هنر
سیداکبر شفائی/ دانشجوی دکتری مرمت بافت و ابنیه
طیبه الماسی/ دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی دوران تاریخی
علی مالزیری پاپی/ دانشجوی دکتری پژوهش هنر
فاطمهٔ نصیری/ استادیار پژوهش هنر دانشگاه مازندران
میثم شهسواری/ استادیار باستان‌شناسی دوران پیش‌از تاریخ دانشگاه جیرفت
نسا جودی/ دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی دوران پیش از تاریخ
یونس یوسفوند/ استادیار باستان‌شناسی دوران اسلامی دانشگاه لرستان

فهرست مطالب

۶ — **سخن نخست**

۷ — **بازنگری معنا و مفهوم موجود تلفیقی زنِ پردنده‌سان و پیش متن‌های آن در هنر سلجوقی**
علی مال زیری پاپی

۲۵ — **بررسی و تحلیل رویداد غدیرخم در هنر نگارگری دوره صفوی**
اعظم سهیلی پور

۴۳ — **تحلیل تطبیقی نگاره‌های نمادین در نقش برجسته بیستون و تاق بستان**
نوشین عبداله پور سپاهی

۶۴ — **تحلیل نشانه‌شناسی گفتمان خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر**
سمر کلهر، نیلوفر درستی نادعلی

۸۲ — **توصیف نگارش آغاز عیلامی و معرفی لوح موجود در پردیس موزه‌ای دفینه**
حسن افشاری، علی‌رضا رستمی

۱۰۲ — **مطالعهٔ باسمه ژاپنی موجود در موزه هنر جهان؛ قدمت، شناخت درونمایه با تشریح و تحلیل ویژگی‌های ساختاری**
پرنیان شکاری

سخن نخست

شناخت بیشتر و افزایش آگاهی جامعه از آثار موزه‌ها یکی از مهمترین روش‌های احیای خاطرهٔ جمعی و برانگیختن حس تعلق در یک جامعه است. مطالعه و معرفی درونمایهٔ نمایشی موزه‌ها با مطالعات علمی دقیق، مناسب‌ترین و بهترین راه شناسایی و شناساندن موزه‌ها و آثار آنهاست؛ انجام این مهم غیر از تأمین مواد مطالعاتی گسترده‌تر برای مخاطبان علمی و به‌طور ویژه باستان‌شناسان و مورخان هنر، به‌مخاطبان عمومی نیز از ویژگی‌های ساختاری و آرایشی و از آن مهمتر روایتی که آثار موزه‌ای حمل می‌کند، اطلاعات ارزشمندی در اختیار قرار می‌دهد. توصیف فراگیر اجزای یک اثر هنری، تاریخی و باستان‌شناختی به‌همراه تحلیل مستند آن اثر، محتوای نمایشی موزه را در گام نخست با اقبال بیشتری همراه می‌سازد و در گام پسین بازدیدکنندگان وفاداری را برای موزه‌ها به‌همراه خواهد داشت؛ به‌عبارتی، این مهم به تجدید بازدید مخاطبان به‌دفعات منجر خواهد شد.

هم‌اکنون جای بسی خوشبختی است که شمارهٔ هفتم از فصلنامهٔ بنیان هنر، منتشر و در اختیار علاقمندان به تاریخ هنر ایران و جهان و مباحث مرتبط با موزه و موزه‌داری، قرار می‌گیرد. در این شماره نیز همانند شماره‌های پیشین با رویکردی علمی مقالات، دریافت و مورد ارزیابی و سپس انتشار قرار گرفت.

بنیان هنر می‌کوشد در هر شماره ضمن تشریح پاره‌ای از چالش‌های فراروی حوزهٔ موزه‌داری، راهبردها و راهکارهای برون‌رفت از آن‌ها را نیز به‌دست دهد. مطالعه و معرفی آثار به‌نمایش درآمده در گروه موزه‌های دفینه، به‌صورت تک‌نگاری یا جمع‌نگاری وجهی غالب در محتوای مقالات این نشریه دارد. در این شماره نیز سه مورد از مقالات بر این موضوع تأکید نموده‌اند.

امید است که با استمرار این تلاش، بیش از پیش در معرفی داشته‌ها و منابع میراثی ایرانی اسلامی کوشا باشیم.

حمیدرضا سلیمانی

مدیرمسئول

بازنگری معنا و مفهوم موجود تلفیقی زنِ پرنده‌سان و پیش‌متن‌های آن در هنر سلجوقی

علی مال‌زیری پاپی [1]
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر / پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2024754.1010
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۳
نوع مقاله: پژوهشی، صص۲۴-۷

چکیده

نقش‌مایهٔ زنِ‌پرنده‌سان از جمله عناصر پر بسامد هنر سلجوقی است. پیش‌متن‌های این موجود تلفیقی با دو هویت زنانه و مردانه به ترتیب قدمت به نام‌های "با" در مصر "بورنی" در بین النهرین، "هارپی" و "سیرن" در فرهنگ یونان شناخته می‌شود. در ایران نیز، نشانه‌هایی از انسان–پرنده بر روی آثار تاریخی- فرهنگی نقش بسته است. اما، در دوران سلجوقی این نشانه‌ها با تأکید بر جنسیت زنانه به طرز چشمگیری رشد یافت. اکنون به دلایلی چند از جمله ماهیت انتقال نشانه و واژگونی معنای آنها و نیز تبیین معنا از طریق ترجمه‌های "اروپا محور[2]" باستان شناسان غربی سبب کج فهمی، ابهام و نیز کلی نگری در شناخت این موجود اسطوره‌ای شده است. بنابراین پرسش این تحقیق این است، موجود تلفیقی زنِ‌پرنده‌سان در هنر سلجوقی در چه بستر فرهنگی ظهور کرده است؟

این نقش‌مایه دارای چه مختصات و گونه‌های شمایلی است و چرا نقش‌مایه‌ای زنانه است؟ هدف: شناخت زمینه‌ها، بستر و مفاهیم مرتبط با نقش‌مایه زنِ پرنده‌سان در هنر سلجوقی روش تحقیق: پژوهش حاضر از نوع کیفی با رویکرد بینامتنی است. گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و ابزار آن فیش‌برداری است.

1. alimalziri@gmail.com

۲. اروپا محوری به آن بخش از فرهنگ غربی اطلاق می‌شود که محور سنجش امور زیباشناختی، اجتماعی ، فرهنگی و مانند آن فرهنگ غربی در نظر گرفته شده است.

جامعهٔ پژوهش شامل آثار هنری مرتبط با نقش‌مایهٔ انسان - پرنده و حجم نمونه انتخاب هدفمند تا رسیدن به اشباع نظری است. یافته ها: تعاملات اجتماعی سه گانهٔ مهاجرت، تجارت و جنگ در قلمرو بزرگ سلجوقی و رشد تعاملات فرهنگی نواحی مرکزی ایران با میان رودان زمینهٔ ظهور و برگرفتگی موجود تلفیقی زن-پرنده‌سان در ایران به عنوان پیش متن اصلی را فراهم کرده است. بنابراین صورت این نقش‌مایه از نواحی غربی و معنای آن از پیش‌متن‌های سلجوقی با یکدیگر پیوند یافته است.

این نقش‌مایه در دو هنر سفالگری، فلزکاری بیشتر دیده می‌شود. از منظر بینامتنی و به جهت نوع بسترهای ظهورآن، این نقش‌مایه پس از اسلام و در دورهٔ سلجوقی به رشد جایگاه زن و بازنمود آن در اشیا مواجه می‌شویم. رشد عناصر زنانه و رواج نقش مایهٔ زن پرنده‌سان متأثر از رواج کهن الگوهای سلجوقی و فرهنگ دوالیستی شمنی است. علاوه بر این، مفاهیمی مانند برکت، فراوانی، باروری و ثروت، روشنی و نور که بر خیر و خوبی برای افراد در این گونه نقوش قابل بررسی است. مفهوم برکت و فزونی از پیش از اسلام به این نقش افزوده شده است.

واژگان کلیدی: هنر سلجوقی، هارپی، سیرن، با، بینامتنیت

مقدمه

تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هنرها از هم در نتیجهٔ تعامل‌های سه‌گانه جنگ، تجارت و مهاجرت روی می‌دهد. این هنرها حامل صورت و معنا با انتقال از یک بافت فرهنگی به بافت دیگر دچار تغییر، تحول صوری و معنایی می‌شوند. هنر در جایگاه متن همواره از پیش‌متن‌هایی بهره می‌برد. نقش‌مایه‌های مشترک در فرهنگ‌ها از جمله متونی است که روابط بینامتنی فرهنگی تبیین می کنند. این نقوش همچون نشانه‌ای از فرهنگ مبدأ به فرهنگ‌های مقصد صور و معنای خود را انتقال می‌دهند. در این جابجایی‌ها هر کدام از صورت و معنا این نقوش به تناسب فرهنگ و افق اندیشگانی و نیز فضای گفتمانی مقصد دچار تغییر و تحول و گاهاً واژگونی معنا می‌شود. این تغییر اغلب در معنا روی می‌دهد تا در شکل.

معنا در سرزمین مقصد به جهت غلبهٔ گفتمان‌ها، عدم شناخت از مفهوم و تمایزهای فرهنگی تغییر می کند. موجودات ترکیبی و نقش‌مایه‌هایی همچون؛ انسان - پرنده، نقش لوتوس، نقش فرَوَهَر نمونه‌هایی از این نشانه‌ها هستند. نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان که اغلب در ایران به نام هارپی شناخته می‌شود در دورهٔ سلجوقی موضوع این تحقیق است. این نقش در هنر سلجوقی با تکیه بر ورابط بینافرهنگی آن با دیگر نقاط و نیز دوره های پیش از آن مورد بررسی قرار می گیرد.

اگر چه، فرم ظاهری نقش‌مایه‌ها با تغییراتی روبرو می‌شود. با این حال، بن‌مایه‌های این نقوش کماکان حفظ شده، به طوریکه بن‌مایه‌ها همچنان قابل تشخیص اند. ضرورت این تحقیق تبارشناسی نقش‌مایه‌ها و نیز شناخت انگاره های گفتمانی پسااستعماری در مطالعات ایرانی است. هدف از این تحقیق، شناخت روابط بینامتنی در فرایند تغییر معنای اسطوره‌ها و نیز ابهام زدایی از کلی‌انگاری‌ها این

موضوع است. سوالات این تحقیق عبارت اند از: موجود ترکیبی زن پرنده‌سان/پرنده انسان‌نما در هنر سلجوقی در چه بستر فکری و اجتماعی بینافرهنگی ظهور کرد؟ معنا و صورت در این نقش چه تغییر و تحول تاریخی و جغرافیایی داشته است؟ این نقش دارای چه مختصات و گونه‌های شمایلی است؟

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر روش کیفی است که با رویکرد بینامتنی صورت گرفته است. گردآوری ابتدا با مراجعه به منابع معتبر لاتین و سپس منابع برگزیدهٔ فارسی به روش کتابخانه‌ای و نیز روش میدانی صورت گرفته است. ابزار گردآوری فیش‌برداری، مشاهده مستقیم اثر از نزدیک است. جامعهٔ پژوهش، شامل نقوش مرتبط با موجود ترکیبی زنِ پرنده سان و حجم نمونهٔ این تحقیق ۱۶ تصویر به مثابه مواد فرهنگی بیانگر پژوهش است. نمونه گیری به صورت هدفمند از میان نقوش حاوی موضوع تحقیق تا رسیدن به اشباع نظری است. نمونه گیری هدفمند انتخابی است که عناصر غنی و متنوع مرتبط با موضوع تحقیق را برگزیده و می‌تواند به دستیابی به اشباع نظری کمک کند. نمونه‌گیری هدفمند کمک می‌کند تا اطمینان حاصل شود که محقق طیف وسیعی موضوع را جمع‌آوری می‌کنند و امکان کاوش جامع از پدیده را فراهم می‌کند. روش تحلیل و تجزیهٔ اطلاعات شامل تبارشناسی نقوش از طریق پیدا کردن خط سیر ظهور آن در فرهنگ‌های مصر، یونان و ایران و شناسایی تفاوت و تشابه نقش و طرح آن با مقایسهٔ اجزا و کلیات نقوش در کنار هم در یک بستر بینافرهنگی و بینامتنی است.

پیشینهٔ پژوهش

از نظر پیشینهٔ لغوی، واژهٔ هارپی نخستین بار از طریق ترجمهٔ متون فرانسوی زبان گزارش‌ها و کاوش‌های محققان غربی فعال در ایران؛ همچون رومن گریشمن[1] وارد ادبیات تخصصیِ تاریخ هنر و باستان‌شناسی ایران شد. گریشمن و دیگران در فضای گفتمان استعماری دوران پهلویِ از طریق فرایند ترجمه و انتشار متون تخصصی؛ تلقی مفهومی هارپی که برگرفته از معنای یونانی آن بود را وارد زبان فارسی کردند.

عمده پژوهش‌های پیشین پیرامون موضوع هارپی در شاخهٔ اسطوره‌شناسی و هنر قرار دارد. این تحقیق‌ها، بر سیرِتحول و مطالعات تطبیقی و منشأیابی تمرکز دارند. در ابتدا، به زبان انگلیسی اسمیت در تحقیق(۱۸۹۳) "هارپی در هنر یونان" تفاوت مشخصی میان هارپی و سیرن قائل است. او هارپی را زن پرنده سان و سیرن را با بازو و بدنی انسانی از هم متمایز کرده است. درایکات نیز در پژوهشی (۲۰۰۸)"زن- پرنده در ساختمان هارپی از زانتوس، لیسیا: سیرن یا هارپی"، با تکیه بر بنایی منسوب به اسطوره هارپی در لیدیه، دوباره این موضوع و تمایز این دو را مورد بررسی قرار می‌دهد و نتیجه می گیرد

1. Roman Gerishman

نقوش در معبد هارپی به معنا و صورت هارپی نزدیکترند.

در زبان فارسی، حسنی و اسدی(۱۴۰۰) در پژوهش "مطالعهٔ تطبیقی نقش‌مایهٔ موجود ترکیبی زن-پرنده در هنر ایران عصر سلجوقی با هنر تمدن‌های بین‌النهرین، یونان، هند و آسیای جنوب شرقی" به درستی ضمن انتساب‌زدایی اسامی در تحقیقات تاریخ هنر ایران کاربرد نام هارپی[1] را اشتباه می‌دانند. همچنین، نویسندگان معتقدند پیش متن این نقش در ایران به هنر بین‌النهرین و هند نزدیک است. این تحقیق بر تحلیل تطبیقی نقوش استوار است و سندی متقن دال بر تأثیر جنوب شرق آسیا و هند بر هنر ایران ارائه نمی‌دهد.

فتاحی(۱۳۹۸) در تحقیق" بررسی سیر تحول طرح و نقش هارپی در آثار سفالین ایران " این نقش را در سفالینه‌های ایران مطالعه کرده است. او عامل پیدایش این نقش را عوامل متعددی که به واسطهٔ جوهرهٔ وجودی‌اش(انسان–حیوان) در هنر ایران تداوم داشته است، قلمداد می‌کند. اگرچه، این دلایل چندان قانع کننده نیست، اما این تحقیق از این نظر که نقش ترکیبی زن- پرنده را بر روی سفال مطالعه کرده، به پژوهش حاضر نزدیک است. اما معنای زن - پرنده تنها به لحاظ تاریخی بررسی شده است. شفائی(۱۳۹۸) در تحقیقی با عنوان "طراحی و ساخت حجم سرامیکی با الهام از نقوش ترکیبی انسان – حیوان سفال‌های قرن هشتم هجری قمری ایران" از نقش هارپی به دلیل تنوع نقوش، بار معنای عرفانی – اسلامی و تنها نقشی که شکل‌گیری آن در دوران اسلامی بوده به عنوان طرح برای حجم سرامیکی بهره برده است.

این تحقیق اگرچه به ویژگی‌های نقش (بال، سربند یا تاج، و گردن آویز)پرداخته اما زمینه‌های پیش از اسلام را نادیده گرفته و نقش را صرفاً به فضای عرفانی-اسلامی نسبت می‌دهد بنابراین، نمونه‌ای از برداشت‌های نادقیق رایج در شناخت مفهوم هارپی و اشاعهٔ آن در هنرهای سنتی است. تشکری سبزوار،(۱۳۹۷) در تحقیقی "مطالعهٔ نقوش برجسته و حجم‌های جانورسان ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقی"، سبک هنر سلجوقی را در آثار فلزی محدودهٔ ایران، عراق و آسیای میانه در بازهٔ زمانی(۳۹۰ تا ۶۱۷ ه. ق) بررسی کرده و نقوش جانوری را به گربه‌سان، طاووس، عقاب(شاهین)، کبوتر یا مرغابی و پرندهٔ افسانه‌ای (هارپی) تقسیم می‌کند. این پژوهش به هنر سلجوقی پرداخته و آن را پرنده‌ای افسانه‌ای می‌داند که بیشتر، تکرار تحقیقات دیگر است. کشتگر(۱۳۹۲) در تحقیقی " تصویر هارپی و اسفنکس در هنر اسلامی با تکیه بر آثار فلزی و سفال (قرون پنجم تا هشتم ه.ق)" ضمن قائل شدن معنای "روح مردگان" برای این موجود ترکیبی، دلیل ظهور این نقش را فضای مناسب جامعه شامل گسترش عرفان اسلامی، علم نجوم و گاهی مفاهیم باستانی تلقی می‌کند.

این پژوهش متأثر از تحقیق عابدوست و کاظم پور(۱۳۸۸)یک معنای نمادین و عرفانی برای نقش

1. Harpy

قائل شده و زمینه های اسطوره ای آن را تقلیل داده است. عابدوست و کاظم پور(۱۳۸۸) در پژوهش "تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌های باستانی در هنر دورهٔ اسلامی" گسترش فعالیت‌های نجومی و تألیف کتاب صورالکواکب اثر عبدالرحمن الصوفی را عامل موثر در سده های شش، هفت و هشت در ظهور این نمادها می‌دانند. نویسندگان بیان می‌کنند؛ انسان - پرنده‌ها در دنیای باستان "روح مردگان" را به دنیای دیگر می‌برند. اما در دورهٔ اسلامی با مفهوم برکت و باروری ارتباط نزدیک دارند. این تحقیق به زمینه‌های ظهور نقش به درستی اشاره کرده اما پیرامون عوامل اثر گذار بحث نکرده و روابط بینافرهنگی را مورد بررسی قرار نداده است. همچنین هویت مردانه را در این پژوهش با هویت زنانه یکی دانسته‌اند. تحقیقات گذشته نقش زن -پرنده را با نگاه اروپا محور با تمرکز بر یونان بررسی کرده‌اند. همچنین معنای آن در بافت جامعه در دورهٔ سلجوقی را مورد مداقه کامل قرار نداده اند. پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد این موضوع با رویکرد بینامتنیت مورد بررسی قرارنگرفته است. همچنین برداشت‌های نادقیق در شناخت آن در طول دوره ای حدود یک قرن به وجود آمده است. از این رو، تحقیق حاضر سعی دارد ضمن پاسخ به ابهامات پیش آمده از رویکردی بینامتنی در تجزیه و تحلیل داده ها بهره گیرد.

بحث و تحلیل

در تحلیل نقوش و زمینه های شکل گیری به پی‌جویی کهن‌ترین نقوش در تمدنهای کهن پرداخته می‌شود. سیر تحول و انتقال نقش‌مایه را مورد کنکاش قرار می‌دهیم. برای این مهم، تعریف عملیاتی موضوع را بیان می کنیم.

تعریف موجود تلفیقی انسان - پرنده

این پژوهش با توجه به ابهاماتی که پیش از این در مقالات متعدد پیش آمده و نیز ضرورت تحقیق که همانا شناخت دقیق موضوع است؛ به جای واژه هارپی از واژه زن‌پرنده‌سان استفاده می کند. بنابراین برای عملیاتی شدن تعریف موضوع، تعریفی دقیق از "زن پرنده سان " ارائه می‌دهد؛ موجود ترکیبی زنِ پرنده سان، دو مولفه بصری و شناختی دارد: ۱- صورتِ و هویت زنانه ۲- بدنی پرنده سان. از این تعریف. نقش مایه‌ها با هویت مردانه یا بدنی انسانی در این تعریف قرار ندارد. البته معرفی و شناخت آن‌ها در این پژوهش در مقام مقایسه آورده شده است. پس طبق این تعریف سیرن‌ها از این موضوع خارج می شوند.

با[1] در مصر بطلمیوسی

از جمله کهن‌ترین نقش‌مایه‌های بالدار مربوط به تمدن مصر است. نقوش بالدار در فرهنگ مصر بر فرمانروایی، ارتباط با آسمان، قدرت آسمانی پادشاه دلالت می کرد. این نوع از نقش‌مایه‌ها سپس به

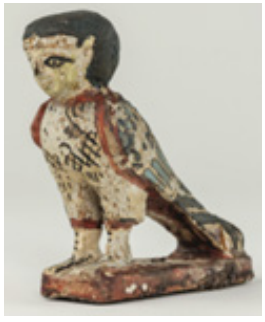
1. Ba

یونان، میان رودان و ایران راه یافت. نقش پرنده با سر انسان از جمله نقوشی است که در هزارهٔ اول پیش از میلاد در مصر دیده شده است. نقش‌مایه "با" خوانده می‌شود. پرندهٔ مصری بر فراز مومیایی در نقاشی‌های گوری پرواز می کند(دورهٔ سلطنت جدید) و نماد قدرت خدایان و فراعنه است؛ بعدها دلالت بر روح متوفی داشت و با پسوخه یا روان یونانی یکسان شمرده می شد(هال، ۱۳۸۰، ۳۹). این پرنده یکی از مهمترین مفاهیم مذهبی مصری است که به روح تعبیر شده و از نظر فرم ظاهری به لک لک نزدیک است(Janák,2014,5) (تصویر ۱).

■ تصویر۱. پرنده با سر انسان، در کنار متوفی، جنس چوب رنگ شده، مصر باستان(ماخذ: Janák,2014,5)

به واسطهٔ ظهور این نقش و پیکرهای متعدد آن در کنار یا بالای مردگان آن را با "روح مردگان" و جهان پس از مرگ مرتبط دانسته‌اند. این موجود تنها برای فراعنه بوده و دیگر مردم از داشتن آن محروم بودند.

در دوران بطلمیوس(در سه قرن منتهی به ابتدای میلاد مسیح) این موجود کارکردی عمومی یافته و به سنتی مرتبط با مردگان بدل شده است. از این رو، به شکل پیکرک‌های چوبی همراه مردگان دفن می‌شد(ماخذ: Janák,۲۰۱۴,۵)(تصویر۲و۳).



■ تصویر ۲. پیکرک پرنده با، بدنهٔ چوب، نقاشی شده، مصر، ۳۵۰–۷۵۰ پیش از میلاد (آرشیو موسسه شرق شناسی شیکاگو)

■ تصویر۳. علامت هیروگلیفی پرنده با (Janák,2014,5)

بورنی[1] در بابل و میان رودان

شباهت‌های زیادی بین الههٔ باروری و موجود تلفیقی زنِ پرنده‌سان یا پرنده انسان نما در کرت، قبرس سرزمین هیتی‌ها و میان رودان وجود دارد. در بابل در جنوب عراق امروزی، نقش برجسته از گل رس پخته شده مربوط به بورنی که به ملکهٔ شب معروف است، در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. این نقش‌برجسته، زنی برهنه با بال‌ها و پاهای پرنده‌گون، به دوران سلطنت حمورابی و قرن هیجدهم پیش از میلاد بر می گردد. باستان شناسان هنوز در مورد هویت آن به توافق نرسیده اند اما احتمال می‌رود

1. Burney

این تصویر نسخهٔ کهنی از الههٔ ایشتار[1] یا ارشکیگال[2] ملکه و نگهبان مردگان باشد(Elhelw,2020,190). شباهت‌هایی میان هارپی یونان، با در مصر و بورنی در بابل دیده می‌شود؛ با این حال، هر کدام از این موجودهای تلفیقی با دیگری یکسان نیستند. بایست گفت، جایگاه آنها در باروری و ارتباط با مردگان به واسطهٔ ویژگی های بصری همچون بال پرواز و حضور در مقابر مشترک است.

■ تصویر۴. نقش برجستهٔ بورنی، ملکهٔ شب، بابل، ۱۸۰۰ پیش از میلاد، موزهٔ بریتانیا (تارنمای شماره ۱)

سیرن و هارپی در یونان عصر کلاسیک

سیرن موجودی تلفیقی است که در دوران کلاسیک یونان(۴۷۹-۳۲۳پیش از میلاد) بر روی ستون‌های تدفین در گورستان‌های آتیک[3] به دو شکل، یکی بر روی استل‌های تدفینی و دیگری نقش برجسته‌های بالای قبور به کار برده می‌شد(Aasved,1996,383& Oldfeild,2014,2). سیرن به موجود تلفیقی زن‌پرنده‌سان نزدیک است. برخی پژوهشگران سیرن را هارپی دانسته‌اند. به طور مثال، گریشمن در هنر پیش از اسلام ایران موجود تلفیقی مرد ریشدار با بدن پرنده‌سان را هارپی می‌نامند. ولی می دانیم که، هارپی ها انسان‌های بالدار با هویت زنانه‌اند. در این مورد دو احتمال را می‌توان مطرح کرد، نخست اینکه موجود بالدار در ایران هزارهٔ اول پیش از میلاد بیش از آنکه متأثر از یونان باشد از بین‌النهرین تأثیر پذیرفته است و ممکن است بعدها و در دوران اشکانی در فرایند دوران یونانی مابی به ایران رسوخ کرده باشد. دیگر اینکه جنبه‌های هویتی این موجود تلفیقی نزد آفرینندگان آنها چندان مهم نبوده و صور انسانی با هویت خنثی به آن بخشیده اند.

سیرن ها هویتی خشن و رباینده دارند اما اگر این گفته هال را بپذیریم "که سیرن‌ها در ابتدا خشن نبوده‌اند به مرور به واسطهٔ ارتباط با ارواح و مرگ خشن شده‌اند"(هال،۱۳۸۰، ۴۴-۳۹). بایست گفت

1. Ishtar
2. Ereshkigal
3. Attic

سیرن نیز پیش متن‌هایی داشته است که بر ما پوشیده است. سیرن اغلب موجود خشن و هجومی در فرهنگ یونان است که معنای رباینده و سریع و خشن می‌دهد در حالیکه هارپی‌ها هویت زنانه داشته و با روح مردگان در ارتباط‌اند. هزیود در کتابش نسب‌نامه خدایان آن‌ها را دو خواهر می‌داند(تصویر)(-he siod,1914,265) همچنین، ویرژیل آن‌ها را سه خواهر می‌داند(تصویر)(virgil,1997.309). در مطالعات این موضوع به زبان فارسی نیز سیرن‌ها را به جای هارپی به کار برده‌اند. اما بایست گفت، سیرن‌ها در یونان بدنی جانورسان داشته و هارپی‌ها بدن انسانی با بال دارند. همچنین این فرض را می‌توان مطرح کرد که سیرن ها نمونه تحول یافته هارپی‌ها باشند. و به مرور زمان اشکال مختلفی به خود گرفته‌اند.

■ تصویر۵. هارپی‌ها (دو خواهر) به روایت هزیود، یونان۶۲۰ پیش از میلاد (تارنمای شماره ۲)

■ تصویر۶. هارپی‌ها (سه خواهر) غذای فینوس را می‌ربایند، آمفورای منقوش، یونان، ۴۸۰ پیش از میلاد (تارنمای شماره ۳)

■ تصویر۷. تصویری از سیرن بر گلدان، ۴۷۵–۴۶۰ پیش از میلاد، یونان (تارنمای شماره ۴)

ایران

پیکرک‌های مادینه در ایران قدمت دیرینه دارد. کهن‌ترین شواهد بدست آمده به اواسط هزارهٔ هشتم پیش از میلاد در گنج درهٔ کرمانشاه، تپه سراب، تپه زاغه، تپهٔ حاجی فیروز برمی‌گردد. ونوس سراب و دیگر پیکرک‌ها بر جنبه‌های مادرانه و باروری تأکید دارند. پس از آن در پیکرک‌هایT شکل یا ویلونی در هزارهٔ چهارم و پنجم کمترجنسیت مشخص است. اما تولید انبوه پیکرک‌های مادینه در شوش دال

بر اهمیت زن در هزارهٔ سوم پیش از میلاد است. در این دوره به دلیل وجود پستان‌های افزوده و مثلث شرمگاهی و گاه نقطه چین شان می‌توان زن بودنشان را تشخیص داد(تصویر۸)(دیمز،۱۳۹۸، ۳۹-۲۸)

■ تصویر۸. پیکرک مادینهٔ انسان، الههٔ باروری؛ عیلام (آرشیو موسسهٔ فرهنگی موزه ها)

در طول این بازهٔ پنج هزار ساله شواهدی از نقش انسان – پرنده یافت نشده است. گریشمن معتقد است نقش انسان – پرنده موضوعی ایرانی – اورارتویی است که از ایران و اورارتو به هنر یونان راه یافته و در نشانه مرتبط با خاک سپردگان ظهور می کند. این موجود ترکیبی روح مردگان را به دنیای دیگر می برد(تصویر۷)(گریشمن، ۱۳۷۱، ۳۳۸). با این وجود، برخی منابع دیگر منشأ انسان – پرنده در یونان را با مصری می دانند که از طریق آسیای صغیر در فرهنگ یونان نمایان شد. پژوهش های پیشین منشأ اصلی موجودات بالدار به مصر و سپس میان‌رودان و ایران نسبت داده اند. اغلب پژوهشگران معتقدند نقوش اسطوره‌ای و موجودات ترکیبی انسان و حیوان با پرنده و بال، دال بر قدرت و فرمانروایی و ارتباط با آسمان و روح است. موجودات بالدار در هنر ایران در نیمهٔ اول(هزاره اول ق. م) ظهور پیدا کرده است.

آجرهای لعابدار تزیینی نمای ساختمان معبد خدای خالدی و عدد در ایزیرتو از نمونهٔ پیش متن‌هایی است که بنابر کتیبه های قلایچی مکان این آجرها معبدی متعلق به خدای خالدی، خدای جنگ و عدد خدای توفان و رعد و برق بوده است. شباهت هایی میان این نقوش و انسان بالدار از تل برسیب در بین‌النهرین وجود دارد که نشان می‌دهد این نقوش از هنر آشور که همجوار با فرهنگ مانایی بوده تأثیر پذیرفته است. با این تفاوت که این نقوش مذکر و نقوش به کار رفته در آشور مونث است(حسن‌زاده،۱۳۸۵، ۴۵-۴۱) هنر مانا از هنر آشور برای تزیین استفاده کرده است. این آثار را می‌توان "سبک زاگرس" نام نهاد که منطقهٔ وسیعی از حوالی مارلیک در غرب رشته جبال البرز تا سرزمین لرستان رواج داشته است.

این سبک که در اواخر هزارهٔ دوم در طول(هزارهٔ اول ق. م)شکوفا گردید و در محل‌های باستانی چون مارلیک و حسنلو و زیویه در شمال غرب ایران و در هنر لرستان به منصهٔ ظهور درآمد. هنر ایرانی در طول تاریخ از سبک‌ها و فرم‌های جانورسان استفاده کرده و در نتیجه در هنری بدل شده سبک سیال و آزادی عمل بیشتری نسبت به هنر رسمی‌تر بین النهرین دارد(چارلزورث،۱۳۵۹، ۵۲؛ حسن زاده، ۱۳۸۵، ۵۱). بنابراین براساس آنچه بیان شد؛ هزارهٔ اول پیش از میلاد تأثیر پذیری هنر میان رودان بر غرب ایران مشهود است و این موضوع نشان می‌دهد یک مسیر انتقال نقوش و الگوها بوده است. به نظر می‌رسد، این موضوع در دوران اسلامی نیز تداوم داشته ولی نشانه‌های کمی از این موضوع

باقی مانده است. این پیش متن با تکیه بر فرهنگ مردسالارانهٔ دوران عصر آهن سه و پس از آن در ایران حاکم شده است. این آجرهای رنگی متأثر از فرهنگ میان رودان و بعدها این نوع نقش مایه‌ها در تخت جمشید بازنمایی می‌شوند. این نقوش با سرهای مردانه و بدن‌های پرنده تفاوت عمده‌ای با هارپی‌ها دارند. نخست ویژگی‌های زنانه در آنها دیده نمی‌شود و دیگر اینکه ویژگی‌ها میان رودان و محلی زاگرس به خود گرفته است.

■ تصویر۹. دو آجر لعابدار با نقش مرد ریش‌دار و شاخدار پرنده‌سان، قلایچی، بوکان، قرن هشتم پیش از میلاد، ایران(تارنمای شماره ۵)

ساسانی

■ تصویر۱۰. مهر منسوب به ساسانی با نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان و نشان ماه، موزهٔ متروپولیتن (Brunner,1978,61)

در دورهٔ هخامنشی تصویری که بیانگر انسان – پرنده با هویت زنانه باشد تاکنون شناسایی نشده است. با این حال نقش مایه هایی منسوب به ساسانی برروی سکه، مهر و فلزات بدست آمده است. این گونه نقش‌مایه‌ها اگرچه به نظر می‌رسد هویت زنانه داشته باشد، با این حال تأکیدی بر هویت زنانه نشده است. با توجه به روابط بینافرهنگی سلوکی – یونانی یک احتمال وجود دارد این نقش‌مایه از یونان به فرهنگ ایران راه یافته باشد و سپس در دورهٔ ساسانی تداوم یافته است.

یک مهر منسوب به دوران ساسانی با نقش‌مایه زن پرنده‌سان و البته نشان ماه که نشانه‌ای از امپراطوری و حکمرانی شاهان ساسانی است در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود(تصویر ۱۰). این نقش مایه نخستین نمونهٔ نزدیک و مشابه با هنر سلجوقی و همچنین کهن‌ترین نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان در

هنر ایران است. این نقش مایه از میان پیش متن‌ها نزدیک‌ترین متون با هنر سلجوقی است.

■ تصویر۱۱. قطعه نقاشی بر روی کاغذ، نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان، مصر قرن ۱۲-۱۱ میلادی مجموعهٔ دیوید دانمارک (تارنمای شماره۶)

مصر؛ دوران فاطمی

دورهٔ فاطمی یکی از پر رونق‌ترین دوره‌های هنری اسلام و مصر است. در این زمان، هنرهایی مانند چوب بری، سفالگری و شیشه-گری رشد فراوان یافت. هنر مصر تأثیر زیادی بر میان رودان،سوریه و ایران داشته است. قطعه‌ای نقاشی بر روی کاغذ در مجموعه موزه‌ای دیوید در دانمارک نگهداری می‌شود که نقش مایهٔ زن پرنده‌سان در دایره‌ای محاط شده نشان می‌دهد. صورت اگرچه مخدوش شده اما حالت زنانهٔ آن پیداست همچنین پای پرنده‌گون این تصویر گواه این است (تصویر۱۱)

سوریه؛ رقه

در سوریه و شهر رقه سفالی با نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان بر روی سفالی با لعاب لکابی خاص رقه بدست آمده است. موجودی به شکل حیوان که نشان‌دهندهٔ دو موضوع است: نخست همزمان با سلجوقیان و در دورهٔ ایوبیان خلق شده و دوم این که محدوده وسیعی از سرزمین‌های همجوار ایران در دورهٔ اسلامی این نقش مایه حضور دارد این نقش از جمله اولین نقوشی است که بر سفال با موضوع نقش مایهٔ زن پرنده سان شناسایی شده است. نقش مایهٔ زن پرنده‌سان در سوریه بدست آمده که تاثیر مصر بر سوریه را نشان می‌دهد.

■ تصویر۱۲. بشقاب سرامیکی با لعاب لکابی و نقش زن پرنده‌سان، رقه، شمال سوریه، قرن ۶ هجری، ۱۲میلادی، ایوبیان، قطر ظرف (۴۱٫۵سانتی متر)، موزه بریتانیا (تارنمای شماره۷)

مصر و سوریه در سفالگری قرن ششم هجری با یکدیگر مراوده داشته و فنون و روش ساخت سفال این موضوع را تصدیق می‌کند. بنابراین می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که نقش زن پرنده سان پیش از ایران در سوریه و مصر وجود داشته و از طریق مکتب بغداد به هنر ایران در دوران سلجوقی راه یافته و گسترش می‌یابد. با این حال مصر را کمی بایست کهن‌تر در نظر آورد چرا که تاریخ گذاری آثار نشان می‌دهد این نقش مایه در مصر ظهور کرده است.

نقش زن پرنده‌سان در دوره سلجوقی

■ تصویر۱۳. مقامات حریری، نقش زن پرنده‌سان، بغداد، ۱۲۳۷ میلادی (تارنمای شماره ۸)

نقش‌مایهٔ زن‌پرنده‌سان در عصر سلجوقیان در بستری از آفرینش‌های موادفرهنگی متنوع ظهور می‌کند. با این حال در قرون اولیهٔ اسلامی اغلب نقش پرنده به تنهایی دیده می‌شود. پیشتر گفتیم به احتمال قوی نقش زن پرنده سان نقاشی شده بر کاغذ در مصر و نیز زن پرنده‌سان مربوط به یافته‌های شهر رقه در قرن ششم هجری در سوریه، جزء کهن‌ترین نقوش زن پرنده‌سان بدست آمده در دوران اسلامی است. می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که با مهاجرت هنرمندان به بغداد و کانونی شدن این شهر انتقال بسیاری از دانش ها و هنرها در این منطقه از آسیا در دورهٔ سلجوقی روی می‌دهد. البته یکی از مهمترین نسخه های خطی به نام صورالکواکب نیز در این دوره نقش مهمی در بازآفرینی و بازتکرار نقوش داشته است.

بنابراین نقوش از مناطق مختلف به کانون فرهنگی آمده و از آنجا به واسطهٔ رشد نگارش و تصویرگری اشاعه داده شده است. نقش‌ها به واسطهٔ شکل گیری فرهنگ تصویری تازه توسعهٔ بیشتری یافته است. مکتب بغداد و رشد نگارش و تصویر گری در این دوره اولین قدم‌های محکم ظهور نگارگری ایران را فراهم کرد. در این دوره کتب متعددی تصویر شده است. در مکتب بغداد نقوش زن پرنده‌سان و اسفنکس در برخی متون تصویر شده است. در نسخه ای از مقامات حریری زن پرنده سان را برای نخستین بار در کنار اسفنکس و با هویت روایت گونه می‌بینیم.

در اینجا چند نکته حائز اهمیت است نخست نقش مایه در بستری روایتی است؛ نگارگر بین اسفنکس و زن پرنده سان تمایز قائل بوده و دیگر اینکه هویت زنانه و بدن پرنده‌سان آن حفظ شده است. این مسئله در آینه‌های مفرغی که در ادامه به آن پرداخته شده نیز تکرار شده است. به نظر می رسد در این دوره الگوهایی برای رسانه‌ها مختلف وجود داشته که در آنها بازتولید می‌شده است و همچنین نگارگری نقش عمده و احتمالاً نقش اصلی را در میان این رسانه‌ها بر عهده داشته است.

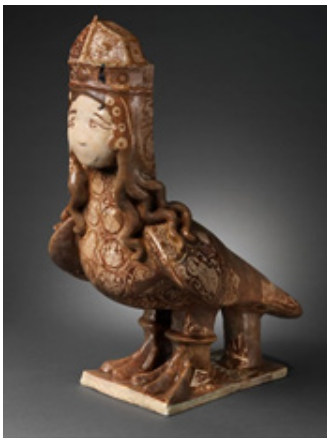
با این حال بایست توجه داشت که این نقوش در محدودهٔ جغرافیایی میان رودان است و هنوز تا این دوره فلات مرکزی ایران و بخصوص کاشان و ری نقش زن پرنده سان دیده نشده است.

پیکرک زن پرنده‌سان

در دورهٔ سلجوقی و پس از آن این نقش مایه نه‌تنها در رسانه‌های نقاشی، سفال، فلزکاری دیده می‌شود، بلکه پیکرک های سفالی با خلوص هنری خاصی از آن باقی مانده است. نمونه از این پیکرک‌های سفالین غیرمعمول از سفال زرین فام است که با نقوش متنوع به اشکال دایره‌ای تزیین شده، همچنین تاجی بر سر دارد، نمونه هایی از این تاج در رقه نیز مشاهده شده است. این پیکرک ها اگرچه کارکردهای آئینی داشته اند با این وجود نقش آن احتمالاً در باروری و عناصر زنانه است.

چنان‌که می‌دانیم هنر فلزکاری موصل و نیز سفال‌گری مینایی و شیشه‌گری سوریه هر کدام به نحوی در کانونی خاص از سرزمین‌های اسلامی دوران سلجوقی توسعه یافته است. بنابراین دور از انتظار نیست به جهت تعاملات گسترده در پهنهٔ حکومتی شکل تازه‌ای از هنرها به ظهور برسد. از جمله نمونه‌های نقش زن پرنده‌سان می‌توان به سفالینه‌های گروس، سفالینه‌های زرین فام، سفالینه های سلجوقی مینایی کاشان و ری اشاره کرد. در نقش پایین تصویری از نقش زن پرنده سان مشاهده می‌کنید که در کانون نقش قرار گرفته است(تصویر۱۵). این نقش با هاله‌ای در دور سر و بال‌های بزرگتر از حد معمول در دایره‌ای به شعاع‌های خورشیدگون محاط شده است.

موجودات ترکیبی زن پرنده سان در مواد فرهنگی گوناگونی از جمله فلزکاری و در آینه های مفرغی ظهور کرد. به نظر می‌رسد این آینه ها که به وفور تولید می‌شده محبوبیت خاصی در این دوره داشته است. تولید ساده ریخته‌گری سبب شد این محصولات در خارج از قلمرو سلجوقی از جمله یونان و تا چین نیز عرضه شود. با مطالعهٔ کتیبهٔ این نوع اشیا می‌توان گفت؛ آنها کاربرد طلسم گونه داشته و اعتقاد بر این است که در پیشگویی‌ها از این گونه ابزار استفاده می‌شده است (www.metmuseums.com).



■ تصویر۱۴. مقامات حریری، نقش زن پرنده‌سان، بغداد، ۱۲۳۷ میلادی (تارنمای شماره ۸)

■ تصویر۱۵. سفال مینایی متعلق به اواخر قرن ششم هجری، زن پرنده‌سان در صحنه‌ای متداول و نقش زن پرنده‌سان با هالهٔ دور سر در وسط ظرف (آرشیو گنجینه سفال، موسسه فرهنگی موزه‌ها)

■ تصویر ۱۶. سفال مینایی متعلق به اواخر قرن ششم هجری، نقش زن پرنده سان با هالهٔ دور سر در وسط ظرف (آرشیو موسسه فرهنگی موزه ها)

در دورهٔ سلجوقی با امتزاج فرهنگی که در گسترهٔ حکومت اتفاق افتاد و همچنین اطلاع و آگهی مردم از همدیگر، زمینه‌های مختلفی برای ایجاد باورهای متنوع فراهم شد. البته سبقهٔ سلاجقه از آسیای میانه و فرهنگ شمنی آنها در این موضوع بی تأثیر نبود. بنابراین طلسم و مانند آن بخشی از فرهنگی شد که در اشیا و مواد فرهنگی مانند آینه‌های مفرغی ظهور کرده است. آنچه که می‌توان گفت؛ این است که آینه‌ها بخشی از فرهنگ در جریان را روایت می کنند بنابراین نقش زن پرنده سان بر روی این نقوش نشانه گستردگی و کاربرد فراوان این نقش در این دوره است.

■ تصویر۱۷. آینهٔ مفرغی با نقش موجود تلفیقی زن پرنده‌سان، قطر ۱۱ سانتی‌متر، مفرغ، موزهٔ متروپولیتن (تارنمای شماره ۱۰)

مفهوم فزونی، برکت و خیرخواهی و نقش‌مایهٔ زن پرنده سان

یکی از مضامینی که در دوران اسلامی شکلی تازه ای یافت؛ مفهوم برکت و خیرخواهی است. این مفهوم پیش از اسلام در نوشته‌های پهلوی به معنای فزونی دیده می‌شود. مفهومی گسترده که در فرهنگ ایرانی مرسوم بود و مردم عادی برای ازیاد محصولات و دارایی و موارد این چنینی آرزو می کردند. یک نمونه گچبری ساسانی، اُم الزعتر، نشان نوشته شده به خط پهلوی، در وسط دو بال، واژهٔ افزون آورده شده که نمادی از فَرْرَهْ است که در جمع معنی نشان، آرزوی فر افزون است (سودآور، ۱۳۸۳، ۱۶۷)

■ تصویر ۱۸. گچبری ساسانی، نوشتهٔ فزونی، جهت حفاظت ازخانه و ازدیاد محصولات بر سر در خانه نصب می شد(تارنمای شماره ۱۱)

در ابتدای دوران اسلامی کلمهٔ برکه در کنار السرور و الیمن یکی از پر بسامد ترین کلمات بر روی ظروف کتیبه دار قرون اولیه است. به نظر می رسد سازندگان آنها در پی یک سنت مدون این کلمات را به نشانهٔ برکت و فزونی نعمت و خیر و سلامتی برای صاحبان این آثار به کار می برند. در نمونه های اولیه صدر اسلام اغلب کتیبه و پرنده بود که به مرور و در دورهٔ سلجوقی نقش زن پرنده سان بخش وسیعی را به خود اختصاص داد به نظر می رسد این نقش در امتداد این سنت معنای برکت را در خود استحاله کرده و این نقش بار معنایی مثبتی را به خود می گیرد. به همین علت است این نقش هرگز دچار تغییر غیر منتظره ای نیست و معنی آن در دورهٔ اسلامی مثبت است.

مدل بینامتنی نقش‌مایه

در این تحقیق روابط بینامتنی براساس سیر تحول نقوش مورد بررسی قرار گرفت. نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان در دوران اسلام هویت ویژه‌ای یافته است ولی نمی‌توان بین فرهنگ یونان و نقش مایهٔ سلجوقی پیش متنی را قائل شد. بلکه پیش متن های که هنر سلجوقی از آن تغذیه کرده است شامل دو وجه است: نخست اینکه از نظر معنایی با رجوع به فرهنگ ایرانی و مفاهیمی مانند خیر و برکت و تلفیق آن با نقش‌مایه زن پرنده سان گزاره‌ای جدید را در فرهنگ سلجوقی به وجود آورده است. دوم آنکه فرم ها با گفتمان غالب شکل گرفته و پیش متن های مرتبط با آن در نظر گرفته شده است. در واقع اگر بخواهیم الگوی بینامتنی برای سیر تحول این نقش مایه ایجاد کنیم دو پیش متن آغازین و میانی می‌توان برای این نقش‌مایه متصور شد، نخست مفاهیمی که در فرهنگ ایران وجود دارد(شکل۱).

■ شکل۱. مدل بینامتنی نقش مایه زن پرنده سان (نگارنده)

■ شکل۲. مدل بینامتنی نقش مایهٔ زن پرنده سان (نگارنده)

نتیجه گیری

نقش‌مایهٔ زن پرنده‌سان سلجوقی از پیش متن هایی بهره برده است که ترجیحاً با خاستگاه نقش مایه و مفاهیم مرتبط با آن در ارتباط است. به طوریکه نقش مایهٔ زن پرنده‌سان، از دو فرهنگ سلجوقی در میان رودان و فرهنگ ساسانی ایرانی بیشترین بهره را برده است. به طوریکه پیش متن های صوری و تصویری آن رسانه های هنری است که از مصر به سوریه و سپس ایران راه یافته است. و پیش متن های محتوایی آن فرهنگ ایرانی است که در معنای نقش اثر گذار است. بنابراین نمی‌توان بین این نقش و نقش هارپی که متعلق به هنر یونانی است ارتباطی قائل شد. همچنین نقش مایه های پرنده سان در دو دورهٔ پیش از اسلام و پس از اسلام تفاوت‌های ماهوی و جایگاهی دارد. به طوریکه در دورهٔ ساسانی به ندرت این نقش مایه به ظهور رسیده و دوره های پیشین آن نیز نقش مایه های با هویت مردانه و بیشتر از هنر میان رودان تأثیر پذیرفته و با خدای جنگ و مانند آن در ارتباط است.

نقش مایهٔ زن پرنده سان در هنر سلجوقی در رسانه های هنری به دلیل کارکردهای متنوع آن که نسبت مستقیم با فرهنگ سلجوقی داشته است تحول می یابد؛ بنابراین این نقش مایه در قالب هنرهای سفالگری و فلزکاری که در گسترهٔ میان رودان تا ایران در رفت آمد بوده؛ توسعه یافته است. اگرچه به طور قطع نمی‌توان رشد نجوم و ستاره شناسی را بی تأثیر دانست؛ اما مرکزیت میان رودان و نیز روابط بینا فرهنگی از قبیل تجارت و مهاجرت هنرمندان عامل اصلی انتقال نقش مایه به ایران بوده است. بنابراین پیش‌متن‌ها این نقش‌مایه در میان‌رودان، سوریه و مصر در قرون ابتدایی اسلام است. همچنین از نظر معنایی، نقش مایه با برکت، باروری و دعای خیر ارتباط دارد. اغلب ظروفی که این نقش مایه در آنها به کار رفته کاربری از جمله آینه، پای شمعدان، پی سوز و وسایل روشنایی یا کاسه و بشقاب دارد. این آثار به کتیبه هایی البرکه الیمن و السرور تزیین شده که نشان می‌دهد نقش‌مایه با این مفاهیم نزدیکی دارد.

منابع

• آلن، گراهام.(۱۳۸۰). بینامتنیت،ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

• تشکری‌سبزوار،میترا.(۱۳۹۷). مطالعه نقوش برجسته و حجم‌های جانورسان ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقی. (پایان-نامه کارشناسی ارشد، رشته تصویرسازی)، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد،ایران.

• حسینی، هاشم.(۱۳۹۱). موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران،نشریهٔ هنرهای زیبا، دورهٔ ۱۷، (شمارهٔ ۴).صص۵۴-۴۵.

• حسن زاده، یوسف. (۱۳۸۵). تاملی بر هنر مانایی بر اساس سه آجر منقوش لعابدار از قلایچی بوکان. باستان شناسی و تاریخ، ۲۰۱-۲ (پیاپی ۳۹-۴۰)

• حسنی،پروین و اسدی مهیار.(۱۴۰۰).مطالعه تطبیقی نقش مایه موجود ترکیبی زن_پرنده در هنر ایران عصر سلجوقی با هنر تمدن های بین النهرین، یونان، هندو آسیای جنوب شرقی، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ۲۶(۲). صص۳۶-۲۷.

• دیمز،اورلی.(۱۳۹۸).تندیس گری و شمایل نگاری در ایران پیش از اسلام، ترجمه علی اکبر وحدتی، نشر ماهی: تهران.

• رحمانی، نجیمه و محمودی فتانه (۱۳۹۵). بررسی سیر تحول هارپی در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا دوران معاصر)، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۲، شماره ۱،صص ۶۷-۵۳.

• سودآور، ابوالعلا(۱۳۸۳) فره ایزدی درآیین پادشاهی ایران باستان ، نشر میرک، هوستون، امریکا.

• شریفی، گل‌ناز.(۱۳۹۸). بررسی نقوش انسانی و حیوانی در زیورالات اسلامی ایران از سده ۴- ۷ هجری. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته هنر اسلامی). دانشکده حفاظت و مرمت،دانشگاه هنر تهران،تهران، ایران.

• شفائی، بهاره (۱۳۹۸). طراحی و ساخت حجم سرامیکی با الهام از نقوش ترکیبی انسان- حیوان سفال‌های قرن هشتم هجری قمری ایران.(پایان نامه کارشناسی ارشد،ارشد سفال و سرامیک). دانشکده دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز،ایران.

• عابدوست، حسین. زیبا کاظم پور.(۱۳۸۸).تداوم حیات اسفنکس ها و هارپی های باستانی در هنر دوره اسلامی، نگره،شماره ۱۳، ۱۳۸۸، صص ۹۲-۸۱.

• فتاحی، مهتاب سادات(۱۳۹۸) بررسی سیر تحول طرح و نقش هارپی در آثار سفالین ایران،(پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته صنایع دستی).دانشکده کاربردی، دانشگاه هنرتهران،تهران،ایران.

• کشتگر، ملیحه.(۱۳۹۲). تصویر هارپی و اسفنکس در هنر اسلامی با تکیه بر آثار فلزی و سفال (قرون پنجم تا هشتم ه.ق)،(پایان نامه کارشناسی ارشد،پژوهش هنر)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان،زاهدان،ایران.

• گریشمن، رومن.(۱۳۷۱). تاریخ ایران از آغاز تا پیش از اسلام ،تهران: نشر سروش گستر.

• ماسکارلا، اسکاروایت(۱۳۹۸). دروغ بزرگ شد: ازدیاد جعل آثار باستانی ایران و کشورهای همجوار، مترجم صمد علیون، تهران :ناشر پروژه ترجمه حسنلو.

• نامور مطلق، بهمن.(۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها، پژوهشنامه علوم انسانی،

شماره ۵۶، صص ۹۸-۸۳.
• نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۰). درآمدي بر بينامتنيت؛ نظريه ها و كاربردها، تهران:سخن.
• هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

• Abrams, M.H, 1993, Glossary of literary term, New York, Cornel University press, Ithaca.
• Asvad.M.J (1996) The siren and cargo cults. Classical world5:383-392.
• Brunner, C. J. (1978). Sasanian stamp seals in the Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum of Art.
• Draycott, C. (2008). Bird-women on the Harpy Monument from Xanthos, Lycia: sirens or harpies. In: Kurtz, D. (ed.) Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007. Oxford: Archaeopress, pp. 145-153.
• Hesiod (1914), theogony, Ed.M.A.9/ camberige. London: Harvard university press-william Heinemann Ltd.
• Elhelw, R. (2020). THE HUMAN-HEADED BIRD FIGURE IN PAINTING FROM THE BRONZE AGE TO THE EARLY TWENTIETH CENTURY. Journal of Arts & Architecture Research Studies, 1(1), 186-200.
• Janák, J. (2014). Saddle-billed Stork (ba-bird). UCLA Encyclopedia of Egyptology, 1(1).
• Smith, C. (1893). Harpies in Greek art. The Journal of Hellenic Studies, 13, 103-114
• Silverman, D. P. (1974). The treasures of Tutankhamun. Archaeological Institute of America.
• Virgil (1997). Aeneid, Johan Dryden.12 (translator). FredrickM. Keener (editor). London: penguin classics.

وب‌سایت‌ها

1: http//.britishmuseums.com
2: http//.staatlmuseum.com
3: www.gettymuseum.
4: www.britishmuseums.com
5:https://irannationalmuseum.ir/fa/%D8%A8%D8%A7%D8%B2%DA%AF%D8%B4%D8%AA-%D8%A2%D8%AC%D8%B1%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B1-%D9%82%D9%84%D8%A7%DB%8C%DA%86%DB%8C-%D8%A8%D9%88%DA%A9%D8%A7%D9%86-%D8%A8%D9%87/
6: www.dividcollection.org
7:https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus01;14;en
8: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl
9: www.metmuseums.com
10: www.meisterdrucke.us
11: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322675

بررسی و تحلیل رویداد غدیر خم در هنر نگارگری دورهٔ صفوی

اعظم سهیلی پور[1]
دانش‌آموخته‌ی دکترای مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی/ پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2029155.1017
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی، صص۴۲-۲۵

چکیده

نگاره‌های با موضوع غدیر، یکی از موضوعات مهم آثار تصویری با مضمون دینی در نگارگری است. هدف از بازگویی این واقعه علاوه بر تکریم و بزرگداشت شخصیت پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)، تأکید بر موضوع امامت و ولایت است. مهم‌ترین مسئلهٔ نقاشی‌ها با موضوع «واقعهٔ غدیر»، ارائهٔ حس قدسی و پایبندی هنرمند در تأکید امامت و ولایت حضرت و تبری از دشمنان می‌باشد. این پژوهش بر اساس روش توصیفی تحلیلی و با رویکرد تطبیقی با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار به بررسی نقاشی‌های آثار الباقیه، آثار المظفر، احسن الکبار، فالنامه، فالنامه طهماسبی، حبیب السیر و روضه الصفا از لحاظ عناصر تصویری و ساختاری می‌پردازد تا ضمن شناسایی وجوه تشابه و تفاوت بین آن‌ها، احتمال تأثیر آنها از یکدیگر را مشخص نماید.

شناخت عمیق نقاشی‌ها بویژه نگاره‌ها با موضوع غدیر از اهداف اصلی پژوهش است. بررسی نقاشی‌های دورهٔ صفوی در فاصلهٔ بین قرون نهم تا دوازدهم هجری نیز به علت فراگیری و رشد مذهب شیعه و تشکیل سلسلهٔ صفویان، گرایش صوفیان به حضرت علی (ع) و وقایع مرتبط با ایشان درنظر گرفته شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نگارگر به بازنمایی رویداد غدیر با تکیه بر فرهنگ و دیدگاه شیعی و نگرهٔ عرفانی هنر پرداخته است. نگاره‌ها علاوه بر به تصویر در آوردن روایت تاریخی غدیر و بازنمایی

1. a.soheiliii@gmail.com

شأن پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)، با استفاده از عناصر تصویری چون هاله‌های مقدس، رنگ‌های آسمان و رودها، رنگ لباس اشخاص، موقعیت قراگیری آنها در مرکزیت تصویر، حضور فرشتگان در نگاره به عنوان واسطهٔ عناصر مادی و معنوی پرداخته است. تشابهات ساختاری و تصویری بین نگاره‌های غدیر تنها به‌علت اشتراک موضوع نبوده بلکه احتمال تأثیرپذیری آنها از عناصر عرفانی در دورهٔ پیشین، هویدا می‌باشد.

واژگان کلیدی: رویداد غدیر خم، نگارگری و صفوی.

مقدمه

آیین‌ها از زمینه‌های مهم در بیان و حفظ اعتقادات اقوام در طول زمان به شمار می‌آیند. از این رو، مطالعه و موشکافی در آیین‌های به جامانده از دوران گذشته در شناخت ریشه‌های فرهنگی و اعتقادی اقوام اهمیت بسیار می‌یابد. گرچه مطالعه‌ی چارچوب‌های بیانی، مضامین و یا فرم آیین‌ها در طول تاریخ زمینه‌های مطالعاتی ارزشمند و متنوعی را پیش روی پژوهشگران قرار داده است، اما درک ریشه‌های اعتقادی مشترک آنها مستلزم درک لایه‌های معنایی است که در ویژگی‌های فرهنگی یک قوم متراکم شده است.

یکی از وظایف تصویرگری، درک مفاهیم مختلف علمی و ادبی به کمک تصویر و احساس ملموس‌تر وقایع تاریخی می‌باشد و تصویرسازی مذهبی را می‌توان گویاترین روش برای ایجاد تفکر در انسان دانست. از آنجایی که مذهب در فرهنگ ایران همواره از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است، تولید نسخه‌های مصور مذهبی در کنار سایر کتب مصور، توجه حامیان هنری و نگارگران را به خود معطوف داشته است. مضامین مذهبی یکی از عوامل تأثیرگذار در نوع تمایلات دینی حاکم بر جامعه و بینش حامیان آنها، جلوه‌های متعددی از باورها و آموزه‌های مذهبی را با کیفیت‌های تصویری و نمادین متفاوت به منصهٔ ظهور رسانده‌اند.

با وجود گرایش‌های شیعی در مقاطع مختلف تاریخی مردم ایران، مضامین و عناصری از باورهای شیعی در نگارگری بروز و تجلی نموده است و باعث حضور چهرهٔ اولیای الهی در نگاره‌ها شده است، اما انعکاس مضامین، وقایع، باورها و شخصیت‌های شیعه در ادوار مختلف تاریخی و فکری در نسخ و آثار متعدد از جنبه‌های مختلف ایجاد شده‌اند. واقعهٔ «غدیر خم» در ادوار مختلف از ابعاد مذهبی و تاریخی به تصویر درآمده‌اند. البته آثار موجود از نقطه نظر ظهور عناصر بصری و تصویری از روند یکسانی برخوردار نبوده و نگارگرانی که به تصویرسازی این موضوعات پرداخته‌اند اهداف گوناگونی داشته‌اند. به این منظور زبان بصری آنها نه تنها تداوم میراث تصویری است، بلکه بیش از هر چیز موید تأثیرگذاری افق فکری و فرهنگی هر دوره و سبک غالب آن است. این پژوهش با هدف شناخت عمیق از هنرهای تصویری با موضوع غدیر و کشف روابط و دامنهٔ تأثیر نگاره‌ها بر دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای است و به

دنبال پاسخ به پرسش‌های؛ "۱. نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای غدیر از لحاظ عناصر تصویری و ساختاری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ ۲. آیا نگاره‌ها بر دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای تأثیر داشته است؟" می‌باشد. بدین منظور، آشنایی با عناصر تصویری و ساختاری موجود در دو شیوهٔ نقاشی نگارگری و دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای و مطالعهٔ آثار هنرمندان آنها ضرورت می‌یابد.

۲. روش پژوهش

این پژوهش بر اساس روش توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است. در ابتدا با مراجعه به متون، واقعهٔ غدیر بررسی شده، سپس بر اساس اهداف پژوهش، هفت تصویر انتخابی از نگاره‌ها متعلق به دورهٔ صفوی با موضوع رویداد غدیر، از لحاظ عناصر تصویری (نوع چهره‌ی پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)، روبند، هالهٔ مقدس، آسمان و فرشتگان) و ساختاری (ویژگی محیطی و مکانی رویداد، حضور مردم، شرایط قرارگیری دو شخصیت پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) در تصویر و تمایز آنها نسبت به سایرین) مورد مطالعه قرار گرفته است تا ضمن شناسایی وجوه تشابه و تفاوت بین نگاره‌های دورهٔ صفوی، احتمال تأثیر و تأثر آنها از یکدیگر مشخص شود. این نگاره‌ها، واقعه را با همان شرح و تفسیر حدیث غدیر متعلق به نسخ دورهٔ صفوی با نگرش خاص شیعی ارائه کرده که شامل آثار الباقیه، آثار المظفر، احسن الکبار، فالنامه، فالنامهٔ شاه طهماسبی، حبیب السیر و روضه الصفا می‌باشند. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی است و مطابق با اصول روش کیفی از نمونه‌های نظری انتخابی می‌باشد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

هنر و مذهب در ایران بعد از اسلام همواره باهم مرتبط بوده‌اند. بخصوص در دورهٔ ایلخانیان، تیموریان و صفویان، درست به همان صورتی که پیش از اسلام مرسوم بود بعد از آن نیز مورد توجه حاکمان مسلمان بوده است. برخورد احتیاط‌آمیز اسلام در مورد برخی هنرها چون نقاشی موجب شده بود هنرمندان برخی رشته‌های هنری تا دورهٔ صفوی از حمایت علمای دینی محروم باشند اما شاهان صفوی راه را برای هنرمندان اغلب رشته‌ها باز کردند. تصویرسازی متون مرتبط با وقایع تاریخی همانند تصویرسازی نسخ، گرایش مذهبی داشت (شایسته‌فر، ۱۳۹۹).

نقاشی ایران، پیوند دیرینه‌ای با ادبیات، به ویژه ادبیات حماسی و عرفانی داشته است، در دوره‌های پیشین، محوریت بر ادبیات بود و به نوعی نگارگری در خدمت ادبیات بکار گرفته می‌شد؛ اما در دورهٔ صفویه زمانی که نقاشی به استقلال خود رسید، ادبیات از نگارگری جدا شد و به دلایل مختلفی، توجهی جدی به ادبیات نشد. مقالهٔ «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای» ۱۳۸۹، توسط چلیپا و همکاران، به ذکر سابقهٔ خیالی‌نگاری با تأکید بر دیوارنگاره‌های قهوه-خانه‌ای و

دسته‌بندی موضوعات آن پرداخته است (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۲). همچنین مهدی‌زاد (۱۳۹۵) می‌گوید، مضامین و مفاهیم مورد علاقه و تأکید مذهب تشیع و رویدادهای مهم و نمادین از دیدگاه شیعیان، بخشی از درون‌مایهٔ نسخهٔ نگاره‌های دوره‌های مختلف است که شامل افراد، باورها و روایت‌هایی است که هستهٔ کانونی آن به تعیین جانشینی و امامت حضرت علی (ع) از طرف خداوند می‌باشد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۷). رویداد غدیر نیز اصلی‌ترین واقعه‌ای است که شیعیان برای اثبات امامت و جانشینی حضرت علی (ع) استناد کرده و حضرت علی (ع) به امر خدا برای جانشینی توسط پیامبر (ص)، جانشین و پیشوای مسلمین معرفی نمود. نگارگر، برتری ایشان را با بزرگ‌تر کشیدن، در مرکز تصویر قراردادن و ایجاد هاله‌ای نورانی یا آتشین بر سرشان، ویژه و برجسته نشان دادند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸). لذا برای نشان دادن این واقعهٔ عظیم و اعلام الهی جانشینی حضرت علی (ع) در تشیع دورهٔ صفوی به تمهیدات بصری و تجسمی خاص با نشانه‌ها و نمادهایی به تصویر کشیده شد.

۳. ۱. تعاریف و مباحثهٔ نظری پژوهش

۳. ۱. ۱. رویداد غدیر

واقعهٔ غدیر یکی از وقایع مهم تاریخ اسلام است که در آن اساسی‌ترین برنامهٔ پیامبر برای تداوم اسلام صورت گرفته است. این روز به صراحت آیهٔ قرآن، روز اکمال دین و اتمام نعمت بر تمام مسلمین است که به نوبهٔ خود رسالت انبیای الهی نیز در این روز به نتیجهٔ واقعی‌اش رسید (اکبرنژاد و دشتی، ۱۳۹۲: ۲۴). «رکن الدین احمد ابن احمد بیابانکی» از عرفای مشهور قرن هفتم و هشتم هجری است که در رسالهٔ «مناظر المحاضر للمناظر الحاضر» به شرح آیهٔ ۶۷ سوره مائده «یا اَیُها الرسولُ بَلِّغ ما اُنزلَ اِلَیکَ مِن ربّکَ و اِن لَم تَفعَل فَما بَلّغتَ رِسالَتَه و اللهُ یَعصمُکَ مِنَ النّاس» پرداخته و با استناد به احادیث از رسول اکرم (ص)، صحابه و خود امام علی(ع)، وقایع غدیر را تفسیر کرده است (فتحی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۱۲).

پیامبر(ص) در سال(۱۰ ه‌ق) برای انجام فریضه و تعلیم مناسک حج به مکه عزیمت کردند. در این موقعیت، جبرئیل نزد رسول خدا(ص) آمد و از جانب خداوند از پیامبر(ص) خواست تا علی‌بن‌ابی‌طالب(ع) را به جانشینی خویش بر امت منصوب کند و هرآنچه از علم و میراث انبیای پیشین در نزد پیامبر(ص) است به وصی و خلیفهٔ پس از خود تسلیم نماید. سپس در مسیر حرکت از مکه به مدینه، پیامبر(ص) به سمت منبر رفتند و امیرالمومنین(ع) را فرا خواندند و فرمودند: «اَللّهُم و الِ مَن والاه و عادَ مَن عاداه مَن کُنتُ مَولاه و هذا عَلیٌ مَولاه». در این واقعهٔ عظیم، پیامبر(ص)، حضرت علی(ع) را به عنوان جانشین و وصی و ولی زمامدار مسلمانان برای پس از رحلت خود معرفی و منصوب فرمود (باقریان ساروی، ۱۳۹۲، ۳۴).

مهم‌ترین محورهایی که دربارهٔ واقعه‌ی غدیر و شخصیت علی‌بن ابیطالب (ع) مورد توجه قرار گرفته

است، شامل؛ شرح واقعهٔ غدیر و ابلاغ پیام الهی، تاکید بر امامت و ولایت بلافصل حضرت، وصف شخصیت والای ایشان و لزوم تبری از دشمنان و تعیین ائمه (ع) پس از رسول اکرم (ص) و آیاتی که در واقعهٔ غدیر نازل شده است (ابوحمزه، ۱۳۹۲: ۲۰). براتعلی‌پور و زیرکی حیدری (۱۳۹۲) معتقدند، امیرالمومنین(ع) نقش خود را در جامعه پس از پیامبر(ص) ایفای مسئولیت اجتماعی دانسته و آن‌را با آرمان عدالت‌خواهانه پیوند می‌دهد. این آرمان در بازستاندن حقوق از دست رفته و پایمال شدن ضعیفان جلوه‌گر می‌شود. ایشان سرمنشاء فقر و ناداری اجتماعی را روابط ناعادلانه اقتصادی و سلطهٔ افراد یا گروه‌های زیاده‌طلب می‌داند (براتعلی‌پور و زیرکی حیدری، ۱۳۹۲: ۳۸).

۳. ۱. ۲. نگارگری موضوعات مذهبی

تاریخ نگارگری ایران در دوران پرفراز و نشیب خود دارای دوره‌های اوج و شکوفایی شاخصی بوده است که پس از افت و خیزهای دورهٔ عباسی و با حملهٔ مغولان وارد مرحلهٔ جدیدی در تصویرسازی کتب علمی، فنی و هنری شد. در این دوره، مکتب نگارگری تلفیقی از هنر چین و هنر نگارگری ایرانی گشت و علاوه بر ورود عناصر هنرهای خاور دور، به علت گرایش پاره‌ای از سلاطین مغولی به دیانت، نفوذ نقاشی بیزانس مشاهده می‌شود. از این رو در دورهٔ ایلخانی نگارگری ایران به جایگاه خاصی از نظر موضوع و ترکیب‌بندی دست یافت و اصول پایه‌گذاری شده در این عصر، به بالاترین شکل خود در ادوار تیموری و صفوی نائل گشت. در این دوران‌ها هنر و مذهب در ایران به صورت نزدیکی باهم مرتبط شده و کتاب آرایی نسخ مذهبی افزایش می‌یابد. اما نشانه‌های نگارگری دینی از اوایل قرن هفتم هجری با وجود مخالفت بعضی از علمای دین پدیدار شد و نقاشان به ترسیم برخی از صحنه‌های دینی فراخوانده شدند (علی‌پور و مراثی، ۱۳۹۶: ۱۲۷).

۳. ۱. ۳. دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای به ویژه با موضوعات مذهبی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از چهار جریان موازی در نقاشی معاصر ایران است: نقاشی قهوه‌خانه، نگارگری جدید، نقاشی آکادمیک و نقاشی نوگرا (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۸۶). دوران اوج آن مربوط به زمامداری پهلوی اول است، گرچه پیشینهٔ شکل‌گیری آن به دورهٔ صفویه برمی‌گردد[۱]. نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان هنری شکل گرفته توسط نقاشانی بی‌ریا و پاک‌دل توصیف کرد که فارغ از سبک‌ها و گرایش‌های هنری گوناگون، مهم‌ترین دغدغهٔ آنها بیرون کشیدن آرمان‌ها و اسطوره‌های مردمی از دل تاریخ و بازسازی آنها در قالب تابلوهای نقاشی بوده است.

۱. در دورهٔ صفویان نقاشی ناتورالیسم اروپا بنا به علل گوناگون وارد ایران شد و نظر نقاشان ایرانی را به خود معطوف داشت، به گونه‌ای که از اصول و قواعد این نوع نقاشی الگوبرداری کردند و از این زمان به بعد بود که بعنوان فرنگی‌سازی، عناصر نقاشی اروپایی برجسته‌نمایی، حجم‌نمایی، نقشمایه‌های اروپایی را به کار می‌گرفت. در این فضای بین‌المللی، تحولی تدریجی در سلیقهٔ دربار صفوی و ثروتمندان اصفهانی بوجود آمد. اکنون، نقاشی‌های اروپایی و شبه اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول می‌افتاد. حتی ممکن بود که خود شاه نیز نقاشان دربار را به تقلید از نمونه‌های خارجی ترغیب کند (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۲).

با نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنر تصویرسازی توانست به میان مردم عادی آمده و از انحصار طبقات اشرافی جامعه خارج شود. هدفش صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیش‌تر بر مخاطب بود. از همین رو، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصاویرشان می‌نوشت؛ شخصیت اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص فرعی نشان می‌داد و یا از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کرد (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۲-۷۳).

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای ذهن در تشکیل تصورات تخیلی به دو گونه عمل می‌کند، ۱. جابجایی عناصر تشکیل‌دهندهٔ صورت‌های متعدد خیالی. ۲. حذف عناصر یا عناصری از صورت‌های خیالی و یا عقلی و اضافه کردن عناصر اختراعی. از این رو دیگر وابسته به واقعیت‌های خارجی نیست، تعلق کمتری به ماده دارد و نقاشی علاوه بر ذهنیت و احساس و تخیل هنرمند، عناصر رنگ و خط بر تخیلات و خلاقیت بیشر کمک می‌کنند (خلیلی، ۱۳۸۷: ۲۴).

۳. ۱. ٤. زمینه‌های سیاسی و اجتماعی در ایجاد نقاشی‌های مذهبی ایرانی

پس از اینکه تشیع بعنوان مذهب رسمی دولت ایران اعلام شد، دربار و اعیان و اشراف از آداب عامیانهٔ سوگواری ایران، شیعیان و هنرهای وابسته به آن به حمایت پرداختند. نقاشی شخصیت‌ها، وقایع مذهبی و اماکن مقدس برای تودهٔ مردم، توسعه‌ای اساسی در هنر اسلامی بود. طی سیزده قرن گذشته، افسانه‌ها و اسطوره‌های گوناگونی که پیرامون وقایع مختلف مذهبی چون کربلا، عید غدیر و ... پدید آمده، در اعمال و رفتار این وقایع جلوه یافته است. تا جایی که آقا شریفیان اصفهانی معتقد است: «هنر شیعه از غدیر سرچشمه یافته و از طریق اولیا و در راس ایشان امیرالمومنین (ع) و خاندانش محقق می‌شود» (آقا شریفیان، ۱۳۹۲: ۱۵).

از آن‌جا که هنر ایرانی همواره ریشه‌های سترگ و عمیق در باورها و اعتقادات آیینی و مذهبی داشته است، تاثیر دائمی تصوف را بر هنر نگارگری ایران نمی‌توان منکر شد. چه بسا ورود اندیشه‌های مذهبی بر هنر ایرانی وجه تمایز هنر این اقلیم است بر سایر هنرهای کشورهای دیگر (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹). در این میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیال‌نگاری) بر مبنای سنت، باورها و عقاید دینی و فرهنگ جمعی و نیز سنت هنری در اواخر دوران صفوی شکل گرفت و برای بهره‌مند شدن انسان و یک ضرورت اجتماعی[1] در جامعه گسترش یافت (علی‌پور و همکاران، ۱۳۷۹: ۵۶). نقطهٔ اوج این آثار در دورهٔ قاجار بوده و بیشترین مخاطب آن انسان‌هایی از میان مردم کوچه و بازار بوده‌اند؛ فرض بر این است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی خصوصاً واقعه‌ی کربلا، تأثیرات عمیقی بر روی باورها و اعتقادات مذهبی عامهٔ مردم داشته است (طوبایی و کامیار، ۱۳۹۳: ۶).

از طرفی، تعزیه در نقاشی‌های روایی تأثیر داشت و این نقاشی‌ها زمینه‌ای برای پرده‌داری شدند. از

۲. به لحاظ جامعه‌شناختی، به محل اجتماع عده‌ای از افراد بدون وجود آیین‌نامه، قواعد و قوانین به تشکیل اجتماعاتی اقدام کنند (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵: ۷۰)

این نقاشی‌ها در دورهٔ قاجار در عمارت‌های عمومی و یا اقامتگاه‌های خصوصی، در ایام مراسم مذهبی استفاده می‌شد. در دورهٔ قاجار، مجالس قصه‌گویی که دراویش عجم متولی آن بودند در قالب مجالس نقالی، سخنوری و روضه‌خوانی در قهوه‌خانه‌ها، میادین و دیگر محافل فرهنگی و مذهبی برگزار می‌شد. به عبارتی دیگر روضه‌خوانی شکلی از نقالی مذهبی بود (زارعی و حیدری باباکمال، ۱۳۹۵: ۵۹).

۳. ۱. ۵. شمایل‌نگاری از ائمه و مقدسین

چهره‌نگاری از پیامبر اعظم(ص) و ائمه معصومین (ع) یکی از موضوعات مورد توجه و از اصلی‌ترین مضامین هنر دینی است. قدیمی‌ترین شمایل‌نگاری از چهره‌ی مقدسین اسلام، به دورهٔ ایلخانی نسبت داده شده است. در دورهٔ ایلخانی، به تأثیر از هنرمندان چینی و بیزانسی که نقش دین خود را تبلیغ می کردند و با توجه به منش و سهل گیری حکمرانان مغول، هنرمندان نقاش به خلق نگاره-هایی با مضامین مذهبی چون، میلاد پیامبر (ص)، مبعث آن حضرت، عید غدیر خم و ...؛ همچنین شرح قصص و روایات همت گماشتند. بدیهی است که با ظهور سلسلهٔ صفویه و اعلام مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی ایران، تفکرات دینی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار گشت و تألیف و تصویرسازی کتب دینی نیز قوت گرفت.

شمایل‌نگاری در دورهٔ قاجار به دلیل ارتباط روزافزون با غرب روش‌های جدیدی در هنر و نقاشی باب نمود، همچون: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های رنگ و روغنی و ... که در آن‌ها علاوه بر تصاویر رزمی و بزمی، تصاویر مذهبی و شمایل‌نگاری نیز مشاهده می‌شود که هرکدام از ویژگی‌های متفاوتی برخوردارند. تصویر پیامبر (ص) در واقعهٔ غدیر خم و معراج ایشان از سوژه‌های رایج تصویرسازی از پیامبر (ص) در طی آن دوران بوده است که در آن گاهی تمثال مبارک حضرت محمد (ص) بدون پرده‌پوشی و آشکارا و گاه با نقاب دیده می‌شود (افضل طوسی و سلاحی، ۱۳۹۶: ۸-۹).

۳. ۲. بررسی عناصر تصویری نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای غدیر

۳. ۲. ۱. ویژگی محیطی و مکانی رویداد غدیر

در اکثر نگاره‌هایی که موضوع غدیر را نمایش می‌دهند، تقسیم‌بندی کادر، تصویر به دو بخش بالا و پایین تقسیم شده است. در بخش بالا، نوع و اقلیم بیابانی منطقهٔ غدیر را به تصویر کشیده است. در برخی نگاره‌ها، منطقه با پوششی از چمن ترسیم شده که احتمالاً یادآور بهار و عید است همان‌گونه که طبق روایات روز غدیر خم به «عیدالله الاکبر» یاد شده است. تصویر ۱، نگارهٔ «غدیر خم» نسخهٔ «آثار الباقیه عن القرون الخالیه» تالیف ابوریحان بیرونی در سال(۱۰۷۵ق) است که اکنون در کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری موجود می‌باشد. هدف نگارگر احتمالاً از تصویر کشیدن این نگاره، اشاره به حدیث پیامبر (ص) در غدیر خم نیز بوده است.

همان‌گونه که گفته شده: «خداوند در کتابش شما را به نماز امر فرموده که آن را برایتان بیان داشتم و به زکات و روزه و حج دستور داده که برای شما تبیین کرده و تفسیر نمودم و به ولایت امر کرده و من شما را شاهد می‌گیرم که ولایت مخصوص این شخص است» و حضرت در این حال دستش را بر شانهٔ حضرت علی (ع) گذاشت و «سپس به دو پسرش بعد از او اختصاص داد و بعد از آن مخصوص جانشینان فرزندان آنان است. آنان از قرآن جدا نمی‌شوند و قرآن از آنان جدا نمی‌شود تا بر سر حوضم بر من وارد شوند» (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۴). پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)، در مرکز تصویر و هم‌سطح جمعیت واقع شده‌اند که تشخّص این دو بزرگوار را از عامهٔ مردم متمایز می‌نماید. خیل جمعیت در صحنه، حکایت از اهمیت موضوع غدیر داشته و نشان می‌دهد حجاج پس از اعمال حج و هنگام عزیمت به دیار خود، با تبیین استمرار ولایت و امامت حضرت علی(ع) توسط پیامبر(ص) مواجه شده‌اند. در جمعیت، افرادی راغب و موافق با امامت حضرت هستند که با چهره‌هایی شاداب و مشتاق به شنیدن موضوع، به تصویر کشیده شده‌اند و افرادی که مخالف ولایت و امامت حضرت بودند با چهره‌ای ناراحت و بی‌اعتنا به موضوع و پشت به دیگر حضار و پیامبر(ص) تصویر شده‌اند. پیکره‌های انسانی محدود، پس‌زمینهٔ چمن تُنُک بوده که منطقهٔ بیابانی غدیر را تداعی می‌کند. چهره‌های پیامبر (ص) و حضرت علی(ع)، بدون روبند بوده و پیامبر دست خود را بر شانهٔ حضرت علی گذاشته‌اند.

■ تصویر۱ . غدیر خم از کتاب آثار الباقیه، ۷۰۷ هق (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۳).

■ تصویر۲ . غدیر خم از کتاب آثار المظفر (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۶).

نگارهٔ «غدیر خم» در تصویر ۲، نسخهٔ «آثار المظفر» تالیف نظام‌الدین بن حسین بن مجدالدین استرآبادی در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم قمری است که اکنون در مجموعهٔ چستربیتی لندن موجود می‌باشد. این صحنه با پوششی از چمن ترسیم شده که احتمالاً یادآور بهار و عید است همان‌گونه که طبق روایات روز غدیر خم به «عیدالله الاکبر» یاد شده است. خیل جمعیت که شامل حجاج زن و مرد هستند به شیوهٔ پوشاک صفوی ترسیم شده‌اند، اگرچه نگاره تمام عناصر بصری را که نشان‌دهندهٔ محل غدیرخم و پوشش اعراب با سایر مناطق می‌باشند، نیست ولی با

توجه به شعر درون نگاره و نمایش بلند کردن دست حضرت علی (ع) توسط پیامبر (ص) بر روی منبر غدیر، احتمالاً نگارگر قصد تصویر کشیدن بخش دوم خطابه را داشته است» (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۷). پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روی منبر (جهاز شتران) هستند. پیکره‌های انسانی محدود. پس‌زمینهٔ آسمان آبی و زمین خاکی نشان‌گر منطقهٔ بیابانی غدیر و همچنین وجود جوی آب و رشد گل و گیاه بهم در تناقض‌اند، چهرهٔ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند و هالهٔ نورانی شعله‌آسا، پیامبر(ص) دست حضرت علی(ع) را کمی بلند کرده است.

در تصویر ۳، نگارهٔ «غدیر خم» نسخهٔ «احسن الکبار فی معرفه الائمه الطهار» تالیف ابن عربشاه محمد بن ابی زید العلوی ورامینی به سال (۸۳۷ق) است که اکنون در کاخ گلستان موجود می‌باشد. در این نگاره، پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روی جهاز شتران و مشرف به جمعیت ایستاده‌اند و پیامبر(ص)، حضرت علی(ع) را در آغوش گرفته و بلند کرده تا جانشینی حضرت را اعلام کند. چهرهٔ هر دو با روبند سفید و هالهٔ نورانی پوشانده شده است. دستارهای سفید که به دور کلاه‌های قرمز پیچیده شده‌اند، ویژگی کلاه‌های قزلباش در دورهٔ صفوی است. در نگاره، حجاج نیز حضور دارند که برخی مخالف رویداد و بیعت با حضرت علی(ع) هستند و از چهره‌هایشان مشخص است. پس‌زمینه‌ها، شیوهٔ مکتب تبریز صفوی را یادآور می‌شود، زیرا زمینهٔ صورتی با گل‌هایی در کنار سنگلاخ به تصویر کشیده شده است (افضل طوسی و سلاحی، ۱۳۹۶: ۸). پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روی منبر (جهاز شتران) هستند. پیکره-های انسانی محدود، پس‌زمینهٔ آسمان آبی و زمین خاکی غدیرخم تداعی می‌شود و وجود جوی نقره‌ای موجب رشد گل و گیاه در این منطقه شده است، چهرهٔ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند و هالهٔ نورانی شعله آسا، پیامبر(ص)، حضرت علی(ع) را به نشان جانشینی بلند کرده است.

■ تصویر۳ . غدیر خم از کتاب احسن الکبار (افضل طوسی و سلاحی، ۱۳۹۶: ۸).

■ تصویر۴ . غدیر خم از کتاب فال‌نامه طهماسبی (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۲).

در تصویر ۴، نگارهٔ «غدیر خم» نسخهٔ «فال‌نامه شاه طهماسبی» به سفارش شاه طهماسب، به قلم مالک دیلمی و نگارگری آقامیرک و عبدالعزیز در قرن(۱۰ق) تألیف شده است که اکنون در کتابخانهٔ توپکاپی سرای استانبول موجود می‌باشد. در این نگاره، نگارگر منبر کوتاهی ترسیم کرده که فردی با دو سر و لباسی نارنجی بر روی آن نشسته و در حال سخنرانی با حضار و حجاج است. این فرد احتمالاً پیامبر (ص) است که با دو سر نمایش داده شده و هنرمند طبق احادیث که حضرت علی (ع) جان پیامبر معرفی شده، قصد داشته این موضوع را نشان دهد یا برای اینکه جانشینی پیامبر (ص) را توسط حضرت علی (ع) به تصویر بکشد که به امر الهی تمام وظایف پیامبر (ص) پس از ایشان بر عهدهٔ حضرت علی (ع) نهاده می‌شود، از این روش تصویرگری استفاده کرده است.

در اینجا نگارگر برای نشان دادن دو نفر، از دو سر با دستار مشابه، ولی با کلاه‌هایی به رنگ قرمز و سبز استفاده کرده است؛ زیرا سر، هویت افراد را مشخص می-کند. این دو چهره با روبند سفید و هاله‌ای از نور ترسیم شده‌اند. تفاوت بین دستارهای حجاج و همچنین حالات چهرهٔ آنها حاکی از این است که نگارگر قصد نمایش مخالفت حجاج از فرمان الهی را داشته است. اهم موضوعی که در این نگاره جلب توجه می‌نماید ترسیم گوشه‌ای از معجزهٔ بزرگ دربارهٔ یکی از منکرین مراسم غدیر است. در این تصویر نزول دو عذاب الهی همزمان به نمایش درآمده؛ یکی لحظه‌ای که سنگ بر سر حادث فهری سقوط کرده و سپس ابر سیاهی ظاهر شد و رعد و برقی زد و صاعقه‌ای پدید آمد که بر بدن حادث خورد و او را سوزانید» (علی‌پور، ۱۳۹۴:۴۳). همچنین پیامبر(ص) با دو سر ترسیم شده که نشان از دو سر پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روی منبر (جهاز شتران) هستند.

پیکره‌های انسانی محدود. پس‌زمینهٔ آسمان آبی و زمین خاکی منطقه و همچنین جوی آب که موجب رشد گل و گیاهان زیادی شده است، چهرهٔ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند و هالهٔ نورانی شعله آسا، پیامبر(ص) دست حضرت علی(ع) را کمی بلند کرده است. تصویر حارث با سنگی که بر سرش فرو آمده ترسیم شده است.

تصویر معروف معراج پیامبر (ص)، تصویر ۵ است که در فالنامهٔ منسوب به امام صادق (ع) متعلق به دورهٔ صفوی وجود دارد[۱]. در این نگاره فضایی روحانی و معنوی وجود دارد. آسمان تیره، جبرئیل که راه را نشان می‌دهد، فرشتگان مشایعت‌کننده با مجمرهایی از عود و عنبر و مشکات‌هایی در دست، همگی سعی در معنویت بخشیدن و نمادین کردن این سفر خاص را دارند. طراحی پیکره‌ها و چهره‌ها از ظرافت و لطف نگاره معراج خمسهٔ نظامی برخوردار نیست و جامهٔ پیامبر به رنگ‌های قرمز و زرد است. حضور شیر در گوشهٔ سمت چپ که وجه تمایز آن است، نماد حضرت علی (ع) است. کسی که شیعیانش او را شیر خدا می‌خوانند. حلقه‌ای که توسط پیامبر (ص) با دست راست به سوی شیر

۱. این نسخه در تبریز یا قزوین در سال ۹۵۷/۱۵۵۰ تهیه شده است. فالنامه کتابی در زمینه فالگیری است که برای مشورت و پیشگویی بکار می‌رود. این نسخه خطی در مجموعه ورور در لندن نگهدای می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۹۹).

گرفته شده است، احتمالاً نشان‌دهندهٔ پیشنهاد جانشینی و خلافت حضرت محمد (ص) به حضرت علی (ع) می-باشد. پرچم سبز در دست فرشته می‌تواند نماد پرچم اسلام به تعبیر خجستگی و صلح باشد (شایسته‌فر، ۱۳۹۹). حضور فرشته در نگارگری یادآور نقش فروهر در بینش مزدایی قبل از اسلام است. فرشته واسط بین عالم ملکوت و ماده به عبارتی میانجی بین پیامبر و خداوند است.

تصویر ۵. غدیر خم از فالنامه (شایسته‌فر، ۱۳۹۹).

تصویر۶. غدیر خم از کتاب حبیب السیر فی الاخبار افراد البشر (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۴).

نگارهٔ «غدیر خم» در تصویر ۶، نسخهٔ «حبیب السیر فی الاخبار افراد البشر» تألیف خواجه غیاث الدین معروف به خواندمیر، در قرن(۱۰ق)است که اکنون در کتابخانهٔ کاخ گلستان موجود می‌باشد. «در این نگاره، پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روبروی یکدیگر ایستاده‌اند که پیامبر دستشان به سمت آسمان اشاره دارد که برای نمایش نزول فرمان الهی است» (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۴). طبق تصویر، پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) هم‌سطح جمعیت هستند. پیکره‌های انسانی محدود، پس‌زمینه‌ای با خورشید تابان منطقهٔ غدیر با جوی آب و گیاهان کم، چهرهٔ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند، پیامبر(ص) به سمت حضرت علی(ع) به عنوان ولی مسلمین اشاره کرده است.(۴۸)

نگارۀ «غدیر خم» در تصویر ۶، نسخۀ «حبیب السیر فی الاخبار افراد البشر» تألیف خواجه غیاث الدین معروف به خواندمیر، در قرن(۱۰ق)است که اکنون در کتابخانۀ کاخ گلستان موجود می‌باشد. «در این نگاره، پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روبروی یکدیگر ایستاده‌اند که پیامبر دستشان به سمت آسمان اشاره دارد که برای نمایش نزول فرمان الهی است» (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۴). طبق تصویر، پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) هم‌سطح جمعیت هستند. پیکره‌های انسانی محدود، پس‌زمینه‌ای با خورشید تابان منطقۀ غدیر با جوی آب و گیاهان کم، چهرۀ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند، پیامبر(ص) به سمت حضرت علی(ع) به عنوان ولی مسلمین اشاره کرده است.(۴۸)

تصویر ۷. غدیر خم از کتاب روضه الصفا (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۸).

نگارۀ «غدیر خم» در تصویر ۷، نسخۀ «روضه الصفا فی سیره الانبیاء و الملوک و الخلفاء» تألیف امیر محمد بن خاوند شاه معروف به میرخواند در اواخر دورۀ تیموری است که توسط غیاث الدین خواندمیر در دورۀ صفوی به اتمام رسیده است که اکنون در کتابخانۀ موزۀ قاهره موجود می‌باشد. چهره‌ها با روبند سفید و هالۀ گرد و نورانی پوشانده شده که احتمالاً متأثر از سبک قزوین است؛ زیرا در سایر مکاتب صفوی، هاله‌های نورانی به صورت کشیده ترسیم شده‌اند. حجاج اطراف پیامبر با لباس‌های رنگارنگ و دارای نقوش متأثر از پوشاک صفوی ترسیم شده‌اند.

ابر موجود در آسمان نیز نشان رحمت الهی است و آن با امر اتمام نعمت و اکمال دین ارتباط دارد و نگارگر خواسته است نشان دهد که در سایۀ ولایت حضرت علی (ع)، امت اسلامی از تمام نعمت‌ها بهره‌مند می‌شوند و عالم با وجود ائمه (ع) سرسبز و آرام می‌شود. این نگاره به دلیل نمایش منطقۀ غدیر در دامنۀ کوهی ترسیم شده است و وجود شتران در تصویر، منطقه‌ای بیابانی را یادآور می‌شود» (علی‌پور،۱۳۹۴: ۴۸). همچنین پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) روی منبر (جهاز شتران) هستند. مطابق تصویر، پیکره‌های انسانی محدود، پس‌زمینۀ ارغوانی با جوی آب و رشد گل‌ها و گیاهان متعدد، چهرۀ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) با روبند و هالۀ نورانی شعله آسا، پیامبر(ص) دست حضرت علی(ع) را گرفته و به او کمک می‌کند تا به بالای منبر برود. حضور منافقین چون معاویه، پشت منبر غدیرخم با چهره‌هایی خواب آلوده است که به سخنان پیامبر (ص) بی‌توجه هستند.

۳. ۲. ۲. شرایط قرارگیری دو شخصیت پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)

در راستای به تصویر کشیدن تشخّص پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) نسبت به عامهٔ مردم، ۱. شمایل ایشان از سایر افراد بزرگ‌تر به تصویر کشیده شده است[۱]، ۲. ایشان روی یک سکویی که احتمالًا از جهاز شتران است قرار گرفته‌اند تا جهت متمایز ساختن این دو بزرگوار، در سطحی بالاتر قرار گرفته شده باشند ۳. ایشان روی مبنری قرار گرفته‌اند.

جهت اعلام موضوع ولایت و امامت توسط پیامبر(ص)، حضرت علی(ع) در تصاویر در سمت چپ پیامبر(ص) ایستاده‌اند و در اغلب تصاویر، پیامبر(ص) برای اعلام رسالت امامت، دست بر شانهٔ راست حضرت گذاشته و یا دست راست ایشان را برای اعلام جانشینی بالا برده‌اند. علت ترسیم چنین صحنه‌ای این است که حضرت در مقابل ابلاغ پیام و انتخاب الهی تسلیم شده‌اند و مطیع این امر الهی هستند.

۳. ۲. ۳. نوع چهرهٔ پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)

در نگاره‌ها، جهت نمایش تمایز چهرهٔ این دو بزرگوار، به سبب ادای احترام، هاله‌ای[۲] از نور و روبندی سفید بر صورت‌شان مستور شده است. گاهاً تفاوت نوع و رنگ دستارشان نشان از الوهیت، پاکی و همچنین صداقت و راستی ایشان است. تفاوت دستارهای حجاج و همچنین حالات چهرهٔ آنها حاکی از این است که نگارگر قصد نمایش تفاوت حجاج با پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) را دارد. در دیوارنگاره‌های قهوه‌خانه‌ای نیز نوع چهره‌ها و تشخّص آنها کاملاً موازی و مشابه نگاره‌ها است، ولیکن به طور مثال در تصویر۱۳، همان چهره‌ها با حالت انتزاعی به نمایش درآمده‌اند و وضوح و تطابق با واقعیت در آنها کمتر از دیگر نگاره‌ها به چشم می‌خورد.

۳. ۲. ٤. فرشتهٔ راهنما

فرشته، افرشته و فریشته که در زبان و فرهنگ کهن ایرانی، سروش و در زبان عربی مَلَک یا هاتف گفته می‌شود. همه جا به عنوان موجودی لطیف روحانی و نامرئی یاد شده است. در جستجوی یافتن ردپای تصویری فرشتگان، در نگارگری ایرانی بایستی از نقش برجسته‌های پیش از اسلام آغاز کرد. از

۱. تناسب بین اجزای تصویر: وارونگی تناسب بین اجزای تصویر چون تناسب انسان‌ها، معماری و مناظر، در دورهٔ تیموری تغییر می‌کند. در نمونه‌های ایلخانی انسان‌ها از مکان‌ها بزرگ‌تر و در آثار تیموری (به ویژه در مکتب پسین هرات) بسیار کوچک‌ترند. ممکن است نگارگران ایرانی، کوچکی انسان را از نقاشی چینی فرا گرفته باشند. البته این کوچکی اندازهٔ انسان‌ها، بر خلاف نگرش چینی، در نگارگری ایرانی از اهمیت و ارزش انسان نمی‌کاهد (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۶).

۲. هالهٔ دایره‌ای دور سر افراد، آنها را از اشخاص دیگر متمایز ساخته که نمونهٔ اولیهٔ آن در آثار مانویان بکار می‌رفت و در دورهٔ سلجوقی نیز به دور سر اغلب افراد دیده می‌شود. این هالهٔ دایره‌ای، نشانه‌ی عظمت و قدرت بوده و همچنین در نقاشی‌های آغازین اسلام دیده شده‌اند. اما از اواخر سدهٔ(۸ه‌ق) هاله چون شعله‌هایی از نور ظاهر شد که جنبهٔ تقدس و تمایز داشته و صرفاً به دور سر افراد برگزیده دیده می‌شود. «عکاشه معتقد است؛ این نوع هاله همان است که در آثار هنری چین و آسیای میانه دیده می‌شود که در اینجا به شکل بیضی با خطوط نامنظم، همانند یک شعلهٔ آتش به نظر می‌رسد» (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۷). دادور معتقد است، این هالهٔ فرزانگی است که ریشه در هنر ساسانی دارد. یک ویژگی الهی برای «انسان‌های برگزیده و ملکوتی» است که تصاویر آن بطور سنتی در آسیای مرکزی، تبت و مرزهای چین (تورفان) خلق شده است. این هالهٔ فروزان از مزدائیسم گرفته شده که نشانهٔ آتش و عملکرد شکوه الهی را بازنمایی می‌کند. هالهٔ بیضوی اطراف سر، گهگاه همهٔ بدن را فرا می‌گیرد و ساختار آن با ابر چینی که برگرفته از ترکیب نقش اژدها و اسلیمی ایرانی است ترکیب شده و رنگ طلایی، هویتی خاص به آن بخشیده است (دادور و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۶).

اولین نمونه‌های قابل توجه تصویری، تصویر انسان‌های بالدار (اسفنکس) در دوران هخامنشی است. حضور فرشته در نگارگری ایران یادآور نقش اساسی فروهر در بینش مزدایی قبل از اسلام است. همان گونه که گفته شد فرشتهٔ واسط بین عالم ملکوت و ماده است یعنی نمایندهٔ عالم مثال و راهنما و تعالی دهنده به سمت ملکوت است. دین نبوی بدون فرشته شناسی و اعتقاد به جهان فرشتگان نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد، زیرا فرشته راهنمای پیامبران و میانجی آنها با بارگاه الهی است. اهمیت فرشته‌باوری و لزوم آن برای یهودیت، مسیحیت و اسلام به اندازهٔ اهمیت و لزوم نبوت و پیامبرباوری است. سیر و سلوک عارفانهٔ پیامبر(ص) در معراج جز با حضور فرشته که دلیل راه آن است میسر نیست. این سیر و سلوک عارفانهٔ پیامبر(ص)، برایند و نتیجهٔ یک آموزش ملکوتی است که با دیدار و همراهی با فرشتهٔ راهنما تا سدره‌المنتهی به اوج می‌رسد (دادور و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۹-۵۶).

۳. ۲. ۵. آسمان:

افق غدیر خم از آبی تیره در بالا آغاز شده و به آبی روشن ختم می‌شود. ابرهای باران‌زا در بالای تصویر نشان از رحمت الهی در آن روز است که نگارگر به نمایش گذاشته است. هنرمند برای به نمایش گذاشتن زمان ماجرا و گرمای منطقه، خورشید را طلایی و چشمهٔ کوچک غدیر را به رنگ نقره‌ای ترسیم کرده است که چند بوته نیز در آن روییده است. در آسمان سرمه‌ای ابرهای طلایی رحمت الهی جلوه‌گر است» (علی‌پور، ۱۳۹۴: ۴۴).

یافته‌ها و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی شش نقاشی دورهٔ صفوی پرداخته است که این آثار با موضوع رویداد «غدیر خم» متعلق به دورهٔ صفوی است که هرکدام بر اساس دیدگاه نقاش خود، نقش بسته‌اند. هر اثر، رویداد غدیر را با عناصر متفاوتی و در عین حال شباهت‌هایی در اصل موضوع، اجرا کرده است که مطابق با جدول ۱ توصیف می‌گردد.

مطالعهٔ نگاره‌ها با موضوع غدیر در دورهٔ صفوی، وجوه مشترکات در شیوه‌های بیان تصویری و مفاهیمی که دستمایهٔ آفرینش این آثار بوده‌اند، را نشان می‌دهد و از سوی دیگر تفاوت‌های موجود در آنها مبیّن نوع سبک نقاشی، لزوم بکارگیری و در واقع کاربرد نقاشی مورد نظر و همچنین دورهٔ به تصویر درآمدن نقاشی بر حسب شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه، خود تعیین کنندهٔ نوع آیتم‌های استفاده شده در نقاشی می‌باشد. تطبیق عناصر ساختاری در ترکیب‌بندی نگاره‌ها، نمایانگر این امر است که در اکثر نقاشی‌ها با مضمون غدیر، علاوه بر تداوم اسلوب‌های تصویری رایج در نقاشی ایرانی، انعکاس غدیر در آنها، کاملاً نمایان است.

با وجود اینکه دورهٔ صفوی با عنوان «هنر شیعی» شهرت یافته است اما آغاز شکل‌گیری آن بر

اساس بن‌مایه‌های دوره‌های پیشین (آل‌بویه، ایلخانی و تیموری) بوده است. نگارهٔ غدیر خم، اصل امامت ائمهٔ اطهار را به تصویر کشیده‌اند. از آنجا که نگارگری متأثر از ساختار فکری جامعه است با تغییر ساختار فکر جامعه در دورهٔ صفوی، بسترهای رشد عناصر نمادین نگاره‌های شیعی دورهٔ صفوی نمادین شده است. بخش‌های متمایز کنندهٔ تصاویر در هر نقاشی، تشخّص مقدسین و عوام، نوع محیط و اقلیم منطقهٔ غدیر کاملاً مشابه بوده و برای تصویرسازی این موضوع واحد از عناصر تکراری استفاده شده است. به عنوان مثال، حضور پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)، حجاج و دیگر عناصر حضور دارند ولیکن، ممکن است ساختار و عناصر تصویری اصلی تغییر نماید و یا در پس‌زمینه، عناصر فرعی تغییراتی به نسبت نوع روایت وجود داشته باشند. لذا نوع چهرهٔ پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)، دیگر شخصیت‌های انسانی، فرشتهٔ راهنما، آسمان و پس‌زمینهٔ نقاشی حکایت از نوع نگرش تصویرگر از واقعهٔ غدیر را دارد. تصویرگری و نگارگری، انعکاس باورها، اندیشه‌ها و اعتقادات اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و دینی- مذهبی بین اقشار جامعه است.

مضامین مذهبی و یا شیعی چون روایت غدیر و جانشینی حضرت علی (ع) از سوی پیامبر در آثار الباقیه، آثار المظفر، احسن الکبار، فالنامه، حبیب السیر و روضه الصفا به تصویر کشیده شده است. در این نقاشی‌ها مرکزیت و اهمیت موضوع با جایگاه مهم پیامبر و حضرت علی در نگاره مشهود است و حتی برای نشان دادن شأن این دو بزرگوار از ایجاد هاله-های نورانی یا شعله‌آسا بر دور سرشان، قرارگیری بر بلندی، بزرگ بودن سایز این دو پیکره و داشتن روبند استفاده شده است. پیکره-های انسانی دیگری چون حجاج یا معاندین که محدود و در قسمت‌های حاشیه‌ای تصویر جای گرفته‌اند، نیز کاملا هویدا هستند. آسمانی که برای این روز مهم روشن و باران‌زا است و خورشید و ابرهای طلایی که اهمیت موضوع را به تصویر می‌کشند. حضور فرشته در نگاره نیز راهنمای پیامبران و میانجی آنها با بارگاه الهی می‌باشد.

تصویر	معرفی نگاره‌ها	نگاره
۱	آثار الباقیه، ۱۰۵۷ق، آبرنگ، مدرسه عالی شهید مطهری، صفویه	
۲	آثار المظفر، ۹۷۴ق، آبرنگ، موزهٔ چستربیتی، صفویه	
۳	احسن الکبار، ۹۸۸ق، آبرنگ، کتابخانهٔ ¬کاخ گلستان، صفویه	
۴	فالنامهٔ طهماسبی، ۹۵۶ق، آبرنگ، صفویه	
۵	فالنامه، ۹۵۷ق، اعطای حلقهٔ جانشینی در شب معراج پیامبر (ص) به حضرت علی (ع)، صفوی	

۶	حبیب السیر، آبرنگ، کتابخانهٔ کاخ گلستان، صفویه	
۷	روضه الصفا، ۱۰۰۶ق، آبرنگ، موزهٔ قاهره، صفویه	

منابع

- آقا شریفیان، مهرداد. ۱۳۹۲. تجلی غدیر در هنر و معماری شیعی با تاکید بر مکتب هنری اصفهان صفوی. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللیی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ابوحمزه، فاطمه. ۱۳۹۲. جایگاه غدیر در ادبیات شیعی سده‌های دهم تا دوازدهم. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللیی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- افضل طوسی، عفت السادات و سلاحی، لادن. ۱۳۹۶. شمایل حضرت محمد (ص) در کاشی نگاره‌های خانه‌های شیراز. فصلنامه‌ی نگره، شماره‌ی ۴۱: ۵-۱۸.
- اکبرنژاد، مهدی و دشتی، علی. ۱۳۹۲. نسبت غدیر با رسالت انبیا با تکیه بر آیه‌ی ۶۷ سوره‌ی مائده. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- باقریان ساروی، احمد. ۱۳۹۲. نسبت خطبه‌ی غدیر به آیات منتسب به آن واقعه. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- براتعلی‌پور، مهدی و زیرکی حیدری، علی. ۱۳۹۲. پیوند واقعیت با آرمان در الگوپردازی رهبری دینی؛ حرکت از سرآمدگی به شایستگی. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللیی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. هنر اسلامی. ترجمه: مسعود رجب‌نیا. انتشارات سروش.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۳. نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز. تهران: انتشارات سیمین و زرین.
-تهرانی، رضا. ۱۳۸۹. بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج نامه‌ی احمد موسی و معراج نامه‌ی میرحیدر. فصلنامه نگره، شماره‌ی ۱۴: ۲۳-۳۹.

-حسین‌آبادی، زهرا و محمدپور، مرضیه. ۱۳۹۵. بررسی تاثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر روی باورهای عامه‌ی مردم. نشریه‌ی جلوه هنر، شماره ۱۶: ۶۹-۸۰.
-خلج امیرحسینی، مرتضی. ۱۳۸۹. رموز نهفته در نگارگری. انتشارات کتاب آبان، تهران.
-چلیپا، کاظم. گودرزی، مصطفی و شیرازی، علی اصغر. ۱۳۹۰. تاملاتی درباره‌ی موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. فصلنامه‌ی نگره، شماره‌ی ۱۸: ۶۹-۸۲.
-خلیلی، احمد. ۱۳۸۷. نقاشی در قهوه‌خانه: برگزیده‌ی آثار استاد احمد خلیلی و استاد محمد فراهانی/ به کوشش حسین میرمصطفی. تهران: حسین میرمصطفی.
-دادور، ابوالقاسم، محمدی‌خواه، محمد و حسینی، الهام. ۱۳۹۶. بررسی تطبیقی نگاره‌ی «در راه اورشلیم» و نگاره‌ی «معراج»، اثر سلطان محمد (با تاکید بر پیامبر (ص)، جبرئیل و براق). دو ماهنامه‌ی پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره‌ی ۳: ۴۱-۶۷.
-زارعی، محمد ابراهیم و حیدری باباکمال، یدالله. ۱۳۹۵. تاملی بر تنوع مضامین هنری و منشاء کاشی‌های قاجاری تکیه معاون الملک کرمانشاه. نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۱، شماره‌ی ۴: ۵۳-۶۴.
-شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۹۹. روایت غدیر خم و اشارات عرفانی در آثار نگارگری دوره‌ی صفویه. فصلنامه علمی عرفان اسلامی. ۱۶(۶۳).
-طوبایی، زهرا و کامیار، مریم. ۱۳۹۳. بررسی تطابق صوت و تصویر در نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای. دوفصلنامه‌ی هنرهای کاربردی، شماره‌ی ۱۵: ۵-۱۳.
-علی‌پور، رضا؛ حاتم، غلامعلی؛ بنی‌اردلان، اسماعیل و داداشی، ایرج. ۱۳۹۷. حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرای کوماراسوامی. ماهنامه‌ی باغ نظر، ۱۵ (۶۳): ۵۵-۶۴.
-علی‌پور، مرضیه و مراثی، محسن. ۱۳۹۶. مطالعه‌ی تطبیقی نگاره‌های معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی‌های عروج حضرت مسیح (ع). فصلنامه‌ی نگره، شماره‌ی ۴۲: ۱۲۳-۱۴۴.
-علی‌پور، مرضیه. ۱۳۹۲. انعکاس ماجرای «غدیر خم» در نگارگری ایران. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
-فتحی، جواد و علامی، بهمن. ۱۳۹۲. نقد رساله‌ی مناظر المحاضر للمناظر الحاضر. کتاب چکیده مقالات کنگره‌ی بین‌المللی غدیر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
-مهدی‌زاده، علیرضا. ۱۳۹۵. تحلیل نگاره‌های دارای مضمون شیعی مربوط به دوره‌ی ایلخانی، تیموری و ترکمن بر اساس گفتمان تشیع (دوازده امامی). نگارینه هنر اسلامی، ۳ (۹): ۶۶-۸۵.

تحلیل تطبیقی نگاره‌های نمادین در نقش‌برجسته بیستون و تاق‌بستان

نوشین عبداله پور سپاهی[1]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی مرمت آثار تاریخی/ پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2071460.1050
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۲
نوع مقاله: پژوهشی، صص۶۲-۴۳

چکیده

در این پژوهش، نقوش نمادین به‌کاررفته در دو یادمان سنگی بیستون و تاق‌بستان، به‌مثابهٔ رسانه‌های بصریِ فاقد گفتار اما واجد معنا، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. مسئلهٔ اصلی این تحقیق، بررسی نقش این نمادها در انتقال مفاهیم کیهانی، اسطوره‌ای و اعتقادیِ دوران باستان ایران و تأثیر آنها بر شکل‌گیری ایدئولوژی سلطنتی و فرهنگی است.

باور رایج انسان در عصر باستان برآن بودکه نیروهای متعالی وخردمند، سرنوشت بشررا هدایت می‌کنند، نیروهای ناشناخته و برتر به شکل ایزدان و الهه‌ها تجسم می‌یافتند نگاره‌های نمادین و تخیلی در آثار هنری آن عصر جلوه‌هایی از این نیروهای آسمانی و زمینی بوده و نقشی مؤثردر انتقال اندیشه‌ها و باورهای فرهنگی میان تمدن‌های باستانی ایفا می‌کردند.

هنر نمادنگاری در ایران هخامنشی، مجموعه‌ای از سمبل‌های قدرتمند و معنادار را در برمی‌گرفت که بسیاری از آن‌ها به‌دستور داریوش اول با الهام از هنر تمدن‌های کهن آسیایی و تلفیق با سنت هُنری مادها برای نخستین بار بر صخره‌های کوه‌بیستون نقش‌بست، پس از یورش اسکندر به ایران برخی از ویژگی‌های فرهنگی و هنری هخامنشیان دچار دگرگونی شد. با گذر زمان به‌ویژه در دوران‌اشکانی، هنر ایران تا حدودی از نفوذ عناصر یونانی فاصله گرفت و هویتی مستقل یافت اما ساسانیان که خود را

1. noshinpoursepahi@gmail.com

وارثان هخامنشی می‌دانستند نه‌تنها هنروفرهنگ آن دوره را احیا کردند، بلکه با نوآوری‌های تازه، آن را به اوج شکوفایی رساندند.

یادمان‌سنگی بیستون و تاق‌بستان که در دوران دو امپراتوری بزرگ ایران باستان نقش شده‌اند، اشتراکات چشمگیری دارند، ازجمله موضوع روایت‌های تصویری، موقعیت‌جغرافیایی، طبیعت‌پیرامونی وتقدس کوه‌های بیستون و پرآو، هدف اصلی این پژوهش، بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های محتوایی ودیداری نقوش نمادین در دو دورهٔ تاریخی هخامنشی وساسانی وتبیین تحول زبان بصری آن‌ها در بستر تحولات سیاسی واجتماعی ایران باستان است.

گسست‌های مفهومی در نمادنگاری دو دوره پرداخته است. پرسش‌های اساسی عبارت‌اند از:

۱- چگونه نمادهای تصویری در بیستون و تاق‌بستان بازتاب‌دهندهٔ جهان‌بینی و ساختار قدرت عصر خود هستند؟

۲- چه عناصر بصری از دورهٔ هخامنشی به دوران ساسانی منتقل یا دگرگون شده‌اند؟

فرضیهٔ پژوهش بر این است که تغییر در زبان نمادین، بازتابی از تحولات هویتی و گفتمانی ایران باستان بوده و هنر سنگ‌نگاره‌ها، حامل مفاهیم تاریخی در بستر تصویراست .

نتایج پژوهش پیش‌رو نشان میدهد که نقوش نمادین بیستون وتاق‌بستان، با وجود تفاوت‌های تاریخی، دارای ریشه های مشترک هستند ودر گذر زمان دچار تحولاتی در فرم، معنا وکارکرد شده‌اند، این دگرگونی شامل حذف وجایگزینی برخی از نمادهای خاص وتثبیت شماری از عناصربصری سنگ‌نگاره بیستون در تاق‌بستان می‌باشد،همچنین تحول در بازنمایی صحنه‌های قدرت وظهور نمادهای تلفیقی در دورهٔ ساسانی بازتابی از تغییرات ایدئولوژی و فرهنگی آن دوره محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: تحلیل تطبیقی، نمادهای تصویری، سنگ‌نگاره، بیستون، تاق‌بستان، ایران باستان

مقدمه:

سنگ‌نگاره‌های بیستون و تاق‌بستان، (تاق‌وسان)[۱] به‌عنوان دو اثر شاخص در تاریخ هنر ایران باستان، نه‌تنها از نظر جغرافیایی در مجاورت یکدیگر و در دل رشته‌کوه‌های زاگرس قرار دارند، بلکه از نظر مفهومی نیز حامل درون‌مایه‌های مشترکی هستند که بازتاب‌دهندهٔ ساختار قدرت، نظام اعتقادی، و جهان‌بینی سیاسی دوران‌های هخامنشی و ساسانی‌اند. موقعیت این دو یادمان در مسیر جادهٔ کاروان‌رو ابریشم و قرارگیری‌شان در دامنهٔ کوه‌های مقدس بیستون و پرآو، نشان از انتخاب مناسب مکان‌هایی با بار معنوی و نمادین دارد که در خدمت انتقال پیام‌های سیاسی و مذهبی قرار گرفته‌اند. (رضایی نیا، ۱۳۸۶ :۸۸)(نگاره ۱و۲).

در هر دو اثر، مضمون اعطای مشروعیت شاهی از سوی ایزد یا ایزدان و نمایش پیروزی بر

۱. تاق‌وسان در زبان کردی به معنای تاق سنگی می‌باشد.

دشمنان، به‌عنوان عناصر محوری روایت تصویری، نقش تبلیغاتی و ایدئولوژیک ایفا می‌کنند. (فریه،۱۳۷۴: ۶۶) این مضامین در بیستون با تأکید بر نظم امپراتوری و در تاق‌بستان، شاهان‌ساسانی با خلق صحنه ومجالس شاهانه، جلوه‌هایی از شکوه درباری، شکار و موسیقی را به‌گونه‌ای متفاوت بازنمایی کرده‌اند. (رستمی وهمکاران،۱۳۹۶: ۸۷۳) افزون‌براین، حضور نمادهای اعتقادی زرتشتیان همچون اهورامزدا، مهر و آناهیتا، در هر دو مجموعه، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق میان دین و قدرت سیاسی در هنر سنگ‌نگاری ایران باستان است.

روند تکامل زبان بصری در این آثار، با بهره‌گیری از سنت‌های هنری مادها و اقوام بومی، بیانگر استمرار و تحول در نمادنگاری ایرانی است. با وجود فاصلهٔ زمانی حدود هزارسال میان این دو یادمان، درون‌مایه‌های مشترک و ساختارهای نمادین مشابه، گواهی بر تداوم مفاهیم فرهنگی و کیهانی در هنر رسمی ایران می‌باشد. (ملکزاده،۱۳۵۴:۱۷) با وجود پژوهش‌های متعدد در زمینهٔ نمادشناسی وتحلیل بصری آثارباستانی، خلائی محسوس در مطالعات مقایسه‌ای میان آثار سنگ‌نگاره‌ای دو دورهٔ متفاوت تاریخی وجود دارد، به‌ویژه در بررسی پیوستگی‌های مفهومی وتحول زبان بصری در بستر زمان، پژوهش حاضر با تمرکز بر دو یادمان بیستون وتاق‌بستان، در پی پُر کردن این خلاء است و تلاش دارد با رویکرد تحلیلی و تطبیقی، به فهمی ژرف از ساختار معنایی، نمادین و تصویری در هنر باستان دست‌یابد. این بررسی نه‌تنها استمرار سنت‌های هنری را نشان می‌دهد، بلکه تحول در بیان تصویری وکارکردهای سیاسی و مذهبی هنر را نیز آشکار می‌کند.

■ نگاره۱. نمایی از کوه بیستون (مأخذ: نگارنده ۱۴۰۴)

■ نگاره۲. نمایی از تاق بستان (مأخذ: نگارنده ۱۴۰۴)

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی با رویکرد تطبیقی تهیه شده است. داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و مطالعات اسنادی و میدانی گردآوری شده و در تهیهٔ تصاویر از سایت‌های اینترنتی نیز بهره گرفته شده است.

مراحل انجام تحقیق وتحلیل تطبیقی نقوش نمادین به شرح زیر است:

۱- مطالعهٔ نشانه‌ها، نمادها ومعنای پنهان نگاره‌های سنگی بیستون و تاق‌بستان براساس نظریه نمادشناسی وتحلیل تطبیقی به جهت کشف لایه‌های معنایی مرتبط با باورها، اسطوره‌ها، ایدئولوژی وساختار قدرت.

۲- شناسایی وانتخاب برخی نمادهای مشترک از هر دو یادمان وتحلیل آنها از منظر فرم، محتوا و زمینهٔ تاریخی

۳- مقایسه وتطبیق نگاره‌های نمادین منتخب از جنبه‌های مختلف از جمله پیام‌های فرهنگی، عناصر تصویری و نقش آن‌ها در بازنمایی قدرت

۴- نتایج و یافته‌های حاصل ازتحلیل‌ها در قالب دسته‌بندی نگاره‌های موجود، به منظور نمایش تحولات نمادین در فاصله زمانی بین دو اثر شاخص بیستون و تاق‌بستان ارائه گردید.

در مجموع ۲۷ نگاره در متن مقاله گنجانده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های گسترده‌ای پیرامون نقوش برجستهٔ بیستون و تاق‌بستان توسط پژوهشگران داخلی و خارجی انجام شده است. آثار برجسته‌ای از هرتسفلد به‌عنوان پایه‌گذار تحلیل سبک‌های تصویری بیستون و تاق‌بستان وجود دارد، بهره‌گیری ازآثار وی در این پژوهش، مقدمه‌ای برای این تحلیل تطبیقی فراهم آورد، همچنین به آثار کخ، ویسهوفر، شهبازی، کریستن‌سن و مارکارت کول‌روت در این زمینه می‌توان اشاره نمود. کول روت در کتاب «شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی» به بررسی اقتباس داریوش از نمادهای میان‌رودان و مصر در نقش‌برجستهٔ بیستون پرداخته است. واندنبرگ نیز در کتاب «نقش‌برجسته‌های ایران باستان» سیر تحول نقوش صخره‌ای ایران را در دوره‌های مختلف تحلیل کرده است، و نگاهی گذرا به ساختار نمادین آنها داشته اشت. فریه در بخشی از کتاب «هنرهای ایران» نقش‌برجسته‌های بیستون و تاق‌بستان و برخی از نمادهای بصری آنها را تحلیل کرده است، دیدگاه تطبیقی فریه بیشتر در مورد هنر ساسانی و اشکانی با تمدن‌های هم سامان آن‌ها می‌باشد.

در پژوهش‌های داخلی، مهتاب مبینی در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در نماد و نمایش قدرت پادشاهان در هنر هخامنشی» به مقایسهٔ نقوش نمادین بیستون با سنگ‌نگارهٔ آنوبانینی پرداخته و ابوالقاسم دادور در کتاب «مطالعهٔ تطبیقی نقوش برجستهٔ هخامنشی و ساسانی» بر تحلیل بصری و مفهومی این آثار تأکید کرده است.

در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی با رویکرد بصری و نمادشناختی منتشر شده‌اند و به تحلیل دقیق‌تر نقوش‌برجستهٔ بیستون پرداخته‌اند. از جمله مقالهٔ هادی قائم‌پناه و مهتاب مبینی با عنوان «پژوهشی

بصری در پیشینه، ویژگی‌ها و بازنمایی نقوش تمدن‌های دیگر در نقش‌برجستهٔ بیستون» که با رویکرد تطبیقی، تأثیرپذیری نقوش بیستون از هنر آشور نو، مصر و سنگ‌نگاره آنوبانینی را بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که بیستون نه‌تنها بازنمایی پیروزی داریوش است، بلکه در قالبی نمادین، مفاهیم قدرت، مشروعیت و ارتباط با اهورامزدا را به تصویر می‌کشد.

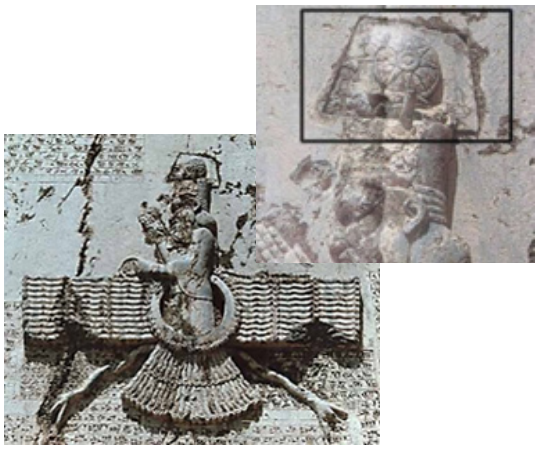
همچنین در مقالهٔ رستمی وهمکاران با عنوان «پژوهشی بر نقوش و نشان‌های نمادین در سنگ‌نگاره‌ی تاق بزرگ بستان» با وجود غنای این پژوهش، بیشتر نماد شناسی مورد ارزیابی قرار گرفته و کمتر به تحلیل ساختاری نمادها و نشانه‌ها در قالب مقایسه‌ای پرداخته شده است .

پژوهش حاضر تلاش دارد با تمرکز ویژه بر نمادها و نشانه‌های بصری در سنگ‌نگاره‌های بیستون و تاق‌بستان، به تحلیل تطبیقی آن‌ها بپردازد. این تحلیل نه‌تنها تفاوت‌های مفهومی و بصری این دو یادمان را روشن می‌سازد، بلکه زمینه‌ای برای فهم عمیق‌تر از تحول نمادهای قدرت در هنر ایران باستان فراهم می‌آورد موضوعی که در تحقیقات پیشین کمتر بدان پرداخته شده است.

۱- ویژگی نماد اهورامزدا در نقش‌برجستهٔ بیستون

بر فراز نقش‌برجستهٔ بیستون نگارهٔ سمبلیک و معلق اهورامزدا به شکل پیکر بالدار در حال اهدای حلقه‌قدرت به داریوش دیده می‌شود. (کخ، ۹:۱۳۹۱) (نگاره ۳) این نماد دارای دو بال مستطیل‌شکل در دو طرف حلقه‌مرکزی می‌باشد، در میان قرص بالدار پیکر اهورامزدا به‌شکل نیم‌رخ روبروی شاه نمایان است و قسمت پایین پیکره شبیه دم پرنده می‌باشد (گریسون،۱۳۹۹: ۶۵) اهورامزدا با ریش بلند، جامهٔ پارسی بر تن دارد(Garrison,2009:26) و همانند خدایان میان‌رودان کلاه بلند شاخ‌داری با نشان ستاره ایشتار که نماد پیروزی در جنگ بوده است، بر سر دارد و بیانگر هنر نخست دورهٔ هخامنشی است.(روت کول، ۱۳۹۷:

نگاره ۳. نقش‌برجسته بیستون (مأخذ: URL ۱)



نگاره۴. نقش‌برجسته اهورامزدا در بیستون با کلاه شاخدار (مأخذ: URL ۲)

۱۸۹) در نقش‌برجسته‌های بعدی منتسب به داریوش، کلاه پارسی به‌عنوان نماد رسمی هخامنشیان جایگزین کلاه شاخ‌دار اهورامزدا شد که بیانگر تأکید داریوش بر مفاهیم و شناسهٔ پارسیان است.(نگاره ۴و۵) اصل و منشاء قرص خورشید، مصری بوده که در میان بال گشوده عقاب یا شاهین قرار داشت و معرف سلطنت مصر بود.

در اواخر هزارهٔ دوم پیش از میلاد حلقه‌بالدار، نماد شَمَش«shamash» یا ایزد خورشید آشوریان بود که از پادشاه در جنگ و شکار محافظت می‌کرد.(هال،۱۳۸۰:۷۴) به باور اقوام کهن خدایان و فرشتگان مظهرنیروهای آسمانی (خورشید، ماه، ستاره و...) و زمینی(آب، گیاه، حیوان و...) بوده که با قدرت ماوراء طبیعی خود حاکم بر سرنوشت جهان می‌باشند. (بهار، ۱۳۷۶:۳۵۶)

■ نگاره ۵. نقش‌برجسته اهورامزدا در تخت‌جمشید با کلاه پارسی (مأخذ: URL ۳)

پس از غلبهٔ پارسیان بر بابل(۵۳۸پ.م) پیکر بالدار، نماد خدای برتر و آفریننده جهان توسط شاهان هخامنشی به‌عنوان فَرکیانی معرفی گردید.(هال،۱۳۸۰:۷۴) ایرانیان باستان به نیروی ایزدی به نام فَر با مفهوم «تأیید الهی» اعتقاد داشته و دو نوع فَر می‌شناختند، «فَرکیانی» ویژه شاهان ایرانی و «فَر ایرانی» که متعلق به همهٔ ایرانیان بوده است: (شهبازی، ۱۳۵۷:۴۵) ساخت نگارهٔ بیستون به دستور داریوش اول، آغاز شیوهٔ سنگ‌نگاره مسطح پارسیان باستان بود و با هنر پاسارگاد که به شدت از هنر آشوری و بابلی متأثر بوده متفاوت می‌باشد.(هینتس، ۱۳۸۶ : ۴۰۵) داریوش بزرگ در کتیبهٔ بیستون ،تنها از اهورا مزدا نام می‌برد اما در بخشی از کتیبه سه زبانه اردشیر دوم هخامنشی (۴۰۴-۳۵۸ ق.م) آمده است «به لطف اهورامزدا، آناهیتا و میترا این کاخ را من ساختم» گنجاندن نام آناهیتا و میترا در کنار اهورامزدا را می‌توان به‌عنوان یک تغییر ناگهانی در سنت‌های مذهبی هخامنشیان تفسیر کرد(گیرشمن،۱۳۷۲: ۱۷۲)، این تحول به‌احتمال زیاد، نشانه‌ای از گسترش نقش و تعالی اهورامزدا در مشارکت با دیگر ایزدان در امور مذهبی وسیاسی به شمار می‌آید.(Johandi,2012:173)

در نقش‌برجستهٔ تاق‌بستان

در مجموعهٔ سنگ‌نگاره‌های تاق‌بستان، تجسم انسانی ایزد اهورامزدا در دو صحنهٔ تاج‌گذاری به‌وضوح قابل مشاهده است. در نخستین نقش‌برجسته، اردشیر دوم(؟) در مرکز تصویر ایستاده و دست خود را به سوی حلقهٔ شهریاری که از سوی اهورامزدا به او اعطا می‌شود، دراز کرده است. در سمت چپ شاه، ایزد مهر با بَرسم در دست نمایان است. این ترکیب نمادین بازتابی از جهان‌بینی ساسانیان است.

(Compareti,2020:165)(نـگاره ۶) سنگ‌نگارۀ دوم در بخش بالای تاق بزرگ مربوط به تاجستانی خسرو پرویز(؟) می‌باشد در این آیین شاه ساسانی از اهورامزدا و ایزدبانو آناهیتا حلقۀسلطنت را دریافت می‌کند.(نگاره ۷) این نقش‌برجسته‌ها از مهم‌ترین آثار هنری دورۀ ساسانی هستند که قدرت و مشروعیت شاهان را از طریق ارتباط با ایزدان زرتشتی نشان می‌دهد و نمونۀ شگفت‌آور واقع نمایی و ترکیب‌بندی متقارن در هنر ساسانی می‌باشد.(پوپ و آکرمن، ۱۳۹۴: ۷۵۱)

■ نگاره۶. نقش‌برجسته تاج ستانی اردشیر دوم(؟) درکنار مظهر انسانی اهورامزدا و ایزد مهر (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

■ نگاره۷. تاجستانی خسرو پرویز(؟) در تاق بزرگ در کنار مظهر انسانی اهورامزدا و الهه آناهیتا (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

مقایسه

بن مایۀ پیکر بالدار اهورامزدا در بیستون براساس دین زرتشت، سنت بومی و تبادلات فرهنگی بین تمدن‌ها به وجود آمد. هنرمندان هخامنشی این نقش را که بیشتر جنبۀ معنوی و فراطبیعی او مورد توجه بود را بر فراز کوه بیستون به‌عنوان نمادی از قدرت و الوهیت نمایش دادند. (Caneva and et al , 2023:2)

به استناد سنگ‌نگاره‌های موجود از دوران ساسانی اهورامزدا با هیبت و شکل انسانی در کنار شاهان مشاهده می‌گردد. برخی از پژوهشگران این تغییر را به‌دلیل تأکید بر جنبه‌های انسانی و ملموس‌تر شمایل اهورامزدا می‌دانند و منبع استناد رسمی آنها در یسنا و ادب پهلوی ساسانی نهفته است، زیرا در یسنا[1]بهترین کالبدها از آن اهورامزدا است.(پورداود،۱۳۸۰،یسناهات۳۶: ۳۴) و در ادب پهلوی او با پیکر انسانی ظهور می‌کند.(افهمی، ۱۳۸۵: ۴۵۴) به همین دلیل از اوایل حکومت ساسانیان اهورامزدا در قالب پیکر انسانی تجلی یافت، چنانچه در آیین تاج‌گیری اردشیر بابکان در نقش رستم، شخصیت انسانی اهورامزدا، سوار بر اسب حلقۀ سلطنت را به شاه اعطا می‌کند، در این یادمان سنگی اردشیر و اهورامزدا توسط کتیبۀ سه زبانه معرفی شده‌اند.(شهبازی، ۱۳۵۷: ۹۲)

۱.به معنی ستایش و شامل بخش‌های سرود و نیایش در دین زرتشتی می‌شود.

۲- نماد سلاح کمان در دست داریوش در بیستون

■ نگاره ۸. کمان در دست داریوش بزرگ در بیستون (مأخذ: URL ۴)

داریوش در یادمان بیستون با دست چپ کمانی را که نشان فرمانروایی و قدرت نظامی است، نگه‌داشته و دست راست خود را تا مقابل صورت بالا آورده است(ویسهوفر،۱۳۷۸: ۳۳) (نگاره ۸) در نقش‌برجستهٔ بیستون علاوه بر شاه ملازمان وی نیز مسلح می‌باشند، کمان، سلاح مهم هخامنشیان به شمار می‌رفته، بنابر نوشتهٔ یونانیان و رومیان، ایرانیان تیراندازان ماهری بودند که بخش مهم ارتش را تشکیل می‌دادند(موسوی،۱۳۹۰: ۷۷). در مورد ریشهٔ این نماد می‌توان گفت که استفاده از کمان به‌عنوان نماد قدرت و جنگاوری در فرهنگ‌های پیش از هخامنشی از جمله مادها وجود داشته، مادها در مهارت نظامی و استفاده از سلاح نیزه، سپر وکمان شهرت داشتند(دیاکونوف،۱۳۴۵: ۴۴۹). گرفتن سلاح در دست حاکم پیروز در بین اقوام زاگرس‌نشین در حدود ۱۲۰۰ سال پیش از داریوش اول نیز معمول بوده‌است، چنانچه براساس سنگ‌نگاره لولوبیان در سرپل‌ذهاب سلاح کمان و تبر در دست آنوبانینی دیده می‌شود که نشان دهندهٔ قدرت نظامی و توانایی تخریبی حاکم پیروز می‌باشد(موسوی،۱۳۹۰: ۱۵۰). به نظر روت‌کول، داریوش و طراحان بیستون بارها هنگام عبور از دروازه آسیا (ماد به بین‌النهرین) یادمان آنوبانی‌نی را مشاهده کرده‌اند(نگاره ۱۲) و شاید تحت تأثیر آن سنگ‌نگاره بیستون را ایجاد کرده باشند(روت‌کول،۱۳۹۷: ۲۰۳) امکان دارد سنگ‌نگارهٔ پیروزی داریوش اول تلفیق ویژگی بصری و نمادین هنر نوآشوری و نقش‌برجستهٔ آنوبانی‌نی باشد.(قائم‌پناه و مبینی، ۱۳۹۹: ۱۴۴)

شمشیر در دست شاهان ساسانی در تاق‌بستان

براساس سنگ‌نگاره‌های تاق‌بستان در آیین‌های مختلف سیاسی و دینی، شاهان ساسانی شمشیر در دست دارند. (نگاره ۹و۱۰) در کنار این جلوه‌های رسمی، بر دیوار جانبی تاق بزرگ صحنه‌ای از شکار شاهانه با کمان نقش بسته است که با واقع‌گرایی چشم‌گیر و پویایی در ترکیب‌بندی و جزیی نگری در نمایش مناظر طبیعی، مهارت هنرمندان ساسانی در خلق صحنه‌های پرتحرک وسرشار از نشاط را به نمایش می‌گذارد.(پوپ و آگرمن ۱۳۹۴ : ۷۵۳) در نقش برجسته شکارگاه تاق‌بستان، گاه شاه ساسانی با هالهٔ نور نمایان است، این درخشندگی نشان دهندهٔ شخصیت قدسی، انسانی پادشاه و رابطهٔ ویژهٔ او با اورمزد ودیگر خدایان است. تقدس شاه به این مفهوم نیست که وی خدایی از تبار ایزدان بوده، بلکه

بیانگر گزینش ویژه او از سوی خدایان وآفرینندگان آسمانی است. (Panaino,2009:243)

■ نگاره ۹. سلاح شمشیر در دست خسرو پرویز در تاق بزرگ (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

■ نگاره ۱۰. شاپور دوم و سوم در تاق کوچک در حالیکه دست خود را بر قبضهٔ شمشیر بلند تکیه داده‌اند (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

مقایسه

تغییر نماد سلاح در دست شاهان ساسانی در مقایسه با کمان داریوش، بازتابی از تغییرات فرهنگی، نظامی و سیاسی در طول زمان است. در دوران ساسانی شمشیر به‌عنوان نماد قدرت فردی و جنگاوری شاهان جایگزین کمان گردید، این تغییر ممکن است به دلیل اهمیت جنگ تن‌به‌تن و روش نظامی آن دوران باشد، زیرا ساسانیان دارای ارتشی منظم و قوی بودند که در آن سواره نظام و شمشیرزنی به‌عنوان هسته اصلی سپاه نقش مهمی در نبردها به عهده داشت.(دیاکونوف،۱۳۴۶:۴۲۴)

انتخاب نماد شمشیر توسط شاهان ساسانی در آیین‌های رسمی می‌تواند مرتبط با تأثیرات فرهنگی، سیاسی و نظامی ناشی از تعامل با تمدن‌های دیگر نظیر روم باستان و یا با الهام از فرهنگ حکومت اشکانیان بوده باشد.

۳- نماد پا گذاشتن بر سینه دشمن مغلوب در سنگ‌نگارهٔ بیستون

در یادمان بیستون، مهم‌ترین صحنه همان فرومالیدن دشمن توسط داریوش بزرگ است که با گذاشتن پا بر سینه اصلی‌ترین شورشی (بردیا دروغین) نشان داده شده و کامل‌کنندهٔ پیروزی داریوش می‌باشد(موسوی،۱۳۹۰:۱۵۰). بردیای دروغین مدعی تاج و تخت هخامنشی بود و داستانش را افزون بر کتیبهٔ بیستون هرودوت نیز نقل کرده است(روت‌کول، ۱۳۹۷: ۱۸۸)(نگاره ۱۱).

ریشه و بن‌مایهٔ این فیگور در سنگ‌نگارهٔ آنوبانینی به صورت ساده‌تر دیده می‌شود. اقوام زاگرس‌نشین

لولوبی با تأثیر از فرهنگ بین‌النهرین، پیروزی خود را بر دشمنان و شورشیان با گذاشتن پا بر سینهٔ دشمن اصلی نمایش می‌دادند(نگاره ۱۲).

این نقش نمادین به‌عنوان نمایش برتری نظامی و سیاسی شاه پیروز تلقی می‌شد و به قوم مغلوب القاء می‌کرد که توان مبارزهٔ دوباره نخواهند داشت (قائم‌پناه و مبینی، ۱۳۹۹: ۱۴۳). هدف داریوش از ساخت نگارهٔ مسطح فقط نمایش حس زیبایی شناختی پارسی نبوده بلکه این هنر را ابزاری برای بیان جهان‌بینی و فرمانروایی شاهان هخامنشی قرار داده بود(هینتس، ۱۳۸۶: ۳۶۴).

■ نگاره ۱۱. طراحی از نقش‌برجستهٔ آنوبانینی (مأخذ: URL5).

■ نگاره ۱۲.طراحی از نقش‌برجستهٔ آنوبانینی (مأخذ: فریه،۱۳۷۴ : ۱۸)

در سنگ‌نگارهٔ تاق‌بستان

در مراسم تاج‌گذاری (ارشیر دوم یاشاپوردوم؟) شاه ساسانی در مرکز ترکیب‌بندی، بر بالای پیکر دشمن شکست‌خورده ایستاده و دست خود را به‌سوی حلقه‌شهریاری که اهورامزدا به او اعطا می‌کند، دراز کرده است. بنابرنظر بسیاری از پژوهشگران، پیکر تارومار شدهٔ امپراتور روم، جولیان مرتد است که درسال ۳۶۳میلادی در نبرد با شاپور دوم کشته شد(نگاره ۱۳).

با توجه به شباهت تاج اردشیر در این نقش با سکه‌های منسوب به او، این نگاره را به اردشیر دوم (۳۷۹-۳۸۳ میلادی) نسبت داده‌اند(نلسون فرای،۱۳۸۵: ۲۷).

از منظر تاریخی، احتمال دارد این نقش‌برجسته پس از مرگ شاپور دوم و به‌عنوان یادبود پیروزی او بر امپراتور روم طراحی شده‌باشد. بن‌مایهٔ ترکیب پادشاه پیروز که بر بالای سر دشمن شکست‌خورده ایستاده، ریشه‌ای کهن در هنر خاور نزدیک دارد و از لوح نارام‌سین(حدود ۲۲۵۰ ق.م) تا پایان دورهٔ ساسانیان، به‌صورت نمادین در هنر سلطنتی تکرار شده است(پوپ و آگرمن ۱۳۹۴: ۴۵۰).

مقایسه

نماد پا گذاشتن بر سینهٔ شورشی مغلوب توسط داریوش در بیستون و ادای احترام وی به اهورامزدا،

نه تنها از نظر نظامی بلکه از نظر الهی و مشروعیت حکومت داریوش اهمیت دارد. نمایش این فیگور در تاق‌بستان توسط شاه ساسانی در کنار اهورا مزدا و الههٔ مهر بیانگر پیروزی شاه بر دشمنان خارجی و تأکید بر قدرت الهی حکومت می‌باشد. می‌توان گفت این نگاره در بیستون و تاق‌بستان دارای مفهوم مشترک و یکسانی است، این حرکت نه تنها جنبهٔ نمادین داشته بلکه ابزاری تبلیغاتی برای نمایش اقتدار حکومت و تثبیت مشروعیت شاهان در میان مردم محسوب می‌شد.

■ نگاره ۱۳. ایستادن شاه ساسانی واهورامزدا بر بالای پیکر دشمن مغلوب، امپراتور روم (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

٤ – نماد تاج (نیم‌تاج) کنگره‌دار در یادمان سنگی بیستون

در نقش‌برجستهٔ بیستون، پیکر داریوش به شکل نیم‌رخ و با قامتی تنومند و بلندتر از دیگران به نمایش درآمده، او جامهٔ پارسی بر تن و نیم‌تاج کنگره‌دار مزین بر سر دارد. (روت‌کول، ۱۳۹۷: ۱۸۸)

نیم‌تاج داریوش از نظر سیر تاج‌های هخامنشی بسیار مهم است، زیرا در نقوش شاهان هخامنشی در تخت جمشید همانند آن تکرار نشده است. (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۴۹) (نگاره ۱۴)

■ نگاره ۱۴. نیم‌تاج کنگره‌دار داریوش اول در بیستون (مأخذ: URL ۶)

به نظر می‌رسد چنین تاجی ابداع داریوش و متعلق به اوایل حکومت هخامنشی باشد (پوپ و آکرمن، ۱۳۹۴: ۴۴۵) کنگره بر روی تاج ارتباط بین زمین و آسمان را نشان می‌دهد و می‌تواند نشانگر ارتباط با خداوند باشد. کنگره‌های تاج‌داریوش همانند کنگره‌های تخت‌جمشید چهار پله دارد. (Root, 2013:41)

در یادمان سنگی تاق‌بستان

در مجموعهٔ سنگ‌نگاره‌های تاق‌بستان، تاج کنگره‌دار به‌عنوان یکی از عناصر نمادین برجسته، در صحنه‌های آیینی و سلطنتی به‌وضوح دیده می‌شود. در مراسم اعطا حلقهٔ شهریاری در بخش فوقانی

ایوان بزرگ، تاج شاه ساسانی با کنگره‌های مشخص و تزیینات منحصر به فرد، نشان‌دهندهٔ جایگاه سلطنتی و ارتباط با خداوند می‌باشد. (Ibid, 2013:41)

نکتهٔ قابل توجه آن است که تاج اهورامزدا نیز در این نگاره دارای کنگره است؛ عنصری که در هنر ساسانی معنای اعتقادی خاصی دارد و نشان‌دهندهٔ فرّه ایزدی و جایگاه مقدس ایزد در ساختار کیهانی است. (هینتس،۱۳۸۶: ۱۷۱) این فرم تاج در نگاره‌های دیگر تاق‌بستان نیز دیده می‌شود، از جمله در ایوان کوچک که شاپور دوم و سوم با تاج‌های کنگره‌دار نقش شده‌اند. شباهت این تاج‌ها با نمونه‌های دیده‌شده در سکه‌ها و دیگر آثار هنری دورهٔ ساسانی، گواهی بر استمرار نمادهای سلطنتی در رسانه‌های تصویری مختلف آن دوره است. (ملک‌زاده،۱۳۵۴: ۲۷)

از منظر گفتمان قدرت، تاج کنگره‌دار در ترکیب‌بندی صحنه‌ها، جایگاه شاه را در مرکز نظم کیهانی تثبیت می‌کند. خطوط عمودی تاج، در امتداد قامت شاه، به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که نگاه مخاطب را به نقطهٔ کانونی تصویر هدایت کرده و مفهوم برتری و مشروعیت را القاء می‌کنند.

■ نگاره ۱۵: تاج کنگره‌دار شاه ساسانی و اهورامزدا در تاق بزرگ
(مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

■ نگاره ۱۶. طراحی از تاج خسروپرویز در تاق بزرگ
(مأخذ: ریاضی،۱۳۸۲)

مقایسه

تاج کنگره‌دار در دوران هخامنشی و ساسانی از دیدگاه نمادین تقریباً دارای مفهوم یکسانی است و بیانگر دورهٔ فرهنگی و تاریخی خاص خود می‌باشد. نیم‌تاج کنگره‌دار داریوش نشانگر ارتباط با نیروهای الهی است و در آیین‌های رسمی به‌عنوان نماد پیروزی و نیل به افتخارات استفاده می‌گردید(هال،۱۳۸۰۳: ۲۳۳).

از دیدگاه هنری، تاج داریوش در مقایسه با تاج پر جزئیات و پیچیده شاهان ساسانی دارای طراحی ساده می‌باشد، همچنین تاج شاهان ساسانی با دنباله‌ای از نوار مواج و حریرمانند(دیادم) مزین می‌باشد. این نماد بر روی بیشتر نقوش برجستهٔ تاق‌بستان از جمله حلقهٔ‌شاهی مشاهده می‌گردد که

علاوه بر زیبایی بصری، نشانگر حرکت و شکوه بوده است.(فریه، ۷۶:۱۳۷۴) اهمیت نوارهای در حال اهتزاز که از تاج شاه آویخته بود، نشان ویژهٔ شاهی به‌حساب می‌آمد(رستمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۸۷۲) ساسانیان با الهام از میراث هنری اشکانیان و تحت تأثیر هنر و فرهنگ یونان، این نماد تزیینی را با افزودن جزئیات، پیچیدگی و پویایی به یکی از تاثیرگذارترین سبک هنری خود تبدیل کردند. (سرخوش‌کرتیس، ۳۵:۱۴۰۰) (نگاره ۱۹)

بستن نوار پارچه‌ای دور سر از دوران مادها مرسوم بوده، همچنین براساس نقوش تخت جمشید بزرگان ماد و هخامنشی کلاه تیارا برسر می‌نهادند که غالباً روی آنرا با نوار پارچه‌ای می‌بستند، این نماد تزیینی در دوران هخامنشی نشانگر وقار سلطنت و موقعیت شخص بوده است. به استناد کتیبه و نقش‌برجسته شاه پارتی(بلاش) بر روی قطعه سنگی در بیستون، بستن نوارهای پارچه‌ای بلند روی کلاه در دوران اشکانی نیز مرسوم بوده و نشانه منصب شاهانه می‌باشد.(نگاره ۱۷ و ۱۸و ۱۹)

■ نگاره ۱۷. نقش‌برجسته ماد درباری در تخت‌جمشید با نوار پارچه‌ای بر روی کلاه (مأخذ: فریه، ۱۳۷۴: ۳۸)

■ نگاره ۱۸.تصویر و طراحی نقش‌برجسته شاه پارتی (بلاش) بر روی قطعه سنگی در بیستون که کلاهی با نوار بلند پارچه‌ای بر سر دارد. (مأخذ تصویر: نگارنده، ۱۴۰۴)، (مأخذ طراحی: محمدی‌فر، ۱۳۸۷: ۱۹۴)

■ نگاره ۱۹. نقش‌برجسته اردشیر دوم در تاق‌بستان با نوارهای مواج و بلند روی تاج، لباس و حلقه‌سلطنت (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

۵- ویژگی نماد گیاهی (رزت خورشیدی و لوتوس) در سنگ‌نگارهٔ بیستون

نقش‌برجسته رزت خورشیدی برای تکمیل صحنه‌های تاریخی بیستون بکار رفته، از جمله تزیین مچبند داریوش، همچنین بند تیردان و سربند ملازمان مسلح نیز آراسته به ردیفی از گل‌های رزت هشت‌پر می‌باشد که در نقوش آشوری جایگزین ستارهٔ ایشتار شده بود. (Black and Green, 2003:120) (نگاره ۲۰) به نظر می‌رسد داریوش اول برای تثبیت سلطنت خویش، عناصر بصری همانند رُز خورشیدی را از

منطقهٔ شرق مدیترانه باستان برگرفته باشدکه گاه هزاران سال پیش ازسلطنت او به‌عنوان نماد پیروزی و قدرت پادشاه پذیرفته شده بود. (Hart ,2016:26)

در نقش‌برجستهٔ بیستون ردیفی از ستارهٔ هشت‌پر بر روی نیم‌تاج داریوش مشاهده می‌شود که روبروی ستارهٔ ایشتار بالای کلاه اهورامزدا قرار گرفته‌است و بیانگر پیروزی در جنگ با حمایت ایزد بزرگ می‌باشد. این نماد پیش‌تر در نقوش و مهرهای آشوری دیده می‌شود (روت‌کول، ۱۳۹۷: ۲۱۵).

دین زرتشت بر پیوند باورهای انسان با طبیعت اشاره و تأکید دارد، بدین‌روی هخامنشیان در مراسم‌های ویژه از گل‌هایی که به خدایان مرتبط بود استفاده می‌کردند مانند رز خورشیدی و لوتوس(نیلوفر آبی) که به دلیل شکل ظاهری آنها که دارای صفحهٔ مرکزی و گلبرگ‌هایی شبیه تابش خورشید بودند، نماد ایزد خور یا مهر محسوب می‌شدند که نمایانگر انرژی، زندگی و بخشندگی می‌باشد (Caneva and et al, 2023:16)

نمادگرایی گیاهی در هنر هخامنشی با عوامل دیگری چون پیشینهٔ فرهنگی اقوام بومی، تأثیر تمدن‌های همسایه و اهمیت دارویی و اقتصادی برخی گیاهان نیز مرتبط بود، به همین دلیل نقوش‌گیاهی در این دوران نمود بیشتری پیدا کرد به‌طوری که در نقش‌برجسته تخت جمشید، نمادهای متنوع گیاهی به میزان زیادی تکرار شده است. (Ibid, 2023:3)

■ نگاره ۲۰. ملازم مسلح داریوش با نماد گل رزت، هشت‌پر خورشیدی بر روی بند تیردان، مچبند و سربند (مأخذ: URL ۷)

در سنگ‌نگارهٔ تاق‌بستان

در آیین اعطای حلقهٔ قدرت توسط اهورامزدا به اردشیر دوم، ایزد مهر در سمت دیگر صحنه ایستاده و انواری از سر او ساطع است(کریستین سن،۱۳۶۸: ۸۷). زیر پای ایزد مهر در تاق‌بستان، گل نیلوفر آبی که بیانگر پیوند ایزدان با گیاهان مقدس است قرار دارد. (نگاره ۲۱) وابستگی گل‌لوتوس به ایزد مهر بسیار چشمگیر است زیرا این گل در دمیدن خورشید می‌شکفد و هنگام شب در سوگ او فرو می‌بندد(موسوی، ۱۳۹۰: ۲۵۴).

■ نگاره ۲۱. ایزدمهر (میترا) ایستاده بر روی گل لوتوس (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴)

مقایسه

از دیدگاه هنری نقوش گیاهی تاق‌بستان در مقایسه با طرح‌های ساده و تک‌گل بیستون، دارای جزئیات فراوان و خطوط نرم می‌باشد و نشانگر تأثیر هنر اشکانیان و یونان بر آثار هنری ساسانیان است. ساده نمایی نقوش و احساس توازن در نقش‌برجستهٔ بیستون کاملاً نمایان است. از نظر نمادین گل‌رز خورشیدی در بیستون بیانگر قدرت و پیروزی داریوش و پیوستگی او با مفاهیم آسمانی و الهی است. در تاق‌بستان نیز گل نیلوفر آبی نماد الههٔ خورشید یا مهر بوده و بیانگر حرکت، زندگی و تقدس‌طبیعت است. نماد گیاهی در تاق‌بستان بسیار متنوع و چشمگیر است بطوریکه نمای بیرونی تاق بزرگ با نقوش گل‌های زیبایی موسوم به درخت زندگانی مزین گردیده است که جلوه‌ای باشکوه و نمادین ایجاد کرده است. نگارهٔ درخت زندگی در تاق‌بستان بازتابی از احترام انسان به گیاهان و اهمیت فرهنگی طبیعت به‌عنوان سرچشمهٔ زندگی می‌باشد. (رستمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۸۷۶)

٦- ویژگی نماد بال در سنگ‌نگارهٔ بیستون

در بالای سنگ‌نگارهٔ بیستون، دو بال بزرگ و گستردهٔ عقاب در دو طرف حلقهٔ مرکزی نمایان است که در ترکیب با پیکر نیمه انسانی، نقش پیکر بالدار را تشکیل می‌دهد. تصویر بال پرندهٔ شکاری همواره با نماد اهورامزدا ارتباط داشته است. (شهبازی، ۱۳۵۷: ۴۴) نقش عقاب زرین و گشاده بال بر روی درفش ارتش هخامنشی بیانگر بشارت پیروزی در نبرد بوده است (سرخوش کرتیس، ۱۴۰۰: ۳۴) نگارهٔ پرندگان شکاری با حلقه‌ای در چنگال نقش مهمی به‌عنوان نماد پادشاهی در سنت زرتشتی ایفا می‌کند و ارتباط نزدیکی با فَر کیانی دارد. (همان: ۱۴۰۰: ۳۴) به استناد نقش پرندهٔ شکاری بر روی سکه‌های اشکانی از سدهٔ اول تا سوم میلادی می‌توان گفت نماد بال بر روی تاج شاهان از دوران اشکانی مورد توجه قرار گرفت و در دوران ساسانی نمود بیشتری پیدا کرد. (همان: ۱۴۰۰: ۳۶)

■ نگاره ۲۲. لوح مدور متعلق به گنجینه جیحون در دوران هخامنشی، در مرکز لوح نقش شاهینی سلطنتی با حلقه در چنگال مشاهده می‌شود (ماخذ: سرخوش کرتیس، ۱۴۰۰: ۳۴).

■ نگاره ۲۳. سکه نقره شاهان پارتی نقش پرنده شکاری پشت‌سر شاه در حالی که حلقه سلطنت به منقار دارد محل نگهداری: موزه بریتانیا (ماخذ: سرخوش کرتیس، ۱۴۰۰: ۳۵).

در سنگ‌نگاره تاق‌بستان

در سنگ‌نگارۀ تاق‌بستان خسرو پرویز تاج بزرگی برسر دارد که دارای نمادهای مختلفی ازجمله دو بال افراشته عقاب می‌باشد. (کریستین سن،۱۳۶۸:۵۹۸)(بنگرید به نگاره ۱۵ و ۱۶) بال بر فراز تاج شاه ساسانی به‌معنای پرواز به سوی تعالی و حفاظت شاهانه است و دلالت بر سرعت دارد. (هال، ۱۳۸۰: ۳۰) ساسانیان از هنر هخامنشی و اشکانی الهام گرفته‌اند و نماد بال را به‌شکل جدید در فرهنگ و هنر خود بکار بردند، نقش نمادین فرشتۀ نیک‌بختی یا نیکه (Nike) در اواخر دورۀ ساسانی با تأثیر از الهه پیروزی هنر یونان با سبک و مفاهیم بومی ایران به‌عنوان نماد پیروزی و آزادی بر بالای تاق‌بزرگ مشاهده می‌شود،(نگاره ۲۴) حضور پررنگ الهه‌نیکه در آثار هنری اواخر دوران ساسانی بیانگر تأثیر هنر بیزانس در نتیجۀ تعاملات فرهنگی و هنری ایران‌ساسانی با جهان‌غرب به‌شمار می‌آید (رستمی و همکاران،۱۳۹۶: ۸۷۴) شهبازی معتقد است«پیکر بالدار نقوش هخامنشی همان نیکه در دورۀ ساسانی است که در حال اعطای حلقۀ شاهی منقوش گردیده است.» (شهبازی، ۱۳۵۷:۴۵).

نگاره ۲۴. الههٔ پیروزی(نیکه) بر روی تاق بزرگ (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴).

مقایسه

نماد بال دو طرف حلقۀ بالدار به‌عنوان تجسم خدای بزرگ اهورامزدا بیانگر حمایت الهی داریوش و پیروزی است، در حالیکه نماد بال افراشته بر روی تاج برخی از شاهان ساسانی علاوه بر جنبۀ حمایت آسمانی بر شکوه و عظمت شاهی نیز تأکید داشته و با ویژگی‌های شخصی شاهان مرتبط بوده است. هریک از شاهان ساسانی که به قدرت می‌رسید تاجی متفاوت برسر می‌گذاشت که نوع تاج از روی سکه‌های ساسانی قابل شناسایی است، در واقع یک تاج متمایز، قدرت و اعتبار حکومت را افزایش می‌داد.

۷- ویژگی نماد حلقهٔ قدرت (سلطنت) سنگ‌نگارهٔ بیستون

حلقه‌سلطنت اغلب در دست خدایان و پادشاهان باستانی نمایش داده شده که بیانگر مشروعیت و اعطای منصب پیروزی به شاهان بوده است. بن‌مایهٔ این نقش را می‌باید در تمدن بین‌النهرین و به ویژهٔ آشور جستجو کرد. در ایران لولوبیان آغازگر نقش‌برجسته‌های سنگی با موضوع اعطای حلقه قدرت می‌باشند، چنانچه در سنگ‌نگارهٔ آنوبانی‌نی، ایزدبانو ایشتار(اینانا) حلقه‌ای که نشان قدرت و انتصاب است به حاکم تقدیم می‌کند،کتیبهٔ اکدی همراه این نگاره مبین این آیین است.(واندنبرگ، ۱۲۲:۱۳۹۷) مشابه این آیین در یادمان بیستون الگوبرداری شده و در این نگاره اهورامزدا حلقهٔ شاهی درنظرگرفته‌شده برای داریوش را در دست دارد.(نگاره ۲۵) داریوش نیز دست خود را به نشانهٔ احترام به سوی او بلندکرده، این گفتگوی بی‌صدا و خاموش بین شاه و خدا نشانگر آیین انتخاب الهی داریوش برای حکومت است.(Briant,2007:45)

■ نگاره ۲۵. حلقه‌قدرت در دست اهورامزدا در بیستون (مأخذ: URL ۸).

سنگ‌نگارهٔ تاق‌بستان

در آیین‌های متفاوت تاج‌ستانی شاهان‌ساسانی در تاق‌بستان، اهورامزدا با همراهی ایزدبانو آناهیتا یا میترا حلقه‌سلطنت را به پادشاه اعطا می‌کند که نمادی از اتحاد دین و دولت در دورهٔ ساسانی است. فرم حلقه‌قدرت با خطوط منحنی و جای‌گیری در نقطه اتصال میان ایزد و شاه نه‌تنها عنصر بصری مرکزی است بلکه حامل معنای کیهانی و آیینی نیز هست. نماد حلقهٔ شاهی علاوه بر ایزدان در دست دو فرشتهٔ نیک‌بختی(نیکه) بر بالای تاق‌بزرگ نیز نمایش داده شده است.

■ نگاره ۲۶. الهه آناهیتا در حال اعطای حلقه قدرت در تاق‌بزرگ (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴).

مقایسه

نگاره ۲۷. اهورا مزدا در حال اعطای حلقه شاهی در تاق‌بستان (مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۴).

نماد حلقهٔ قدرت در بیستون و تاق‌بستان دارای مفهوم مشترک یعنی مشروعیت و انتصاب شاه است. در نقش‌برجستهٔ بیستون اهورامزدا به‌عنوان خدای خالق و یکتا حلقهٔ قدرت را به داریوش اعطا می‌کند در حالیکه در تاق‌بستان الههٔ آناهیتا و یا میترا (مهر) در کنار اهورامزدا حضور دارند و حلقهٔ دوم را به شاه ارائه می‌کنند که نشان دهندهٔ تنوع در نماد پردازی است. همراهی الههٔ آناهیتا با اهورامزدا در اعطای حلقهٔ قدرت از اواخر حکومت هخامنشیان در ایران مرسوم گردید. (Compareti, 2016:161) در آن زمان ایزد آفتاب (مهر) نشانه‌ی فروغ، روشنایی، مهر و پیمان ایران باستان بوده و آناهیتا ایزدبانوی آب، عشق، حاصلخیزی و باروری بوده است (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۷: ۲۶۹)(نگاره ۲۶ و ۲۷).

نتیجه‌گیری

دو یادمان سنگی بیستون و تاق‌بستان، واقع در رشته‌کوه‌های زاگرس، نمونه‌های برجسته‌ای از تعامل میان طبیعت، تاریخ و قدرت سیاسی در ایران باستان هستند. این آثار نه‌تنها اسناد تاریخی ارزشمندی از دوره‌های هخامنشی و ساسانی به‌شمار می‌آیند، بلکه بازتاب‌دهندهٔ تحولات مفهومی و زیبایی‌شناختی در نمادنگاری سلطنتی و آیینی نیز هستند.

تحلیل تطبیقی نمادهای تصویری در این دو یادمان نشان می‌دهد که بسیاری از نقوش نمادین، باوجود تفاوت‌های زمانی و فرهنگی، دارای ریشه‌های مشترک هستند و در گذر زمان دستخوش تحولاتی در فرم، معنا و کارکرد شده‌اند. این تحولات را می‌توان در پنج دستهٔ اصلی طبقه‌بندی کرد:

۱. نمادهای منحصربه‌فرد دورهٔ داریوش در بیستون:

نمادهایی چون کلاه شاخ‌دار اهورامزدا یا ستارهٔ ایشتار، که به‌دلیل تغییر در نگرش سیاسی و فرهنگی، در آثار بعدی هخامنشیان تکرار نشدند و جای خود را به نمادهای ایرانی‌تر مانند کلاه پارسی و رز خورشیدی دادند.

۲. نمادهای ثابت در فرم و معنا:

نمادهایی مانند حلقهٔ قدرت، تاج کنگره‌دار، و صحنهٔ پیروزی پادشاه بر دشمن، که از بیستون تا تاق‌بستان بدون تغییرات اساسی در فرم و مفهوم تکرار شده‌اند.

۳. نمادهایی با تحول بصری و حفظ معنا:

مانند پیکرهٔ بالدار اهورامزدا که در بیستون به‌صورت نماد مجرد الهی و در تاق‌بستان به‌شکل انسانی‌تر بازنمایی شده، اما مفهوم تقدس و مشروعیت را حفظ کرده است.

۴. نمادهایی با تحول در فرم و کارکرد:

مانند تغییر نماد سلاح از کمان در دست داریوش اول به شمشیر در دست شاهان ساسانی، که نشان‌دهندهٔ تحول در تصویرسازی قدرت نظامی است.

۵. نمادهای نوظهور و تلفیقی در دورهٔ ساسانی:

نمادهایی چون نوارهای مواج (دیادم) و فرشتگان بالدار، که تحت تأثیر هنریونانی و سنت اشکانی شکل گرفته‌اند و با باورهای زرتشتی بومی‌سازی شده‌اند و در تاق‌بستان به‌عنوان نمادهای شکوه، پیروزی و آزادی برجسته شده‌اند.

منابع

- افهمی، رضا (۱۳۸۵) فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی در هنر هخامنشی. رساله دکتری،پژوهش هنر،دانشگاه تربیت‌مدرس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶) پژوهشی در اساطیر ایران. (چاپ دوم). تهران: نشر آگه.
- پوپ آرتور و آگرمن فیلیپس (۱۳۹۴). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). مترجمان نجف دریابندری و دیگران زیر نظر سیروس پرهام. (جلد اول، چاپ دوم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پور داود، ابراهیم (۱۳۸۰) یسنا،بخشی از کتاب اوستا. (بخش دوم) ،تهران ،اساطیر
- دیاکونف ، ا. م (۱۳۴۵) تاریخ ماد،ترجمه کریم کشاورز. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- دیاکونف، م . م (۱۳۴۶) تاریخ ایران باستان، ترجمه روحی ارباب. (چاپ پنجم) تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- رستمی،هوشنگ وموسوی حاجی،سید رسول ومهر آفرین رضا (آبان ۱۳۹۶) پژوهشی بر نقوش و نشان‌های نمادین در سنگ نگاره‌های تاق بزرگ بستان،سومین همایش ملی باستان شناسی ایران .تهران
- رضایی‌نیا ، عباس (۱۳۸۶) سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران، گلستان هنر،(۱۰) ، ۸۷-۱۰۳
- روت کول، مارگارت (۱۳۹۷) شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ترجمه علی بهادری. تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
- ریاضی، محمدرضا(۱۳۸۲) طرح‌ها ونقوش لباس‌هاوبافته‌های ساسانی، چاپ اول، تهران، انتشارات گنجینه هنر
- سرخوش کرتیس، وستا (۱۴۰۰) نقوش ایران باستان و شمایل‌نگاری زرتشتی، ترجمه شهرزاد فردی نیا . گلستان هنر، سال ششم، شماره ۳ ، ۳۲-۴۸
- سرفراز علی اکبر ، بهمن فیروزمندی (۱۳۸۷) باستان‌شناسی و هنر در دوران تاریخی ماد هخامنشی، اشکانی و ساسانی. (چاپ چهارم) تهران، نشر مارلیک
- شهبازی، علیرضا، شاپور (۱۳۵۷) شرح مصور نقش رستم فارس. (شماره هشتم) تهران، انتشارات بُنداد و تحقیقات هخامنشی

- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴) هنرهای ایران، مترجم پرویز مرزبان. تهران، نشر فرزان روز
- قائم پناه، هادی و مبینی مهتاب (۱۳۹۹) پژوهشی بصری در پیشینه، ویژگی ها و بازنمایی نقوش تمدن‌های دیگر در نقش‌برجسته بیستون، فصلنامه نگره، شماره ۶۱، ۱۳۹-۱۶۱
-کخ، هاید ماری (۱۳۹۱) از زبان داریوش، ترجمه پرویز رجبی. تهران، نشرکارنگ
-کریستن سن، آرتور (۱۳۶۸) ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی. (چاپ چهارم). تهران، نشر دنیای کتاب
-گریسون، مارک (۱۳۹۹) شمایل‌نگاری خدا و موجودات فرازمینی در هنر ابتدایی هخامنشی، مترجم علی سلحشور. تهران، ققنوس
-گیرشمن رومن (۱۳۷۲) ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین. (چاپ نهم). تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- ملک زاده، فرخ (۱۳۵۴) تداوم فرهنگ و هنر هخامنشی در زمان ساسانیان. نشریه بررسی‌های تاریخی، دوره ۱۰ شماره ۴، ۱۳-۶۰
- محمدی‌فر، یعقوب (۱۳۸۷) باستان شناسی وهنر اشکانی، (چاپ اول) تهران، سمت
- موسوی مهرزاد (۱۳۹۰) جستاری در پیشینه هنر هخامنشی، شیراز، رخشید
- نلسون فرای، ریچارد (۱۳۸۵) میترا در باستان‌شناسی ایران، دین مهر در جهان باستان (مجموعه گزارش‌های دومین کنگره بین‌المللیی مهرشناسی)، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. (چاپ اول). تهران، توس
- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۷) نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان، ترجمه حسن کهنسال و ستاره صفا، چاپ اول، رشت، دانشگاه گیلان
- ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸) ایران باستان، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. چاپ سوم، تهران، ققنوس
- هال جیمز (۱۳۸۰) فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر
- هینتس، والتر (۱۳۸۶) داریوش و ایرانیان، ترجمه پرویز رجبی، (جلد دوم). تهران، نشر ماهی

- Black,Jeremy and Green , Anthony . (2003). God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: Illustrated Dictionary . London, The British museum press.
- Briant.P .(2007), Darius Les perses et L'empires , Paris: Edition Nathalie Palma
- Caneva, Giulia and Alessandro Lazzara and zohreh Hosseini. (2023) plants as symbols of Power in the Achaemenid Iconography of Ancient Persian Monuments, Department of Science, University Roma Tre, 00146 Roma, Italy
- Compareti, Matteo .(2020) contributions For the Identification of the Human Bust on a winged Disc in Iranian Arts . K . NiKnami and A. Hozhabri(eds.) Archaeology of Iran in the Historical Period. university of Tehran Science and Humanities Series
- Garrison, M.B.(2009). Visual representation of the divine and the numinous in really Achae-meind Iran: Old Problems, New Directions. IDD.Zurich
- Hart, Cheryl.(2016),RoyalFlowerPower?An Examination of-the Rosette motif on theRelief Scenes at Persepolis. Journal of the Archaeology of the Iranian World,Vol.1,No.1,Spring andSummer 2016
-Johandi ,Andreas. (2012) Mesopotamian Influences on the old Persian Royal Ideology and Religion: the example of Achaemenid Royal Inscriptions. Published in: Cultural,peace and Conflict studies series. Pp. 159-179
-Panaino , Antonio. (2009)The King and The Gods In The Sasanian Royal Ideology, in sources pour Ihistoire et La geographi du monde iranien. Edite par R.Gyselen, pp,209-256 .University of Bologna in Ravenna.
- Root. M. C. (2013). Defining thedivine in the Achaemenid Persian Kingship : the view from Bisitun . Every inch a king : Comparative Studies on king and kingship in the ancient and medieval worlds. Edited by Lynette Mitchell and Charles Melville , Leiden, Boston

تارنما

URL1-8: http://www.Livius.org(access date:2024/12/15)

تحلیل نشانه شناسی گفتمان خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر

سمر کلهر[1]
کارشناس ارشد ارتباط تصویری ، دانشگاه سوره ، تهران، ایران

نیلوفر درستی ناد علی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری ، دانشگاه سوره ، تهران، ایران

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2059932.1041
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۷، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳
نوع مقاله: پژوهشی، صص۸۱-۶۴

چکیده

خوشنویسی، به‌عنوان یکی از ارکان بنیادین نظام بصری فرهنگ اسلامی، نه‌فقط هنرِ نوشتنِ زیبا بلکه ساختاری معناشناختی، هویتی و زیبایی‌شناختی است که در پیوندی عمیق با مفاهیم دینی، عرفانی و ادبی در بستر فرهنگ ایرانی شکل گرفته است. این هنر، در طول تاریخ، حامل دلالت‌های پیچیده‌ای بوده که میان نوشتار، معنا و تجربه‌های فرهنگی پلی ارتباطی برقرار کرده‌اند. اما در دوران معاصر، با انتقال خوشنویسی از بستر سنتی به فضای موزه‌ای، نظام بازنمایی آن دستخوش دگرگونی‌هایی اساسی شده است. در بسیاری از موزه‌ها، آثار خوشنویسی بدون ارجاع به زمینه‌های فرهنگی و معرفتی، به‌عنوان اشیایی تاریخی، تزیینی یا صرفاً زیباشناختی به نمایش درمی‌آیند. این شیوهٔ بازنمایی، به شکل‌گیری گفتمانی تازه در باب خوشنویسی منجر شده است که لزوماً همسو با دلالت‌های بومی و اصیل آن نیست. موزه‌ها در این فرآیند تنها مکان‌هایی برای نمایش آثار هنری محسوب نمی‌شوند، بلکه به‌عنوان نهادهایی گفتمانی عمل کرده، در بازتولید معنا، هویت فرهنگی و

1. samarkalhor@gmail.com

ساختن روایت‌های تازه از هنر سنتی ایفای نقش می‌کنند. این مسئله، ضرورت تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی موزه‌ای خوشنویسی را برجسته می‌سازد.

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی و با ارجاع به نظریه رولان بارت، به تحلیل فرآیند دلالت‌سازی و تثبیت معنا در نحوه بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر می‌پردازد. پژوهش حاضر با این پرسش بنیادین آغاز می‌شود که نمایش موزه‌ای آثار خوشنویسی چگونه و از طریق چه فرآیندهای گفتمانی بازنمایی می‌شود و چه تأثیری بر ادراک فرهنگی و معنایی مخاطب برجای می‌گذارد. روش تحقیق کیفی است و داده‌ها از طریق تحلیل اسنادی و نشانه‌شناختیِ نمایش آثار در مجموعه‌هایی از هنر اسلامی گردآوری و تحلیل شده‌اند.

یافته‌ها نشان می‌دهند که نحوهٔ بازنمایی خوشنویسی ایرانی در بسیاری از موزه‌های معاصر، به‌ویژه در بخش‌های مرتبط با هنر اسلامی، با فاصله‌گیری از زمینه‌های دینی، عرفانی و ادبیِ این هنر همراه بوده است. این آثار اغلب بدون زمینه‌بندی فرهنگی و معنایی، و صرفاً در قالب اشیایی زیباشناختی، تاریخی یا تزیینی در معرض دید قرار می‌گیرند. فرآیندهایی همچون «تاریخ‌زدایی»، «طبیعی‌سازی» و «معناسازی ثانویه» در قالب رمزگان غالب، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری این بازنمایی دارند؛ که این همان فرآیندی است که رولان بارت در تحلیل‌های خود از دلالت‌های ایدئولوژیک نشانه‌ها مورد توجه قرار داده است. به‌این‌ترتیب، خوشنویسی ایرانی از یک بیان فرهنگی-معرفتی به عنصری زیباشناختی و جهانی‌شده تغییر می‌یابد، و معانی بومی آن جای خود را به دلالت‌های سلطه‌گرانه و ایدئولوژیک می‌دهند. این وضعیت، ضرورت بازنگری در سیاست‌های نشانه‌ای و گفتمانی موزه‌ها را آشکار می‌سازد؛ تا از طریق بازپیوند آثار با بسترهای فرهنگی، هویتی و معرفتی، امکان بازیابی شأن معنایی خوشنویسی ایرانی فراهم آید.

واژگان کلیدی: خوشنویسی ایرانی، نشانه‌شناسی گفتمان، موزه معاصر، رولان بارت

مقدمه

در نظام‌های فرهنگی اسلامی، تصویر صرفاً وسیله‌ای برای بازنمایی واقعیت نیست، بلکه ساختاری نشانه‌ای و معناپرداز است که در لایه‌های مختلف، هویت، قدرت و ارزش‌های فرهنگی را تولید و تثبیت می‌کند. خوشنویسی ایرانی، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های نظام بصری اسلامی، با مفاهیم دینی، عرفانی و ادبی پیوندی عمیق دارد و در طول تاریخ به یکی از عناصر بنیادین تولید معنا و هویت در فرهنگ ایرانی تبدیل شده است (نصر، ۱۳۹۴: ۱۱۷). این هنر با گذار از خطوط نسخ و ثلث و ابداع سبک‌های تعلیق، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق، علاوه بر ایجاد فرم زیباشناختی منحصربه‌فرد، ارتباط عمیقی با ادبیات و عرفان برقرار کرده و به ویژه خط نستعلیق نقش تعیین‌کننده‌ای در تثبیت مرزهای فرهنگی و هویتی ایران ایفا کرده است (روان‌جو، ۱۳۹۷: ۵۴).

با گسترش خوشنویسی در فضای نمایشگاهی موزه‌های معاصر، نظام دلالتی این هنر دستخوش تحول شده است. آثار خوشنویسی اغلب از زمینه‌های معرفتی، تاریخی و دینی خود جدا شده و به اشیایی صرفاً تزیینی، فرمال یا فرهنگی تبدیل می‌شوند (دشتی زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۶). این تغییر شرایط، سوالاتی اساسی دربارهٔ نقش خوشنویسی در تولید معنا و تجربه مخاطب برمی‌انگیزد؛ از جمله اینکه چگونه نمایشگاه‌های معاصر می‌توانند از طریق فرآیندهای نشانه‌ای، معانی تازه‌ای برای خوشنویسی خلق کنند و این بازنمایی چه تأثیری بر ادراک فرهنگی مخاطب دارد. پژوهش حاضر با رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی و بهره‌گیری از نظریهٔ رولان بارت، در پی تحلیل نحوهٔ دلالت‌سازی خوشنویسی ایرانی در نظام‌های نمایشی موزه‌های معاصر است و تمرکز اصلی آن بر چگونگی تولید معناهای تازه و اثرگذاری آن بر تجربه مخاطب است.

پیشینه پژوهش

پیشینهٔ نظری پژوهش را می‌توان در دو دستهٔ کلی بررسی کرد:

۱. پژوهش‌های غربی

بخش مهمی از ادبیات غربی به تحلیل انتقادیِ نحوهٔ بازنمایی هنر اسلامی در موزه‌های اروپایی و آمریکایی اختصاص یافته است. شابون[1] (۲۰۰۷) با نگاهی پسااستعماری نشان می‌دهد که نمایش هنر خاورمیانه در موزه‌های غربی اغلب با رویکرد شرق‌شناسانه همراه بوده و زمینه‌های معرفتی و اجتماعی آن نادیده گرفته می‌شود. همچنین پرزیوزی و فاراگو[2] (۲۰۰۴) موزه را نهادی ایدئولوژیک می‌دانند که با انتخاب و چیدمان آثار، روایت خاصی از فرهنگ «دیگری» می‌سازد. این پژوهش‌ها بیشتر بر نقد هژمونی فرهنگی و ساختارهای قدرت موزه‌های غربی تأکید دارند، اما کمتر وارد تحلیل نشانه‌شناسانه جزئیات آثار، به‌ویژه خوشنویسی ایرانی شده‌اند.

۲.پژوهش‌های داخلی

در ایران نیز تحقیقات گسترده‌ای به موضوع خوشنویسی و هنر اسلامی خوشنویسی و هنر اسلامی پرداخته‌اند. امامی (۱۴۰۰) خوشنویسی را جوهرهٔ هنر اسلامی دانسته و بر پیوند آن با معرفت دینی تأکید کرده است. دشتی‌زاده و همکاران (۱۳۹۵) با رویکرد نشانه‌شناختی، نقش موزه را در بازتولید معنا و شیوه‌های چیدمان و روایت‌پردازی بررسی کرده‌اند. قاسمی و همکاران (۱۴۰۱) نیز به تحلیل نشانه‌شناسی بصری آثار خوشنویسی در بستر معماری پرداخته‌اند. بااین‌حال، این پژوهش‌ها غالباً

1. Shabout
2. Preziosi& Farago

توصیفی باقی مانده‌اند و کمتر به سازوکارهای ایدئولوژیک و فرآیندهای طبیعی‌سازی معنا در فضای موزه پرداخته‌اند.

مقایسهٔ این دو جریان نشان می‌دهد که پژوهش‌های غربی عمدتاً بر نقد شرق‌شناسی و ایدئولوژی‌های موزه‌ای متمرکز بوده‌اند و پژوهش‌های داخلی نیز بیشتر به تحلیل محتوایی یا زیبایی‌شناختی خوشنویسی پرداخته‌اند. با این حال، هیچ‌کدام به‌طور مشخص بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر را با تکیه بر چارچوب نظری رولان بارت و سه سطح دلالت او بررسی نکرده‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر در پی پر کردن این خلأ است و می‌کوشد با تلفیق نشانه‌شناسی گفتمانی بارت و مطالعهٔ موردی موزه‌ها، سازوکارهای معنایی بازنمایی خوشنویسی ایرانی را آشکار سازد.

۳. روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش با رویکردی کیفی و تفسیری، به تحلیل گفتمان بصری خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر می‌پردازد. چارچوب نظری تحقیق بر نشانه‌شناسی گفتمانی رولان بارت استوار است. داده‌ها از طریق تحلیل اسنادی و مشاهدهٔ بصری (مجازی)گردآوری شده‌اند. منابع مورد استفاده شامل کاتالوگ‌های نمایشگاهی، متن‌نگاشت‌ها، آرشیوهای دیجیتال، ویدئوهای رسمی، تصاویر چیدمان آثار و گزارش‌های منتشرشده از سوی پنج موزهٔ معتبر بین‌المللی بوده است. نمونه‌ها به‌صورت هدفمند و مبتنی بر تنوع جغرافیایی، نوع اثر و دسترس‌پذیری مستندات تصویری و متنی انتخاب شده‌اند. تحلیل داده‌ها بر اساس الگوی سه‌سطحی بارت (دلالت آشکار، دلالت ضمنی و اسطوره‌سازی) انجام گرفت. در مواردی که تصاویر یا فیلم‌های مستقیم از چیدمان آثار در دسترس نبود، ارزیابی‌ها با تکیه بر منابع نمایشگاهی معتبر، کاتالوگ‌های آنلاین و مقالات تحلیلی موجود صورت پذیرفت. برای تقویت اعتبار داده‌ها، اطلاعات گردآوری‌شده از منابع تصویری و ویدئویی با اسناد مکتوب و گزارش‌های پژوهشی موجود مقایسه و هم‌سنجی شد. به این ترتیب، داده‌های پژوهش ترکیبی از شواهد بصری، اسنادی و دیجیتال بوده که امکان تحلیل گفتمان بصری را در بستر نمایشگاه‌های بین‌المللی فراهم آورده است.

۳. چارچوب نظری

نشانه‌شناسی از نیمهٔ قرن بیستم با عبور از ساختارگرایی کلاسیک به سمت رویکردهای فرهنگی و گفتمانی تحول یافت. در این میان، رولان بارت با کتاب اسطوره‌شناسی‌ها (Barthes, 1972) جایگاه برجسته‌ای در نشانه‌شناسی انتقادی پیدا کرد. بارت نشانه را نه صرفاً حامل معنا، بلکه سازوکاری گفتمانی می‌داند که در بستر فرهنگ و قدرت، معنا را تولید و بازتولید می‌کند (عباسی، ۱۳۹۰: ۴۵). نظریه رولان بارت از مهم‌ترین پایه‌های این نگاه به نشانه است. او نشانه را در دو سطح دلالتی بررسی می‌کند:

۱. دلالت آشکار[1]، معنای سطحی و مستقیم نشانه که عموماً قابل مشاهده و توصیف است.
۲. دلالت ضمنی[2]، به معناهای فرهنگی، ارزشی و تاریخی اطلاق می‌شود که در بطن نشانه حضور دارد (معین، ۱۳۹۸: ۷۱).

وی فراتر از این دو سطح، از فرآیندی به نام اسطوره‌سازی[3] سخن می‌گوید؛ که در آن، معناهای ضمنی چنان تثبیت می‌شوند که به‌صورت معناهایی بدیهی، طبیعی و جهانی جلوه می‌کنند. به تعبیر بارت، ابزاری برای تثبیت ایدئولوژی در متون روزمره است (Barthes, 1972: 117). برخلاف برداشت‌های نادرست، اسطوره‌سازی سطح سوم دلالت نیست، بلکه سازوکاری معنایی در دل دلالت ضمنی است که از طریق طبیعی‌سازی، معناهای خاص را جهان‌شمول و بی‌طرف بازنمایی می‌کند. در واقع اسطوره در نگاه بارت صرفاً افسانه نیست، بلکه سازوکاری فرهنگی است که در بازتولید و تثبیت گفتمان‌ها نقش محوری ایفا می‌کند (شرف‌الدین و همکاران، ۱۴۰۰: ۸). بر این اساس، این سه سطح دلالتی ابزار اصلی این پژوهش محسوب می‌شوند و مبنای تحلیل نمایش خوشنویسی در موزه‌های معاصر قرار می‌گیرند. از این منظر، چارچوب نظری بارت به پژوهشگر امکان می‌دهد نه تنها ظاهر آثار خوشنویسی را ببیند، بلکه لایه‌های پنهان معنایی و ایدئولوژیک آن‌ها را در فضای موزه‌های معاصر آشکار سازد (شعیری، ۱۳۹۴: ۱۱۵). بدین‌ترتیب، نظریه بارت نه‌تنها چارچوبی برای واکاوی نظام‌های نشانه‌ای فراهم می‌کند، بلکه در پیوند با رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی، امکان تحلیل سازوکارهای معنایی در بستر موزه‌های معاصر را نیز مهیا می‌سازد.

٤. نشانه‌شناسی گفتمانی

نشانه‌شناسی گفتمانی به‌عنوان شاخه‌ای تحول‌یافته از نشانه‌شناسی، تمرکز خود را از ساختار درونی متن به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و نهادی تولید معنا معطوف کرده است (دادخواه و عابدین‌زاده، ۱۴۰۲: ۹۹). در این رویکرد، معنا در خلأ تولید نمی‌شود، بلکه در پیوند با میدان‌های قدرت، بافت اجتماعی و روایت‌های فرهنگی شکل می‌گیرد. از این منظر، تصویر، نوشتار و نمایش صرفاً رسانه نیستند، بلکه سازوکارهایی‌اند برای تثبیت نظم‌های معنایی مسلط (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۸). بدین ترتیب، معنا نه محصول ذاتی نشانه، بلکه حاصل تعامل آن با رمزگان‌های فرهنگی، روایت‌های مسلط و سازوکارهای نهادی است(اطهاری، ۱۳۹۷: ۶۲).

موزه‌ها در این چارچوب، صرفاً محل نگهداری و نمایش آثار نیستند، بلکه به‌مثابه نهادهای گفتمانی عمل می‌کنند که تولیدکننده و بازتولیدکننده معناهای فرهنگی و هویتی‌اند. این فرآیند از طریق عناصری چون چیدمان آثار، شیوهٔ برچسب‌گذاری، روایت‌پردازی متنی و حتی نورپردازی صورت می‌گیرد و بر

1. Denotation
2. Connotation
3. Mythification

ادراک مخاطب تأثیر مستقیم می‌گذارد. به‌عنوان نمونه، نمایش خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر اغلب با جدا شدن از بستر معرفتی و دینی خود همراه است و در قالب اشیاء زیباشناختی یا نمادهای میراث جهانی بازنمایی می‌شود. این فرآیند به تعبیر بارت، نوعی طبیعی‌سازی معنا است؛ به این معنا که ارزش‌های فرهنگی و تاریخی خوشنویسی به‌گونه‌ای ارائه می‌شوند که همچون حقیقتی جهان‌شمول و فراتاریخی جلوه کنند (Barthes, 1972: 119).

کاربست رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی به ما امکان می‌دهد سازوکارهای پنهان موزه‌ها در بازتولید معنا را آشکار کنیم؛ اینکه چگونه نظام نمایشی موزه، برخی معناها را برجسته کرده و در مقابل، لایه‌های دیگر را به حاشیه می‌راند یا حذف می‌کند. از این منظر، بازنمایی خوشنویسی در موزه‌های معاصر نه صرفاً یک عمل زیبایی‌شناختی، بلکه بخشی از فرآیند گسترده‌تر بازتعریف فرهنگی و ایدئولوژیک است (امانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۷).

۵.خوشنویسی و موزه

خوشنویسی در فرهنگ ایرانی-اسلامی، همواره جایگاهی فراتر از یک هنر تزیینی داشته و به‌مثابه‌ی رسانه‌ای برای تجلی کلام وحی، مفاهیم عرفانی و معناهای قدسی تلقی می‌شده است. به‌ویژه در سبک نستعلیق، این هنر در پیوند با زبان فارسی، درونی‌ترین لایه‌های تفکر فرهنگی ایرانی را صورت‌بندی کرده است (فدایی و موسوی لر ۱۴۰۰:۳). با انتقال این هنر به بسترهای نمایشگاهی، از جمله موزه‌های معاصر، نوعی دگرگونی در نظام دلالت آن رخ داده است. این انتقال صرفاً فیزیکی نیست، بلکه معرفتی و نشانه‌شناختی نیز است؛ چراکه خوشنویسی در این بسترها عمدتاً بدون زمینه‌های دینی و ادبی، در قالب ابژه‌ای زیبایی‌شناختی یا نمادین به نمایش درمی‌آید (قاسمی و همکاران، ۱۴۰۱:۵۱۰). موزه، به‌عنوان یک نهاد گفتمانی، نه‌تنها عرصهٔ ارائهٔ آثار، بلکه عامل مؤثر در تولید و تثبیت معناست. سازوکارهایی چون انتخاب گزینشی آثار، نحوهٔ چیدمان، روایت‌سازی، نورپردازی و برچسب‌گذاری، در بازتولید معنای فرهنگی نقش ایفا می‌کنند(شکل۱).

در این مسیر، خوشنویسی ایرانی گاه از لایه‌های مفهومی و تاریخی خود جدا شده و با برجسته‌سازی فرم، به نماد کلیشه‌ای «هنر شرق» یا «سنت زیبا» فروکاسته می‌شود (ظریف و ایزانلو ،۱۴۰۳:۳۰). مطالعات نشانه‌شناختی تأکید دارند که چنین بازنمایی‌هایی، در چارچوب گفتمان مدرن موزه، با فرآیندهایی مانند تاریخ‌زدایی، طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی پیوند خورده‌اند؛ به‌گونه‌ای که دلالت‌های زمینه‌دار خوشنویسی جای خود را به دلالت‌های تثبیت‌شده و جهان‌شمول می‌دهند. کالایی‌سازی فرهنگی خوشنویسی و تقلیل آن به سطح مصرف زیبایی‌شناختی، از جمله پیامدهای گفتمان نمایشی معاصر در مواجهه با هنر اسلامی است (قاسمی و همکاران، ۱۴۰۱:۵۱۵).

■ تصویر ۱: خوشنویسی عمادالکتاب سیفی قزوینی در نمایشگاه رخ دوست، موزهٔ خوشنویسی ایران، منبع:(www. borna.news.ir)

٦. یافته‌های تجربی

بررسی بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر، بدون اتکا به نمونه‌های عینی و تجربه‌های نمایشگاهی، ناقص خواهد بود. اگرچه کاتالوگ‌ها و اسناد آرشیوی منابع مهمی به‌شمار می‌آیند، اما تحلیل گفتمانی زمانی عمق بیشتری می‌یابد که با مطالعه مستقیم نمایشگاه‌ها، گزارش‌های مطبوعاتی، نقدهای تخصصی و حتی اسناد طراحی نمایش همراه شود. از این منظر، نمایشگاه‌های برگزارشده در موزه‌های معتبر جهان، نه‌تنها فضای عرضهٔ خوشنویسی ایرانی را شکل داده‌اند، بلکه به‌عنوان متونی گفتمانی عمل کرده‌اند که معناهای تازه‌ای برای این هنر تولید و تثبیت می‌کنند. مرور و تحلیل این نمایشگاه‌ها می‌تواند نشان دهد که خوشنویسی ایرانی چگونه در سطح جهانی بازنمایی می‌شود، چه لایه‌هایی از معنا برجسته یا کمرنگ می‌شوند و چه روندی از «زیبایی‌شناختی‌سازی» یا «تاریخ‌زدایی» در این بازنمایی‌ها رخ می‌دهد. بر همین اساس، در ادامه به بررسی چند نمونهٔ شاخص از این نمایشگاه‌ها پرداخته می‌شود تا سازوکارهای نشانه‌ای و گفتمانی آن‌ها آشکار گردد.

نمایشگاه «نستعلیق: نبوغ خوشنویسی ایرانی[1]» (۲۰۱۴–۲۰۱۵) که در گالری فریر و سکلرِ موزه اسمیتسونین برگزار شد، نقطهٔ عطفی در معرفی خوشنویسی ایرانی به شمار می‌آید. این نمایشگاه برای نخستین‌بار به طور ویژه بر خط نستعلیق متمرکز بود و بیش از بیست اثر از استادانی چون میرعلی تبریزی و میرعماد حسنی را به نمایش گذاشت(Smithsonian Institution, 2014). (شکل ۲). اهمیت این رویداد در آن بود که نستعلیق نه فقط به‌عنوان یک خط زیباشناختی، بلکه به‌عنوان بخشی از هویت

1. Smithsonian Freer & Sackler Galleries Museum- Nasta'liq: The Genius of Persian Calligraphy

بصری ایران در سطح جهانی برجسته شد. روایت‌های ارائه‌شده در این نمایشگاه، خوشنویسی ایرانی را در پیوند با فرهنگ و تاریخ ملی ایران بازنمایی کردند و امکان مواجهه مخاطب غیرایرانی با جنبه‌های هویتی و نمادین این هنر را فراهم ساختند (Freer|Sackler, 2014). در کنار این نمایشگاه، فیلم مستند «سماع قلم[1]» نیز با مرور تاریخی نستعلیق و بازتاب دیدگاه هنرمندان و کیوریتورها، داده‌های ارزشمندی برای درک رابطه میان خط، زیبایی‌شناسی و هویت فرهنگی ارائه داد (Biggs-Chiropolos, 2014).

■ تصویر۲: نمایشگاه نستعلیق: نبوغ خوشنویسی ایرانی ب ،گالری فریر و سکلرِ موزه اسمیتسونین ، منبع (https://www.aparat.com)

نمونهٔ دیگری از این رویکرد را می‌توان در نمایشگاه «ایران حماسی[2]» (۲۰۲۱) در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن مشاهده کرد. این نمایشگاه با گردآوری بیش از ۳۰۰ اثر تاریخی و هنری، روایت گسترده‌ای از پنج‌هزار سال تاریخ ایران را به مخاطبان جهانی عرضه کرد. طراحی نمایشگاه به گونه‌ای بود که بخش‌های مختلف آن همچون اجزای یک شهر، تداوم و انسجام روایی ایجاد می‌کرد و مخاطب را در تجربه‌ای فراگیر غوطه‌ور می‌ساخت. با وجود این، تراکم بالای آثار و روایت‌های متعدد، در برخی موارد باعث دشواری تمرکز مخاطب می‌شد. در مجموع، نقدها و تحلیل‌های ارائه‌شده دربارهٔ این نمایشگاه بر دو نکته تأکید داشتند: نخست موفقیت آن در روایت هماهنگ تاریخ و فرهنگ ایران (Apollo Maga-zine, 2021) و دوم، خطر تقلیل آثار به‌ویژه خوشنویسی به اشیایی زیباشناختی و تزیینی که از زمینه‌های معرفتی و دینی خود جدا می‌شوند (Jones, 2021; Sooke, 2021)؛ (شکل ۳).

۱. برای مشاهده ویدیو از منظری بصری می‌توان به این لینک مراجعه کرد: https://share.google/y5N0UY0lIX2F7URhg

2. Victoria and Albert Museum-Epic Iran

علاوه بر رویدادهای شاخص، بررسی دیگر فضاهای موزه‌ای نیز نشان می‌دهد که خوشنویسی ایرانی غالباً با تأکید بر جنبه‌های تزیینی و بصری بازنمایی شده است. در گالری هنر اسلامی موزهٔ بریتانیا[1]، آثار خوشنویسی در کنار اشیای تزیینی و معماری قرار گرفته‌اند و بیشتر به‌عنوان بخشی از یک مجموعه تزیینی معرفی می‌شوند تا حامل لایه‌های معرفتی یا معنوی باشند (The British Museum, n.d). چنین چینشی موجب می‌شود که خوشنویسی، به‌جای بازتاب هویت فرهنگی و دینی خود، به سطحی صرفاً زیباشناختی فروکاسته شود. نمونهٔ مشابه را می‌توان در نمایشگاه «کلمه تزیین‌شده» در موزهٔ متروپولیتن[2] نیویورک مشاهده کرد (The Metropolitan Museum of Art, 2019). این نمایشگاه، هرچند با ارائه گسترده نسخه‌های خطی و قطعات خوشنویسی همراه بود، اما بیشتر بر جنبهٔ ساختاری و تصویری خط تمرکز داشت. خوشنویسی در این رویداد نه به‌مثابه متنی حامل معنا، بلکه به‌عنوان نشانه‌های بصری و عناصر هنری معرفی شد که در تعامل با تذهیب و طراحی تزئینی معنا می‌یابند.

در بخش هنر اسلامی موزه لوور پاریس[3] نیز خوشنویسی ایرانی در قالب اشیای تزیینی و کاربردی به نمایش گذاشته شده است. این رویکرد بر جلوه‌های بصری و زیبایی‌شناختی خط تأکید می‌کند و محتوای معرفتی یا دینی آن را به حاشیه می‌راند(Louvre Museum, n.d). در نتیجه، خوشنویسی بیش از آنکه به‌عنوان زبان فرهنگ و اندیشه معرفی شود، در چارچوبی تزیینی و جهان‌شمول بازنمایی می‌شود. بنابراین، مرور این نمایشگاه‌ها نشان می‌دهد که بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر، از یک‌سو به برجسته‌سازی جایگاه جهانی این هنر کمک کرده و از سوی دیگر، آن را در معرض خطر تقلیل به سطحی تزیینی قرار داده است. این دوگانه (هویت فرهنگی-زیبایی‌شناسی صرف) کلید فهم سازوکارهای گفتمانی بازنمایی در سطح بین‌المللی است.

■ تصویر ۳: نمایشگاه ایران حماسی، موزه ویکتوریا و آلبرت، منبع (www.youtube.com)

1. The British Museum
2. The Metropolitan Museum of Art- The Decorated Word
3. Louvre Museum

۷.تحلیل گفتمانی بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر

تحلیل نمونه‌هایی از نمایش خوشنویسی در موزه‌های معاصر نشان می‌دهد که آثار اغلب به‌شکل صفحات منفصل، قاب‌بندی‌شده و بدون ارجاع، به‌عنوان اشیایی مستقل از بافت مفهومی خود ارائه می‌شوند. در سطح دلالت آشکار، تمرکز اصلی بر ویژگی‌های بصری، سبک خوشنویسی و تکنیک‌های اجرایی است. اما در این نمایش‌ها، نشانی از ارجاعات دینی، عرفانی یا ادبی که همواره در بطن خوشنویسی ایرانی حضور داشته، به چشم نمی‌خورد. در سطح دلالت ضمنی، آثار خطی به‌عنوان نمایندهٔ زیبایی شرقی، نبوغ فردی یا زبان بصری بومی معرفی می‌شوند؛ معناهایی که در ظاهر بی‌طرف هستند، اما در واقع از سازوکارهایی گفتمانی تبعیت کرده و در راستای تثبیت روایت‌های خاص از هنر اسلامی در نهادهای جهانی عمل می‌کنند.

آنچه در ظاهر به‌عنوان زیبایی‌شناسی ارائه می‌شود، در سطح عمیق‌تر، حاصل روندی مانند تاریخ‌زدایی، طبیعی‌سازی معنا و اسطوره‌سازی فرهنگی است. فرآیندهایی که بارت آن‌ها را در خدمت بازتولید گفتمان مسلط و تثبیت ایدئولوژی در متون فرهنگی می‌داند (بارت، ۱۴۰۰ :۳۲-۲۵). در این الگو، خوشنویسی ایرانی از موقعیت خود به‌عنوان رسانه‌ای معناپرداز خارج شده و به ابژه‌ای بصری، تزیینی و بی‌زمینه بدل می‌گردد؛ امری که نه‌تنها معنای هنر خط را تقلیل می‌دهد، بلکه نشان‌دهندهٔ نوعی گفتمان سلطه در فضای نمایشگاهی است.که نمونه‌هایی از این بازنمایی را در پنج موزهٔ بین‌المللی با استفاده از سه سطح دلالت بارت، تحلیل گفتمانی شده است:

۱. موزهٔ فریر و سکلر، نمایشگاه نبوغ خط فارسی: یکی از شاخص‌ترین آثار این نمایشگاه، صفحه‌ای از آلبوم شاه‌جهان با امضای میرعلی هروی است که حدود سال‌های ۱۵۲۵-۱۵۴۵میلادی خلق شده و در قاب جداگانه به نمایش درآمده است. اطلاعات ارائه‌شده در کنار اثر تنها به نام خوشنویس، تاریخ نگارش و سبک اجرای خط نستعلیق محدود می‌شود و هیچ توضیحی دربارهٔ مضمون متن، زمینهٔ تاریخی یا پیام عرفانی آن ارائه نشده است(شکل۴).

تحلیل دلالت‌ها:

- **دلالت آشکار:** معرفی تکنیک‌ها، مواد و سبک نوشتاری.
- **دلالت ضمنی:** خوشنویسی به «طراحی سنتی برای مصرف» تقلیل یافته و بیشتر به کارکرد تزئینی و تجاری توجه دارد.
- این نمایشگاه نمونه‌ای از «تجاری‌سازی فرهنگی» و حذف ارجاع متنی است؛ چرا که هنر خط از متن فرهنگی و معنایی خود جدا شده و صرفاً به کالایی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود (همان: ۳۰). این تأکید بر فرم و تزیین، بُعد معنایی و فرهنگی خوشنویسی را به حاشیه می‌راند و هنر خط را در چارچوب بصری مصرف‌پذیر جای می‌دهد.

■ تصویر ۴: نمایشگاه نستعلیق: نبوغ خوشنویسی ایرانی به همراه صفحه‌ای از آلبوم شاه‌جهان با امضای میرعلی هروی، گالری فریر و سکلرِ موزه اسمیتسونین، منبع (www.aparat.com) (www.archive.asia.si.edu)

۲.موزهٔ بریتانیا، گالری هنر اسلامی :

در گالری هنر اسلامی موزهٔ بریتانیا، خطوط نسخ و ثلث بر روی پارچه¬ها، کتیبه‌ها و نسخه‌های قرآن قاب‌شده به نمایش درآمده‌اند. اطلاعات همراه آثار چیزی فراتر از معرفی سبک یا دوران ارائه نشده، و شاهد حذف زمینه‌های معنایی یا تاریخی متون خوشنویسی هستیم.

تحلیل دلالت‌ها:

•**دلالت آشکار:** تاکید بر شاخص‌های صوری خوشنویسی و مهارت اجرای آن.

•**دلالت ضمنی:** خوشنویسی به «تزیین شرقی جهان‌شمول» تبدیل شده است؛ این رویکرد خطوط را از دل متن فرهنگی و معنوی جدا کرده و به یک عنصر جهانی بصری بدل می‌سازد.

•این‌گونه نمایش، نمونه‌ای از «طبیعی‌سازی معنا» و «زیبایی‌زدایی معنوی» است که خوشنویسی را به سطح بصری زیبایی محدود می‌کند و نقش رسانه‌ای فرهنگ و معنویت آن را نادیده می‌گیرد (همان: ۲۷). خوشنویسی بیشتر به‌صورت تزیینی ارائه می‌شود و محتوای معنایی و معنوی آن به حاشیه رانده می‌شود.

۳.موزهٔ مترو پولیتن، نمایشگاه کلمهٔ تزیین‌شده: یکی از بخش‌های مهم نمایشگاه، خوشنویسی‌هایی است که بر روی اشیای کاربردی مانند سفال، پارچه و کتاب‌ها ارائه شده‌اند. در توضیحات همراه آثار، اطلاعات بیشتر بر تکنیک‌ها، مواد و سبک نوشتاری متمرکز است و نشانی از ارجاع به محتوای ادبی یا معنوی در کار نیست (شکل۵).

تحلیل دلالت‌ها:

• **دلالت آشکار:** معرفی تکنیک‌ها، مواد و سبک نوشتاری.

• **دلالت ضمنی:** خوشنویسی به «طراحی سنتی برای مصرف» تقلیل یافته و بیشتر به کارکرد تزئینی و تجاری توجه دارد.

تصویر ۵: نمایشگاه کلمه تزئین شده ،موزه متروپولیتن ، منبع (www.nyctourism.com)

• این نمایشگاه نمونه‌ای از «تجاری‌سازی فرهنگی» و حذف ارجاع متنی است؛ چرا که هنر خط از متن فرهنگی و معنایی خود جدا شده و صرفاً به کالایی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود (همان: ۳۰). این تأکید بر فرم و تزیین، بُعد معنایی و فرهنگی خوشنویسی را به حاشیه می‌راند و هنر خط را در چارچوب بصری مصرف‌پذیر جای می‌دهد.

٤. موزهٔ لوور، بخش هنر اسلامی: در این بخش، قرآن‌ها و اشعار فارسی در ویترین‌های شیشه‌ای به نمایش درآمده‌اند. توضیحات همراه آثار بیشتر بر معرفی نسخه‌های خطی و ارائه اطلاعات تاریخی متمرکز است و هیچ اشاره‌ای به زمینه‌های عرفانی و ادبی متون نمی‌شود.

تحلیل دلالت‌ها:

• **دلالت آشکار:** معرفی نسخه‌های خطی و ارائه توضیحات تاریخی.

• **دلالت ضمنی:** خوشنویسی به «میراث بی‌جان و مادی» تبدیل شده است؛ چرا که پیوندهای معنوی و عرفانی آثار حذف شده‌اند.

• نمونه‌ای از «شیءسازی فرهنگی» و «تاریخ‌زدایی دلالت دینی» است و نشان می‌دهد که خوشنویسی از جایگاه رسانه‌ای برای انتقال معنا به ابژه‌ای تزیینی و موزه‌ای بدل شده است (همان: ۲۹).

۵. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، نمایشگاه ایران حماسی: یکی از نمونه‌های برجسته این نمایشگاه، طراحی فضایی آن است که با الهام از ساختارهایی همچون دروازه، باغ، کتابخانه و مسجد، بازدیدکننده را در یک روایت بصری و معماری غوطه‌ور می‌کند. در این فضا خوشنویسی در کنار مینیاتورها و سایر اشیای هنری ارائه شده است، اما اطلاعات تفسیری دربارهٔ محتوای متون و زمینه‌های دینی یا عرفانی آن‌ها ارائه نمی‌شود.

تحلیل دلالت‌ها:

• **دلالت آشکار:** ترکیب نمایش خط و نگارگری و تأکید بر زیبایی‌های بصری.

• **دلالت ضمنی:** خوشنویسی به «نماد هویت ملی» و «میراث مادی ایرانی» تبدیل می‌شود، در حالی که ابعاد معنوی و عرفانی آن کمرنگ یا حذف شده‌اند.

• این نمونه نشان‌دهندهٔ روند «ملی‌سازی معنا» و «طبیعی‌سازی هویت‌محور» است که خوشنویسی را به ابزاری برای تثبیت روایت‌های فرهنگی-ملی تبدیل می‌کند و نه رسانه‌ای برای انتقال معناهای عرفانی یا ادبی.

این روند در کلیت نمایشگاه نیز مشاهده می‌شود؛ خط در کنار مینیاتورها و سایر اشیای هنری ارائه شده است(شکل۶)، بدون آنکه توضیح کافی دربارهٔ محتوای متون ارائه شود. دلالت آشکار ترکیبی از نمایش خط و نگارگری است، اما دلالت ضمنی خوشنویسی را به «نماد هویت ملی» تبدیل کرده و زمینه‌های معنایی، عرفانی و ادبی آن حذف شده است؛ امری که نمونه‌ای از ملی‌سازی معنا و طبیعی‌سازی هویت‌محور است و نشان می‌دهد که خوشنویسی به ابزاری برای تثبیت روایت هویت ایرانی بدل شده است، نه رسانه‌ای برای انتقال معناهای فرهنگی و معنوی (همان: ۳۲).

■ تصویر۶: نمایش خط درکنار مینیاتور در نمایشگاه حماسه ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، منبع (www.youtube.com)

جدول ۱- تحلیل گفتمانی خوشنویسی در موزه‌های معاصر، منبع (نگارندگان)

ردیف	موزه / نمایشگاه	دلالت آشکار	دلالت ضمنی	سازوکار گفتمانی / ایدئولوژیک
۱	موزه فریر و سکلر، آمریکا نمایشگاه نبوغ خط فارسی	صفحات نستعلیق قاب‌شده، اطلاعات سبک و تاریخ اثر، معرفی میرعلی تبریزی، سلطان‌علی مشهدی، میرعماد منبع : (www.archive.asia.si.edu)	خوشنویسی – نبوغ فردی، زیبایی خالص شرقی، بدون پیوند با معناهای عرفانی و ادبی	اسطوره‌سازی فرهنگی، تاریخ‌زدایی معنوی
۲	موزهٔ بریتانیا، لندن گالری هنر اسلامی	خطوط نسخ و ثلث بدون بافت توضیحی، تأکید بر تزئینات منبع: (www.britishmuseum.org)	خوشنویسی – تزیین شرقی جهان‌شمول، فاقد زمینهٔ تاریخی و معنایی	طبیعی‌سازی معنا، زیبایی‌زدایی معنوی
۳	موزهٔ متروپولیتن، نیویورک نمایشگاه کلمه تزیین‌شده	خوشنویسی روی سفال، پارچه؛ توضیح تکنیکی منبع : (www.metmuseum.org)	خوشنویسی – طراحی سنتی برای مصرف، کارکرد تزیینی و تجاری	تجاری‌سازی فرهنگی، حذف ارجاع متنی
٤	موزهٔ لوور، پاریس بخش هنر اسلامی	قرآن‌ها و اشعار در ویترین شیشه‌ای، بدون تحلیل محتوایی منبع : (www.louvre.fr)	خوشنویسی – میراث بی‌جان و مادی، بدون پیوند معنوی	شی‌ءسازی فرهنگی، تاریخ‌زدایی از دلالت دینی
٥	موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن نمایشگاه ایران حماسی	خط در کنار مینیاتورها، بدون توضیح محتوایی منبع : (www.vam.ac.uk)	خوشنویسی – نماد هویت ملی بدون زمینه	ملی‌سازی معنا، طبیعی‌سازی هویت‌محور

همان‌گونه که (جدول۱) نشان می‌دهد، الگوی مسلط بر نمایش خوشنویسی در موزه‌های معاصر مبتنی بر تقلیل لایه‌های معنایی به سود گفتمان‌های غالب جهانی است. از خلال سازوکارهایی مانند تاریخ‌زدایی، طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی، خوشنویسی از یک هنر معناپرداز و فرهنگی، به عنصری تزیینی، فرم‌محور و قابل مصرف برای مخاطب غیرایرانی تبدیل شده است. این تغییر نشانه‌ای از فرآیند سلطه‌ی نشانه‌ای در نهادهای نمایش هنر و بازتولید نوعی «دیگری فرهنگی» از هنر اسلامی است؛ همان‌گونه که بارت در تحلیل‌های خود، اسطوره‌سازی فرهنگی را به‌مثابه سازوکار تثبیت گفتمان مسلط معرفی می‌کند (شعیری،۱۴۰۰ :۵۲-۳۳).

نتیجه گیری

پژوهش حاضر با اتکا به چارچوب نشانه‌شناسی گفتمانی رولان بارت نشان داد که بازنمایی خوشنویسی ایرانی در موزه‌های معاصر، فرآیندی خنثی و صرفاً زیبایی‌شناختی نیست، بلکه امری معناپرداز و ایدئولوژیک است که در بستر نظام‌های نمایشی شکل می‌گیرد. یافته‌های حاصل از تحلیل پنج موزهٔ بین‌المللی دلالت می‌کند که آثار خوشنویسی عمدتاً به‌صورت ابژه‌هایی تزیینی، زیباشناختی یا نمادهای ملی عرضه می‌شوند، در حالی که زمینه‌های معرفتی، دینی و ادبی آن‌ها حذف یا تضعیف می‌گردد. در چارچوب نظریه بارت، این دگردیسی معنایی از طریق فرآیندهایی مانند «تاریخ‌زدایی» (حذف بستر فرهنگی و تاریخی)، «طبیعی‌سازی معنا» (تثبیت مفاهیم به‌عنوان بدیهی و جهانی) و«اسطوره‌سازی فرهنگی » (نمایش خوشنویسی به‌عنوان نماد شرق یا میراث جهانی) تحقق می‌یابد.

این شیوهٔ بازنمایی سبب می‌شود که مخاطب خوشنویسی را نه به‌مثابه نظامی معنابخش، بلکه به‌عنوان شیئی زیباشناختی و بی‌زمینه درک کند. استمرار این الگو در موزه‌ها، به بازتولید معناهای سطحی و هم‌راستا با گفتمان جهانی هنر معاصر منجر می‌شود. در این میان، موزه‌ها نه صرفاً به‌عنوان نهادهای نمایش‌دهنده، بلکه به‌مثابه کنشگران فعال در بازتعریف جایگاه هنر اسلامی و تولید گفتمان فرهنگی عمل می‌کنند. بر این اساس، ضرورت بازاندیشی در سیاست‌های موزه‌ای بیش از پیش آشکار است. برای دستیابی به رویکردی زمینه‌محور و جلوگیری از تقلیل خوشنویسی به عنصر صرفاً تزیینی، پیشنهادهای زیر ارائه می‌شود:

- طراحی نمایش‌های زمینه‌محور: ارائهٔ آثار همراه با پیوندشان به متون دینی، عرفانی و ادبی برای برجسته‌کردن کارکرد معرفتی خوشنویسی.
- افزودن توضیحات چندلایه با ابزار دیجیتال: به‌کارگیری کد QR، رسانه‌های تعاملی و توضیحات تفسیری چندسطحی برای ارائهٔ اطلاعات تاریخی، معنایی و کاربردی در کنار آثار.
- چیدمان تعاملی و کارگاه‌های تجربه‌محور: ایجاد فضاهایی که بازدیدکنندگان بتوانند فرآیند نوشتن خط را تجربه کنند و با معنای آن ارتباط بگیرند.
- همکاری با خوشنویسان معاصر: برگزاری نمایش‌های مشترک و کارگاه‌ها برای ایجاد پیوند میان سنت خوشنویسی و هنر امروز.
- بازنگری در سیاست‌های موزه‌ای: پرهیز از کالایی‌سازی صرف و تقلیل آثار به اشیاء تزیینی از طریق بازتعریف معیارهای نمایش.

اجرای این پیشنهادها می‌تواند زمینه‌ای برای بازگشت خوشنویسی به جایگاه اصیل خود به‌عنوان نظامی معنابخش فراهم آورد و تصویری کامل‌تر و فرهنگی‌تر از این هنر در ذهن مخاطب بسازد. همچنین تعمیم این رویکرد به دیگر شاخه‌های هنر اسلامی، امکان نقد روایت‌های غالب جهانی درباره هنر خاورمیانه و آشکارسازی سازوکارهای پنهان قدرت و معنا در فضای هنر معاصر را فراهم می‌سازد.

منابع

۱. اطهاری، مرضیه (۱۳۹۷). " نشانه‌شناسی فرهنگ، هنر و ادبیات"، تهران: خاموش .

۲. امامی، حجت؛ بلخاری قهی، حسن؛ جباری، صداقت (۱۴۰۰). "تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی"، هنر و تمدن شرق، دوره ۹ ،شماره ۳۱، صص ۶۲-۵۱.

۳. بارت، رولان (۱۴۰۰). " اسطوره‌شناسی‌ها"، ترجمه پیام یزدانجو ، نشر مرکز، تهران.

۴. عابدین زاده، حانیه ؛ دادخواه، پژمان (۱۴۰۲)."خوانش نشانه شناسانه عکس های دیان آربس در پرتو آرای رولان بارت"،مطالعات عالی هنر ،شماره ۳،صص ۱۱۳-۹۷.

۵. دشتی‌زاده، مریم؛ جوانی، اصغر؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۵). "واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموعه‌های موزه‌ای"، فصلنامه مطالعات تاریخ فرهنگی، دوره۸، شماره ۳۰، صص۴۹-۳۱.

۶. دشتی‌زاده، مریم ؛ جوانی، اصغر (۱۳۹۵). "هنراسلامی در موزه های غرب: نقدی بر رویکرد شرق شناسی" ، همایش بین‌المللی شرق شناسی، تاریخ وادبیات پارسی

۷. روان جو، احد (۱۴۰۲)."پژوهشی تاریخی در بازیابی هویت فرهنگی ایرانی در ابداع و گسترش خط نستعلیق"، فصلنامه باغ نظر، دوره۲۰، شماره ۱۲۰، صص ۸۶-۷۱

۸. شرف الدین ،سیدحسین؛شفق،غلام‌رضا (۱۴۰۰) ."رویکردی تحلیلی به اسطوره شناسی رولان بارت"،معرفت فرهنگی و اجتماعی،دوره۱۲ ،شماره۳، صص ۷-۲۶.

۹. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴)." مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکرد نشانه – معناشناسی آن"،جامعه شناسی ایران،دوره۱۶ ،شماره ۱، صص۱۲۸-۱۱۱.

۱۰. شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). "از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی"، نقد ادبی ، شماره ۸، صص۵۱-۳۳.

۱۱. ظریف، فرهاد؛ ایزانلو، علی (۱۴۰۳). "خوشنویسی ایرانی به مثابه نشانه دیاگرامی-تحلیلی مبتنی بر نشانه شناسی شناختی، هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، دوره۲۹ ،شماره۲،صص۳۹-۲۵ .

۱۲. فدایی، مریم؛ موسوی لر، اشرف السادات (۱۴۰۰). "هویت ایرانی نستعلیق از منظر زیبایی‌شناسی سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای"، پژوهش در هنر و علوم انسانی، دوره۶ ،شماره۳۶،صص۱۰-۱ .

۱۳. قاسمی، معصومه؛ بنی‌اردلان، اسماعیل؛ صادقی شهپر، علی؛ اردلانی، حسین (۱۴۰۱)."نشانه‌شناسی متن و اثر هنری در آرای رولان بارت با رویکرد خوانش متون و آثارکهن"، مطالعات هنر اسلامی، دوره۱۹، شماره۴۵، صص۵۱۸-۵۰۵.

۱۴. معین، مرتضی بابک ؛ رضائی، فاطمه، (۱۳۹۸). "تحلیل نشانه‌شناسی پوسترهای فرهنگی به مثابه متن در آغاز دهه۸۰ "، هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، دوره۲۴، شماره۲، صص ۹۰-۸۱.

۱۵. ملکی، نرگس السادات (۱۳۹۷). "هنر ناب ایرانی به مثابه موزه (نمونه موردی: موزه خوشنویسی)"، چهارمین همایش بین‌المللی معماری، عمران و شهرسازی.

۱۶. نصر، سید حسن(۱۳۹۴). هنر و معنویت اسلامی ،ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

۱۷. وطن‌خواه، محمود؛ مازیار، امیر (۱۴۰۰). "تصوف و عرفان در مقام ویژگی گفتمانی رساله‌های خوشنویسی سده‌های هشتم تا یازدهم هجری" ،هنرهای زیبا:هنرهای تجسمی،دوره۲۶، شماره۲،صص۱۲۴-۱۱۵.

18. lair, S., & Bloom, J. (2003). The art and architecture of Islam: 1250–1800. Yale University Press.
19. Barthes, Roland (1972). Mythologies. Trans. Annette Lavers. Hill and Wang
20. Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the Interpretation of Visual Culture. Routledge
21. Preziosi, D. & Farago, C. (2004). Grasping the World: The Idea of the Museum.
22. Schimmel, Annemarie. Islamic Calligraphy. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 50, No. 1 (Summer, 1992). New York: The Metropolitan Museum of Art.
23. Shabout, N. (2007). The poetics and politics of display: Middle Eastern art today. Art Journal, 66(2), 36–51.
24. Biggs-Chiropolos, N. (2014, September 26). The art of Arabic script. The Hoya. https://thehoya.com/guide/the-art-of-arabic-script/
25. Smithsonian Institution. (2014, September 12). Nasta'liq: The Genius of Persian Calligraphy [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bOJvw1E6ozo
26. Smithsonian Institution. (2014, September 5). Words take flight in Persian calligraphy at Sackler Gallery. Smithsonian Newsdesk. https://www.si.edu/newsdesk/releases/words-take-flight-persian-calligraphy-sackler-gallery
27. FreerlSackler (Smithsonian's Museums of Asian Art). (2014, September 2). Words take flight: The genius of Persian calligraphy. Asia.si.edu. https://asia.si.edu/about/press/releases/words-take-flight-in-persian-calligraphy-at-sackler-gallery
28. Apollo Magazine. (2021, May 26). Epic Iran' at the V&A is an enthralling journey through 5,000 years of culture. Apollo. https://apollo-magazine.com/epic-iran-victoria-and-albert-museum/
29. Sooke, A. (2021, May 25). Epic Iran, V&A review: An overly crammed, bewildering rocket ride through 5,000 years. The Telegraph. https://www.telegraph.co.uk/art/reviews/epic-iran-overly-crammed-bewildering-rocket-ride-5000-years/
30. Jones, J. (2021, May 26). Epic Iran review – Five thousand years of mystical magnificence. The Guardian. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/26/epic-iran-five-thousand-years-mystical-magnificence-epic-iran-va-review
31. https://archive.asia.si.edu/exhibitions/online/nastaliq/object.asp?id=S1986.92&utm_source=chatgpt.com
32. https://www.nyctourism.com/articles/guide-to-the-met-fifth-avenue

33. https://borna.news/0092JI
34. https://asia.si.edu/exhibition/nastaliq-the-genius-of-persian-calligraphy/
35. https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/islamic-world
36. https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/decorated-word
37. https://www.louvre.fr/en/departments/islamic-art
38. https://www.vam.ac.uk/exhibitions/epic-iran
39. https://www.aparat.com/v/Lcmie

توصیف نگارش آغاز عیلامی و معرفی لوح موجود در پردیس موزه‌ای دفینه

حسن افشاری
دانشجوی دکتری باستان‌شناسی در دورهٔ پیش از تاریخ دانشگاه تهران/ عضوکرسی یونسکو در مخاطرات طبیعی

علی‌رضا رستمی[1]
دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی دورهٔ پیش از تاریخ

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2064483.1044
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۱
نوع مقاله: پژوهشی، صص۱۰۱-۸۲

چکیده

با شروع دورهٔ نوسنگی در جهان باستان، مبادلات برون منطقه‌ای نیز توسعه یافت. برای ثبت و حسابداری مبادلات منطقه‌ای و برون منطقه‌ای، سیستم‌های مدیریتی گوناگونی ابداع و با شروع دورهٔ مس‌سنگی این مبادلات گسترش یافته و در این میان گروهی از جوامع به ثروت و قدرت بیشتری به نسبت دیگر ساکنان منطقه دست یافتند که این مهم باعث شکل‌گیری جوامع طبقاتی و تشکیل اولین حکومت‌ها گردید. با پایان عصر مس‌سنگی، فرهنگی در فلات ایران دوره ای کلیدی با نام دورهٔ اغاز عیلامی شکل گرفت. این دوره را می‌توان برهه ای کلیدی در تاریخ ساکنان فلات ایران دانست. در این دوره که نزدیک به سیصد سال به طول می انجامد، مبادلات تجاری و اقتصادی به بالاترین حد خود رسید و جوامع انسانی برای ثبت و ضبط اسناد تجاری و مدیریتی، توانستند با تکیه بر تجارب پیشینیان، برای نخستین بار و همزمان با ساکنان بین‌النهرینی، اولین خط نگارشی را ابداع نمایند. پژوهشگران، خط و کتابت را از ارکان اصلی شکل‌گیری تمدن های اولیه دانسته و از اهمیت آن در تقسیم بندی

1. alireza.rostamii62@gmail.com

ادوار پیش از تاریخی و دوران تاریخی در راستای طبقه‌بندی توالی تاریخی استفاده می‌نمایند. خط آغاز عیلامی بر پایهٔ یک سیستم فن مدیریتی پایه ریزی شده که ریشه‌های آن را می‌توان در دوران نوسنگی مورد مطالعه قرار داد. اولین گل‌نبشته‌های ثبت و ضبط شامل اسناد مدیریتی مانند: محاسبه غلات، حیوانات، کارگران و پرداخت دستمزد می‌باشد. این اسناد دارای ارزش و اهمیت فراوانی برای ساکنان مردم فلات ایران است. وجود گل‌نبشته‌های آغاز عیلامی نشان از پیشتازی آنان در شکل گیری نگارش و تمدن‌های ابتدایی در جهان است. در این پژوهش با بررسی میدانی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای برآنیم با بررسی و توصیف گل‌نبشته آغاز عیلامی موجود در مجموعه موزه‌های دفینه بپردازیم. لوح آغاز عیلامی موجود در موزهٔ دفینه به دلیل شکستگی و آسیب فیزیکی، به صورت کامل قابل خوانش نبوده و تنها چند اندیشه نگار و نشانه شمارشی از آن قابل خوانش می باشد. با توجه به این مهم که سیستم نگارشی در اکثر نقاط فلات ایران به یک صورت یکپارچه و با یک ساختار و قانون نگارشی، نگارش می‌شده است، تا حدی می‌توان برخی قسمت‌های شکستهٔ آن را بازسازی و در پایان می‌توان چنین پنداشت که این لوح گلی جلوهٔ پیچیدگی‌های مدیریتی چند هزار ساله در جوامع پیش از تاریخی فلات ایران است که اکنون در مجموعه موزه‌های دفینه نگهداری می‌شود.

واژگان کلیدی: آغاز عیلامی، فن‌نگارش، گل‌نبشته، سیستم فن‌مدیریتی، فلات ایران، جنوب بین‌النهرین

مقدمه

پیدایش فن نگارش را می‌توان از مهمترین مسائل تمدنی بشر و یکی از ویژگی‌های اساسی در شکل گیری تمدنها برشمرد. در حدود ۵۵۰۰ سال پیش، این ابداع را می‌توان یک انقلاب فرهنگی دانست که ارزش واقعی خود را نمایان نساخته است. در آغاز تنها اشخاص معدودی برای کنترل و مدیریت انبارها و مخازن خود از آن استفاده می‌نمودند و دانش یاد شده از منظر آنان دارای ارزش بود. اما تداوم و سابقهٔ طولانی و حضور همه جانبهٔ فن نگارش موجب اهمیت هر چه بیشتر آن شد. برخی پژوهشگران بر این باورند که در هزارهٔ چهارم ق.م همزمان با پدیدهٔ فرهنگ اوروک، فن نگارش نیز ابداع شد. در این زمان(هزارهٔ چهارم ق.م)، که عصر برهم‌کنش‌های مناطق خاورمیانه است؛ واحدهای سیاسی کوچک منطقه‌ای با یکدیگر در محدودهٔ بین‌النهرین جنوبی و شمالی، جنوب شرقی آناتولی و غرب فلات ایران در رابطه و تعامل بودند (متیوز، ۱۳۹۳: ۱۳۴).

در همین زمان در جنوب بین‌النهرین استقرارهای بسیار بزرگی در حال شکل گرفتن بودند که می‌توان از آنان با عنوان اولین شهرهای جهان یاد کرد. برای مثال وسعت سرزمینی شهر وارکا به حدود ۲۳۰ هکتار رسید (نیسن، ۱۳۹۳: ۸۲). این در صورتی است که در همان زمان وسعت استقرار در تمامی جلگهٔ خوزستان بسیار کمتر از شهر وارکا بوده است(Johnson, 1973: 49)، با توجه به همین دانسته‌ها می‌توان، پیدایش نگارش را همزمان با شکل گیری شهرهای بزرگ و به بین‌النهرین جنوبی

نسبت داد. اما واقعیت اینست که پیدایش فن نگارش بسیار کهن‌تر از شکل‌گیری اولین شهرها بوده و ریشه‌های آن را می‌توان در دوران نوسنگی یافت. قدیمی‌ترین شواهد موجود را می‌توان در محوطه های شیخی‌آباد(محمدی‌فر و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۱)، گنج دره (Schmandt-Besserat, 1992:20) و تپه آسیاب (Schmandt-Besserat 1981:24) در فلات ایران یافت.

در نتیجهٔ کاوش‌های باستان‌شناختی در اکثر محوطه‌های نوسنگی غرب آسیا، شواهدی از اشیای کوچک گلی بدست آمد که به آن‌ها کالاشمار یا نمادکالا می‌گویند(Schmandt-Besserat, 1992:20). نخستین کالاشمارها در جوامع پیش از تاریخ غرب آسیا، وسیله‌ای برای ثبت اعداد، داد و ستد و رفع نیازهای اقتصادی است. در نیمهٔ دوم هزاره چهارم ق.م می‌توان شاهد کالاشمارهای پیشرفته‌تری بود که با استفاده از اشکال خاص هندسی، انسانی، حیوانی و ظروف مینیاتوری با مضمون اقتصادی ساخته می‌شده و در داد و ستدها از آن‌ها استفاده می‌شدند بود(افشاری و یوسفی زشک، ۱۳۹۹).

در مسیر تکامل این کالاشمارها، پاکت‌های گلی(بولاها۱) نیز رایج می‌شوند. در ابتدا درون این پاکت‌های گلی خالی بوده که با رایج شدن اشیاء شمارشی، آن‌ها را در داخل پاکت‌های گلی قرار داده و بر سطح بیرونی آن‌ها، یک یا دو مهر استوانه‌ای چرخانده می‌شد. در این دوران است که نخستین گام‌ها در رابطه با نگارش برداشته می‌شود. اشیاء شمارشی، اشکال گلی کوچک به شکل استوانه، صفحه مدور و مخروطی داشتند. به منظور تطبیق بین کالای رسیده و رسید ثبت شده، پاکت گلی شکسته می‌شد(- Englund, 2004:120 – Englund, 2006: 15 - Schmandt-Besserat, 1996:44 Schmandt-Besserat, 1992:119).

در مرحلهٔ بعد علامت‌هایی را به شکل دایره‌ها و یا برش‌هایی بر سطح خارجی پاکت‌های گلی می‌کشیدند که در واقع خطوط و نشانه‌های یاد شده از تعداد مهره‌های داخل پاکت‌ها خبر می‌دادند و نخستین علایم ترسیمی نیز به شمار می‌رفتند. حسابداران هزارهٔ چهارم ق.م بزودی دریافتند که با وجود این علامت‌ها بر سطح خارجی پاکت‌های گلی دیگر ضرورتی بر وجود اشیاء شمارشی در داخل گلوله‌های گلی نبوده و از این رو بالشتک‌های توپر گلی را به شکل‌های مستطیل و گرد آماده و بر روی آن‌ها علامت‌هایی حک کرده و آن‌ها را جایگزین پاکت‌های گلی توخالی نمودند (-Schmandt Besserat, 1996: 55-Englund, 2004:121).

با شروع دورهٔ شهرنشینی و گسترش روابط منطقه‌ای، فرامنطقه‌ای و ایجاد مشاغل گوناگون، پیچیدگی‌های فن مدیریتی و ثبت و ضبط گذشته دیگر جوابگوی محاسبه چنین جامعهٔ فرهیخته و در شرف تمدن را نداشته(Algaze, 2008) و برای اولین بار دو سیستم نگارشی نسبتاً یکسان در جنوب بین‌النهرین و فلات ایران شکل می‌گیرد(Desset, 2016). نگارش آغاز عیلامی جزو اولین خطوط هجایی و اندیشه‌نگار در دنیاست(افشاری و شادمهر، ۱۴۰۱) که تاکنون نزدیک به ۱۸۰۰ لوح از کاوش‌های باستان‌شناسی به صورت قانونی به دست آمده(WWW.CDLI) و اکنون اکثر آنها در موزه

لوور(Dahl, 2019) در کشور فرانسه، موزهٔ ملی ایران (افشاری و نکویی، ۱۴۰۱)، موزهٔ شوش و موزهٔ پنسیلوانیا فیلادلفیا در کشور آمریکا نگهداری می‌شوند(WWW.CDLI). اخیراً تعدادی از این الواح آغاز عیلامی از موزه‌های آشمولین اکسفورد در انگلستان[1]، موزهٔ دانشگاه سائوپائولو در کشور برزیل[2]، موزهٔ کلیسای اورشلیم[3] و موزهٔ مجموعه هنری دانشگاه کلمبیا در آمریکا[4] منتشر شده است که احتمالاً در گذشته از کاوشهای غیر مجاز به دست آمده است. با بازگشایی مجموعه موزه های دفینه یک قطعه لوح آغاز عیلامی به نمایش در آمده که در ادامه به توصیف و معرفی آن پرداخته خواهد شد. لوح یاد شده یکی از اسناد مهم نوشتاری بوده و می‌تواند از دلایل متعدد شکل گیری شاخصه‌های تمدنی در فلات ایران به حساب آید.

دورهٔ آغاز عیلامی

واژه آغاز عیلامی در ابتدای سدهٔ بیستم میلادی برای یک سیستم نگارش ابداع شد و سپس برای نامیدن یک هویت فرهنگی برحسب داده‌های باستان‌شناسی یکسان به کار رفت، در مجموع این واژه دارای معانی متعددی است، برای مثال گاهی این اصطلاح را برای نامیدن تمدن و گاهی نیز با احتیاط از این اصطلاح برای نام بردن از یک پدیدهٔ خاص استفاده می کنند. تنها تعریف مشترک میان آنها بر اساس نوعی ساختار تشکیلات اداری شکل گرفته‌اند و شامل نوع خاصی از مهرها و الواح نوشتاری شمارشی که گاهی نیز با علائمی همراه هستند می‌باشد (هلوینگ، ۱۳۸۳: ۱۵۰). جان آلدن از این دوره به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی گسترده در سراسر سرزمین ایران یاد می‌کند (Alden et al., 1982: 613) که احتمالاً با توجه به آزمایش‌های رادیو کربن صورت گرفته در قلی درویش، تپه سفالین(Hessari et al: 2021) و تل ملیان(Wright and Rupley, 2001: 12) و سیلک (Fazeli and Nokandeh, 2019:9) دورهٔ زمانی میانگین(۳۳۵۰ تا ۲۹۵۰ ق.م)را در بر می گرفته است.

امروزه محوطه‌های گوناگونی در ایران کاوش شده که دارای شاخصه‌های دوران آغاز عیلامی است، اما از آن میان تاکنون تنها در ۸ محوطه گل‌نبشته‌های آغازعیلامی به دست آمده (تصویر ۲) که شامل محوطه‌های: ۱. تپه شوش ۲. تپه سیلک ۳. تُلِ گَسِر ۴. تپه یحیی ۵. تُلِ ملیان ۶. محوطه شهرسوخته ۷. تپه ازبکی ۸. تپه سفالین است(Desset, 2012: 4-7)(Dahl et al, 2013: 354). اخیراً نیز گل‌نبشته‌های آغازعیلامی در محوطهٔ قلی‌درویش گزارش شده است(Alizadeh et al, 2015:161) اما از آنجایی که بسیار آسیب دیده نمی‌توان شمارشی یا آغازعیلامی بودن آنها را تشخیص داد. در برخی محوطه‌های کاوش شده تپه سنجر (سرداری، ۱۳۹۳- سرداری و عطارپور، ۱۳۹۷)، محوطه کله کوب

1. Ashmolean Museum, Oxford, UK
2. Ethnological Museum, University of Sao Paulo, Sao Paulo, Brazil
3. Couvent Saint-Étienne, Jerusalem
4. Art Properties Collection, Columbia University, New York, New York, USA

(عزیزی و دیگران، ۱۳۹۹)، شاخصه‌های سفالی فرهنگ آغاز عیلامی به دست آمده که شاید به دلیل فضای کاوش موفق به شناسایی گل‌نبشته آغاز عیلامی نشده‌اند.

گل‌نبشته‌های آغاز عیلامی

لوحه‌های آغازعیلامی منحصراً اسناد اداری/محلی است که با هدف حسابداری اسنادی همچون محاسبه غلات، حیوانات، کارگران و پرداخت دستمزد نگارش می‌شود. گاهی اوقات آنها را به موسسات یا اشخاصی که نام آنها ممکن است بر روی لوحه نوشته شده باشد، نسبت می‌دهند. متاسفانه این سیستم نگارشی تاکنون به طور کامل رمزگشایی نشده، اما به طور کلی می‌توان گفت این سیستم نگارشی، متشکل از نشانه‌هایی با ارزش اندیشه‌نگاری و یا آوایی است. به‌علاوه، با توجه به زمینهٔ استفاده از آنها، برخی از نشانه‌ها احتمالاً مقادیر مختلف اختصاری و یا آوایی را نشان می‌دهند (پدیده چند معنایی)، مانند نشانه‌هایN24 / M390 ، N23 / M387 وN51 / M347 ، که نشانگر حداقل یک مقدار عددی و یک‌مقدار غیر عددی هستند.

شناسایی ساختار درست گل‌نبشته‌ها، موفقیت بزرگی برای طبقه‌بندی و بازخوانی متون بوده و هر گل‌نبشته آغازعیلامی از چند قسمت متنی تشکیل می‌شود. بر اساس این ساختار، گل‌نبشته‌ها از ۵ بخش مختلف تشکیل می‌شوند: ۱ عنوان. ۲ ورودی ثبت. ۳ مجموع. ۴ متن لبه بالایی. ۵ زیر مجموعه(Dahl, 2018:388) .

اغلب گل‌نبشته‌های آغازعیلامی با یک علامت تک و گاهی پیچیده شروع شده که کاربرد عنوان برای همه متن را دارد. این علامت به احتمال زیاد نشان دهندهٔ خانواده یا فردی است که مفاد گل‌نبشته مربوط به او است(Dahl, 2018:390- Damerow and Englund 13،1989) و بعد از علامت آغازین، در متن یک سربرگ در اغلب موارد به صورت یک رشته اندیشه‌نگار یا نشانه‌های غیر عددی می‌باشد(Englund.2004: 127) در آخر جمع: که اکثر متون آغازعیلامی شامل ورودی‌های حسابداری هستند و کل جمع آوری در پشت گل‌نبشته نوشته می‌شد.

در کل نشانه‌ها به پنج قسمت کلی تقسیم می‌شوند. ۱.شمارشی ۲.اندیشه‌نگاره‌های اشیاء ۳.نشانه‌های مالکیت ۴. نشانه‌های آوایی(Dahl, 2018:390) نشانه‌های وابسته اسمی با کاربرد فعل در متون آغاز عیلامی(افشاری و یوسفی زشک،۱۴۰۱).

نشانه‌های عددی

ساده‌ترین نشانه‌های شناخته شده در خط آغازعیلامی مربوط به سیستم عددی می‌باشد که به جز سیستم شمارشی ده تایی ما بقی با نمونه‌های آغازمیخی به صورت یکسان می‌باشند، زیرا هر دو از یک سیستم مدیریتی کهن در منطقه خاورمیانه ریشه گرفته‌اند(افشاری و یوسفی، ۱۳۹۹: ۲۹).

نشانه‌های اشیاء

تک نشانه‌های اشیاء به راحتی قابل شناسایی هستند چون اکثراً تنها آورده می‌شود و بعد از آن نشانه عددی نگاشته می‌شد. در مواردی این نشانه مرکب می‌شوند که همراه با یک یا چند نشانه جمع بسته شده که کیفیت و یا نوع اشیاء یا حیوان مشخص می‌کند(Dahl et al, 2013:366). اما در مواردی نیز ممکن است برای نشانهٔ مالکیت استفاده شود. بسیاری از نشانه‌های اشیاء در متون آغاز-میخی با توجه به کیفیت تصویرشان که عموماً پیکتوگرام می‌باشند، با استفاده ارزش تصویری آنها رمزگشایی می‌شوند. اما این روش در آغازعیلامی پاسخگو نیست زیرا نشانه‌های آغاز عیلامی عموماً بسیار انتزاعی هستند(Dahl et al, 2013:366).

نشانه‌های اشیا: در کل به سه گروه اصلی تقسیم می‌شود: نشانه‌هایی از گیاهان و محصولات گیاهی، از جمله غلات و محصولات کشاورزی، نشانه‌هایی برای نمایش حیوانات و محصولات دامی و نشانه‌هایی که نشانه انسان‌ها هستند.

نشانه‌های انسانی: یک دسته نشانه شاید جایگاه، جنسیت و موقعیت اجتماعی انسان‌ها را نمایش دهند مانند نشانه‌های کارگری که به عقیدهٔ فرانسوا دوسه تا کنون ۷ نشانه در این مورد شناسایی شده است(Desset, 2016: 75). دستهٔ دیگر نشانه‌هایی هستند که غیر مستقیم در ارتباط با انسان است مانند نشانهٔ گرافیگی گاوآهن، احتمالاً بازگو کننده تلاش شغلی است که انسان‌ها آن را انجام دادند و هدف نهایی گل‌نبشته نیز نمایش دادن میزان تلاش انسان را با خود دارد.

نشانه‌های مالکیت

به لحاظ ساختاری نشانه‌های مالک می‌تواند به عنوان سر صفحه(هدر) یا معرفی ورودی نوشته شود. برخی از نشانه‌های مالک در مواردی از چند نشانهٔ مجزا تشکیل شده است. در ورودی اصلی نشانهٔ مالک همیشه قبل از جسم شمرده شده نشان داده می‌شود. در مواردی می‌توان در پشت گل‌نبشته و در قسمت جمع داری این نشانه را مشاهده کرد. نشانه‌های مالکیت دو نوع است. گروهی از نشانه‌ها به طور مستقل به کار می‌رود مانند مثلث مو و گروهی دیگر از نشانه‌های مالکیت در نشانه‌های اندیشه‌نگاری اشیاء نیز به کار می‌رود.

نشانه‌های آوایی

نشانه‌های آوایی شامل تعدادی زنجیرهٔ نشانه است که احتمالاً با ساختار آوایی برای ثبت اسم‌ها به کار رفته است. با توجه به گل‌نبشته‌های آغازعیلامی که تاکنون منتشر شده، تعداد ۱۶۶ نشانه با کاربری احتمالاً آوایی شناسایی شده است که بخش زیادی از آنها زیرگونه(ورینت) می‌باشند که در

صورت تفکیک و جدا سازی شاید نزدیک به ۱۰۰ نشانهٔ آوایی در خط آغاز عیلامی وجود دارد(افشاری و شادمهر، ۱۴۰۱).

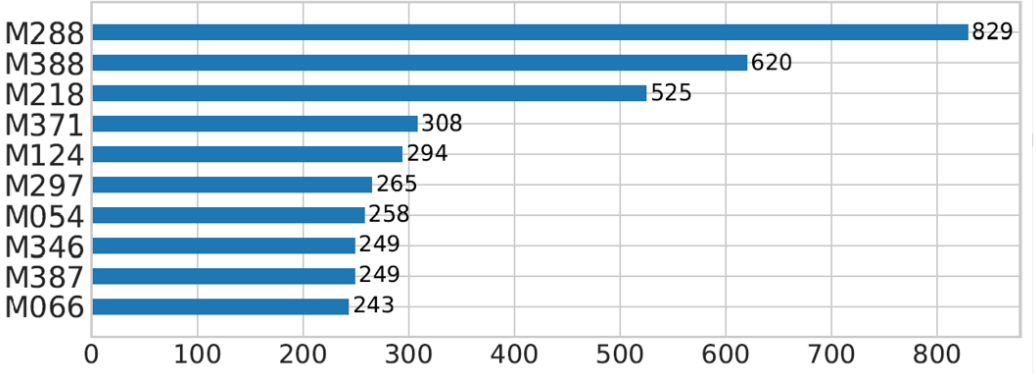
نشانه‌های ادغامی در زنجیره‌های اسم با ساختار آوایی

در اکثر مواقع نشانه‌های آوایی با یک یا دو نشانه با ساختار اندیشه‌نگاری ادغام شده‌اند که احتمالاً ارزش فعل در متون دارد و به عقیدهٔ نگارندگان احتمالاً ساختار دستوری خط آغازعیلامی به گونه‌ای بوده که یک نشانه ممکن است در هر قسمت از متن کاربرد متفاوتی داشته باشد(افشاری و یوسفی زشک، ۱۴۰۱).

توصیف فراوانی نشانه‌ها:

با بررسی گل‌نبشته‌ها حدود ۱۴۰۰ یا ۱۹۰۰ نشانه ارزش غیرعددی شناسایی شده که براساس شکل و همین طور نام گذاری این نشانه‌ها در فهرست نشانه‌های منتشر شده توسط مریجی طبقه‌بندی شده‌اند(Meriggi, 1974: 8-24). بنابراین هر کدام از نشانه‌ها را می‌توان با حرف M(به معنای حرف اول مریجی = Meriggi) و به دنبال آن شماره‌ای که مریجی در لیست نشانه‌های خود نسبت داده است؛ پیگیری کرد (به عنوان مثال M388 ، که سیصد و هشتاد و هشتمین نشانه در لیست مریجی است). و همچنین برای نشانه‌های شمارشی با حرفN (به معنای عددی) و به دنبال آن عددی که توسط دامرو و انگلوند (Damerow & Englund, 1987:166) در لیست نشانه‌های مقدار عددی خود ذکر کرده‌اند، پیگیری کرد و در این پژوهش نیز از این سیستم قراردادی پیروی شده است. با دفعات استفاده از این نشانه‌ها الگوی جالبی را نشان می‌دهد. (Dahl, 2002: 2-3 - Englund, 2004: 140) با توجه به لوحه‌های شناخته شده فعلی، از ۱۹۰۰ نشانه، ۱۰۵۰ نشانه تنها یک بار، ۳۰۰ نشانه تنها دوبار، ۳۵۰ نشانه از ۳ تا ۱۰ بار و ۲۰۰ نشانه بیش از ۱۰ بار استفاده شده است، و همچنین تعداد ۱۶ نشانه از ۱۰۰ تا ۳۰۰ بار استفاده شده که سه علامت پرکاربرد(M218 با: 525 مورد تکرار)، (M388 با 620 مورد تکرار) و نشانه(M288 با 829 مورد تکرار) ثبت و بررسی شده است(نمودار ۱).

■ نمودار۱. فراوانی نشانه‌های پر تکرار در خط آغازعیلامی، تصویر از Born et al, 2019



■ شکل۱. پرتکرارترین نشانه‌های آغازعیلامی(Dahl, 2002: table 3).

نام نشانه	طرح نشانه	نام نشانه	طرح نشانه	نام نشانه	طرح نشانه
M1		M54		M305	
M9		M66		M346	
M32		M157		M371	
M36		M218		M387	
M36-AD		M288		M388	
M36-TA		M297			

سیستم نگارش آغازعیلامی، از ۴۰۰/۳۰۰ نشانه اندیشه‌نگاری اصلی تشکیل شده است که آنها را جزو نشانه‌های استاندارد با ارزش غیرعددی دسته‌بندی می‌کنند و احتمالاً این نشانه‌ها برای همه کاتبان خط آغازعیلامی شناخته شده و سازمان یافته بوده است(Dahl, 2002)؛ که بعدها به دلایل جغرافیایی یا تغییر نسل حاصل از گذر زمان (خط آغاز عیلامی، بالای سیصد سال در فلات ایران استفاده شده است) تنها برخی از تغییرات گرافیکی در آنها ایجاد شده است. در این خط می‌توانستند با ترکیب دو نشانه یک نشانه ترکیبی ایجاد کنند که به صورت مستقل به کار رود(شکل ۲). در این روش یک نشانه استاندارد و اصلی همراه با یک نشانه جز یا فرعی ادغام می‌شد. احتمالاً این روش برای اهداف بسیار دقیق و محدود ایجاد شده بودند که احتمالاً فقط تعداد کمی از اعضای جامعه کاتبان آغازعیلامی آنها را می‌شناختند.

بررسی نشانه‌های سیستم عددی:

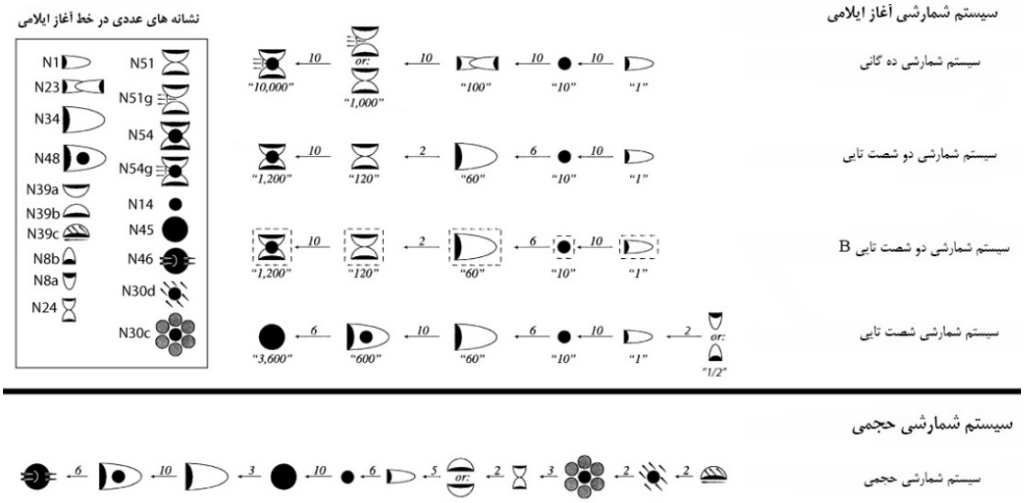
یکی از مهمترین مولفه‌های ضبط تعداد اشیاء در آغاز نگارش، سیستم عددی است که در خط آغازعیلامی و آغازمیخی مشترک هستند و احتمالاً هر دو از سیستم کهن‌تر (سیستم نگارش شمارشی اوروکی) ریشه گرفته‌اند. البته در سیستم جمع‌داری آغاز عیلامی شاهد تفاوت‌هایی با آغازمیخی می‌باشیم. علامت‌های عددی بر اساس اصل افزودن(و نه براساس موضع و جایگاه) است، آنها بعد از محاسبه اشیاء در متون آغازعیلامی نوشته شده و در متون آغازمیخی بعد از محاسبه اشیاء آورده شده‌اند. برخلاف سایر جنبه‌های نوشتار آغازعیلامی، این علامت‌های عددی در حال حاضر به خوبی

درک شده‌اند، در اینجا باید به طور ویژه‌ای از ریاضی‌دان سوئدی یورگن فریبرگ به واسطهٔ سهمی که در این رمزگشایی ایفا کرده است، تشکر نمود(Friberg, 1978-1979). همان‌طور که در بالا گفته شد، نشانه‌های ارزش عددی با حرف N و به دنبال آن شماره‌ای رونویسی می‌شود که توسط دامرو و انگلوند (Damerow & Englund, 1987: 166) در لیست آنها آمده است.

معنای مقدار نشانه‌های عددی به سیستم‌های عددی که در آن استفاده می‌شود و در نتیجه شی حساب شده بستگی دارد. با توجه به سیستم عددی استفاده شده، یک علامت ممکن است در واقع مقادیر عددی مختلفی را منعکس کند(به عنوان مثال N51 به معنای ۱۰۰۰ واحد در سیستم ده‌گانی است، اما در سیستم شصت‌گانی ارزش معنایی ۱۲۰ را می‌دهد) رابطه بین دو نشانه ممکن است در هر سیستم شمارشی، بار عددی متفاوتی را در خود داشته باشد برای مثال نشانهٔ N1 و N14(در سیستم های ده‌گانی، شصت‌گانی و دو شصت‌گانی به معنای عدد 1 =N1و 10 =N14 است اما این دو نشانه در سیستم حجمی به ارزش عددی 1 =N14 و 6 =N1 را دارند. شکل نشانه‌های عددی و همچنین اکثر سیستم‌های عددی مورد استفاده در خط آغازعیلامی مشابه خط آغازمیخی است و تنها تفاوت اندکی بین سیستم‌های عددی این دو خط وجود دارد. (سیستم عددی ده‌گانی فقط در لوحه‌های آغازعیلامی استفاده شده در حالی که سیستم‌های EN, GAN2 و U4 فقط در متن‌های آغازمیخی استفاده می‌شدند). این تشابهات قوی با سایر سیستم‌های نوشتاری کاملاً در تضاد است و فقط از طریق یک رابطه ژنتیکی خاص قابل توضیح است. بنابراین معمولاً استنباط می‌شود که نشانه-های عددی و همچنین سیستم‌های جمع‌داری آغازعیلامی از نوع آغازمیخی اولیه(بین‌النهرینی) نشات گرفته شده‌اند، در حالی که فرانسوا دوسه در سال ۲۰۱۲ پیشنهاد داد (Desset, 2012: 74-79) که این نشانه‌ها با ارزش عددی رایج آغاز عیلامی و میخی و سیستم-های عددی مشتق شده از یک جد مشترک(بین آغازعیلامی و آغازمیخی) یعنی از نگارش گل‌نبشته‌های شمارشی و شمارشی- ایدئوگرامی دورهٔ (اوروکی- شوش II) گرفته شده است.

با توجه به (شکل۲) چندین سیستم عددی در لوحه‌های آغازعیلامی شناسایی شده است که سه سیستم مورد استفاده برای محاسبهٔ اشیایی هستند که عبارتند از سیستم‌های ده‌گانی، دوشصت‌گانی (۱+ فراوانی) و شصت‌گانی؛ و یک سیستم برای حساب کردن اشیاء پیوسته (سیستم ظرفیتی و حجمی) مانند مایعات یا غلات استفاده شده است، که با توجه به وزن یا حجم آنها محاسبه می‌شد و در شمارش این سیستم از تعداد دانه یا کارگر خبری نیست (Desset, 2016).

■ شکل ۲ . نشانه‌های سیستم شمارشی آغازعیلامی، تصویر از Desset, 2016.



از سیستم شصت‌گانی در اسناد آغازمیخی برای محاسبهٔ اشیاء (به استثنای جیره‌های محاسبه شده با سیستم دوشصت‌گانی) همچون حیوانات، انسان، محصولات لبنی، ابزار چوبی یا سنگی یا ظروف استاندارد استفاده شده است. اما چون سیستم ده‌گانی در نوشتار آغازمیخی وجود نداشت، این سیستم مورد استفاده در لوحه‌های آغازعیلامی احتمالاً زمینه کاربردی محدودی در سیستم دوشصت‌گانی دارد.

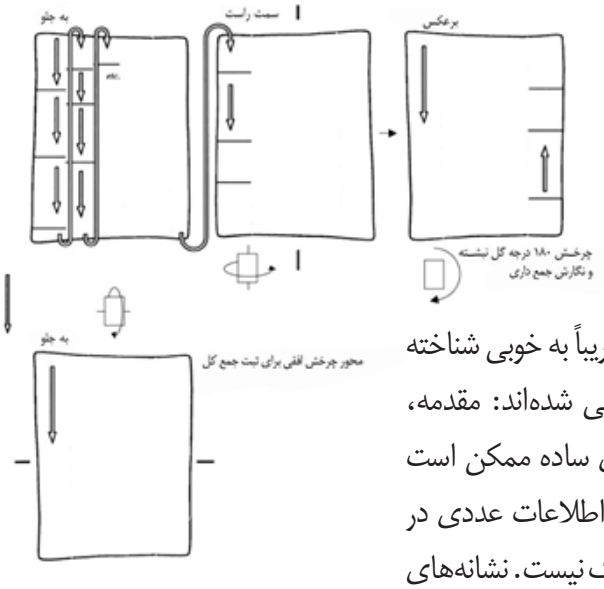
سیستم ده‌گانی، که فقط در اسناد آغازعیلامی وجود دارد، احتمالاً برای حساب کردن اشیاء مانند حیوانات (به ویژه بزسانان) و همچنین انسان‌هایی با رده شغلی پایین مانند M388 یا M72 به کار رفته است. این زمینه کاربرد معنایی خاص نشان می‌دهد که این افراد با وضعیت پایین و با سیستم شمارشی مشترک با حیوانات محاسبه شده‌اند. درحالیکه انسان‌های با وضعیت بالاتر(مانند M۳۱۷)، احتمالا با سیستم شصت‌گانی محاسبه شده‌اند. از سیستم شصت‌گانی در متن‌های آغازمیخی برای محاسبهٔ جیره جو، ماهی یا شیر و پنیر استفاده می‌شده است. استفاده ای مشابه در آغازعیلامی ممکن است فرض شود. دسته‌های خاصی از جیره‌ها احتمالاً با نوع گرافیکی سیستم شصت‌گانی محاسبه شده‌اند.

در تضاد با این سیستم‌های مختلف حسابداری اشیاء گسسته، فقط یک سیستم برای حساب کردن اشیاء پیوسته مداوم مانند مایعات یا غلات (سیستم ظرفیت) استفاده شده است، که باید دو نوع گرافیکی به آنها اضافه شود (در حالی که برخی از نشانه‌ها فقط در تپه یحیی استفاده می‌شده‌اند). این سیستم از روش پیشرفته‌تری نسبت به اسناد آغازمیخی برای محاسبهٔ مقادیر غلات (سیستم ŠE) استفاده شده است. این مورد احتمالاً در نگارش آغازعیلامی نیز وجود داشته است چراکه این سیستم معمولاً برای محاسبهٔ علامت M288 و انواع گرافیکی آن ( ) استفاده می‌شود، در نتیجه مقدار احتمالی اندیشه‌نگار

این علامت: غلات به طور کلی (و شاید به طور خاص جو) را نشان می‌دهد. ارتباط بین این سیستم عددی و این علامت به قدری پیچیده است که کاتبان گاهی اوقات نیازی به نگارش نشانه M۲۸۸ احساس نمی‌کردند، گویی که سیستم ظرفیت به خودی خود دخیل بوده است تا این نشانه حساب شود. برای توضیح وجود دو نوع گرافیکی برای سیستم ظرفیت، رابرت انگلوند (Englund, 2004: 117) پیشنهاد کرد که ممکن است از آنها برای حسابداری غلات خاص استفاده شود. سرانجام، یک لوحه که اخیراً در تپه سفالین پیدا شده است احتمالاً یک سیستم جمع‌داری منطقه‌ای از نوع ظرفیت حجمی است مانند تپه یحیی، که در آن نشانه‌های N1 به صورت عمودی درج شده است(حصاری، ۱۳۹۲) (در حالی که آنها همیشه در سایر قسمت‌های آغاز عیلامی به صورت افقی نوشته می‌شوند).

جهت خواندن و ساختار معنایی:

از مقایسه با نشانه‌های آغازمیخی(به ویژه نشانه‌های مقدار عددی)، پیشنهاد شده است که لوحه‌ها باید به صورت عمودی بازخوانی شود. دو محور چرخش تعیین شده است (Englund, 1998 – Englund, 2004: 123)، یك محور افقی برای نگارش وارونه مجموع کل، یك محور عمودی برای اضافه کردن مدخل‌های برعکس قبل از چرخاندن ۱۸۰ درجه لوحه برای ثبت جمع کل (شکل ۳) است.



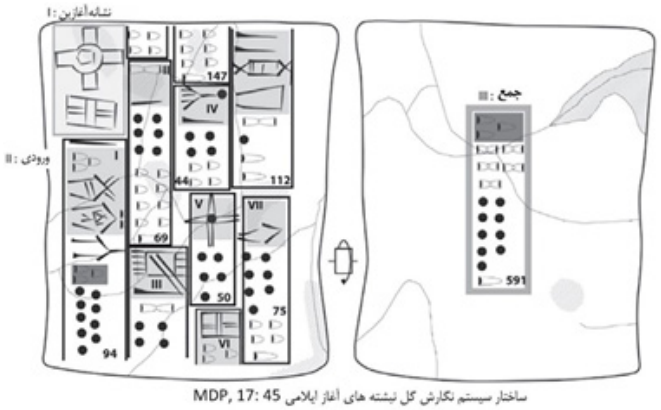
■ شکل۳. محور چرخش الواح آغاز عیلامی، تصویر از (Englund 1996; 1998; 2004a)

ساختار معنایی لوحه‌های آغازعیلامی تقریباً به خوبی شناخته شده است. بیشتر آنها در سه قسمت معرفی شده‌اند: مقدمه، مدخل‌ها و مجموع(ها). برخی از لوحه‌های ساده ممکن است بدون مقدمه شروع شوند. از آنجا که هیچ اطلاعات عددی در مقدمه نمایش داده نمی‌شود، معمولاً قابل درک نیست. نشانه‌های ارزش اختصاری فردی، خانگی و یا موسسه معمولاً در مقدمه نگاشته می‌شود مانند نشانهٔ «مثلث مودار»(M136). این علامت اغلب در معرفی لوحه‌های شوش، تل ملیان و تپه یحیی و همچنین در مهر و موم‌های لوحه‌های آغازعیلامی شوش نیز وجود دارد، به اصطلاح «مهر حاکم شوش»، جایی که علامت M136g در نظر گرفته شده است، حدس زده می‌شود(Desset, 2016).

قسمت اصلی لوحه‌ها از چندین ورودی تشکیل شده است. دو نوع متفاوت ورودی را می‌توان از هم تشخیص داد: نمونهٔ ساده و نمونهٔ پیچیده. در ورودی سادهٔ حسابرسی، یک علامت شی را به همراه یک یا چند علامت عددی مکتوب می‌کند و یا در مواردی الواحی که تنها نشانهٔ عددی دارند: در این لوح‌ها، موضوع و یا مالک به صورت ضمنی و شفاهی بوده و تنها مدخل عددی ثبت و ضبط گردیده است. دستهٔ دوم لوح‌هایی با ورودی پیچیدهٔ حسابرسی هستند. در این متون اولین نشانهٔ علامت‌گذاری عددی به‌منزلهٔ نشانهٔ اول (گاهی اوقات) نشان داده نمی‌شود چون توسط یک شخص نمود پیدا کرده است. نشانهٔ دوم نیز به‌منزلهٔ شناسا، (گاهی اوقات) نشان داده نشده است؛ زیرا به طور ضمنی توسط طرفین قرارداد لوح شناخته شده بوده است.

علامتگذاری عددی این نوع گل نبشته‌ها مختص دستمزد کارگری هستند که تنها حقوق و دستمزد (غلات؟) را ثبت و ضبط کرده‌اند. ورودی‌های مختلف بدون فاصله و علامت جداکننده نوشته می‌شوند و می‌توانند روی دو ستون که یکی می‌تواند در روی همان صفحه تا انتها نوشته شود و دیگری در پشت صفحه به‌صورت معکوس درج گردد. این نشانه‌های خاص و منقطع در لوحه‌های آغاز نگارش عیلامی، برخلاف ساختار انعطاف پذیرتر باکس‌های آغاز-میخی، کاربران را وادار می‌کند که آنها را با ترتیب زمانی دقیق‌تری مورد مطالعه قرار دهند.

در برخی موارد (تقریبا ۱۰۰ لوحه)، آخرین ورودی دارای پی‌نوشت خواهد بود (۱ تا ۶ نشانه دنباله‌دار ارزشی غیرعددی) با عملکردی نامعلوم نگاشته شده‌اند. (آیا در ارتباط با مقدمه است؟ یا نویسنده منظوری از توالی انسان شناسانه دارد ؟ (Hawkins, 2015: 9). تمام نشانه‌گذاری‌های عددی یا برخی از ورودی‌ها، هنگامی که نوشته می‌شوند، اصولاً در پشت صفحهٔ لوحه تشریح می‌شوند. این وضعیت می‌تواند با یادآورضمنی نشانه‌های غیر عددی، اشخاص، موسسات و اشیاء محاسبه شده، باشند. در حالی‌که اشیا محاسبه شده متعلق به همان گروه معنایی باشند.(به عنوان مثال میش، گوسفند، میش جوان، بره)، کل این اشیاء را می‌توان در زیر علامتی قرار داد که به عنوان مخرج مشترک استفاده می‌شود (گوسفندسانان در مثال ما)، که این نشان می‌دهد این اشیاء مختلف به یک قسمت معنایی مشترکی تعلق دارند(Desset, 2016).



ساختار سیستم نگارش گل نبشته های آغاز ایلامی MDP, 17: 45

■ شکل ۴ .ساختار معنایی آغاز نگارش عیلامی، تصویر از Desset, 2016.

I: ساختار معنایی گل‌نبشته MDP, 17: 45 در آغاز با یک مقدمه (به رنگ خاکستری روشن) شروع می‌شود.

II: این لوح متشکل از ۷ مدخل ورودی می‌باشد که متشکل از: تعدادی نشانهٔ غیر عددی(به رنگ خاکستری) که احتمالاً گروه یا تیمی از کارگران مرد هستند که در زیر مجموعهٔ نشانه(M388) نگاشته شده‌اند، شاید این نشانه‌ها دارای خاصیت آوایی و هجایی باشند که امروزه هنوز به اثبات نرسیده است. تعدادی نشانهٔ شمارشی که مقدار کارگرانی که با مدخل M388 دسته بندی شده را محاسبه می کند (علامت M۳۸۸ فقط در اولین مدخل لوحه نوشته شده است و احتمالاً تکرار آن در هر مدخل اضافی در نظر گرفته شده است).

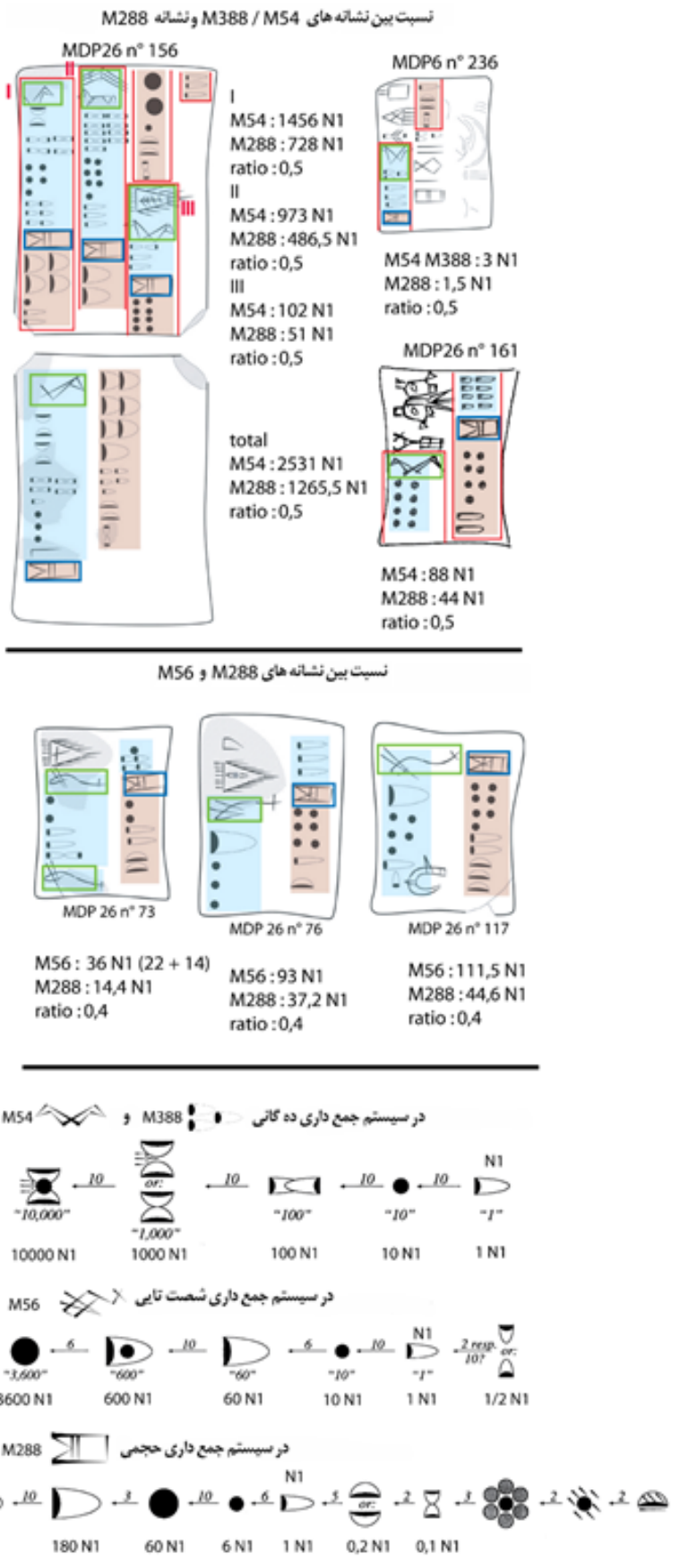
III: در مجموع، تعداد نشانه محاسبه شده(M388؛ مرد کارگر رده پایین) و تعداد کارگرها (نوشته شده با سیستم عددی)، را بعد از مقدمه‌ای که به خوبی مشخص نیست، آورده شده، و شامل هفت مدخل ورودی هست که به ترتیب 94، 69، 147، 44، 50، 112 و 75 کارگر مرد رده پایین نگاشته شده که مجموع آن ۵۹۱ کارگر می‌شود که در پشت لوح جمع بسته شده است(شکل ۴). همان‌طور که در این لوح مشاهده می‌شود، برخلاف نشانه‌های اندیشه‌نگاری که معنای خیلی از آنها ناشناخته هستند، اطلاعات نشانه‌های شمارشی در لوحه‌های آغاز نگارش عیلامی به خوبی قابل درک است.

نسبت‌های ثابت:

تعدادی از لوحه‌های آغازعیلامی نسبت ثابت بین دو ارزش قرار دادی نشانه را نشان می‌دهد:

برای مثال نسبت بین نشانه‌هایM54 / M388و M288 یا نسبت بین یک نشانه عددیN1=1 در زیر گروه نشانه M54/ M388 برای محاسبه با N1 =0،5 M288(شکل ۵ قسمت بالا)؛ بین M56 و M288 با نسبت N1=1 M56 برای N1=0،5؛ M288 و بین M106a و M362 با نسبت N1 =1 M362 برای 0.03333... N1 M106a:. (شکل 5 قسمت پایین).

نسبت ثابت بینM54 / M388 (کارگران) و M288(غلات)، مشاهده شده در 16 لوحه از شوش، به عنوان یک حقوق و دستمزد یا جیره استاندارد پرداخت شده غلات به کارگران کم وضعیت در نظر گرفته شد (Damerow and Englund, 1989: 27 and 57) که بیان کنندهٔ این است که N1 =0،5 از M288 به هر کارگر تخصیص داده می‌شود (M54 / M388). این فرضیه دو سوال را به وجود می‌آورد: حجم و وزن دقیق غلات نشان داده شده توسط N1 =0،5 از M288 چیست و این حقوق برای چند روز کاری در نظر گرفته شده است؟ در اسناد آغاز میخی، N1=1 غلات نشان دهنده جیرهٔ ماهیانهٔ (30 روز) یک کارگر بزرگسال، شاید 25/24 لیتر دانه بود. اگر این مقدار مطلق در لوحه‌های آغازعیلامی به همان اندازه باشد، از آنجا که N1 =0،5 غلات به هر کارگر نسبت داده می‌شود، این نشان می‌دهد که حداقل واحد زمان استاندارد شوش، برای پرداخت حقوق، یک واحد دو مرتبه ای در ماه (۱۵روز) بوده است(Desset, 2016).



■ شکل ۵. نمونه متن‌هایی با نسبت ثابت. در بالا، نسبت‌های ثابت بین M388/M54 و M288، در زیر، بین M56و M288.
تصویر از: Desset, 2016

لوح آغاز عیلامی مجموعه موزه های دفینه

از شاخص‌ترین آثار پیش از تاریخ در میان مجموعه موزه‌های دفینه در ساختمان دفینه و سالن بخش سکه می‌توان به یک لوح آغاز عیلامی اشاره کرد که متأسفانه نیمهٔ قسمت اول لوح در گذشته شکسته بوده زیرا رسوبات فراوانی بر روی قسمت شکستگی می‌توان مشاهده کرد. با توجه به توصیفات ارائه شده این لوح به صورت سطری از بالا به پایین نگارش شده است و می‌توان دریافت که در دو سطر در سمت چپ لوح نگارش شده و در نیمه سمت راست با یک نقش مهر ممهور شده است که امروزه نقش مهر آن چندان واضح نیست و با توجه به اینکه آخرین نشانهٔ سطر اول M۲۸۸ نگارش شده، احتمالاً مفاد این لوح محاسبهٔ دستمزد و یا پرداخت جیره متون کارگری بوده است(تصویر ۶).

■ تصویر ۶. لوح اغاز عیلامی موزهٔ دفینه، تصویر و طراحی از نگارندگان، ۱۴۰۴

در این لوح دو سیستم شمارشی به کار رفته است، در سطر اول و قبل از نشانه M۲۸۸ از سیستم شمارشی شصتگان و یا دو شصتگان ثبت شده است که احتمالاً اندازه یا تعداد کارگر یا کار مورد نظر مکتوب شده و بعد از نشانه M۲۸۸ از سیستم شمارشی حجمی که بیشتر برای پرداخت جیره و غلات استفاده می‌شده، ثبت شده است و با توجه به قسمت شکستگی لوح شاید میان این دو سیستم شمارشی، نشانه و یا سیستم شمارشی دیگری ثبت شده بوده که امروزه اثری از آن باقی نمانده است(شکل ۷). حرف نویس قسمت باقی مانده لوح شامل متن زیر است:

Transliteration:

tablet
obverse
۱. {...} ,
header
۲. ... , ۳(N۰۱), ۲ (N۳۹B),
۳. M۲۸۸ , [...],
۴. ۲(N۲۳), ۱ (N۰۸A),

reverse
column ۱
...
top
...

■ تصویر ۷. تصویر بازسازی شده از لوح آغاز عیلامی، طراحی از نگارندگان.

نتیجه‌گیری:

دورهٔ آغاز عیلامی یکی از دوران کلیدی در تاریخ سرزمین ایران است که همزمان با پیدایش نگارش در بین‌النهرین شکل گرفت. در این دوره همانند همسایگان غربی خود (اوروک و جمدت نصر) از فن مدیریت اداری پیشرفته‌ای به نسبت دوران قبل درزمینهٔ ثبت و ضبط اسناد، جمع داری (انبارگردانی)، محاسبه و دستمزد متونی کارگری، فعالیت‌های مرتبط با دام، گله داری، کشاورزی و جمع آوری و پرداخت غلات به وجود می‌آید که منجر به شکل‌گیری اولین سیستم‌های نگارشی در دنیا شد. این سیستم نگارشی با نشانه‌های اندیشه نگاری که احتمالاً تکامل یافته توکن‌های (ژتون) گلی دوران نوسنگی و مس سنگی بود، همراه با تعدادی اندیشه‌نگار با هجای آوایی در منطقهٔ وسیعی از فلات ایران به صورت یکپارچه شکل گرفت.

امروزه به واسطهٔ کاوش‌های باستان‌شناسی صورت گرفته در محوطه‌های شوش و تل گسر در خوزستان، ملیان در فارس، سفالین در دشت تهران، ازبکی در دشت البرز، سیلک در کاشان اصفهان، تپه یحیی در استان کرمان و شهر سوخته در سیستان و بلوچستان نمونه‌هایی از این خط به دست آمده است که امروزه در تعدادی از موزه‌های دنیا به نمایش در آمده‌اند. نمونهٔ گل‌نبشته موجود در موزهٔ دفینه نمونه‌ای از این دستاورد بشری است که اولین تلاش‌های انسانی برای شکل‌گیری کتابت و تمدن در جهان را به نمایش در آورده است. متأسفانه نیمهٔ بالایی لوح مزبور به دلیل شکستگی از بین رفته است و تنها نیمه پایینی آن باقی مانده است احتمالاً این لوح تنها در دو سطر از سمت چپ نگارش شده و از دو مدخل سیستم شمارشی شصتگان/دو شصتگان و سیستم حجمی بهره برده شده است که با توجه به اندیشه نگار M288 به کار رفته در لوح می‌توان حدس زد که مفاد آن دستمزد پرداخت و جیره بر پایهٔ شمارش حجمی شاید غلات بوده است. در پایان می‌توان چنین نتیجه گرفت لوح مزبور در موزهٔ دفینه با توجه به کوچکی و آسیبی که در خود دارد اما نمونه‌ای از سند پیشرفت مدیریتی و پیچیدگی‌های فن مدیریت مردمان ساکن در فلات ایران در حدود(۳۰۰۰ تا ۳۳۰۰ ق.م)دارد.

منابع

۱. افشاری، حسن و یوسفی زشک، روح الله. (۱۳۹۹). بررسی تحلیلی پیدایش نگارش در ایران و بین النهرین در اواخر هزاره چهارم ق.م، نشریه مطالعات باستان شناسی پارسه، سال چهارم، شماره ۱۱ : صص۷۲-۴۹

۲. افشاری، حسن و یوسفی زشک، روح الله . (۱۴۰۱). بررسی پیوند اندیشه نگاره های وابسته به زنجیره نشانه‌های آوایی در خط آغاز-عیلامی. مطالعات باستان شناسی,14(1), 1-22. doi: 10.22059/jarcs.2022.313549.142950

۳. افشاری و نکویی. (۱۴۰۱). شوش در دوره آغاز عیلامی، همایش باستان شناسان جوان، دانشگاه تهران.

۴. افشاری و شادمهر. (۱۴۰۱). تجزیه و تحلیل آماری نشانه‌های آوایی در خط آغاز عیلامی، در نشریه جامعه باستان‌شناسی ایران. شماره۳.

۵. حصاری، مرتضی، (۱۳۹۲). شکل گیری و توسعهٔ آغاز نگارش در ایران (از پیش نگارش تا آغازعیلامی). تهران: انتشارات‌سمت.

۶. جانسون، گرگوری، (۱۳۹۰). «سازمان متغیر دستگاه اداری اوروک در دشت شوشان». باستان‌شناسی غرب ایران، زیرنظر: فرانک هول، ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت. صص: ۲۷۳-۲۱۷.

۷. سرداری‌زارچمی، علیرضا. (۱۳۹۳). «تپه سنجر: چشم‌اندازی از یک استقرار طولانی‌مدت در دشت شوشان». مجموعه مقالات همایش بین-المللی باستان‌شناسان جوان، به‌کوشش: محمدحسین عزیزی‌خرانقی، مرتضی خانی‌پور و رضا ناصری، تهران: انتشارات دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی و معاونت فرهنگی دانشگاه تهران: ۱۸۶-۱۶۹.

۸. سرداری‌زارچی، علیرضا؛ و عطارپور، سمیرا. (۱۳۹۷). «مدارک باستان‌شناسی دوران آغازعیلامی و ایلام قدیم در تپه سنجر خوزستان». مطالعات باستان‌شناسی، ۱۰ (۲): ۱۳۸-۱۱۹.

۹. عزیزی‌خرانقی، محمدحسین؛ جمشیدی‌یگانه، سپیده؛ آبه، ماساشی؛ و اکبری، افشین. (۱۳۹۹). «شواهدی جدید از کاسهٔ لبه‌واریخته از محوطهٔ کله‌کوب، استان خراسان جنوبی». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۴ (۱۲): ۴۸-۲۹.

۱۰. محمدی فر, یعقوب , متیوس, روجر , متیوس, وندی و مترجم, عباس. (۱۳۹۱). پروژه‌ی باستانشناسی زاگرس مرکزی(CZAP) گزارش مقدماتی کاوش و بررسی درتپه‌ی شیخی آباد صحنه و تپه جانی اسلام آباد غرب. پژوهش‌های باستان شناسی ایران,۱(۱),۹-۳۰.

۱۱. متیوز، راجر. (۱۳۹۳). باستان‌شناسی بین‌النهرین، نظریات و رهیافت‌ها. ترجمهٔ بهرام آجرلو، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۱۲. نیسن، هانس. (۱۳۹۳). «زمینهٔ ظهور نگارش در بین‌النهرین و ایران». بین‌النهرین و ایران در دوران باستان، گزارش سمینار یادوارهٔ ولادمیرلوکونین، ویراستهٔ جان کرتیس، ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت، صص: ۱۰۴-۷۹.

۱۳. هلوینگ، باربارا. (۱۳۸۳). «آغازعیلامی در فلات مرکزی ایران ». ترجمهٔ ملک‌شهمیرزادی، صادق، در: سفالگران سیلک، تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی، ۱۴۹-۱۵۹.

Alden, J. R., Heskel, D., Hodges, R., Johnson, G. A., Kohl, P. L., Korfmann, M., Lamberg-Karlovsky, C. C., Le Brun, A., Vallat, F., Levine, L. D., Marchese, R. T., Mellaart, J., Nissen, H. J., Shaffer, J. G., & Watkins, T. (1982). Trade and Politics in Proto-Elamite Iran [and Comments and Reply]. Current Anthropology, 23(6), 613–640. http://www.jstor.org/stable/2742643

Algaze, G. (2008). Ancient Mesopotamia at the Dawn of Civilization: The Evolution of an Urban Landscape. University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/A/bo5911057.html

Alizadeh. A.; Aghili, S. & Sarlak, S., 2015, “Highland-Lowland Interaction in the Late 4th and Early 3rd Millennium BC: The Evidence from Qoli Darvish, Iranian Central Plateau”. Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan, 45: 149-168.
Born, Logan; Kelley, Kate; Kambhatla, Nishant; Chen, Carolyn. & Sarkar, Anoop.)2019(. “Sign Clustering and Topic Extraction in Proto-Elamite”, AACL 2019, Minneapolis, MN, USA.

CDLI contributors. (2025, August 22). Proto-Elamite (ca. 3100-2900 BC) - Periods. Cuneiform Digital Library Initiative. https://cdli.earth/periods/5

Dahl, J.L. (2002). Proto-elamite sign frequencies. Cuneiform digital library bulletin 2002/1: 1–3 (http://cdli.ucla.edu/pubs/ cdlb/2002/001.html).

Dahl, J.L. (2013). Early writing in Iran [in:] Potts, D. T. (ed.), The Oxford handbook of Ancient Iran. Oxford: 233–262.

Dahl, J.L; Petrie C. A. & Potts D.T. (2013). Chronological parameters of the earliest writing system in Iran [in:] Petrie, C. (ed.), Ancient Iran and Its neighbours: local developments and long-range interactions in the 4th millennium BC. Oxford: 353–378.

Dahl, J. L. (2018). The proto-Elamite writing system. In The Elamite World (pp. 383-396). Routledge.

Dahl, Jacob L. (2019). Proto-Elamite Tablets and Fragments. Textes cunéiforme du Louvre 32 (Khéops / Louvre Editions Publishing, Paris).

Damerow, P. & Englund, R.K. (1989). The proto-elamite texts from Tepe Yahya. American school of prehistoric research 39. Harvard.

Desset, F. (2012). Premieres écritures iraniennes: les systemes proto-élamite et élamite linéaire. Series Minor 76, Dipartimento di Studi Asiatici, Università degli Studi di Napoli “L’ Orientale”, Naples. Naples.New York.

Desset, F. (2016). “Proto-Elamite Writing in Iran”, ARCH'O-NIL, n. 26 June 2016, Pp:67-105.

Englund R.K. (1996). The Proto-Elamite script [in:] Daniels, P. & Bright, W. (eds.), The World Writing Systems. New York/Oxford: 160–164.

Englund R.K. (1998). Elam, iii : Protoelamite. Encyclopaedia Iranica, vol. 8: 325–330.

Englund R.K. (2004). The state of decipherment of proto-elamite [in:] Houston, S. (ed.), The first writing: script invention as history and process. Cambridge: 100–149.

Englund R.K. (2006). An examination of the ‘textual’ witnesses to late Uruk world systems [in:] GONG Y.& CHEN Y. (eds.), A collection of papers on ancient civilizations of western Asia, Asia minor and north Africa. Beijing: 1–38.

Fazeli Nashli, H. & Nokandeh, J., 2019, Tappeh Sialk. London: LOUVER.

Friberg, J. (1978-1979). The third millennium roots of Babylonian mathematics I-II. Göteborg.

Hawkins, L. F. (2015). A new edition of the proto-elamite text MDP 17,112. Cuneiform digital library journal, 2015/1: 1–10 (cdli.ucla. edu/pubs/cdlj/2015/cdlj2015_001.html).

Hessari, M. , Bernbeck, R. and pollock, S. (2021). A Brief Report on New Radiocarbon Dates from Tappeh Sofalin, Pishva, Iran. Journal of Archaeological Studies, 12(4), 47-57. doi: 10.22059/jarcs.2021.306385.142902

Schmandt-Besserat, D. (1981). Decipherment of the earliest tablets. Science, 211, 283–285. DOI:10.1126/science.211.4479.283

Schmandt-Besserat, D. (1992). Before Writing I: From Counting to Cuneiform. And Before Writing II: A Catalog of Near Eastern Tokens. University of Texas Press.

Schmandt-Besserat, D. (1996). How Writing Came About. Austin, Texas: University of Texas Press.

Wright, H. & Rupley. E. S., (2001). Calibrated Radiocarbon Age Determinations of Uruk- Releted Assemblges. Edited: Mitchell S. Rothman. Oxford: School of American Research Press.

مطالعهٔ باسمه ژاپنی موجود در موزهٔ هنر جهان؛
قدمت، شناخت درونمایه با تشریح و تحلیل ویژگی‌های ساختاری

پرنیان شکاری[1]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد در مدیریت موزه/ پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2047214.1036
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳
نوع مقاله: پژوهشی، صص۱۲۲-۱۰۲

چکیده

باسمه یا چاپ چوبی در ژاپن سابقه‌ای دیرینه دارد و محققان بر این باورند که در اواخر سدهٔ هفتم میلادی از چین به ژاپن وارد شده است. این تکنیک که محصول همکاری نزدیک نقاش، حکاک و باسمه‌کار است، منجر به تولید انبوه آثار می‌شود. یکی از سبک‌های هنری که با این نوع قالب چاپ می‌شد، «اوکیو-ئه» به‌معنای «جهان زودگذر یا تصاویر جهان گذرا» بود. اوکیو-ئه‌ها، تابلوهای چوبی رنگارنگ در دورهٔ اِدو (۱۶۱۵-۱۸۶۸)، محبوبیت زیادی داشتند و در سدهٔ هفدهم تا نوزدهم میلادی نماد هنر طبقه متوسط و نمایانگر زندگی مردم عادی بودند. آن‌ها موضوعاتی چون مناطق تفریحی مجاز، بازیگران کابوکی، کشتی‌گیران سومو، مناظر ژاپن و هر آن چیزی را که جهان زودگذر و مادی را به نمایش بگذارد تحت پوشش قرار می‌دادند. یکی از این نوع آثار، در موزهٔ هنر جهان وجود دارد که صحنه‌ای از حضور یافتن شخصی در پوشش جنگی در مقابل درگاهی با حضور درباریان را نشان می‌دهد. پژوهش حاضر با هدف گاه‌نگاری این اثر براساس خوانش مهرها و شناسایی درون‌مایه و ویژگی‌های ساختاری آن درصدد است که به پرسش‌هایی در مورد روند شکل‌گیری نقش این باسمه با توجه به دورهٔ زمانی خلق اثر و مضامین آن در بطن تاریخ هنری ژاپن پاسخ دهد. بر همین اساس

1. parnianshekari@yahoo.com

این پژوهش با هدفی بنیادی از نوع پژوهش‌های تاریخی انجام شد که داده‌های آن از مطالعات اسنادی (کتابخانه‌ای)، خوانش و بررسی نمونه‌های موجود (عینی) در موزه به دست آمد و با روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفت. بر اساس داده‌های به‌دست‌آمده، می‌توان نتیجه گرفت که خالق این اثر اوتاگاوا یوشیتورا بوده است. در میان مجموعهٔ گسترده آثار چاپیِ منتشرشده از این هنرمند، این چاپ به‌عنوان یکی از سه لت یک سه‌گانهٔ نیشیکی‌ئه شناخته می‌شود که مهارت فنی او در ترکیب‌بندی و چاپ چندرنگ را آشکار می‌سازد.

واژگان کلیدی: اوکیو-ئه ، چاپ چوبی، ژاپن، اِدو.

مقدمه

چاپ چوبی شیوه‌ای در چاپ کتاب بود که سده‌های بسیاری در چین مورداستفاده قرار می‌گرفت و در دوره «آسوکا» (۵۳۸میلادی - ۷۱۰ میلادی) به ژاپن معرفی و از سدهٔ یازدهم تا نوزدهم به روش اولیه چاپ در آنجا تبدیل گردید. این روش در طول دورهٔ «اِدو» (۱۶۰۳میلادی -۱۸۶۸میلادی) به طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار گرفت؛ این هنری است که با همکاری تصویرگر، حکاک و باسمه‌کار منجر به تولید انبوه آثاری در ژانرهای مختلف «اوکیو-ئه» می‌شود. اوکیو-ئه‌ها، تابلوهای چوبی رنگارنگ در دورهٔ اِدو، محبوبیت زیادی داشتند و در سدهٔ هفدهم تا نوزدهم میلادی نماد هنر طبقهٔ متوسط و نمایانگر زندگی مردم عادی بودند. آن‌ها موضوعاتی چون تصویر مناطق تفریحی، بازیگران کابوکی، کشتی‌گیران سومو، مناظر ژاپن و هر آن چیزی را که نمایشگر جهان زودگذر و مادی باشد، تحت پوشش قرار می‌دادند. در کنار فرهنگ سفرهای تفریحی این دوره، تمایل به چاپ این آثار و فروش ارزان آن‌ها بیشتر از پیش شده بود. از آن زمان تا به حال آثار ارزشمند زیادی از این نوع سبک هنری چاپ شده از طریق تکنیک چاپ چوبی (باسمه‌کاری) در موزه‌ها باقی مانده است.

موزه‌هایی نظیرِ موزه هنر هونولولو آمریکا با دارایی بیش از ۱۲۴۰۰ اثر چاپ چوبی، موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن با آثاری از استادان معروف چون سوزوکی هارونوبو (۱۷۷۰ ـ۱۷۲۵ میلادی)، اوتاگاوا هیروشیگه (۱۸۵۸ ـ۱۷۹۷ میلادی)، کاتسوشیکا هوکوسای (۱۸۴۹ ـ۱۷۶۰ میلادی) و اوتاگاوا کونیسادا (۱۸۶۴ ـ۱۷۸۶ میلادی)، موزهٔ اوکیو-ئه ژاپن با داشتن بیش از یک‌صدهزار چاپ چوبی، موزهٔ سومیدا هوکوسای که به یادبود کاتسوشیکا هوکوسای و آثار او برپا شد، موزهٔ گویمت در پاریس با دارایی ارزشمند آثار اوچیه-وا (بادبزن) اوتاگاوا هیروشیگه و مجموعه‌های چاپ چوبی موزهٔ هیل از نمونه موزه‌های نگهدارندهٔ این آثار هستند. یک اثر در این قالب هنری در موزهٔ هنر جهان، پردیس موزه‌ای دفینه، نیز به معرض نمایش درآمده‌است. این اثر صحنه‌ای از حضور یافتن شخصی در پوشش جنگی در مقابل درگاهی با حضور درباریان است. توجه و شناسایی موضوعات و کتیبه‌های قابل خوانش این اثر و گاه‌نگاری آن می‌تواند کمک شایانی به شناخت بهتر موضوع و ارائهٔ اطلاعات

تکمیلی در معرفی آن کند. پژوهش حاضر بر آن است تا در پی معرفی این اثر پاسخ به پرسش‌هایی چون «اوکیو-ئه موجود در موزهٔ هنر جهان مربوط به چه دورهٔ تاریخی است و چه مضمونی را حمل می‌کند؟» پاسخ دهد؛ بنابراین این پژوهش با هدفی بنیادی از نوع پژوهش‌های تاریخی است که داده‌های آن از مطالعات اسنادی (کتابخانه‌ای) و خوانش و بررسی نمونه‌های موجود (عینی) در موزه به دست آمد. بررسی این داده‌ها با روش توصیفی-تحلیلی و تحلیل محتوا صورت پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

پژوهشگران متعددی سیر تحول و تاریخچه اوکیو-ئه و تکنیک باسمه‌کاری ژاپنی را مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ کسانی مانند ریانون پاژه و کارین بروئر در کتابی با عنوان «چاپ‌های ژاپنی در حال گذار: از دنیای شناور به‌دنیای مدرن»، مقدمه‌ای از تاریخ چاپ‌سازی ژاپنی و تحول چاپ‌های چوبی از دنیای شناور به دنیای مدرن را بیان می‌کنند که شامل گزیده‌هایی از نمایشگاه دائمی بنیاد مشهور هنرهای گرافیکی «آخن‌باخ»است؛ این گزیده‌ها عبارت‌اند از: بیش از نود طرح چوبی از جمله آثار بسیاری از مشهورترین هنرمندان چاپ ژاپنی مانند هارونوبو، اوتامارو، هوکوسای، هیروشیگه و یوشیتوشی و نمونه‌های برجسته‌ای از چاپ‌های دوران قدیم و جدید با موضوعات متنوعی چون بازیگران کابوکی، زنان زیبارو، مناظر، جنگجویان و اسطوره‌ها تا صحنه‌های رنگارنگی که معماری غربی را به‌تصویر می‌کشند، قطارهای راه‌آهن، کشتی‌های بخار، آداب و رسوم ویکتوریایی، و جنگ‌های نظامی مدرن (Paget and Breuer. 2023).

چلسی لی هیگینز در پژوهشی با عنوان «چاپ بلوک چوبی ژاپنی دورهٔ اِدو: مبدأ، مسیرها و مقاصد برای مسافران» قصد داشت تا با دیدی نو به اثر مسیرهای محبوب گوکایدو بنگرد. برای رسیدن به چنین دیدگاهی او روشی جدید با عنوان چاپ‌های سفر را ارائه کرد که با بررسی ۱۵ چاپ اوکیو-ئه چاپ‌های منظره را به سه دسته مبدأ، مسیرها و مقصدها با هدف ارائهٔ جنبه‌های ارزشمند فرهنگ سفر تقسیم‌بندی کرد (Higgins. 2015). گالری هنر اوکلند تُوی-اوتاماکی[1] به مناسبت نمایشگاه «زیبایی شکننده: هنر گرافیک تاریخی ژاپن» کتابچه‌ای با محتوای سه مقاله ارائه کرد. در مقالهٔ اول، لارنس ای مارسو با عنوان «چاپ‌های چوبی و فرهنگ دورهٔ ادو (۱۸۶۸– ۱۶۰۰میلادی)» مقدمه‌ای بر ژاپن در دوران اِدو و سیر تحول فرهنگی سیاسی این دوران را مورد بررسی قرار می‌دهد.

در مقالهٔ دوم «متیو نورمن» در «چاپ‌های چوبی تاریخی ژاپنی» مروری بر تنها شش موضوع اصلی، از جمله تصاویر زیبایی‌ها و بازیگران، تصاویری از جنگجویان، مناظر، پرندگان و سوریمونوی چاپ شده به صورت خصوصی ارائه می‌کند. مضامین بررسی‌شده در این مقاله از حدود ۳۰۰ چاپ چوبی ژاپنی در مجموعه‌های گالری هنری اوکلند توی اوتاماکی سرچشمه می‌گیرد. در مقالهٔ سوم «دوریس دو پونت»

1. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki

با عنوان «تصویرسازی زیبایی: اوکیو-ئه و کیمونو و تظاهرات آن‌ها در مد غربی» به بررسی جلوه‌های کیمونو در مد غربی از تأثیر بر طراحی پارچه و تزیینات تا تأثیر بر ساخت لباس می‌پردازد و استفاده از زبان بصری بیجین-گا را برای فروش این زیبایی‌شناسی جدید در نظر می‌گیرد (Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. 2014).

در مورد سیر تحول و چگونگی شکل گیری اوکیو-ئه هما کشاورزی شهربابکی پژوهشی با عنوان «چیدمان گرافیک: اوکیو-ئه؛ تصاویر دنیای شناور» را انجام داد که در آن به معرفی هنرمندان معروف این سبک پرداخته است (کشاورزی شهربابکی، ۱۳۹۲). همچنین نصری (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «بازتاب منظره در اوکیو-ئه» به بررسی اصول منظره‌پردازی و چگونگی نگاه ژاپنی به منظره در قاب اوکیو-ئه می‌پردازد. فریدنژاد (۱۳۸۵) نیز در پژوهشی با عنوان «باسمه‌های چوبی ژاپنی در سده‌های هفدهم و هجدهم» سیر تحول و تاریخچهٔ این فرم چاپی را مورد بررسی قرار داده است. علی‌رغم انجام دادن پژوهش‌های گسترده در مورد باسمه‌های ژاپنی، اثر موجود در موزهٔ هنر جهان، تاکنون موضوع پژوهشی فراگیر قرار نگرفته‌است؛ با تبیین همین ضرورت، پژوهش حاضر می‌کوشد ضمن گاه‌نگاری این اثر، درونمایهٔ آرایشی و مضامینی را که حمل می‌کند، نیز تشریح نماید.

۱- مختصری از چاپ چوبی ژاپنی

چاپ چوبی در ژاپن تکنیکی است که بیشتر به دلیل استفاده از آن در ژانر هنری اوکیو-ئه[1] و همچنین برای چاپ کتاب شناخته می‌شود. این تکنیک در ژاپن با عنوان موکوهانگا[2] از ترکیب دو واژه موکو (روی چوب) و هانگا (چاپ) تشکیل شده است (Gargano, ۲۰۲۲: ۲). چاپ چوبی برای قرن‌ها در چین برای چاپ کتاب استفاده می‌شد و در دوره آسوکا[3] (۷۱۰ـ۵۳۸ میلادی) به ژاپن معرفی و از سدهٔ یازدهم تا نوزدهم به روش اولیه چاپ تبدیل شد. این هنر به عنوان وسیلهٔ چاپ، در دورهٔ سلسله تانگ در چین ابداع شده بود. با راهیابی این اسلوب به ژاپن به طور عمده برای تکثیر یا نسخه‌برداری از افسون‌ها یا سوغاتی‌های ارزان قیمت مذهبی مورد استفاده قرار گرفت.

در سدهٔ هفدهم، تصویرهای کتابی چاپ چوبی در چین الهام‌بخش تولید کتاب‌های راهنمای مصور و ارزان‌قیمت منطقه یوشیوارا شدند (گاردنر، ۱۳۹۱: ۷۳۸). این روش در طول دورهٔ اِدو (۱۸۶۸ـ۱۶۰۳ میلادی) به طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار گرفت. این فرم هنری با خُلق و خو و اعتماد به نفس مردانه طبقه پایین نوپدید بازرگان (چونین)[4] همراه شده بود و تکنیکی پرطرفدار از اوایل سدهٔ شانزدهم به شمار می‌آمد. این کارها انواع تفریحات و سرگرمی‌های مردمی را نشان می‌دادند (استنلی بیکر، ۱۳۸۳:

1. ukiyo-e浮世絵
2. mokuhanga: 木版画
3. Asuka jida: 飛鳥時代

۴. نوشته‌هایی که در آن به تبیین جایگاه و وظایف محتسب از منظر فقهی، حقوقی و اداری پرداخته شده است.

۲۲۳). همانند چین، این فناوری ابتدا برای کپی کردن متون بودایی و سپس کتاب‌های چینی مورد استفاده قرار گرفت.

هنر چاپ چوبی با تغییرات اساسی در استفاده از رنگ‌ها همراه بود که در دوران‌های مختلف از سوی هنرمندان این سبک ایجاد شده بود. اولین چاپ‌ها سیاه و سفید بودند، با گذر زمان به تدریج رنگ‌های دستی مورد پذیرش قرار گرفت؛ اما از آنجایی که رنگ‌آمیزی با دست برای تولید چاپ جهت برآورده‌کردن تقاضایِ رو به رشد عموم زمان‌بر بود، تکنیک‌هایی برای جلوگیری از چاپ تصاویر ساده دو رنگ یا سه‌رنگ توسعه یافت. از انواع چاپ‌های چوبی در گذر زمان، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

* **سومی زوری-ئه**[1]: نوعی چاپ تک‌رنگ روی چوب که هنرمند فقط از جوهر سیاه استفاده می‌کند. این یکی از قدیمی‌ترین اشکال چاپ چوبی ژاپنی است که قدمت آن به دورهٔ نارا[2](۷۹۴ میلادی-۷۱۰ میلادی) بازمی‌گردد. اولین هنرمندی که در این رشته مشهور شد، هیشیکاوا مورونوبو[3] بود که به علت حرکات بی‌پروای قلم و ترکیب‌بندی‌های زنده‌اش او را استاد می‌دانستند(شکل ۱). مورونوبو و دیگران در اِدو، کار را با تولید باسمه‌های سیاه و سفید آغاز کردند که به آن‌ها به صورت دستی، رنگ قرمز-نارنجی می‌زدند (استنلی بیکر، ۱۳۸۳: ۲۲۷). این تزیینات اولیه که خوشایند سلیقه مردمی بود که به دلیل نقاشی‌ها و پرده‌نگاره‌ها به رنگ‌های درخشان عادت داشتند، الهام‌بخش نقاشان شد تا در پی روش‌های چاپ با رنگ‌های مختلف باشند (دله،۱۳۸۱: ۱۰۸).

■ تصویر۱.سومی زوری-ئه، هیشیکاوا مورونوبو، رژهٔ کورتیزان‌ها، حدود ۱۶۹۰، مؤسسه هنر شیکاگو(تارنمای۱).

1. Sumizuri-e墨摺り絵
2. Nara period: 奈良時代
3. Hishikawa Moronobu

■ تصویر۲. بِنی زوری-ئه، کیتاگاوا اُتامارو، ۱۷۹۰ (تارنمای۲)

***بنی زوری-ئه[1]:** بین سال‌های ۱۷۴۵ و ۱۷۵۰میلادی باسمه‌های رنگی رواج بیشتری پیدا کرد. ایشیکاوا تویونوبو و اُکومورا ماسانوبو موفق به تولید چاپ‌های صورتی و سبز (بنی زوری-ئه) شدند که پیشرفت عمده‌ای در باسمه‌سازی بود (شکل ۲). این نوع باسمه‌ها معمولاً به رنگ صورتی و سبز چاپ می‌شدند و گاهی اوقات با اضافه کردن رنگ دیگری بعد یا قبل از چاپ ارائه می‌شدند.

■ تصویر ۳ . اوروشی-ئه، توریی کیونوبو، ۱۷۱۹ (تارنمای۳)

***اوروشی- ئه «تصاویـــــر لاکی»[2]:** این نوع به طور عمده در دورهٔ کیوهو (۱۷۳۶ ـ۱۷۱۶ میلادی) تا کانپو (۱۷۴۴ ـ۱۷۴۱ میلادی) مانند بنی‌زوری-ئه، روی چاپ‌های سومی‌زوری-ئه رنگ آمیزی می‌شدند. اوروشی-ئه در واقع توسعه بنی‌زوری-ئه بود که برخی از آنها با پودر طلا ساخته می‌شدند. در این تکنیک چسب حیوانی (نیکاوا) به سومی (جوهر سیاه) اضافه می‌شد تا ظاهری برّاق به کار دهد. تکنیک مذکور را در اواخر سال ۱۷۶۴ میلادی در چاپ‌های هنرمندانی چون اُکومورا ماسانوبو و نیشیمورا شیگِناگا[3] می‌توان مشاهده کرد (شکل۳).

***آی‌زوری-ئه[4]:** تصاویر چاپ‌شدهٔ آبی/ بنفش که در آن‌ها یک رنگ به سومی (جوهرسیاه) اضافه می‌شد یا به جای آن مورد استفاده می‌گرفت. اصطلاح آی‌زوری-ئه معمولاً به چاپ‌هایی اطلاق می‌شود که به طور کامل یا عمدتاً به رنگ آبی چاپ می‌شدند. رنگ دومی که به اثر افزوده می‌شد، معمولاً رنگ قرمز بود. توسعه آی‌زوری-ئه با واردات رنگدانه آبی پروس از اروپا همراه بود. این رنگدانه نسبت به رنگ‌های گلبرگ نیل که قبلاً برای ایجاد رنگ آبی استفاده می‌شد، مزایای زیادی از جمله

1. Benizuri-e 紅刷絵
2. Urushi-e 漆絵
3. Nishimura Shigenaga 西村重長 (1697-1756)
4. Aizuri-e 藍摺り絵

مقاومت بیشتر، زنده‌تر بودن و طیف رنگی وسیع تر را داشت. محبوبیت این رنگدانه ممکن است عامل اصلی در ایجاد سبک منظره به عنوان یکی از ژانرهای هنر اوکیو-ئه باشد(شکل ۴). از هنرمندان این سبک می‌توان به کاتسوشیکا هوکوسای با مجموعه سی‌وشش نما از کوه فوجی (۱۸۳۰ میلادی) اشاره کرد که برجسته‌ترین اثر این مجموعه، موج بزرگ کاناگاوا است.

■ تصویر۴. نمای فوجی از خلیج میهو، اوتاگاوا تویوکونی سوم، ۱۸۳۰ میلادی (تارنمای۴)

***نیشیکی-ئه**[1]: نیشیکی-ئه یا تصاویر بروکات، نوعی چاپ چوبی چند رنگ بود که در دهۀ ۱۷۶۰ ابداع شد و نیشیکی-ئه با نام اِدو-ئه[2] نیز شناخته می‌شود. این تکنیک در واقع روشی برای استفاده از چندین بلوک برای بخش‌های جداگانۀ تصویر، با استفاده از تعدادی رنگ برای دستیابی به تصاویر پیچیده و دقیق بود. چون هر رنگ به قالب جداگانه‌ای نیاز داشت، از نشانه‌های راهنما (کِن-تو[3]) استفاده می‌شد (شکل۵). باسمه‌هایی از این نوع را چه کوچک و چه بزرگ اغلب یک حامی برای پخش در میان دوستان سفارش می‌داد (استنلی بیکر، ۱۳۸۳: ۲۲۸).

■ تصویر۵. اوتاگاوا تویوکونی سوم، بازرگان، ۱۸۵۷ میلادی (تارنمای۵)

1. Nishiki-e: 錦絵
2. Edo-e: 江戸絵
3. Kentou: 見当

۱-۱ -اوکیو-ئه

آسای ریوی در تعریف اوکیو-ئه بیان می‌کند: «... اگر همه چیز را کنار بگذاریم، می‌توانیم به ماه، برف، گل‌ها و برگ‌های افرای قرمز روی بیاوریم، آواز بخوانیم، نوشیدنی بنوشیم، در زندگی بچرخیم و خودمان را سرگرم کنیم. اینکه پول در خانه نیست ما را ناراحت نمی‌کند. به این گرفتار نشدن در هیچ چیز، مانند شناور بودن کدویی در آب، دنیای شناور می‌گویند» (Barber. 1984: 25).

اوکیو-ئه، به معنای واقعی کلمه «تصاویر جهان شناور»، نامی است که به نقاشی‌ها و چاپ‌هایی داده می‌شود که عمدتاً دنیای گذرا، محله‌های تفریحی مجاز، نمایش کابوکی[۱] و محله‌های تفریحی اِدو (توکیو امروزی) را نشان می‌دهند. این اصطلاح ترکیبی از سه کلمه «اوکی[۲]» به معنای شناور، «یوُ[۳]» به معنی جهان و «ئِه[۴]» به معنی تصویر یا نقاشی است. مدت‌ها قبل از دورهٔ اِدو، اصطلاح دیگری نیز وجود داشت که اوکیو«憂世» تلفظ می‌شد. این اصطلاح را می‌توان «دنیای غم» ترجمه کرد. ادبیات بودایی دورهٔ هِی‌آن[۵] ژاپن (۱۱۸۵ـ۷۹۴ میلادی) از این اصطلاح برای بیان اندوه نسبت به گذرا بودن زندگی روزمره و از دست دادن اجتناب‌ناپذیر زیبایی آن استفاده می‌کرد. در دورهٔ اِدو، چونین به ندرت اوکیو را برای ابراز تأسف بر مرگ و زندگی، به معنای بودایی آن به کار می‌برد؛ در عوض، آن‌ها از این اصطلاح، برای جشن گرفتن شادی‌های زندگی، سکولاریسم، لذت و سرگرمی استفاده می‌کردند(Ellis.2019: 702).

با این حال، اوکیو-ئه با هیچ مفهوم رایج اروپایی از ژانر به عنوان بازنمایی صحنه‌هایی از زندگی روزمره، مانند آنچه در نقاشی هلندی سدهٔ هفدهم یافت می‌شود، مطابقت ندارد (Bell. 2002: 20). اولین روایت استفاده از این اصطلاح (اوکیو-ئه) به معنای وجود رنج آور زندگی، مناسبات عاشقانه دردناک بین زن و مرد و سرنوشت مبهم زندگی کنونی شخص، به دوران هی‌آن (۱۱۸۵ـ۷۹۴ میلادی) باز می‌گردد. از اواخر دورهٔ موروماچی (۱۵۷۳ـ۱۳۳۶ میلادی)، دومین روایت ژاپنی از این اصطلاح به معنی سرشت ناپایدار این جهان به کار برده شد (پاشایی، ۱۳۹۹: ۱۰۳). تصاویر به چاپ رسیده در اوکیو-ئه‌ها می‌توانند در قالب موضوعات مختلفی دسته‌بندی شوند؛ سه ژانر اصلی و معروف در دوران اِدو شاملِ بیجین-گا[۶]، یاکوشا-ئه[۷]، و فوکِی-گا[۸] بود. سایر ژانرهای این فرم هنری عبارت بودند از: موشا-

۱: かぶき, Kabuki (歌舞伎) کابوکی یک فرم تئاتر سنتی ژاپنی است که در دورهٔ ادو در آغاز سدهٔ هفدهم ایجاد شد و به ویژه در بین مردم شهر محبوبیت داشت.

2. Uki: 浮き

3. Yo:世

4. E: 絵

5. Heian

۶. Bijin-ga (美人画): تصاویر زنان زیبارو: نوعی مشابه با نقش‌نامه‌های روسپیان (یوجو هیوبانکی) بود که معمولاً به تصاویر روسپیان معروف روز که سرگرم کتاب خواندن یا مرتب کردن مویشان بودند اختصاص داشت. بیجین‌ئه مختص تصاویر روسپی‌های سطح بالایی(تایو) با ملازمانشان بود که در بین مردم آن دوران به کِی‌سِی معروف بودند. این دسته از چاپ‌ها در دو دههٔ اول سدهٔ ۱۸ میلادی بسیار مورد توجه بودند(پاشایی، ۱۳۹۹: ۱۰۵).

۷. Yakusha-e (役者絵): چاپ‌های بازیگران. آن‌ها نمایش‌های کابوکی را تبلیغ می‌کردند و ارج می‌نهادند و اغلب، بازیگران شناخته‌شده را به تصویر می‌کشیدند.

۸. Fûkei-ga (風景画): نقاشی منظره. به نمایش مناظر طبیعی مثل کوه‌ها، رودخانه‌ها، جنگل‌ها و مناظر دریایی اشاره دارد.

ئه[1]، سومو-ئه[2](تصاویرکشتی‌گیران سومو)، کاچو-گا[3](تصاویر گل و پرنده)، یورِی-گا [4](تصاویر ارواح)، گی-گا[5](تصاویر کاریکاتوری)، سِنسُو-ئه[6] (تصاویر جنگ) و شون-گا[7](تصاویر بهاری - چاپ‌های وابسته به عشق شهوانی) و همچنین کار با موضوعات بسیار تخصصی مانند هوسو-ئه[8] (آثاری که موضوع آن‌ها بیماری آبله است) و نامازو- ئه[9] (بازنمایی گربه‌ماهی به عنوان نمادی از زلزله در ژاپن).

اواخرسدهٔ ۱۸ میلادی بیشتر از آن که دورهٔ نوآوری باشد دوره‌ای بود که آثار اوکیو-ئه استحکام پیدا کرد و با معرفی تصاویر دو لته و سه لته، ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌تری خلق شدند (پاشایی، ۱۳۹۹: ۱۱۰). در تلاش برای کنترل مصرف آشکار طبقه چونین، دولت به طور دوره‌ای احکامی صادر می‌کرد که اندازه‌ها، مضامین و موارد خاص اوکیو-ئه را محدود می‌نمود و در نهایت چاپ‌ها را پس از ۱۷۹۹میلادی سانسور کرد تا اطمینان حاصل کند که موضوعات تصویر شده، غیراخلاقی یا از نظر سیاسی خرابکارانه نباشند.

۱-۲- فرایند چاپ چوبی

فرایند چاپ چوبی، شبیه به روشی که در سدهٔ شانزدهم از سوی هنرمندان اروپایی به کار می‌رفت، از تکنیک‌های چینی برای ایجاد چاپ‌های تجاری اقتباس شد. چاپگران ژاپنی در تولید کتاب مهارت داشتند، بنابراین انتقال به خلق چاپ‌های تک‌رنگ و سپس تمام رنگی در حدود سال ۱۷۶۵ میلادی صورت گرفت. در سدهٔ هفدهم چاپ‌ها و کتاب‌ها نقش‌هایی بودند که آن‌ها را با دست یا بدون استفاده از پرس از بلوک‌ها یا قطعات چوبی کنده‌کاری شده (عملاً از تخته‌های نازک و معمولاً از چوب گیلاس) می‌گرفتند. سطح هر قطعه عموماً برای دو صفحه، پشت و روی یک صفحهٔ کتاب، یا تمامش برای یک تصویر تک‌برگ جا داشت. نقش محوری با ناشران بود؛ آن‌ها بازار را برآورد و موضوع را تعیین می‌کردند، به نویسندگان و نقاشان سفارش کار می‌دادند و پس از آن به کار حکاک و چاپگر نظاره می‌کردند. در واقع هنرمندان فقط طراحی می‌کردند و حرف آخر را ناشر می‌زد(پاشایی، ۱۳۹۹: ۱۰۶). در واقع هنرمند که از سوی یک ناشر، برگزیده و مأمور می‌شد، طرح مرکبی‌اش را آماده می‌کرد و فقط علایم رنگی را بر آن می‌افزود. آن‌گاه متخصص گراوور چوبی، خطوط را بر روی قطعات چوب منتقل می‌کرد. نفر سوم، کار چاپ را انجام می‌داد. کار حکاک و گراوورساز و نقاش طرح اصلی به یک اندازه بر کیفیت تصویر تمام‌شده تأثیر می‌گذارد(گاردنر، ۱۳۹۱: ۷۳۸).

۹.Musha-e (武者絵): نوعی هنر ژاپنی است که در اواخرسدهٔ ۱۸ میلادی توسعه یافته و تصاویری از جنگجویان و سامورایی‌ها را از تاریخ و اساطیر ژاپن نشان می‌دهد.

2. Sumo-e: 相撲絵
3. Kacho-ga:花鳥画
4. Yuurei-ga:幽霊画
5. Gi-ga:戯画
6. Sensou-e: 戦争絵
7. Shun-ga:春画
8. Housou-e:疱瘡絵
9. Namazu (鯰) /Ōnamazu (大鯰)

مراحل ایجاد یک چاپ چوبی را می‌توان در اثر اوتاگاوا کونیسادا[1] مشاهده کرد. کونیسادا برای نشان دادن صنعتگران، یکی از چهار طبقه (جنگجویان، کشاورزان، صنعتگران، و بازرگانان) دورهٔ ادو، مردانی را که در آن دوران صاحب این شغل بودند، با زنان زیبا[2] جایگزین کرد و فضای داخلی یک آتلیه چاپگرهای چوبی را به تصویر کشید (شکل۶). در آن دوران فرایند تولید یک چاپ چوبی زیر نظر یک سازمان انتشاراتی صورت می‌گرفت. همان‌طور که در اثر کونیسادا مشاهده می‌شود، زنی که در قسمت بالا سمت راست تصویر، پشت یک میز کوچک طراحی نشسته است طرح اصلی (سِن-کاگی) را روی بلوک چوبی اجرا می‌کند. سپس این بلوک چوبی نزد حکاک می‌رود؛ او مسئولیت برش خطوط اصلی با ابزار آی‌سوکی[3] و همچنین سارای[4] (پاک کردن فضای بین)، را به عهده داشت.

اولین قدم را نقاش برمی‌دارد. او کارش را با تهیه طرحی مقدماتی از تصویر مورد نظرش آغاز می‌کند. طرح را به چاپگر نشان می‌دهد و پس از گرفتن تأییدیه از او، طرح نهایی را روی یک کاغذ به نام مینوگامی[5] می‌کشد تا حکاک به راحتی بتواند جزئیات طرح را ببیند (شکل ۷-الف)؛ سپس حکاک نمونه آزمایشی را برای نقاش می‌فرستد تا هنرمند طرح رنگی خود را طراحی کند؛ او روی هر ورق طرح مربوط به بلوک چاپ رنگی، یک رنگ به‌کار می‌برد و دوباره آن را به حکاک بازمی‌گرداند (کشاورزی شهربابکی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

■ تصویر۶. ابزار مورد استفاده در فرایند تولید یک اثر چاپ چوبی ، حدود ۱۹۵۰ میلادی، چاپ بلوک چوبی اوچیدا، کیوتو، ژاپن(تارنمای۷)

۱. 歌川 国貞 :Utagawa Kunisada: او که با نام اوتاگاوا تویوکونی سوم (۱۷۸۶ میلادی – ۱۸۶۵ میلادی) نیز شناخته می‌شود، محبوب‌ترین، پرکارترین و موفق‌ترین طراح چاپ‌های چوبی اوکیو–ئه در سدهٔ نوزدهم میلادی ژاپن بود.

۲. زنان در آن دوران مسئولیت این شغل را نداشتند.

۳. Aisuki: نوعی مارونومی (اسکنهٔ نیم دایره) که با یک دست بدون پتک قابل استفاده است.

4. Sarau: 浚う

5. Minogami: 美濃紙

برای هر رنگ متناسب با دوره و تعداد رنگ‌های استفاده شده در اثر، طرح‌های جداگانه کشیده می‌شود و سپس با رنگ قرمز و آبی قسمت‌های اصلی مشخص می‌شود. پس از آن حکاک برای هر قسمت رنگی در طرح بلوک جداگانه ایجاد می‌کند. برای ایجاد رطوبت نسبی برای کاغذ و قابلیت جداسازی آن از بلوک‌های چوبی با قلم‌مویی پهن به اثر، آب یا روغن افزوده می‌شود. بلوک‌های چوبی را متناسب با هر رنگی که مورد نظر است با استفاده از قلم‌موهایی در سایزهای مختلف (متناسب با اندازهٔ سطح) رنگ می‌کنند (شکل ۷-ب). رنگدانه مستقیماً با یک توکیبو (چوبِ مخلوط کن) یا هاکوبی[۱] روی بلوک قرار می‌گیرد؛ چند بار با قلم‌مو روی سطح کشیده می‌شود، سپس مقدار کمی خمیر روی بلوک گذاشته و با همان برس با رنگدانه کشیده می‌شود. این خمیر را با رنگدانه مخلوط کرده و مخلوط را در سراسر بلوک پخش می‌کنند.

پس از مناسب‌سازی کاغذهای واشی[۲](کاغذهای دست‌ساز)، روی بلوک‌های رنگ‌آمیزی شده به ترتیب کاغذها گذاشته می‌شوند و با استفاده از ابزاری به نام بارِن[۳] کاغذ را روی بلوک‌ها به نرمی فشار داده تا رنگ روی کاغذ چاپ شود (شکل۷-ج). به همین ترتیب هر کاغذ به دقت بسیار زیاد روی بلوک‌ها قرار گرفته و اثر روی آن چاپ می‌شود.

الف ب ج

■ تصویر ۷ . ابزار مورد استفاده در فرایند تولید یک اثر چاپ چوبی ، حدود ۱۹۵۰ میلادی، چاپ بلوک چوبی اوچیدا، کیوتو، ژاپن(تارنمای۷)

۱. هاکوبی چیزی است که از آن برای انتقال یک لکه رنگدانه روی بلوک استفاده می‌کنند. هاکوبی در واقع به معنای «چوب حمل‌کننده» است، اما به آن «توکیبو» نیز می‌گویند که به معنای «چوبِ مخلوط کن» است.

۲. Washi (和紙) کاغذ سنتی ژاپنی که با دست و با استفاده از الیاف از پوستهٔ داخلی درخت گامپی(Gampi tree)، درختچهٔ میسوماتا (Edgeworthia chrysantha)، یا بوتهٔ توت کاغذی (kōZO) ساخته می‌شود.

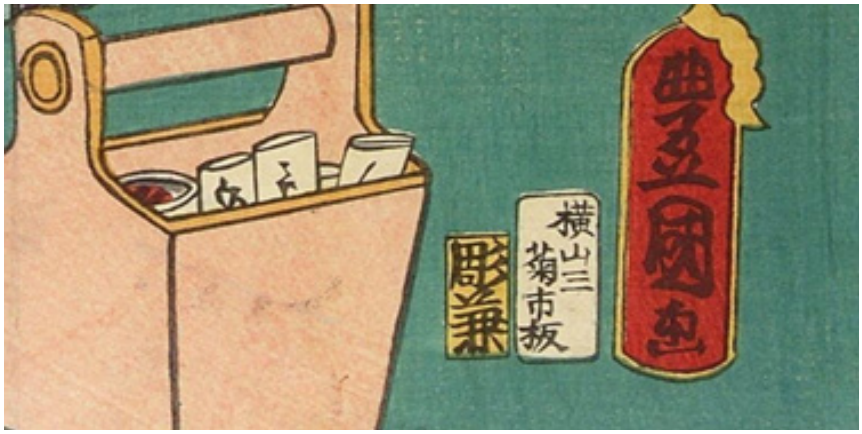
۳. 馬棟 :Baren: طنابی از الیاف غلاف بامبو که عمر طولانی‌تری نسبت به سیم فلزی دارد. می‌توان آن را بارها با برگرداندن یا چرخاندن استفاده کرد.

۱-۳- اجزای یک تصویر چاپ چوبی

یک چاپ چوبی شامل مهرهایی است که نشان‌دهنده فعالیت تمامی افرادی است که در فرایند چاپ آن مشارکت داشته‌اند. علاوه بر افراد سهیم در چاپ، برای عنوان اثر و تاریخ آن نیز علامت و نشانی در نظر گرفته می‌شد. این مهرها و نشان‌ها شامل عنوان اثر، امضای هنرمند طراح، تاریخ چاپ، ناشر و باسمه‌کار (حکاک) بود.

امضای یک هنرمند چاپ چوبی مانند یک هنرمند مدرن امروزی انجام نمی‌شد. در بسیاری از آثار هنری ژاپنی آن زمان، هنرمند همچنان امضای خود را برای علامت‌گذاری آثارش، با دست می‌کشید. با این حال، برای چاپ‌های چوبی، هنرمند امضای خود را روی چوب حک می‌کرد تا همراه با موارد دیگر چاپ روی کاغذ مهر شود. از آنجایی که این یک اسکنه بود که مسئول ساخت این امضا بود و نه یک قلم‌مو، امضاهای چاپی به اصل امضا شباهت زیادی نداشتند و این موضوع، اغلب شناساییِ آن‌ها را دشوار می‌کرد (شکل ۸).

پس از نام هنرمند، اغلب کلمات «طراحی‌شده توسط» با کانجی «画 گا - تصویر/نقاشی» یا «هیتسو 筆- قلم/ به قلم» حک می‌شد. هنرمندان، خود، به هنگام امضای آثارشان، اغلب پسوند 画 ga (نقاشی‌شده توسط) یا gakō (طراحی‌شده توسط) را به امضای خود اضافه می‌کردند؛ البته این امضاها برای پیوند دادن یک هنرمند به یک چاپ است، در برخی موارد که هدف از چاپ یک اثر صرفاً جنبه تبلیغاتی آن بود، هنرمند نام خود را در اثر مهر نمی‌کرد و در بیشتر موارد فقط نشان ناشر باقی می‌ماند.



■ تصویر۸. اثر اوتاگاوا کونیساد (تارنمای۸)
امضای هنرمند (در کادر قرمز رنگ) – مهر ناشر کیکویا ایچیبه (در کادر شیری رنگ) – مهر حکاک، هوری کانه (در کادر زرد رنگ)

همان‌طور که گفته شد کار اصلی تولید یک اثر چاپی از مجموع فعالیت‌های افراد مختلف تشکیل می‌شود که همگی زیر نظر ناشر کار می‌کنند. ناشر، بر برش چوب، مرکب زدن و روکش روی چاپ نظارت می‌کند و در نهایت مهر ناشر، تمام‌کننده کار است. علامت ناشر طرحی است که داخل آن نام انتشارات

یا نام ناشر نوشته شده و به طور معمول طرح قابل تشخیصی است. این علامت اغلب در پایین و در کنار امضای هنرمند قرار می‌گیرد. در مورد چاپ‌هایی که به عنوان تبلیغات تولید می‌شدند، حتی اگر هنرمند امضای خود را حذف می‌کرد، ناشر همچنان علامت خود را بر روی چاپ مذکور باقی می‌گذاشت.

تقریباً در زیر یا دقیقاً در کنار برخی از امضاهای هنرمندان چاپ چوبی، یک مهر وجود دارد. این مهر که همیشه به رنگ قرمز چاپ می‌شد، نشان ثانویهٔ هنرمند بود. هنرمند ممکن بود تصمیم بگیرد از یک مهر خاص یا از چندین مهر مختلف استفاده کند و آن‌ها را به طور دوره‌ای تغییر دهد. هر مهر ممکن بود چندین جنبهٔ مختلف زندگی هنرمند را منعکس کند. این مهرها شامل نشان‌های خانوادگی، نشان‌های استودیو، نام‌های خانوادگی، نشان‌های مورد استفاده به‌وسیلهٔ استاد هنرمند، نام استادان و ... بود. به عنوان مثال، اوتاگاوا کوکونیماسا با استفاده از مهر «شکوفه آلو» کارهای زیادی انجام داد. این مهر در ابتدا ساده بود و به مرور با آراستگی در طول زمان، به مهری متفاوت و مستطیل‌شکل تغییر یافت.

۲- چاپ چوبی موزهٔ هنر جهان

در موزهٔ هنر جهان باسمه یا چاپ چوبی ژاپنی وجود دارد که تصویری از فردی در پوشش جنگی، زانو زده در مقابل سکویی از افراد درباری را نشان می‌دهد. این اثر در زمرهٔ آثار نیشیکی-ئه قرار می‌گیرد و از سری آثار سه‌گانهٔ[1] است. فرم هنری سه‌گانه شامل یک اثر هنری است که به سه بخش یا پانل تقسیم می‌شود، که اغلب به هم متصل می‌شوند تا یک ترکیب بزرگ‌تر را تشکیل دهند. پانل‌ها می‌توانند در اندازه‌ای همسان یا پانل مرکزی بزرگ‌تر از پانل‌های جانبی باشد. در طول دورهٔ اِدو چاپ‌های سه‌گانه به هم چسبانده نمی‌شدند یا حتی لزوماً به عنوان یک مجموعه واحد خریداری نمی‌شدند. در واقع هریک از صفحات به صورت مجزا نیز می‌توانند اثری خارق‌العاده باشند و زمانی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، جلوه‌ای بی‌نظیر را به نمایش بگذارند. این اثر نیز به نوبه خود به عنوان یک لت جداگانه و مستقل

■ تصویر۹. تصویر باسمهٔ موجود در موزهٔ هنر جهان (بایگانی مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد)

1. The Triptych

جلوه‌ای زیبا و ماندگار از هنر چاپ و باسمه کاری ژاپنی را منتقل می‌کند (شکل۹).

با بررسی مهرهای قرار گرفته در قسمت پایین سمت راست اثر، امضای هنرمند: اوتاگاوا یوشیتورا[1]، نام خانواده منبت‌کار: کاتادا چوجیرو[2]، نام ناشر: اِنشویا هیکوبه[3] و همچنین مهر سال آن که شامل آراتامه، گراز وحشی و ماه چهارم است مشاهده می‌شود. کاراکتر آراتامه 改، به معنای «بازرسی‌شده»، اغلب همراه با مهر تاریخ استفاده می‌شد. این الزامات سانسوریا مهرهای بازرسی در سال ۱۸۷۵میلادی حذف شد. در مورد مهر تاریخ این اثر می‌توان اذعان کرد که این نوع مهرها از سال(۱۸۵۹ تا ۱۸۷۲میلادی به صورت قرارگیری هر دو عدد زودیاک، آراتامه و ماه در یک دایره مورد استفاده قرار می‌گرفتند. به این صورت که زودیاک سال در بالای دایره و آراتامه به‌وسیلهٔ عدد ماه احاطه می‌شد. بدین ترتیب با شناسایی این اعداد مشخص می‌شود که عدد سال، گراز وحشی و عدد ماه ۴ را نشان می‌دهد. در حد فاصل(۱۸۰۰ تا ۱۹۰۰میلادی) سال گراز وحشی در سال ۱۸۶۳ میلادی بوده است.

به دلیل فقدان عنوان در تصویر نمی‌توان نام دقیق آن را بیان کرد، اما اثری مشابه با این تصویر با عنوان «ناوگان آشیکاگا تاکائوجی عازم جنگ می‌شود[4]» را اوتاگاوا یوشی فوجی[5] تصویر کرده است (شکل ۱۰). این اثر، ورود سامورایی‌ها را به همراه شوگان آشیکاگا تاکائوجی، بنیان‌گذار و اولین شوگون آشیکاگا، درست قبل از اینکه ناوگانش برای جنگ حرکت کند، نشان می‌دهد. از لحاظ ترکیب بندی و چینش کاراکترها، شباهت‌هایی با اثر مذکور در موزهٔ هنر جهان وجود دارد. گویا هر دو اثر مضمونی یکسان را ارائه می‌کنند.

■ تصویر ۱۰. اوتاگاوا یوشیفوجی– ناوگان آشیکاگا تاکائوجی عازم جنگ می‌شود. (تارنمای۹)

1. Utagawa Yoshitora 歌川芳虎
2. Katada Chōjirō (片田長次郎)
۴. اِنشویا هیکوبه یک ناشر فعال در ادو در حدود ۱۸۴۷–۱۸۶۷ بود. Enshūya Hikobei 遠州屋彦兵衛
4.The Fleet of Ashikaga Takauji Sets Out for War
5. Utagawa Yoshifuji

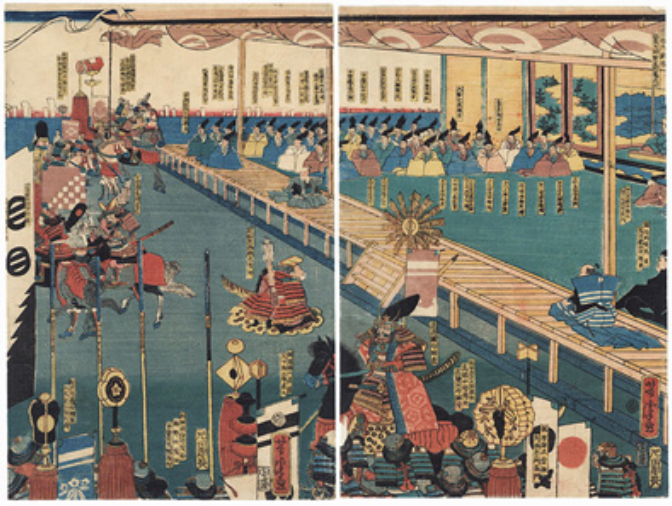
با بررسی آثار اوتاگاوا یوشیتورا قسمت دیگر این اثر در موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش یافت شد که در واقع تصویری از تاکائوجی در لباس سبزش را ارائه می‌کند. عنوانی که برای این بخش از اثر در موزهٔ اتریش انتخاب شده است عنوان «آشیکاگا و کونو موروناِئو[1]» بوده است. کو-نو-موساشی-نو-کامی موروناِئو[2] اولین شخصی بود که مقام کانرِی (شیتسوجی) یا معاونی شوگون به او واگذار شد. او از سوی آشیکاگا تاکائوجی، به این مقام منصوب شده بود. شخصی که در برابر تاکائوجی زانو زده یکی از سامانوکامی‌های آشیکاگا است که بنابر نظر کینوشیتا ساتوشی این لقب از دورهٔ موروماچی تا دورهٔ ادو، به عنوان یک مقام رسمی به نمایندگی از «خاندان آشیکاگا» باقی مانده و تنها سمتی بود که ویژگی‌هایی را که مقامات رسمی سامورایی در قرون وسطی ایجاد کرده بودند، حفظ کرد (Satoshi 2018). این تصویر با قرارگیری در کنار تصویر موزهٔ هنر جهان دو بخش از یک صحنه سه‌گانه را کامل می‌کند(شکل ۱۱).

■ تصویر ۱۱. تصویر کامل‌شدهٔ باسمهٔ اوتاگاوا یوشیتورا– سمت راست از موزهٔ هنرهای کاربردی اتریش– سمت چپ از موزهٔ هنرجهان

مشابه این تصویر در حراجی فوجی آرت، با عنوان «تماشاگران با شوگون آشیکاگا تاکائوجی، ۱۸۶۳میلادی» به نمایش درآمده بود (شکل ۱۲) که آن را این گونه توصیف می‌کند:

«صحنهٔ جالب حضار با شوگون آشیکاگا تاکائوجی، که روی یک سکوی بلند در سمت راست-بالا نشسته است، نجیب‌زاده‌هایی با لباس رسمی درباری در اطراف اتاق جلوی او نشسته‌اند. در مرکز سمت چپ، یک سامورایی از قبیلهٔ آشیکاگا، زره‌پوش بر روی پوست پلنگ در پای پله‌ها زانو زده و تیردانی در پشت او قرار دارد. در پایین، سمت راست، کونو موروناِئو بر روی اسبی سیاه با جدیت نشسته و سایر رزمندگان زره پوش در اطراف با پرچم‌هایی در دست جمع شده‌اند» (تارنمای ۱۰).

1. Ashikaga Takauji and Ko no Moronao
2. Kō no Musashi no kami Moronao 高武蔵守師直



تصویر۱۲. تماشاگران با شوگون آشیکاگا تاکائوجی، ۱۸۶۳ میلادی اثر یوشیتورا (تارنمای۱۰)

در زمان آشیکاگا تاکائوجی دربار ژاپن به دو قسمت شمالی و جنوبی تقسیم شده بود. دلیل این تقسیم‌بندی به زمانی بازمی‌گردد که گودایگو[1]، امپراتور ژاپن، که به شدت از خاندان هوجو بیزار بود، سعی در از بین بردن آن‌ها داشت. خاندان هوجو[2] نسل به نسل کنترل امور کشور را با انحصار مقام شیکن[3] یا معاونت شوگون به عهده داشتند. گودایگو در سال ۱۳۳۱میلادی عده‌ای از طرفداران وفادارش را به شورش علیه باکوفو یا شوگون سالاری برانگیخت، اما کودتا شکست خورد و شوگون به دستور هوجو، امپراتور را به جزیره اوکی در شمال غرب هونشو تبعید کرد.

گودایگو در سال ۱۳۳۳میلادی از اوکی گریخت و حمایت دو ارباب قدرتمند را بدست آورد و شورشی به راه انداخت. باکوفو نیز یکی از ژنرال‌های خود به نام تاکائوجی را که از سران برجسته یکی از تیره‌های میناموتو[4] بود، برای سرکوب این شورش فرستاد اما چون تاکائوجی نیز دل خوشی از هوجو نداشت از این فرصت استفاده کرد و با گودایگو متحد و کیوتو را به نام او متصرف شد.

امپراتور گودایگو که به قدرت بازگردانده شد، تجدید حیات کن‌مو[5] را راه‌اندازی کرد و امپراتوری کوگن را که بر تخت سلطنت نشسته بود، برکنار کرد. پس از نابودی خاندان هوجو این بار گودایگو درصدد براندازی شوگون سالاری بود و تاکائوجی به دنبال مقام شوگونی؛ بنابراین او بین دو بخش ارتش امپراتوری گودایگو تفرقه انداخت و آن‌ها را از بین برد. زمانی که آشیکاگا تاکائوجی کنترل کیوتو را به دست گرفت، گودایگو تصمیم به صلح گرفت.

1. Go-Daigo-tennō:後醍醐天皇
2. Hōjō: 北条氏
3. Shikke: 執権
4. Minamoto: 源
5. Kenmu no shinsei: 建武の新政

او سه گنجینه مقدس ژاپن[1] را به تاکائوجی سپرد و امپراتور کومیو[2] به تخت نشست و امپراتوری گودایگو ملغی شد. گودایگو بار دیگر از محل زندانی شدنش به یوشینو گریخت و با ادعای اینکه سه گنجینه مقدس تقلبی را به تاکائوجی داده، فرمان‌روایی خود را قانونی اعلام کرد و از یوشینو، منطقه‌ای در جنوب هونشو، به حکمرانی پرداخت و امپراتور جنوب شد. همزمان کومیو که در کیوتو حکمرانی می‌کرد به امپراتور شمال معروف شد. بعد از پایه‌گذاری شوگون سالاری آشیکاگا در سال ۱۳۳۶ میلادی، نیروهای شمالی و جنوبی به مدت ۵۶ سال به جنگ با یکدیگر پرداختند (ناردو، ۱۴۰۲: ۷۸).

این دوران به دوران نانبوکوچو[3] یا دورهٔ ایالت شمالی و جنوبی معروف است که تا چندین سال بعد از مرگ تاکائوجی نیز ادامه یافت و با تسلیم جنوب در برابر شمال به پایان رسید. «یکپارچه شدن مجدد دربارها در ۱۳۹۲ میلادی نقطه آغاز دوران فرعی سیاسی به شمار می‌رود که به نام موروماچی، نام منطقه‌ای در کیوتو، خوانده می‌شود و تا پایان دوران آشیکاگا در سال ۱۵۷۳ میلادی ادامه می‌یابد،» (مرتون ۱۳۶۴: ۱۱۳). حضور کونو مورونائو و آشیکاگا تاکائوجی در اثر مذکور نشان‌دهنده این دورهٔ معروف و کشمکش‌های میان دو امپراتوری شمالی و جنوبی است.

نتیجه‌گیری

اوکیو-ئه یکی از ژانرهایی است که به کرّات در چاپ‌های چوبی از آن‌ها استفاده می‌شده و مورد استقبال بسیاری از مردم از ابتدای تولدش تا به امروز قرار گرفته است. این فرم هنری که به سبک زندگی شهری و فرهنگ به ویژه جنبه‌های لذت‌جویانه در ژاپن دوره اِدو مربوط می‌شود با تأکید بر خط، رنگ‌های روشن خالص و سادگی فرم معروف است. نمونه حاضر از این سبک هنری در موزه از دوران تاریخی اِدو ژاپن به امروز رسیده است که برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های پژوهش گاه‌نگاری و شناسایی هنرمند آن‌صورت پذیرفت.

دربارهٔ سه‌گانه‌هایی چون اثر حاضر، می‌توان این‌چنین استنباط کرد که هنرمندان آن روزگار برای عمق بخشیدن و استفاده از بستری گسترده برای به نمایش درآوردن یک موضوع خاص که شاید به تنهایی نمی‌توان آن را در قالبی کوچک آورد، از این فرمت سه‌گانه استفاده می‌کردند. در واقع این قالب چالشی ویژه برای هنرمند و فرصتی برای ارائه مضامین در مقیاسی چشمگیر و به یاد ماندنی بود. آن‌ها می‌توانستند مناظر بزرگ و وسیع خلق کنند و موضوعاتی چون مضامین تاریخی و قهرمانانه را به طور مؤثرتری به نمایش بگذارند. همان طور که در این اثر مشاهده شد اوتاگاوا یوشیتورا توانسته است موضوع تاریخی بخصوصی را در یک قالب سه‌گانه اوکیو-ئه زیرنظر یکی از معروف‌ترین انتشارات آن دوره در سال ۱۸۶۳ میلادی به تصویر کشد.

۶. شمشیر کوساناگی، آینهٔ یاتا-نو-کاگامی و یاساکانی-نو-ماگاتاما

2. Emperor Kōmyō: 光明天皇

3. Nanbokuchō jidai: 南北朝時代

در اثر مذکور، یوشیتورا با دقت نشان‌های خاندان‌های آشیکاگا و میناموتو را به تصویر درآورده که بر اساس تاریخ، این دوره از زمان حکمرانی تاکائوجی تا سال ۱۳۹۲ میلادی با عنوان دوران نانبوکوچو نیز شناخته می‌شود و یکی از دوران‌های طولانی جنگ‌های داخلی ژاپن را دربرمی‌گیرد. همچنین با بررسی دقیق‌تر اثر یکی از ژنرال‌های قدرتمند تاکائوجی آشیکاگا به نام کو-نو-مورونائو دیده می‌شود و در کنار او، در مرکز تصویر، یکی از سامانوکامی‌های آشیکاگا در برابر تاکائوجی زانو زده است. می‌توان اذعان کرد که موضوع این اثر مربوط به دوران نانبوکوچو یا دوران جنگ‌های دربار شمالی و جنوبی ژاپن است که تا سال‌ها بعد از مرگ تاکائوجی نیز ادامه داشت.

تقدیر و تشکر

از استاد محترم جناب پروفسور تیمون اسکریچ، استاد تاریخ هنر در دانشکده مطالعات شرقی و آفریقایی دانشگاه لندن نهایت قدردانی را به عمل می‌رسانم که با کمک و راهنمایی‌های ارزندهٔ ایشان این پژوهش به سرانجام رسید.

منابع

- استنلی‌بیکر، جُوان. (۱۳۹۴). هنرژاپن. ترجمهٔ نسترن پاشایی. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.
- پاشایی عسگری. (۱۳۹۹). دانشنامهٔ هنر ژاپن. تهران: نشر دیبایه.
- دُلِه، نلی. (۱۳۸۱). ژاپن روح گریزان. ترجمهٔ ع. پاشایی و نسترن پاشایی. تهران: انتشارات روزنه.
- ناردو، دان. (۱۴۰۲). ژاپن قدیم. ترجمهٔ پریسا صیادی. تهران: انتشارات ققنوس.
- گاردنر، هلن. (۱۳۹۱). هنر در گذر زمان. ترجمهٔ محمدنقی فرامرزی. تهران: انتشارات مؤسسه انتشارات نگاه.
- کشاورزی شهربابکی، هما. (۱۳۹۲). «اوکیوئه؛ تصاویر دنیای شناور». چیدمان. ۲ (۴). ۱۱۱ـ۱۰۵.
- مرتون، اسکات. (۱۳۶۴). تاریخ و فرهنگ ژاپن. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: انتشارات امیرکبیر.

Barber, Daniel Lewis (1984). Tales of the floating world : the Ukiyo monogatari of Asai Ryōi. MA Thesis. The Ohio State University.

Bell, David (2002). Explaining ukiyo-e . A Thesis submitted for the degree of. Doctor of Philosophy. of the University of Otago, Dunedin New Zealand

Delay, Nelly. (1381). Japan the fleeting spirit. Translated by A. Pashayi. Rouzane farhangestan honar publication. Tehran. (Text in Persian).

Gardner, Helen (2012). Art Through the Ages. Translated by Mohammad Taqi Faramarzi. Negah publication. Tehran (Text in Persian).

Gargano, M., Longoni, M., Pesce, V., Palandri M. C., Canepari, A. Ludwig, N., Bruni, S. (2022). From Materials to Technique: A Complete Non-Invasive Investigation of a Group of Six Ukiyo-E Japanese Woodblock Prints of the Oriental Art Museum E. Chiossone (Genoa, Italy). Sensors. 22(22) doi.org/10.3390/s22228772 .

James W. Ellis (2019). The Floating World of Ukiyo-e Prints: Images of a Japanese Counterculture. Journal of Social and Political Sciences · September 2019. Vol.2, No.3, 2019: 701-718.

keshavarzi Shahr Babaki, Homa (2013). Ukiyoe; images of the floating world. Chideman Magazine. 2(4). 105-111. (Text in Persian).

Merton, Scott (1985). Japanese history and culture. Translated by Masoud Rajabnia. Amir Kabir publication. Tehran (Text in Persian).

Nardo, Don (2023). Traditional Japan. Translated by Parisa Sayadi. Goqnoos publication. Tehran (Text in Persian).

Pashayi Asgari. (2019). Encyclopedia of Japanese Art. Debayeh publication. Tehran. (Text in Persian)

Satoshi, Kinoshita (2018). Muromachi-Bakufu no tozamashū to hōkōshū (Non-kin Vassal Families and Military Service Families of the Muromachi Shogunate).

Douseisha. https://www.l.u-tokyo.ac.jp/postgraduate/database/2009/666.html
Stanley-Baker Joan. (1394). Japanese Art. Translated by Nastaran Pashayi. Farhangestan Honar publication. Tehran (Text in Persian).

تارنماها

تارنمای۱

Art Institute of Chicago· A Parade of Courtesans· Hishikawa Moronobu https://www·artic·edu/artworks/19061/a-parade-of-courtesans

تارنمای۲

Artnet· Kitagawa Utamaro· Japanese, 1753–1806· Benizuri-e, ca· 1790· https://www·artnet·com/artists/kitagawa-utamaro/benizuri-e-jyO9J4_zgStsHh-8lDj_vA2

تارنمای۳

Minneapolis Institute of Art· Actors Ichikawa Danjūrō II, Fujimura Handayū II, Katsuyama Matagorō, and Sanogawa Mangiku, 1719 https://collections·artsmia·org/search/medium:%22Woodblock%20print%20%28urushi-e%29%3B%20ink%20on%20paper%2C%20with%20hand-applied%20color%2C%20nikawa%2C%20and%20metalic%20flakes%22

تارنمای۴

Cole, Karl (2022)· Davis Digital· Gems of the Month: Aizuri-e https://www·davisart·

com/blogs/curators-corner/gems-of-the-month-aizuri-e/

تارنمای۵

Hoover Institution Library & Archives: Fanning the Flames: Propaganda in Modern Japan (2021) https://fanningtheflames.hoover.org/shorthand-story/5#group-section-Background-5Pm9MQuPlM

تارنمای۶

Met. Artisans, from the series "An Up-to-Date Parody of the Four Classes". Utagawa Kunisada. 19th century. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55723

تارنمای۷

Japanese Wood Block Prints Uchida Wood Block Printing Co., Kyoto (1950) http://www.baxleystamps.com/litho/misc/uchida_woodblock_prints.shtml

تارنمای۸

Victoria and Albert Museum. Woodblock Print by Utagawa Kunisada I https://collections.vam.ac.uk/item/O32397/woodblock-print-utagawa-kunisada-i/woodblock-print-kikuya-ichibei/?carousel

تارنمای۹

Fuji Arts. The Fleet of Ashikaga Takauji Sets Out for War, 1843 – 1847 by Yoshifuji (1828 - 1889) https://www.fujiarts.com/edo-era-japanese-prints/yoshifuji/908856-the-fleet-of-ashikaga-takauji-sets-out-for-war-1843-1847

تارنمای۱۰

Fuji Arts. Audience with the Shogun Ashikaga Takauji, 1863 by Yoshitora (active circa 1836 - 1887) https://www.fujiarts.com/edo-era-japanese-prints/yoshitora/1047378-audience-with-the-shogun-ashikaga-takauji-1863?srsltid=AfmBOoqAj_aGVsQvwo0zJB_-EYz-8Eso4b3tcpHe9V0GMCwbOUDTq7fC