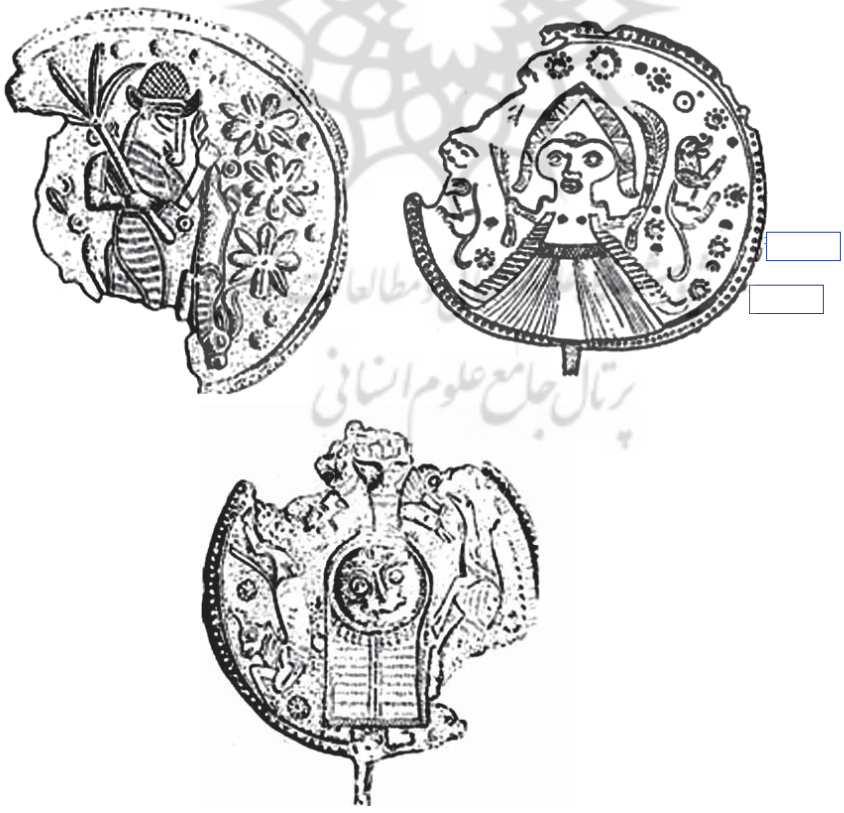


لوحه های نذری مربوط به باران مآخذ :گدار، آندره، هنر ایران، ۱۳۷۷

فصلنامه تحلیلی پژوهشی

اجتناب از خلاء در آثار تمدن های پیش از تاریخ ایران

حمیده یسن زاده * دکتر رضا افهمی **

چکیده

هنر ایران در سیر تکامل خود حامل ویژگی های پایدار بی شماری است که سنت هنری آن را می سازند و هر یک از آن ها به واسطه ذات هنر سنتی دارای جهان بینی و باورهای فرهنگ ایرانی است. در مورد فقدان فضای خالی در نگارگری عصر اسلامی ایران و دیگر هنرهای این دوره محققان بسیاری به بحث و اظهار نظر پرداخته اند، اما تاکنون پژوهشـــی به منظور بررسی ریشه های آن در هنر قبل از اسلام ایران انجام نگرفته است.

پژوهش حاضر به منظور راهیابی به پیشـــینه فرهنگ ایرانی در این زمینه به مطالعه موردی بر روی سفالینه های سیلک و نقوش سنجاق های مفرغی لرستان پرداخته تا ریشه های این نگرش به فضای منفی در ترکیب بندی نقوش و کاربرد خلأ در آن ها را به عنوان دو دوره پیشاتاریخی مهم مورد بررسی قرار داده و علاوه بر آن به کنکاش پیرامون ریشه های باوری و اعتقادی بپردازد که چگونه به این شیوه هنری منجر شده است. روش پژوهش توصیفی بوده و بررسی شامل مشاهده میدانی بر روی آثار به جای مانده از این تمدن ها و رجوع به منابع کتابخانه ای پیرامون باورهای این اقوام است.

نتایج به دست آمده نشان داد نوعی رشد در کاهش حجم فضای منفی در درون تصاویر و تمایل به سازماندهی آن در این آثار را باید ناشی از باورهای اقوام آریایی پیرامون مقوله فضا و هستی دانست که در اساطیر آن ها نیز در قالب نفی وجود خلأ و سازمان و نظم تمامی هستی منعکس شده است.

واژگان کلیدی

تمدن لرستان، تمدن سیلک، مفرغ، سفالینه، خلأ، فضای منفی، ترکیب بندی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس Email: H.yasinzadeh@gmail.com

** استادیاردانشکده هنر و معماری ، دانشگاه تربیت مدرس Email: Afhami@modares.ac.irac.ir

مقدمه

هنر ایران به روایت تاریخ دارای دو جنبه متمایز از هنر سایر ملل بوده است. ابتدا این که ایرانیان از دیرباز تفاوتی میان هنرهای زیبا و کاربردی قایل نبودند و هنرمندان ایرانی بیش تر به ساخت وسایل کاربردی می پرداختند که حامل ارزش های زیبایی شناسانه هم سنگ هنرهای زیبا بوده و دربرگیرنده مفاهیم مورد نظر این فرهنگ در قالب زندگی روزمره محسوب می شد؛ و از سوی دیگر هنر ایرانی دارای سنت پایداری است که از پیش از اسلام و با باورهای اساطیری آغاز و در بعد از اسلام با پیوند به آموزه های اسلامی هویت جدیدی یافته و تداوم پیدا کرده است. از این رو هر شاخه از هنر این سرزمین را باید تجسمی از اندیشه ایرانی محسوب نمود.

به روایت تاریخ ایرانیان مردمانی بودند که به زرق و برق و تجمل عادت داشته و این تجمل و رفتار پر تکلف در زندگی عادی و در آثار مختلف صنایع دستی و هنرهایی که به تعریف امروز مستظرفه نامیده می شود؛ حضوری چشمگیر دارند. این تزئین در معماری و دیگر هنرهای کاربردی تا حدی فزونی یافته که بسیاری از ایران شناسان بنیاد هنر ایران را تزئینی می دانند و عقیده دارند نبوغ و روح خاص ایران کامل ترین تجسم خود را در هنرهای تزئینی به دست آورده است؛ یعنی هنرهایی که راز تاثیر آن ها در زیبایی نقش و طرح نهفته است. در این رشته ها ایران به تسلطی رسید که در طول تاریخ فرهنگ این سرزمین کم تر تزلزلی بدان راه یافته است. این قریحه و استعداد آراستن و تزئین، در همه آفرینش های هنری ایران تابان است. «مردم ایران گویی برحسب مفاهیم تزئینی می اندیشند، زیرا که همین روشنی و دقت طرح و وزن در شعر و موسیقی آنان نیز دیده می شود». (پوپ، ۱۳۸٦، ٥) «تسلط جنبه تزئینی، که می توان آن را خصلت برجسته و کمابیش همیشگی هنر ایرانی نامید، شالوده مشترکی است که در همه دگرگونی های هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ گرفته تا عصر حاضر، ثابت می ماند». (همان،۱۳)

«البته این نقوش تزئینی هیچ گاه فارغ از معنا نیز نبوده اند. زیرا در یک تمدن سنتی هنر امری ذوقی نیست، بلکه در هنرهای سنتی، هنر بازتاب اندیشه انسان، پیرامون جهان پیرامون خود و تجلی باورها و عقاید وی محسوب می شود». (serkina,1999,1) این موضوعی است که در هنرهای سنتی ایران و هنر دوران اسلامی بسیار از آن سخن رفته است.

یکی از مواردی که در هنر اسلامی ایران ویژگی بارز هنرهایی همچون نگارگری را شکل می دهد و حتی برخلاف دوران تاثیرپذیری ایران از هنرهای خاور دور این دو هنر را از یکدیگر متمایز می سازد، عدم حضور فضای خالی و اهمیت دادن به حضور آن به عنوان مولفه غالب و بیان گر تلاش برای ایجاد هماهنگی میان نقوش مثبت و فضای منفی برای ایجاد نوعی وحدت و حذف آن است.

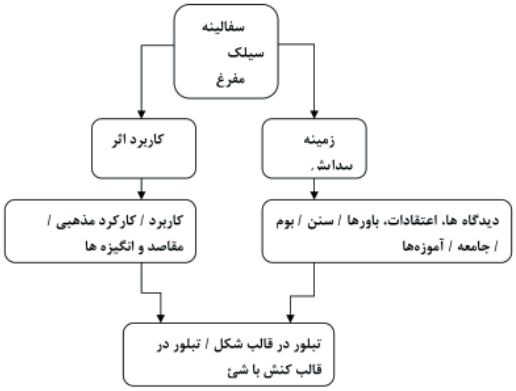
«امری که بسیاری از محققان آن را رمز هنر اسلامی برای دست یابی به وحدت به عنوان ذات این هنر و نه ماحصل پیوند اشکال و تلاش هنرمند برای ظهور وحدت در کثرت و حضور الهی در تمامی هستی است. در این هنر تحقق اصل توحید یعنی غایت تجلی خدای یگانه از خلال زیبایی اشکال و غیره به مثابه جلوه الهی است». (کرمی، ۱۳۸۲، ٦٦) «واضح است که در این اندیشه حضور خداوند به عنوان حضوری همه جا حاضر مجالی برای بروز خلأ نخواهد گذارد. اندیشه ای که در بنیاد صدرایی نیز جهان را به سان معبد و محضر تلقی و همه چیز را جلوه ای از هستی می داند». (استیرلن،۱۳۸۰، ۸) بدیهی است که این تفکر با اندیشه خاور دور که جهان را حاصل دو اصل متضاد اما مکمل می شمارد، متفاوت است.

نظر به سیر تداوم هنر ایران از دیرباز تا عصر اسلامی، این اندیشه باید در منظر اساطیر ایرانی نیز جایگاهی داشته باشد. از این رو، در پژوهش حاضر به منظور دستیابی به ریشه های این تفکر در هنر ایران باستان، دو هنر متعلق به تمدن سیلک به عنوان یک تمدن پیشا آریایی ایران که در سیر تکامل خود با اندیشه های آریایی برخورد داشته و تمدن لرستان متعلق به اقوام کاسی یا کیمره ای که در سیطره فرهنگ بین النهرین و آریایی و به عنوان تمدنی مهم در دوره بعد از سیلک می باشد، مورد بررسی قرار گرفته اند. از آن جا که این دو تمدن نقش بنیادی در شکل دادن به هنر پیش از تاریخ ایران دارند، می توانند نمایش گر باورهای ایرانی پیرامون مفهوم خلاء باشند.

روش شناسی پژوهش

هدف نهایی پژوهش کشف این موضوع در تمدن باستانی ایران و ریشه های آن است. به همین دلیل اساس مطالعه بر روی هنر این تمدن ها برای دست یابی به ویژگی های هنر آنان و از سوی دیگر کشف ریشه های این بینش با اتکا به اندیشه های آن عصر، استوار است. به منظور محدود نمودن بررسی، از تمدن سیلک تعدادی از نگاره های سفال متداول مربوط به دوره های گوناگون برگزیده شده و از تمدن لرستان نیز تنها شکل سنجاق های نذری که یکی از مستدل ترین نمونه های هنر مذهبی آن ها به عنوان بازتاب باورها؛ مورد توجه قرار گرفته است.

نمودار پژوهش نشان گر عوامل حاکم بر یک شئ تولید شده در بطن تمدن اساطیری است. از آن جا که این آثار همگی در بطن تمدن های اساطیری ساخته شده اند، از این رو منطق حاکم بر تمامی آن ها منطق محسوس یعنی تبدیل مفاهیم به نماد از طریق به تجسم در آوردن تمثیل های عینی است». (استروس، ۱۳۷۹، ۳۵-٤٥) در نتیجه قادر خواهیم بود با برخی از تاویل های ارایه شده از سوی گیرشمن پیرامون مفاهیم هنر لرستان به برخی از بینش های



نمودار ۱ – سازمان پژوهش (مآخذ: نگارندگان)

اساطیری که بیان گر خلاء و فضای منفی نیز خواهد بود؛ دست یابیم. هم چنین اسطوره ها تنها تفکرات آدمی درباره مفهوم زندگی نیستند، بلکه دستورالعمل هایی هستند که انسان ها طبق آن ها زندگی می کنند.

بنابراین اسطوره ها، منشوری درباره رفتار اخلاقی و دینی به دست می دهند». (هینلز، ۱۳۸٤، ۲۵) بنابراین شکل اشیا را باید آمیزه ای هنری از دیدگاه ها و باورهای قومی دانست و هر جزیی از این شکل بازتاب اندیشه آن هاست. بخش مهمی از زندگی اشیاء در تمدن های کهن نیز روابط آئینی میان مردم و اشیاء است» (mendini,1994,14) که در بررسی حاضر امکان پرداختن به آن وجود ندارد. به منظور تعریف مفاهیم مربوط به حضور خلاء و فضای منفی در پژوهش حاضر، با استناد به مفاهیم گشتالت، دو تعریف مشخص مورد استفاده قرار گرفته است. حضور خلأ در آثار هنری به معنای حضور پس زمینه فاقد نقش و دارای قدرت بیانی در اثر است و تاثیر زیبایی شناسی خود را از تقابل میان این فضای پر و خالی می یابد.

در مورد فضای منفی نیز ، فضای خالی میان نقوش تزئینی در صورتی که این فضای خالی به مثابه دور ریز احجام مثبت و به صورت اندیشیده نشده رها شده باشد. در تقابل با آن ها فضای غیر خلاء به تفوق و برتری اشیای مثبت بر اشیای منفی در درون اثر و توجه به فضای منفی به معنای سازماندهی نقوش مثبت با هدف بهره برداری از فضای منفی به صورت موجودیتی مهم در ترکیب بندی است.

از جنبه پیشینه پژوهش باید اظهار کرد اغلب پژوهش ها در زمینه سیلک و لرستان توجه خود را معطوف به مسایل تاریخی و نمادشناسانه نموده و کم تر به سیر تحول وکیفیت طراحی نقوش به معنای مورد نظر این مقاله توجه داشته اند.

تمدن و هنر سیلک

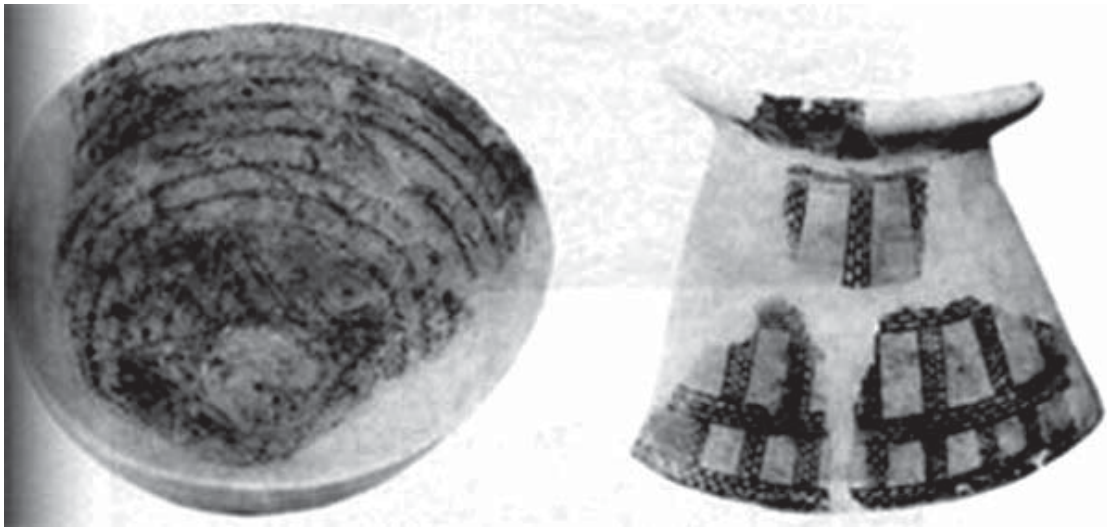
تمدن سیلک کاشان یکی از کهن ترین تمدن های ایرانی پیشا آریایی می باشد. این تمدن در سیر دوران چند هزارساله خود دچار دگرگونی های بسیاری گشته و مهم ترین شاخصه آن نخستین تمدن دارای شهر حصار دار در ایران و اولین تمدن سازنده زیگورات بوده است.

محوطه پیش از تاریخی سیلک به شش دوره متمایز فرهنگی تقسیم می شود:در اولین دوره که قدمت آن به حدود ۷۵۰۰ سال پیش می رسد؛ ساکنان ظروف سفالی مورد نیاز خود را با دست شکل داده و از نقوش تزئینی هندسی استفاده می کردند. در دوره دوم ، علاوه بر بهبود کیفیت کوره ها و نیز نقوش هندسی از نقش های نمادین و مسبک گیاهی و حیوانی استفاده می شد. دوره سوم سیلک در حدود ٦۱۰۰ سال قبل آغاز می گردد. از اواسط این دوره نقوش تزئینی طبیعت گرای گیاهی و حیوانی و گاهی انسانی نیز ابداع شد.

در چهارمین دوره فرهنگی سیلک از حدود ۵۰۰۰ سال قبل آغاز شده و تا حدود ٤۵۰۰سال قبل تداوم سنن پیشین را شاهد هستیم». (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۵، ۲۰-۲۱) پس از نزدیک به دو هزار سال توقف ، از میانه هزاره سوم تا میانه هزاره نخست،زندگی را از سر می گیرد. در بالای تپه مصنوعی سیلک مهاجمان آریایی، به محض ورود، بنای محکم و استواری با محلات مختلف در پایین دست تپه و برج و باروهایی در اطراف آن ساختند. در این دوره دگرگونی چشم گیری در مراسم دفن مردگان پدید آمد که نشان گر جایگزینی نژادی نو تلقی می شود و قبرها را دیگر در کف اتاق ها حفر نمی کردند. شهرمردگان در چند صد متری روستا قرار داشت والبته شیوه خاکسپاری هم مانند آریایی های نخستین نبود و از بومیان ایران تاثیر پذیرفته است.

مردگان را هم چنان با انواع و اقسام اشیاء به خاک می سپردند. در حدود ۳۵۰۰ سال قبل و هم زمان با عصر آهن گروهی به سیلک،که مدت ها متروک و خالی از سکنه شده بود، وارد شدند. دوره پنجم هنر و پس از یک وقفه کوتاه در ۲۸۰۰سال قبل شروع و دوره ششم با حضور افراد دیگری آغاز شد. این گروه از ظروف سفالین ساخته شده به شکل حیوانات یا پرندگان ، به همراه اموات دفن می شدند. این مرحله از هنر سیلک جنبه تزئینی بسیاری داشت و آن را آریایی‌ها با خود آوردند.

از بررسی نقوش آثار مختلف می توان دریافت با پیشرفت هر تمدنی و نیز تغییر و تحول زمانی، آثار هنری هم از پیشرفت قابل توجهی برخوردار می شوند. به عنوان مثال اگر به آثار دوره های مختلف تمدن سیلک طبق آن چه پیش تر گفته شد، دقت نماییم متوجه این تغییرات می شویم. نقوش موجود بر روی آثار اولیه سیلک به صورت خطوط افقی و عمودی است و معلوم می شود این تزئین، تقلیدی از طرز سبدبافی است. «این دوره که سفال ساخته شده با دست را به نمایش می گذارد شواهد بسیار مشخصی از

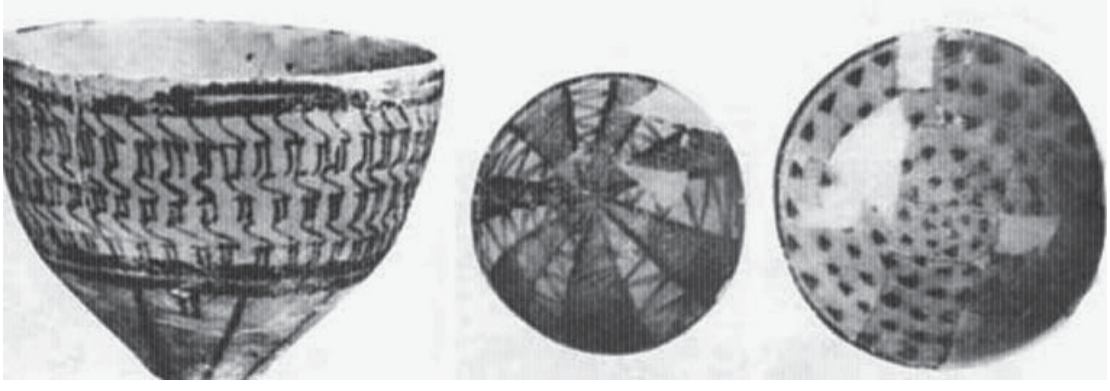


تصویر ۱ – دوره اول سفال، حدود ۷۵۰۰ ق.م ، مآخذ: گیرشمن، رومن، سیلک کاشان، ۱۳۷۹، ۱۸۰

نگرش ایرانیان به نقوش تزئینی را نشان می دهد». (گیرشمن، ۱۳۷۹–۸۰، ۷۰) بر خلاف بسیاری از تمدن های کهن مانند مینوس که بدون توجه به زمینه به طراحی آزادانه بر روی ظروف می پردازند و این به وضوح در آثار پوسته تخم مرغی آن ها مشهود است». (گاردنر، ۷۶–۱۳۸۷، ۷۰) اما در آثار سیلک دو مقوله توجه به رابطه میان شکل و ظرف و توجه به فضای خالی ایجاد شده توسط اشکال مثبت به وضوح به چشم می خورد. این موضوع نشان گر توجه هنرمند به فضای منفی بوده است.

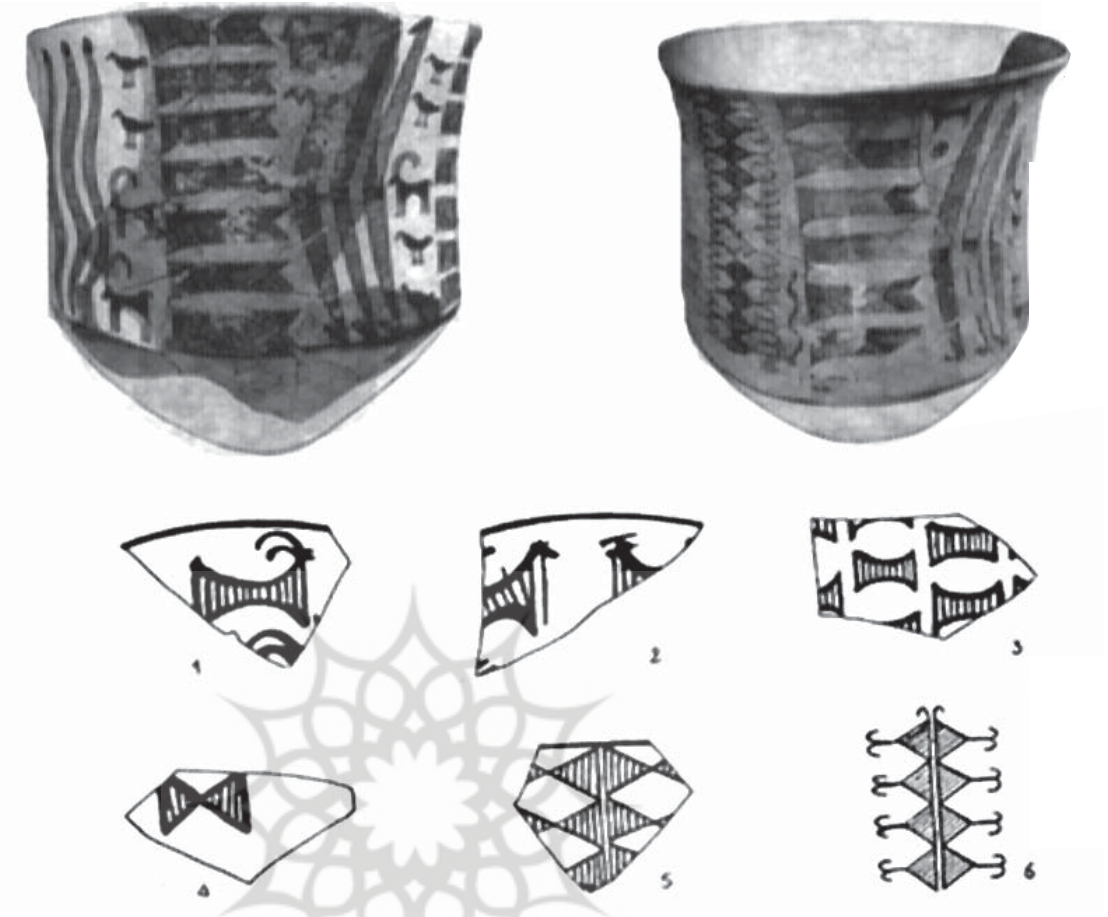
دوره دوم را که با اهلی نمودن حیوانات و استفاده از شکل های جانوری پدید آمد باید یکی از نقاط عطف طراحی در سفال سیلک دانست. در این دوره توجه به فضای منفی به جای تلاش برای اشباع نمودن صحنه با تزئینات به رابطه متقابل میان تزئین و فضای خالی می انجامد. در هیچ یک از تصاویر این دوره، گرایش به سازماندهی بیان گر استفاده از فضای منفی نیست، اما فعل و انفعال میان شکل مثبت و فضای خالی حالاتی مانند پویایی را پدید آورده است. سفالینه تصویر ۲ الف، نمودار ترکیب لک لک ها با یکدیگر برای ایجاد نوعی موج پایدار در فضای منفی است. در حالی که در تصویر ۲ ج، نقطه های فلش مانند با دوران، نوعی از ترکیب بندی پویا را پدید آورده اند.

«در دوره های بعد نقوش جانوری و انسانی به گسترده ترین شکل در ظروف ظاهر و اشکال هندسی نیز پیچیده تر شدند». (گیرشمن، ۱۳۷۹، ۳۹) در این دوره تحولات بسیار چشم گیری را می توان در طراحی نقشمایه ها مشاهده نمود. بر خلاف نمونه های پیشین، در این جا نقشمایه با قصد تکرار طراحی شده و نوع مسبک شدن نقوش حیوانی به سمت تبدیل به نقشمایه های گیاهی پیش می رود. نقوش تصویر ۳ نشان دهنده نحوه سازماندهی شکل های استیلیز شده برای دست یابی به یک الگوی تزئینی است. به همین دلیل مجموعه این دوره ها را می توان دوره گذار به سمت تکامل نقش مایه ها دانست. سطح ظرف نیز برخلاف



الف) ب) ج)

تصویر ۲: سفالینه های دوره دوم، سیلک مآخذ: همان ۱۸۵



تصویر ۳- سفالینه های دوره سوم و چهارم سیلک در روند تکاملی نقوش این دوره، می توان مراحل را به صورت زیر بیان نمود ، سفالینه دوره سوم و چهارم سیلک ، مآخذ: همان ۱۹۰و ۳۹

سازماندهی های ناهماهنگ به صورت یک بوم رنگ آمیزی شده از نقشمایه های گوناگون در آمده است.

اما برجسته ترین شکل ظروف سیلک متعلق به ظروفی با لوله طویل و بسیار شکننده است که شاید منظور از ساختن آن ها، استعمال در مراسم قربانی به هنگام تدفین بوده است. در سیلک تزئین آن ها غنی و آموزنده است. در این نوع ظروف سیلک، نقاشی بسیار و مفصل بوده و با نوعی پرهیز از خلاء مواجه هستیم. (تصویر ٤) در این ظروف علاوه بر نقش اصلی، عناصر پرکننده و تزئین دهنده در اطراف طرح دیده می شود که با کاربرد ظروف تناسب داشته اند. از نظر گیرشمن نقوشی که بر روی بعضی از ظروف سیلک به کار رفته با سبک نقاشی های مشرق زمین اختلاف زیاد دارد، و این موضوع عبارت از این است که در مشرق زمین موضوع نقاشی در تصور انسان می توانسته تا «بی نهایت» ادامه پیدا کند، در حالی که نقش های این ظروف حتی در دوره های آخر، به اندازه ای که برای آن ها در روی سطح سفال معین شده، محدود می گردد و قابل ادامه دادن نیست و شکل ها در میان فضای آزاد قرار داده شده و از یکدیگر به وسیله فضاهای خالی مجزا گردیده است». (گیرشمن،۱۳۷۱، ۱۲-۱۳) این اظهار نظر بسیار مهم است، به این معنا که هیچ گاه نقاشی ایران بدون توجه به فضای خالی پیرامون خود شکل نبوده است.

با توجه به نمونه های ذکر شده در آثار سیلک متوجه اهمیت محیط در آثار ایران می شویم و این مقوله که در دوره های پیش از حضور آریایی ها در طراحی تزئینات رعایت شده است. اما در دوره سیلک هیچ اطلاع دقیقی از اساطیر و باورهای این قوم وجود ندارد، ولی با اتکا به زیگورات ها باید گفت که آن ها به نوعی به باورهای اساطیری شبه عیلامی گرایش داشته و از این رو ساختار زمان مند و مبتنی بر باورهای نجومی و آسمانی در آن جامعه جریان داشته است.

در آخرین دوره سیلک و به موازات آن هنر کاسی ها در زاگرس در حال شکل گیری است و با اتکا به تاویل های گیرشمن از هنر آن ها می توان میان آنان و باورها و اساطیر آریایی نیز روابطی را برقرار نمود. همان گونه که خواهیم دید، در این آثار نیز با نوعی پرهیز از فضای خالی

دوره	نقش مایه	پیشرفت
دوره اول	نقوش ساده	توجه به فضای مثبت و منفی / ریتم ساده / توجه به شکل ظرف برای سازماندهی متناسب عدم حضور خلاء
دوره دوم	نقوش گیاهی و حیوانی	ریتم مواج ، توجه به فضای منفی / ریتم منفصل / سازماندهی پویا
دوره سوم و چهارم	نقوش مسبک ساده	تلاش برای طراحی نقوش قابل تکرار / تعدد ریتم‌های چندگانه در طراحی طراحی تزیینی عناصر / توجه به شکل دادن به فضای خالی در اجزا

جدول ۱- سیر تکامل نقوش سفالینه‌های دوره پیشا آریایی تمدن سیلک (مأخذ: نگارنده)

یا خلاء مواجه هستیم. چراکه در واقع آئین های این مردمان، بزرگ ترین تاثیر را در ساختارهای هنری آنان داشته و این آثار مفرغین تقلیدی از اعتقادات مردمی هستند که این نقوش جادویی را خلق کرده اند. بنابراین می توان گفت: هنر لرستان،هنری مذهبی و پر راز و رمز است. انسان در آن زمان سرگرم تفکر درباره زندگی در دنیای دیگر بوده و هنر به نظر آن ها تجلیلی از نیروهایی است که بر زندگی و بر مرگ انسان حکومت می کرده اند، نیروهایی که دائما با هم در ستیز بوده و انسان و آن چه را که مربوط به اوست در کنار موجودات فرضی وسحر انگیز به دنبال خود می کشانده اند.

تمدن و هنر لرستان

آندره گدار مفرغ‌های لرستان را با تاریخ کاسیان، یعنی آن گروه از آریایی هایی که منطقه زاگرس را اشغال کردند مرتبط می‌داند. در سده شانزدهم ق.م. این قوم کوه نشین در سراسر دشت بین‌النهرین متفرق شدند و تا ۱۱٦۸ سلطه آنان تداوم یافت. اما از دوره مورد بحث در بین النهرین هیچ شیء مفرغی مشابهی به دست نیامده است، بنابراین باید آغاز تاریخ آن ها را پس از بازگشت شان به کوه های زاگرس دانست. این اشیاء بعدها یعنی هنگامی که متجاوزین دوباره در کوه‌های زاگرس مستقر شدند، ساخته شده است. شفر[۱] قطعاتی را که در راس‌الشمرا کشف کرده متعلق به آن ها می داند و تاریخ شان را بین ۱٤۰۰ تا ۱۳٦۵ قبل از میلاد عنوان کرده و معتقد است تولید بین النهرین بوده که به کاسی ها هدیه داده شده و مبدایی برای شکل گیری هنر لرستان می باشد. اما مفرغ های اصل لرستان بسیار زیباتر و پرشکوه‌تر هستند و گویا پس از بازگشت کاسیان به کوه‌ها، یعنی پس از سده دوازدهم ساخته شده اند. این هنر در اوایل هزاره اول ق.م. به اوج شکوفایی خود رسید و پس از زوال کاسیان به دست نیروهای آشوری در ۷۰۰ ق.م. به کلی از بین رفت. اما رومن گیرشمن هنر لرستان را به کیمیریان منصوب دانسته و تحقیقات دانشمندان روسی به نام پتروسکی مالی‌کیشویلی و دیاکونوف را موید نظر خود می داند و تاریخ آن را ۸۰۰ ق.م. و در نتیجه جدایی این قوم از متحد اروپایی و مجاورت در شرق آشور ذکر می کند. کیمریان چادرنشین و اسب‌دار بودند و کوه های لرستان از هر جهت مناسب حال آنان بود.

این نظر با این فرضیه ای که مفرغ لرستان را ساخته و پرداخته کاسیان می داند، هم خوانی دارد. سایر مولفین با تاکید سبک مخلوط مفرغ‌های لرستان را یادآور شده ودشت های[۲] لرستان را یک مرکز فلزکاری می‌داند –آن هم ازمنه خیلی قدیم که سهم بزرگی در خلق اشکال و قالب های گوناگون و انتشار آن ها در آسور و شمال سوریه داشته و هنر لرستان را با قبایل هوری مربوط می داند و بیش تر خصوصیات مانند مبالغه در تزئینات را متعلق به هوری ها می دانند.(هوو،۱۳٤۵، ۲۵-۲)

با وجود فرضیه های گوناگون، اغلب محققان ساخت بسیاری از مفرغ های لرستان را به کاسی ها نسبت داده اند. مذهب این مردم ازمذهب همان نقاشان ظروف سفالی متفرع شده که بر قدرت آسمانی تکیه دارد. مهم آن است که جزئیات زندگی و باورهایشان در هنرشان هویدا است. اشیاء مفرغی بیش تر سلاح های جنگی، سازو برگ اسبان، آویزه ها، فلزکوبی یراق ها و اشیای نذری می باشد که شامل علائم و نشان ها، بت های کوچک با هیکلی کشیده و سنجاق های نذری با صفحات بزرگ تزئین یافته، می باشند. سنجاق های برنزی که موضوع پژوهش حاضر است دارای رویه تزئینی و دارای جنبه آئینی بوده و به صورت نذورات در درز سنگ های عبادتگاهی در سرخ دم کوهدشت یافته شده اند. بنابراین طبق آن چه در مورد هنر سنتی ایرانی گفته شد نقش هایی که ما در اشیای مفرغین لرستان یا بر روی سفالینه های سیلک مشاهده می کنیم نتیجه اعتقادات مردمی هستند که این اشیای جادویی دارای زبان رمزی و نمادین و برگرفته از اساطیر و مذهب را خلق کرده اند. اینک

۱- C. F. A. Shaeffer
۲- J. Deshayes

تصویر ٤- تصویر سفالینه های دوره ششم مآخذ : گیرشمن، رومن، سفالینه های دوره ششم سیلک، هنر ایران در دوره ماد و هخامنشی، ۱۳۷۱، ۱۲و۱۳

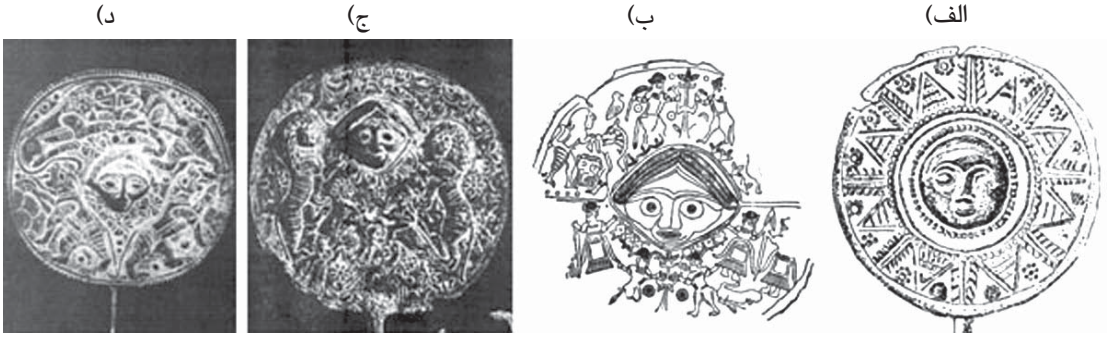
به بررسی نقوش برخی از سنجاق های مفرغین و نمادهایی که در آن ها به کار رفته می پردازیم:

یکی از موارد بسیار مهم برای پرهیز از خلاء و اهمیت بخشیدن به فضای منفی در هنر لرستان را باید در سنجاق های سر دارای نقش مرکزی خورشید مقایسه نمود. این نقوش در زمره متداول ترین نقوش محسوب می شوند. گسترش هندسه برگرفته از دایره میانی عاملی برای سازماندهی نمادهای پیرامونی در قاب دایره شکل و پرهیز از فضای خالی فاقد کنترل است. در تصویر ٥ د، شاهد ترکیب چهار شیر در تصویر روبه رو هستیم که از شکل خالی میان نقش میانی و کادر پایه تبعیت می کنند. تصویر٥ ج، تغییر نقش میانی موسوم به خورشید برای تطابق با کلیت ترکیب بندی است. در تصویر ٥ ب، سازماندهی قرص کامل به چهار ربع دایره را می بینیم و در تصویر٥ الف، با گسترش مدارها و نصف النهارها روبه رو هستیم که در آن یک تدبیر هندسی، سازمان دایره را متعادل می سازد. از جنبه معنایی خورشید میانی از نقوش متداول عصر مفرغ و نمادی از پاگذاردن به عصر کشاورزی است. شیر، بزکوهی و گل چند پر نمادهای آن محسوب شده و انار به واسطه شکل آتش دان مانند خود می تواند نماینده آن باشد». (گیرشمن،۱۳۷۱،٤٨)

از این رو باید گفت که نوعی وحدت میان عناصر جهان در این تصویر مد نظر بوده است. نقش یکی از عناصر اربعه یعنی نور در میانه تصویر و مجموعه ای از نمادهای مترادف آن که جلوه زمینی آن محسوب می شوند.

تصویر ٦ الف، نمادی از گیرسو، خدای باران های نافع و حامی شهر لاگاش است. در دو سوی آن نقوش جانوری وفضای پر شده با گل های هشت پر را شاهد هستیم. در تصویر ب، موجودی به نام دیو یا فرشته و با شکل نیم حیوانی، نگهبان درخت مقدس است و اشکال ستاره مانند در این تصویر نیز دیده می شود. در تصویر تصویر ج، کاهنه خدمتگزار الهه نانا است که مشغول انجام یک رقص مذهبی است، مثلا «رقص برای ریزش باران». کاهنه مزبور ملبس به جامه بلندی از پارچه نازک پرچین است و کلاه پشمی بر سر و نیز شاخه نخلی به هر دست دارد. دو حیوان درنده و چند گل در اطراف او دیده می شود و این پر کردن اطراف نقش، بدون تردید برای پرهیز از خلاء است». (گدار،۱۳۷۷، ٤٧-٦٥)

یکی از موارد بسیار مهم در اساطیر کهن ایرانی، نشانه های عدم درک مفهوم خلأ، توسط ایرانیان است. بر خلاف سنت هند که در آن خلاء و نبودن جایگاه مهمی دارد و همین امر



تصویر ٥- سنجاق های لرستان ، هنر ایران در دوران پارت و ساسانی، سنجاق های مفرغین لرستان، مآخذ: ۲سنجاق سمت راست: گدار، آندره، هنر ایران، ۱۳۷۷، ٦۳و٦٤

الف)　　ب)　　ج)

تصویر ٦- لوحه های نذری مربوط به باران مآخذ :گدار، آندره، هنر ایران، ٦٠،١٣٧٧، ٦٣ و ٦٤

یعنی درک تهی منجر به درک و ابداع صفر از سوی این تمدن شد. در ایران که خود ابتدای فلسفه غرب محسوب می شود، درک نبودن یا تهی به واسطه پیچیدگی های ادراکی این مقوله و عدم قابلیت انطباق با آمیزه های آن ها ممکن نبود. یکی از مهم ترین این مقوله ها را می توان در اسطوره بن دهش دید که در آن وای به مثابه موجودیتی میان هرمزد و اهریمن و در مقام یک حایل به مرور خود به دو بخش تقسیم شده و نقشی فعال در آفرینش می یابد». (فرنبغ دادگی،١٣٨٥، ٥-٧)

البته در تمدن لرستان نمونه های متنوع دیگری نیز وجود دارد، اما تمرکز بحث حاضر بر دلایل اعتقادی عدم حضور خلأ استوار است. در اندیشه اسلامی این موضوع با نگرش به جهان به گونه یک کلیت پیوسته دارای اصل و مبنای واحد قابل توجیه است». (نصر،١٣٧٧، ١٣٨) آریائیان در مهم ترین باورهای خود نظم را می پرستیدند و از منظر آن ها جهان کلیتی در هم تنیده از عناصر منظم بود و مهم ترین امشاسپند اشه شمرده می شد.

دلایل دیگر در این زمینه نیز در اساطیر آفرینش ایرانی نهفته است. تمامی سرنمون ها در ایران از نوعی کمال بهره می برند و مجمع همه صفات برتر خود هستند و به ویژه این در طبیعت مینوی رخ می دهد که درخت سرنمون و دربرگیرنده همه درختان است و دیگر عناصر نیز در حالت کمال به سر می برند». (فرنبغ دادگی،١٣٨٥ ،٧٥) از دیگر دلایل نیز می توان به اندیشه های الهی ایرانیان پیرامون جهان مینوی به عنوان مظهر کمال اشاره نمود که به واسطه پیوستگی با ذات اهورامزدا از هر نوع نقصانی مبرا است. امری که به وضوح در وجود تمامی آفریده های هرمزد در قالب ازلیت و یکتایی وکمال مورد تاکید قرار گرفته است.

پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

با توجه به موارد بررسی شده در پژوهش حاضر می توان دریافت هنر ایرانی هرگز در پی افکندن نقش، بدون توجه به محیط قرارگیری آن نبوده و این امر به خوبی در هنر های پیش از تاریخ ایران نیز دیده می شود. این موضوع در قالب توجه به فضای منفی در طراحی یا کاربرد فعل و انفعال فضای مثبت و منفی با استفاده از الگوهای پیچیده نقش مایه و شکل دهنده به یک ساختار تزیینی تکرارپذیر متناسب با زمینه رخ داده است و در موارد قابل بررسی تا حدودی نشان داده شد که این شاید برگرفته از باورهای ایران باستان مبنی بر کمال مطلق در آفریده های هرمزد یا نوع نگاه ایرانی به عالم مینوی و مثالین، بوده و موجب شکل گیری این باور شده است.

منابع و مآخذ

استروس، کلود لوی، اسطوره و معنا، ترجمه شهرام خسروی، نشر مرکز، ١٣٨٥ .

استیرلن، هانری، اصفهان، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۰ .
اکرمی، غلامرضا، سنت و هنر اسلامی، مقالات اولین همایش هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ۱۳۸۲.
ایزد پناه، حمید، آثار باستانی و تاریخی لرستان، ج۱، انتشارات انجمن آثارملی، تهران، ۱۳۵ .
پوپ، آرتور اپهام، آکرمن، فیلیس، سیری در هنر ایران ، ج. ۱، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸٦ .
فرنبغ دادگی، بن دهش، ترجمه: مهرداد بهار، انتشارات توس، تهران، ۱۳۸۵ .
گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۸۷.
گدار، آندره، هنر ایران، ترجمه بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۷۷ .
گیرشمن، رومن، هنرایران دردوران ماد وهخامنشی، ترجمه عیسی بهنام، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ، ۱۳۷۱ .
گیرشمن، رومن، سیلک کاشان، ترجمه اصغر کریمی، انتشارات میراث فرهنگی کشور، تهران ۱۳۷۹ .
ملک شهمیرزادی، صادق، سیلک کهن ترین روستای محصور ایران، پژوهشگاه میراث فرهنگی ،صنایع دستی و گردشگری، تهران، ۱۳۸۵ .
نصر، سید حسین، نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۷۷ .
هینلز، جان، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، انتشارات چشمه، تهران ، ۱۳۸٤ .
هوو، ژان‌لوئی. ایران در آینه جهان. ترجمه وتلخیص ازکیکاوس جهانداری. مجله هنر و مردم دوره ٥- ٦، ش٥٢ (بهمن ١٣٤٥، ٢-٢٥) .
Mendini, Alessandro, design as an odyssey , Industrial design yearbook, new York , 1994.
Serkina, Galina, Tree worship , 11th Congress of Turkish Arts - Utrecht, the Netherlands, August 23-28, 1999.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی