قالی پازیریک(ملول،۱۳۸۴:۱۵)

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

پژوهشی پیرامون بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران قبل از اسلام*

غلامرضا هاشمی قاسم آبادی** محمدعلی رجبی*** دکتر محمد خزایی****

دکتر محمد رضا ریخته گران***** دکتر مهدی پوررضاییان******

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۸/٤
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۳/٤/۲٦

چکیده

قاب، به‌عنوان عنصری تأثیرگذار در هنر ایرانی، در کهن‌ترین آثار به‌جای‌مانده از هنر ایران مجال بروز پیدا کرده و در دوره‌های بعد نیز با جلوه‌های متنوعی در هنر ایرانی تداوم داشته است. نقش قاب به‌عنوان عنصری معنوی در ایجاد حریمی امن و فضایی به‌دور از تعرض نیروهای مخرب، به‌واسطهٔ پاسداری و حفظ احترام و تقدس نقش‌مایه‌ها، قابل‌توجه است. این مقاله در پی پاسخ به آن است که: بنیان‌های معنایی نهفته در قالب قاب در هنر ایران قبل از اسلام چیست؟ هدف از این پژوهش بررسی و شناسایی مؤلفه‌های اصلی بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران باستان است که علاوه بر وجود جنبهٔ زیبایی‌شناسانه در قاب به آن مفهوم و کارکرد نیز بخشیده است. روش تحقیق بر اساس هدف بنیادی نظری و از نظر ماهیت و روش توصیفی تحلیلی و شیوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای بوده است. یافته‌های تحقیق نشان‌دهنده آن است که نیاز به امنیت و حریم امن، در سایه پناه بردن به نیروهای خیر و محفوظ ماندن از آسیب نیروهای شر و اندیشه بازتولید پردیس‌های زمینی به‌مثابهٔ مثالواره‌هایی از پردیس‌های آسمانی، می‌تواند به‌عنوان بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران قبل از اسلام مطرح گردد.

واژگان کلیدی

ایران باستان، هنر قبل از اسلام، حریم امن، پردیس، قاب.

*این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان ***تبیین معنا و جایگاه قاب در هنرهای تصویری ایران*** در دانشکده هنر دانشگاه شاهد است.

**دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران
Email:art_dr.hashemi@yahoo.com

***استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران (مسئول مکاتبات)
Email:m.a-rajabi@yahoo.com

****استاد دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس، شهر تهران، استان تهران.
Email:khzaeiem@modares.ac.ir

*****دانشیار گروه فلسفه دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران.
Email:yikhteg@ut.ac.ir

******استادیار دانشکده هنر دانشگاه شهر تهران، استان تهران.
Email:pourrezaian@yahoo.com

مقدمه

قاب ازجمله عناصر بصری است که در هنر ایران از کهن‌ترین آثار به‌دست‌آمده در هزارۀ پنجم ق.م تا دوره‌های بعد به حیات خود ادامه داده است. آنچه در این پژوهش با عنوان قاب مطرح می‌شود عنصر بصری محسوس و گاه نامحسوسی است که عمدتاً پیرامون اثر را احاطه می‌کند و سبب ایجاد حریم و جداسازی فضای درون و برون می‌شود و، علاوه بر محافظت از حریم اثر، موجب تشخص‌بخشی و حفظ جایگاه نقش‌مایه‌ها (متن) نیز می‌گردد. ازآنجاکه در دنیای باستان عناصر و نقش‌مایه‌های مورداستفاده در آثار صرفاً جنبۀ تزیینی نداشته و دارای ارزش و اهمیت معناشناختی نیز بوده‌اند، نمی‌توان جنبۀ معنایی قاب را نادیده انگاشت. درواقع نقش قاب، به‌عنوان عنصری معنوی در ایجاد حریم امن و فضایی به‌دور از تعرض نیروهای مخرب، به‌واسطۀ پاسداری و حفظ احترام و تقدس نقش‌مایه‌ها قابل‌توجه است. در یک طبقه‌بندی ساده از قاب می‌توان به دو گونه از آن اشاره کرد: قاب‌های محسوس و قاب‌های نامحسوس. آنچه به‌عنوان قاب محسوس مطرح می‌شود حاشیه‌های جداکننده نقش‌ونگارها در ایجاد مرز و حریم در هنرهای تجسمی و نیز عناصر تفکیک‌کنندۀ درون و برون و ایجاد حریم امن در معماری بناها و غیره است. قاب نامحسوس نیز به قاب‌هایی اطلاق می‌گردد که از جنبۀ ظاهری ساختار معمول یک قاب را نداشته اما ازنظر کاربرد عملکردی مشابه قاب‌های محسوس دارد. در این مقاله ماهیت وجودی قاب ایجاد حریمی امن در نظر گرفته شده که محصول نیاز به امنیت و مکانی امن، فارغ از هرگونه مخاطرۀ ذهنی و جسمی، است. این مطالعه دربرگیرندۀ هر دو نوع این قاب‌هاست.

ازآنجاکه در مطالعات پیشین در خصوص هنر ایران عمدتاً به قاب از منظر زیبایی‌شناختی و به‌شکلی پراکنده اشاره شده و اهمیت و کاربرد معناشناختی آن مورد غفلت قرار گرفته‌است، این مطالعه سعی بر نمایاندن این وجه از قاب دارد. با توجه مواردی که اشاره شد، هدف از این پژوهش بررسی و شناسایی مؤلفه‌ها و بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران باستان است که با توجه به کهن‌الگوی پردیس‌های آسمانی و امنیت حاصل از تکیه‌بر قدرت فراانسانی و معنوی نیروهای خیر در ایران باستان و با هدف ایجاد آرامش و آسایش فکری و ذهنی جامعۀ آن دوره به‌شکل بصری در قالب قاب نمودار شده است. پژوهش حاضر پاسخ به این پرسش است که بنیان‌های معنایی نهفته در قالب قاب در هنر ایران قبل از اسلام چیست.

روش‌شناسی تحقیق

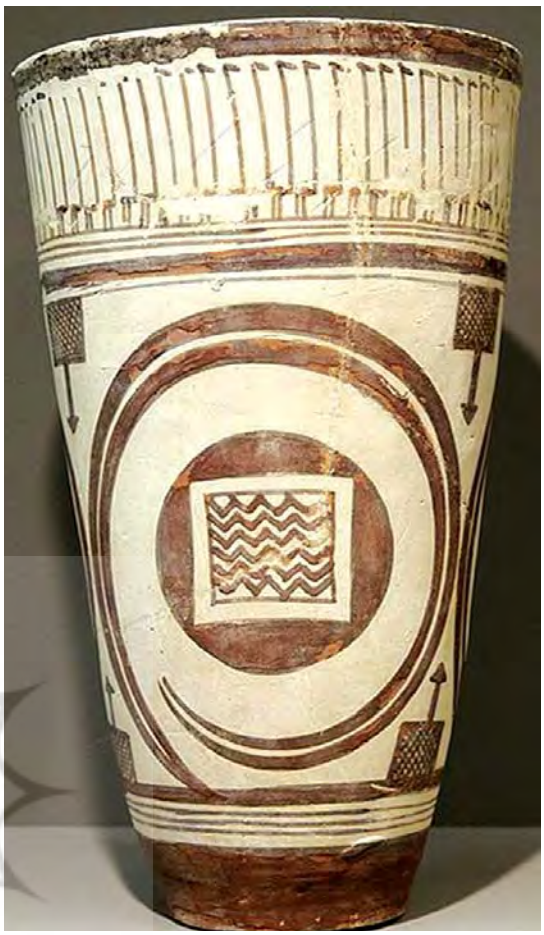
بر مبنای نیاز پژوهش، در این مقاله روش تحقیق بر اساس هدف بنیادی نظری و ازنظر ماهیت و روش توصیفی‌تحلیلی انتخاب‌شده و در شیوۀ گردآوری مطالب نیز از شیوه کتابخانه‌ای استفاده شده‌است. آثار موردمطالعه در این پژوهش، هنر ایران از هزارۀ پنجم ق.م. تا اواخر هخامنشیان، شامل سفالینه‌ها، اشیای مفرغی، فرش و نقوش برجسته بوده و شیوۀ تجزیه‌وتحلیل نیز کیفی است.

تصویر ۱. جام شوش، هزارۀ چهارم ق.م. مأخذ: www.louvre.fr

پیشینۀ تحقیق

در خصوص توسل ساکنان فلات ایران در دورۀ نوسنگی و پس‌ازآن به نیروهای خیر، ایدات پرادا در کتاب هنر ایران باستان (پرادا، ۱۳۹۱: ۷) معتقد است که پیکره‌های ساخته‌شده موسوم به ونوس درواقع نوعی عقیده به جادو را برای افزایش حاصل‌خیزی و برکت در بین جوامع ابتدایی در ایران نشان می‌دهد. نقش حمایتی شاخ‌های بز کوهی در محافظت از خوشه گندم و یا هر آنچه میان آن قرارگرفته و دغدغه انسان آن روزگار بوده در مقاله «جام شوش، جامی پر از رمز و راز» (کبیری و براتی، ۱۳۸۹: ۵۰) بررسی شده است. سایت سنگ‌نگاره‌های ایران (محمدناصری فرد، ۱۳۹۲) نیز با کاوش در میان سنگ‌نگاره‌های برجای‌مانده و مقایسۀ نقوش آن‌ها با سفالینه‌های مکشوف از ایران به این نتیجه رسیده که بز کوهی نماد آبخواهی، زایندگی، برکت و محافظت است و هر آنچه در میان شاخ‌ها قرار گیرد می‌تواند نمادی از خواسته‌ها و آرزوها باشد.

علی حصوری محقق حوزۀ فرش با تحلیل طرح‌های قالی ایرانی (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۹) در مقاله‌ای با عنوان «باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی» به این نتیجه می‌رسد که طرح اصلی و اصیل این فرش‌ها همان طرح باغی است



تصویر ۲، جام شوش، ۴۲۰۰ ق.م.مأخذ:
www.veniceclayartists.com

تصویر ۳. جام شوش، اوایل هزارهٔ چهارم ق.م. مأخذ:
www.ceramicstudies.me.uk

که نشئت‌گرفته از اعتقاد به فردوس‌های آسمانی و سپس بازآفرینی زمینی آن‌هاست. مهناز باقری (۱۳۸۹:۳۸) در کتاب بازتاب اندیشه‌های دینی در نگاره‌های هخامنشی موجودات ترکیبی اسطوره‌ای را به‌عنوان موجوداتی محافظ که نقش حرز دارند معرفی می‌کند.

در برخی از مطالعات یادشده، به اندیشهٔ محافظت از حریم، در حوزه فرش، معماری، سفالینه‌ها و سنگ‌نگاره‌ها پرداخته‌شده که می‌تواند مورد توجه باشد، اما در هیچ‌یک از آن‌ها اشارهٔ مستقیمی به مبحث قاب به‌مثابهٔ حریم امن وجود ندارد. پژوهش حاضر سعی دارد قاب را از منظر معناشناختی که ارتباط تنگاتنگی با مبحث حریم دارد بررسی کند.

نیاز ذاتی بشر به امنیت به‌مثابهٔ حصاری مطمئن

انسان بر مبنای ذات خود ضعیف آفریده شده و همواره نیازمند توسل به نیرویی قدرتمند برای رسیدن به امنیت و اطمینان خاطر است. گرایش به نیروی ماورایی و قدرتمند، بر مبنای فطرت خداجوی انسان، در قالب پرستش خداوند نمود داشته است. بر اساس آموزه‌های ادیان مختلف توحیدی و به‌خصوص دین اسلام، مردم در ابتدا موحد بوده و به‌صورت امت یگانه‌ای بودند. بعدها با شکل‌گیری اقوام گوناگون، این گرایش‌های معنوی به اشکال مختلفی همچون تقدیس مظاهر طبیعت و غیره مجال بروز یافت.

نیاز به امنیت و محفوظ بودن در برابر خطرات مادی و مخاطرات فرا مادی ازجمله نیازهای ذاتی بشر است که تأمین آن در سایه داشتن قدرت میسر می‌شود. قدرت را می‌توان به دو قسم مادی و فرامادی یا معنوی تقسیم کرد. با رشد جوامع و پیشَرفت تمدن‌ها، مظاهر قدرت مادی در قالب کاخ‌ها و آثار عظیم به منصه ظهور رسیدند؛ اما هنوز خطراتی وجود داشت که برای آن‌ها منشأ غیرمادی تصور می‌شد. ازاین‌رو، جوامع نخستین چاره‌ای جز توسل به قدرت‌های غیرمادی برتر از خود نداشتند. افراد با نیایش، علاوه بر طلب یاری در برابر خطرات، درخواست برکت بخشی به زندگی و افزایش حاصل‌خیزی زمین، تداوم و بقای نسل خویش را نیز خواستار بودند. یکی از کهن‌ترین مظاهر نیایش

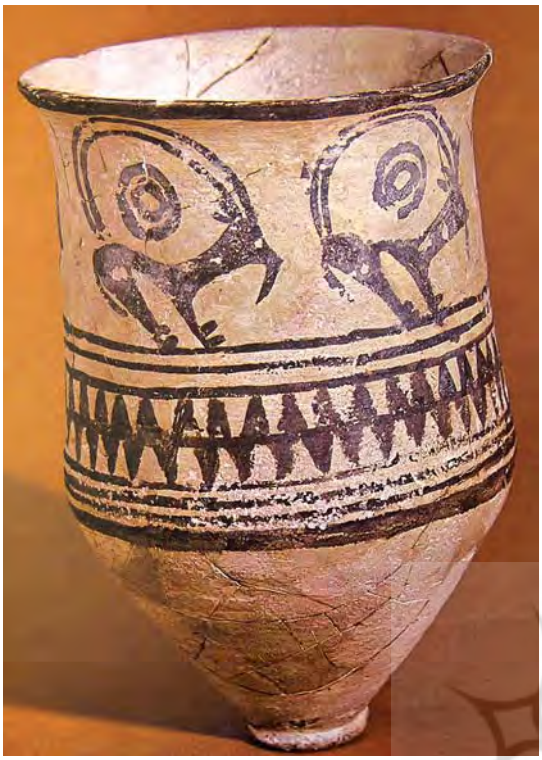
در تمدن‌های گوناگون دورهٔ نوسنگی و پس‌ازآن ساخت تندیس‌های مادینه بود که در ایران از چهار محوطه نوسنگی، در گنج دره هرسین، تپه سراب کرمانشاه، تپه زاغه قزوین و تپه حاجی‌فیروز نقده به‌دست آمده‌است. «در میان جوامع آن دوران بی‌شک نوعی عقیده به جادوی خوش‌خیم وجود داشته است که بنا بر آن در اثر ساختن این‌گونه پیکره‌ها و نقاشی بر روی اشیای همراه با آن حاصل‌خیزی و ثروت رو به فزونی می‌گذاشته است» (پرادا،۱۳۹۱: ۷).

ازاین‌رو، تقدیس و پرستش مظاهر طبیعت همچون کوه، آب، خورشید، ماه و غیره، در قالب خدایان و الهگان در ادوار پیش‌ازتاریخ و حتی دورهٔ تاریخی می‌توانست برطرف‌کنندهٔ دغدغهٔ ذهنی افراد این جوامع در نیاز به امنیت باشد و همچون حصاری مطمئن و حریمی امن آنان را در برابر بلایا، خطرات و آسیب نیروهای شر و مخرب حفظ و حمایت کند.

جلوهٔ قاب به‌مثابه حریمی امن در کهن‌ترین آثار به‌جای مانده از ایران

در ایران باستان، حیوانات شاخ‌دار و به‌خصوص بز کوهی جایگاه ویژه‌ای داشته و به آن‌ها به‌عنوان موجوداتی مقدس می‌نگریستند. «هر جا که بز کوهی با آن چابکی خاص خود دیده می‌شود، نشان از آب و گیاه می‌دهد. بز کوهی مظهر فراوانی و رب‌النوع روییدنی‌ها و در شاخ آن قدرتی جادویی پنهان بود» (حاتم،۱۳۷٤: ۳٦۵). در ظروف سفالین دورهٔ مس‌سنگی ایران نیز «در ترکیب و نمایاندن نقوش حیوانات چهارپا، بیشترین تأکید بر چهارپایان شاخ‌دار است که در نشان دادن شاخ‌های این حیوانات غلو شده است» (طلایی،۱۳۸۸: ۱۰). در دنیای باستان، شاخ به‌عنوان یکی از عناصر نمادین، برای نمایش قدرت فرامادی به کار می‌رفت. «در آیین زرتشت نیز حیوانات شاخ‌دار را عزیز می‌داشتند، چنان‌که در کرده فصل ۲، ۸ و ۹ بهرام یشت در سروده‌هایی که زرتشت سرباز پیروز را تعریف می‌کند می‌گوید: نیروی اهورایی در کالبد گاو نر زرین گوش، شاخ طلایی و قوچ دشتی زیبا و شاخ پیچیده و گوزن جنگلی تیزشاخ درمی‌آید» (حاتم، ۱۳۷٤: ۳٦۱-۳٦۰). همچنین در نقوش مورداستفاده در مهرهای سنگی از نقوش حیوانات شاخ‌دار یا هیولای شاخ‌دار استفاده‌شده است. «افزون بر کاربست عملی مهرها، طرح‌های کنده‌شده بر سطح آن‌ها احتمالاً نوعی اهمیت دفاعی نیز داشته است» (پرادا، ۱۳۹۱: ۱۹). ازاین‌رو، در برخی از سفالینه‌های برجای‌مانده از دوران پیش‌ازتاریخ شاخ‌ها به‌شکل مبالغه‌آمیزی بزرگ، بلند و کشیده تصویر شده‌اند که شاید اشاره‌ای باشد بر نمایش قوای معنوی که به این وسیله گسترش و سیطره می‌یابد (تصویر ۱).

در این سفالینه، شاخ‌های بلند و کشیده به‌شکلی نمادین شیئی شبیه به خوشه گندم را در برگرفته‌اند. «نقش خوشه گندم بارها در سفالینه‌های عهد باستان دیده شده است که نشان از قداست و اهمیت این گیاه در زندگی بشر دارد. در



تصویر ۴. سیلک، هزارهٔ چهارم ق. م. مأخذ: کیانی، ۱۳۵۷: ۲۳.

سفالینه جام شوش، این نقش یک‌بار درون فرم دایره که خود به‌وسیلهٔ شاخ‌های بز محصورشده قرار دارد» (کبیری و براتی،۱۳۸۹: ۵۰). اصولاً هرگاه چیزی توسط شاخ‌ها محصور شده باشد از ارزش و اهمیت والایی برخوردار بوده و شاخ به‌منزله نیرویی محافظ عمل می‌کند. «تجربه بررسی نُه‌ساله بر روی سنگ‌نگاره‌ها، این برداشت را به ما داده که هرآنچه در وسط شاخ قرار می‌گیرد، نمادی از خواسته‌ها و آرزوهاست و شاخ‌ها نماد محافظت است» (ناصری فرد،۱۳۹۲). علاوه بر شیء شبیه به خوشهٔ گندم، نقش بز نیز که ارزش و تقدس آن در هنر ایران انکارناپذیر است، در درون قابی مجزا قرار گرفته است. اهمیت و تأکید بر قاب، به‌مثابهٔ حریمی امن و عنصری حمایت‌کننده، به‌صورت چند قاب تودرتو مورد تأکید قرار گرفته که یکی شامل دایره‌ای است که خوشه را در برگرفته و دیگری از شکل ویژه شاخ‌های بز ایجادشده و قاب سوم خطوط دربرگیرنده‌ای است که بز درون آن قرار گرفته است. در نمونه‌های مشابه نیز می‌توان نقش مهم و تأثیرگذار شاخ را به‌مثابهٔ قابی فراگیر مشاهده کرد (تصاویر ۲ و ۳ و ٤).

از این نقش‌مایه‌ها و موارد مشابه می‌توان دریافت که از شاخ به‌عنوان قابی نامحسوس و محافظ و محلی امن برای نمایش مضامین مورداحترام و بیان نمادین آرزوها استفاده شده است. «یک نقطه به‌تنهایی در میان شاخ نماد زایندگی و انسان در میان شاخ‌ها نماد محافظت است و چند نقطه در میان

تصویر۵. سنگ‌نگارهٔ بز کوهی و چیزی میان شاخ‌هایش، تیمره.مأخذ: www.iranrockart.com

تصویر ۶. سفالینهٔ سگزآباد، هزارهٔ پنجم ق.م. مأخذ: www.iranrockart.com

تصویر ۷. سفالینهٔ مکشوف از تل باکون فارس، حدود ۳۵۰۰ ق.م. موزهٔ ایران باستان. مأخذ: پرادا، ۱۳۹۱: ۱۹.

تصویر ۸. سفالینهٔ مکشوف از تل باکون فارس، هزارهٔ پنجم ق.م، مأخذ: www.metmuseum.org

شاخ‌ها نشان از تعدد آرزوها دارد» (ناصری فرد، همان). نقوشی مشابه با این سفالینه‌ها در سنگ‌نگاره‌های متعدد در مناطق مختلف ایران قابل‌مشاهده است(تصاویر ۵ و ٦).

از نقوش برجای‌مانده می‌توان دریافت که «اندکی بعد فقط شاخ را نمایش می‌دادند و آن مرکب از دایره‌ای عظیم متصل به بدنی کوچک بود» (گیرشمن،۱۳۸۸: ٤٥؛ تصاویر ۷ و ۸ و ۹).

با مهاجرت آریایی‌ها به نجد ایران، باورها و عقایدشان نیز به این سرزمین آورده شد. آنان مردمانی بودند که «از زیبایی طبیعت لذت می‌بردند و درعین‌حال از دشمنی و بدخواهی آن آشکارا در هراس بودند» (هینلز،۱۳۸۸: ۱۳). در تمدن مجاور یعنی میاندورود محیط اطراف مردم را ارواح، فرشتگان و شیاطین فرا گرفته بودند که موجب شر، بدبختی و هراس می‌شدند و حتی خدایان، از دست این دیوها در امان نبودند. ازاین‌رو، مردم می‌بایست «در هر مورد خدایانی، فرشتگانی و ارواحی را که حافظ انسان در شرایط گوناگون بودند به یاری می‌طلبیدند تا بتوانند از شر دیوان رهایی یابند. نیز می‌بایست تعویذها و طلسم‌هایی بر خود می‌بستند. تعداد مهم‌ترین این دیوان یا خدایان شر هفت بود، اما شمار واقعی آن‌ها بسی بیشتر بود» (بهار،۱۳۸۸: ٣٦).

تفکری باستانی که در آن خدایان و دیوان همواره در نبرد بودند جهان را همواره صحنهٔ کشمکش دائمی نیروهای

تصویر ۹. سفالینهٔ مکشوف از تل باکون فارس، حدود ۳۵۰۰ ق.م. موزهٔ ایران باستان. سنگ‌نگاره‌ای از تیمره نزدیک خمین در استان مرکزی. مأخذ: www.iranrockart.com

تصویر ۱۰. سنجاق‌سینه، سدهٔ ۷-۸ ق.م. لرستان. مأخذ: www.metmuseum.org

تصویر ۱۱. قالی پازیریک، ماخذ: ملول، ۱۳۸۴: ۱۵

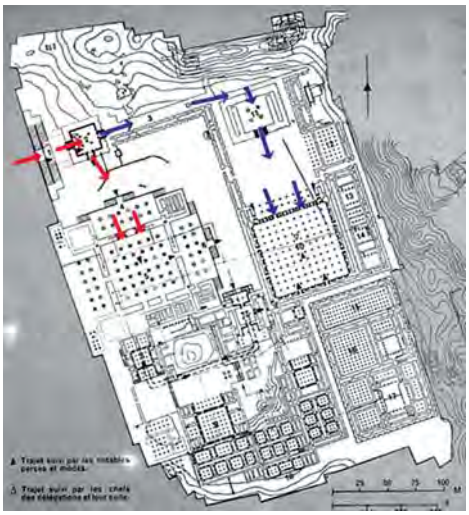
خیر و شر می‌دانست، چنان‌که «ایرانیان باستان جهان را گرد و هموار، مانند بشقابی، تصور می‌کردند. در نظر آنان آسمان فضایی بی‌پایان نبود، بلکه جوهری سخت همچون صخره‌ای از الماس بود که جهان را مانند پوسته‌ای در بر گرفته بود. همه‌چیز آرام و هماهنگ بود؛ اما این آرامش با ورود شر (اهریمن) در عالم در هم شکسته شد که آسمان را شکست و به آن داخل شد» (هینلز، ۱۳۸۸: ۲۹). می‌توان تصور کرد که این نحوهٔ نگرش به جهان به‌عنوان مکانی امن و تصور آن به شکل بشقابی گرد که آسمان همچون محافظی آن را در بر گرفته می‌تواند در ترسیم قاب که به‌شکلی نمادین بازگوکنندهٔ میل و خواسته درونی افراد، جهت دستیابی به شرایط آرمانی جهان توأم با آرامش و بدون وجود اهریمن و نیروهای شر بود، مؤثر واقع شده باشد.

در نمونه‌ای از مفرغ‌های لرستان (تصویر ۱۰) نقش‌مایهٔ گیاهی و گل شش‌پر همچون قابی نامحسوس و فراگیر نمایانده شده است. قرار دادن نقش‌مایه‌هایی که جنبهٔ تقدس داشته و یا نمادی از خدایان و الهگان پنداشته می‌شدند در درون قاب‌های مستقل نشان از جایگاه ویژهٔ این عناصر در ذهن انسان باستانی دارد.

بازآفرینی پردیس و نقش قاب در آن

باغ‌سازی در ایران دارای پیشینه‌ای کهن است. ظاهراً از اعصار پیش از عصر یکتاپرستی باغ‌های مقدسی وجود داشت که به‌عنوان جایگاه خدایان محسوب می‌شدند. «در ایران و غرب آن (میان‌دورود) از روزگاری که دقیقاً اطلاع نداریم ـ ظاهراً در اواسط عصر مفرغ ـ به باغی آسمانی اعتقاد داشتند که شباهتی به مینو یا بهشت داشت» (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۹). این اعتقاد به باغ‌های آسمانی سبب شده بود نمونه‌هایی

تصویر ۱۲. سنجاق‌سر، قرن ۷-۸ ق.م. لرستان. مأخذ: www.metmuseum.org



تصویر ۱۳. پلان تخت جمشید. مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۰۸

زمینی از این پردیس‌ها به‌عنوان جایگاه خدایان ساخته شود. «در ادیان ابتدایی و بسیار خدایی آسیای غربی تا هزارهٔ اول و در بسیاری از جاها حتی تا دو سه قرنی بعد از مسیحیت در پای هر کوه مقدس و پر آب، یا بر فراز تپه‌هایی مقدس که به آب نزدیک باشد، باغ مقدسی همچون معبد می‌ساختند که در آن درختان مظهر خدایان بودند» (بهار،۱۳۸۷: ۱۹٤).

پردیس «لغتی است مأخوذ از زبان مادی (پارادئزا) به معنی باغ و بستان» (دهخدا،۱۳٤۲: ذیل «پردیس»). واژهٔ پادئزا در اوستا دو بار به کاربرده شده و از دو جزء تشکیل‌شده است: جزء اول Pairi به معنی پیرامون و دیگری Daeza به‌معنی انباشتن و دیوار کشیدن. در توصیف پردیس چنین گفته‌اند که «باغی است محصور با چند (معمولاً هفت) حصار پشت سر هم که یک حصار آن از همه بلندتر و پهن‌تر (کلفت‌تر) است، به‌طوری‌که اهریمن نتواند به آن راه پیدا کند. در فردوس انواع حیوانات اهلی و وحشی و انواع گیاهان از بهترین نوع آن وجود دارند و بدون داشتن نیاز، بدون آسیب اهریمن و مرگ، زندگی شاد و جاودانه‌ای را می‌گذرانند» (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۹). این جایگاه خرم و شاد دارای هفت حصارِ امن یا دیوار برای جلوگیری از ورود نیروهای شر و اهریمنی داشت تا موجودات در پناه این امنیت به‌سلامت و سعادت زندگی کنند. اشاره به هفت حصار در این باغ‌ها یادآور هفت نیروی شر و ویرانگری است که در اعتقادات پهنهٔ فرهنگی آسیای غربی وجود داشت و پیش‌تر به آن اشاره کردیم. «با تحول اندیشه‌های دینی، این بهشت‌های زمینی به آسمان رفت، ولی اندیشهٔ درخت برابر ستون سنگی قدرت یافت. معابد دیگر باغ‌های مقدس پردرخت نبودند، ولی همه پر از ستون‌هایی بلند بودند که همان فضای مقدس را در ذهن انسانی که در هزاره اول سخت انتزاعی می‌اندیشید، به وجود آورد: باغ‌های مقدس سنگی. با رشد یکتاپرستی و آمدن

تصویر۱۴. نمایندگان ملل، پلکان شرقی آپادانا تخت جمشید. مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۸۲

آریاییان که معتقد به چنین باغ‌هایی نبودند، باغ‌های مقدس تبدیل به شکارگاه سلطنتی شد، اما بومیان به این سادگی باورهایشان را از دست ندادند» (بهار،۱۳۸۷: ۱۸۱). تجلی این پردیس‌ها را می‌توان در فرش‌های باغی ایران مشاهده کرد و فرش پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین فرش تاریخی نمونه‌ای از جلوهٔ همین پردیس‌هاست. پردیسی امن با نظمی خوشایند و حاشیه‌هایی به‌مثابهٔ دیوارهای امن گرداگرد آن که هیچ نیروی شر و موجود اهریمنی را یارای ورود و به هم ریختن نظم و هماهنگی موجود در آن نیست(تصویر ۱۱). حاشیه همانند قابی فراگیر سبب انسجام، یکپارچگی و نفوذناپذیری این پردیس شده و فضایی محصور و حریمی امن و مخصوص نقش‌مایه‌ها فراهم آورده است. فضایی که به‌دوراز هرگونه گزند و آسیب، ویرانی و تخریب، بیماری و مرگ، در نظمی خوشایند و هماهنگ که محصول قوانین جهان فرامادی است، نمودار گشته است. جهانی که در آغاز به‌دور از وحشت و اضطراب و ترس از حملهٔ اهریمن و نیروهای شر وجود داشت و در پایان نیز با پیروزی نیروهای خیر به بهشت موعود تشبیه می‌شود.

تصویر ۱۵. دروازۀ ورودی با نقش اسفنکس، تخت جمشید. مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۶۰

در نمونه‌ای دیگر از مفرغ‌های لرستان نیز نقش‌مایۀ مرکزی به نظر می‌رسد نمادی از یک الههٔ یاریگر باشد و با قاب دایره‌ای از سایر نقش‌مایه‌ها جدا شده و اطراف آن را نقش گل هشت‌پر با قاب‌های جداگانه، دقیقاً شبیه به گل هشت‌پر درون فرش پازیریک، فرا گرفته است. دورتادور گل‌های هشت‌پر نیز دارای قابی دایره‌ای متشکل از نقاط ریز است (تصویر ۱۲). آنچه در این اینجا نیز به‌خوبی به چشم می‌آید نظم، هماهنگی و ساختار منسجم نقش‌مایه‌ها و قاب‌های اطراف آن‌هاست که علی‌رغم اندازۀ کوچک اثر به‌دقت بازنمایی شده است.

حریم امن در معماری به‌مثابۀ قاب

در ایران باستان شاه به‌عنوان نمایندۀ خدا در مرتبۀ دوم قرار داشت و از جانب او حکومت می‌کرد. درواقع «برپایی کاخ‌ها توسط شاهان با کمک اهورامزدا جنبه‌ای مقدس داشته و به نمایش قدرت و مشروعیت شاه بر فرمانروایی بر مردم و سرزمینش اشاره می‌کند» (مبینی و دادور، ۱۳۹۰: ۸۹). در کاخ‌ها، همانند معابد، طریقۀ دسترسی به حریم امن، به‌طور مستقیم نبوده و برج‌ها و باروها و دیوارهای بلند و مستحکم، از حریم بنا محافظت کرده و به‌مثابۀ قاب‌های محسوس در معماری بناها و شهرها به اهمیت امنیت و داشتن حریم امن اشاره دارند. (تصویر ۱۳). علاوه بر داشتن قدرت مادی برای حفظ امنیت در برابر دشمنان و بیگانگان، توجه به قدرت معنوی و فرامادی برای مصون ماندن از شر نیروهای فرامادی نیز ضروری می‌نمود. ازاین‌رو، در اکثر بناهای این دوره، شاهد استفاده از نقوش نمادین گیاهی و جانوری به‌عنوان مظاهری از موجودات فرامادی هستیم. در نقش‌برجسته‌ای باقی‌مانده از تخت جمشید حضور قاب هم به‌صورت محسوس و هم نامحسوس قابل‌توجه است. قرار گرفتن نواری در بالا و پایین نقوش، با نقش‌مایۀ گل دوازده‌پر،

تصویر ۱۶. سنگ‌نگاره شبیه به انسان مصلوب، هزارۀ سوم ق.م. مأخذ:www.iranrockart.com

تصویر ۱۷. مقبره‌های شاهان هخامنشی، نقش رستم. مأخذ: www.seemorgh.com

قاب محسوس و جدا کردن نقوش با درخت سرو به‌عنوان نمادی مقدس، قاب نامحسوس محسوب می‌شود (تصویر ۱۴). «سرو نماد اهورامزدا، نخل نماد میترا و نیلوفر نماد آناهیتاست» (پورعبدالله، ۱۳۷۸: ۱۷۲). همچنین «نماد مفهومی گل نیلوفر در تمام نگاره‌ها، یک اندیشۀ ماورایی و اعتقاد به قدرتی لایزال را تداعی می‌کند» (مبینی و دادور، ۱۳۹۰: ۹۰). بنا به گفتۀ گیرشمن «در شوش نیز مانند پاسارگاد، تالار آپادانا زیر حمایت فرشتگان نیکوکار قرار گرفته بود و نقش بعضی از آن‌ها در میان برگ‌های خرما و گل‌های پنج‌پر قرار داشت» (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۴۰). به‌واسطۀ استفاده از این نقوش در تخت جمشید که «در روی سکوی عظیمی به مساحت تقریباً ۴۵۰×۳۰۰ متر و محصور در یک حصار بود» (زمانی، ۱۳۵۰: ۷۷)، برای ورود به حریم امن آن، لاجرم می‌بایست از دروازه‌هایی عبور کرد که با موجودات ترکیبی مانند گاو-مردها محافظت می‌شدند (تصویر ۱۵). این نقوش «علاوه بر اینکه نمادی از باورهای مردم آن دوره بود گاهی نقش حرز را تداعی می‌کرد» (باقری، ۱۳۸۹: ۳۸). حیواناتی همچون شیر، گاو و نیز موجودات ترکیبی همچون اسفنکس و انسان بالدار که «استروناخ با پیروی از هرتسفلد آن را روح محافظ می‌داند» (باقری، ۱۳۸۹: ٦٦) به‌عنوان مظاهری از قدرت فرا مادی، وظیفه حفاظت و نگهبانی از حریم بناها را

در برابر نیروهای مخرب و اهریمنی به عهده داشتند. درواقع هنرمندان و معماران دورهٔ هخامنشی، با اعتقاد به قدرت فرامادی، مقدس و نمادین این نقش‌مایه‌ها، با تصویر کردن و قرار دادن آن‌ها پیرامون بناهای مقدس و آیینی، به دنبال ایجاد حصاری مطمئن و قابی امن بودند که اجازهٔ نزدیک شدن به نیروهای شر و ویرانگر را ندهد و از قداست و امنیت مکان موردنظر محافظت کند. ازآنجاکه کارکرد قاب‌های نامحسوس، همانند قاب‌های محسوس، برای تفکیک فضای درون و برون و پاسداری و محافظت از حریم اثر و تشخص بخشی به آن است، می‌توان نتیجه گرفت که نقش‌مایه‌های نمادینی که مظهر نیروهای فرامادی بودند، با احاطه و سلطهٔ معنوی خود، همچون قابی فراگیر عمل کرده و از حریم اثر (بنا) محافظت می‌کردند.

اهمیت‌بخشی به شخصیت‌های برتر و قرار گرفتن در پناه حریم امن فقط مختص به دورهٔ حیات آن‌ها نبود و زندگی پس از مرگ را نیز شامل می‌شد. مقبره‌های چلیپا شکل شاهان هخامنشی در کوه، می‌تواند بیانگر اهمیت ویژهٔ کوه به‌عنوان مأمنی امن و نقش نمادین چلیپا باشد. در میان ساکنان نجدایران «کوه در عالم ظاهر مطمئن‌ترین جا برای سکونت و دفاع از خود، سرچشمه آب‌های روان و در عالم معنی جایگاه خدایان بوده است» (قریشی، ۱۳۸۰: ۸۲). در دین زرتشت نیز البرزکوه «کوهی است بلند و درخشان که منزلگاه ایزد مهر است» (جلالی و رضادار، ۱۳۸۶: ۵۳). مقابر چلیپاشکل، که یادآور نقش انسان مصلوب است، به‌شکل ساده‌شده «در قالب خط ایلام (۲۱۰۰ ق.م) درآمده به خوانش tin و به معنی: من موردقبول ایزد قرار گرفتم» (ناصری فرد، ۱۳۹۲) به کار رفته است (تصویر ۱۶). نقش دیگری نیز در خط مخطط ایلامی که یادآور صلیب یا چلیپاست ru دانسته شده و ترکیب آن با tik یا tuk به‌صورت rutuk به معنی برگزیده ترجمه شده است (هینتس، ۱۳۸۵: ۳۸). در نقش رستم فارس، کوه همانند قابی امن مقابر را در بر گرفته و نقش حمایتگر و محافظ دارد. عظمت کوه سبب شده که مقبره‌ها، علاوه بر داشتن شکوه و عظمت، همچون گاهواره‌ای امن، پیکر متوفی را در بر گرفته و با محافظت از آسیب نیروهای شر و ویرانگر، سبب آرامش روح متوفی در جهان دیگر شود (تصویر ۱۷).

جدول ۱. ویژگی‌ها و کاربردهای قاب در اشیای مختلف مکشوفه از ایران باستان.

ردیف	تصویر	نوع قاب	کاربرد	توضیحات	قدمت
۱		(قاب محسوس و نامحسوس) یک قاب مستطیل محسوس و یک قاب مدور نامحسوس	حفظ جایگاه حیوان مقدس و محفوظ نگه‌داشتن شیء موردنظر و بیان آرزو	دو قاب به شکلی هماهنگ و تودرتو، بیانگر نقش و اهمیت هریک از نقش‌مایه‌های درون قاب هستند. قاب اول چهارگوش مستطیل، قاب دوم شاخ‌های دایره‌ای و نمادی الهی است.	هزارهٔ هفتم ق.م سگزآباد
۲		یک قاب (محسوس) چهارگوش و یک قاب (نامحسوس) گرد	محفوظ نگه‌داشتن نقش چلیپا	دو قاب که یکی چهارگوش است و نقش‌مایه حیوان مقدس را که فقط گردن و سر آن پیداست، احاطه کرده و شاخ‌ها به شکل قابی گرد برای محافظت از نقش‌مایهٔ چلیپا هستند.	۵۰۰۰ ق.م تپه‌حصار دامغان
۳		دو قاب (محسوس و نامحسوس) گرد و یک قاب چهارگوش	بیان خواسته و آرزو	سه نقش‌مایه با سه قاب کاملاً مستقل از هم. هر نقش‌مایه درون دو قاب گرد و یک قاب چهارگوش است. شاخ‌ها به‌شکل دایره نزدیک‌تر شده و نقش‌مایهٔ حیوان مقدس بسیار انتزاعی تصویر شده است.	هزارهٔ پنجم ق.م شوش

ادامه جدول ۱

۴		یک قاب (محسوس) چهارگوش و یک قاب (نامحسوس) گرد	حفظ جایگاه حیوان مقدس وبیان آرزو	یک قاب چهارگوش بوده و یک قاب گرد برای بیان خواسته و آرزو تصویر شده است.	اواخر هزارهٔ پنجم ق.م تپه حصار دامغان
۵		یک قاب (محسوس) چهارگوش ودو قاب (نامحسوس) گرد	حفظ جایگاه حیوان مقدس و محفوظ نگه‌داشتن شیء موردنظر و بیان آرزو	سه قاب به شکلی هماهنگ و تودرتو، بیانگر نقش و اهمیت هریک از نقش‌مایه‌های درون قاب هستند. قاب اول چهارگوش مستطیل، قاب دوم شاخ‌های دایره‌ای، نمادی الوهی و قاب سوم نیز دایره‌ای و نمادی از شکل کامل است.	هزارهٔ چهارم ق.م شوش
۶		یک قاب (محسوس) چهارگوش و دو قاب (نامحسوس) گرد	حفظ جایگاه حیوان مقدس و محفوظ نگه‌داشتن نقش چلیپا	سه قاب در این تصویر وجود دارد. اولی برای رعایت جایگاه حیوان مقدس و دو قاب دیگر که دایره‌ای است برای محافظت از نقش چلیپا هستند.	۳۳۰۰ تا ۳۰۰۰ ق.م
۷		(محسوس) یک قاب نعل اسبی شکل و یک قاب سراسری مدور به دور کل اثر	جهت محفوظ نگه‌داشتن حیوان شاخ‌دار مقدس (بز)	قاب ایجادشده با حالت و فرم شاخ‌های بز یکسان است و به‌نوعی باحالت قرارگیری پاهای حیوان نیز هماهنگی دارد. شکل ظرف، حالت قاب‌ها، شکل شاخ‌ها و حالت بدن همگی در هماهنگی کامل هستند.	هزارهٔ سوم ق.م کرمان
۸		(محسوس و نامحسوس) چهار قاب دایره‌ای با نقطه وحدت مرکزی	ایجاد فضایی امن و درعین‌حال منظم با گردشی مدور و دائمی	علاوه بر قاب‌های مدوری که هم حیوان شاخ‌دار مقدس و هم نقش‌مایهٔ مرکزی را در برگرفته، نوع قرارگیری حیوانات نیز به‌گونه‌ای است که تداعی‌کنندهٔ قاب مدور دیگری پیرامون نقش مرکزی است.	قرن ۱۴ تا ۱۳ق.م جنوب غرب ایران
۹		(محسوس) یک قاب مدور سراسری به‌دور کل اثر و یک قاب سه‌ضلعی برای هر نقش‌مایه	به وجود آوردن فضایی مستقل و امن برای نقش‌مایهٔ حیوان مقدس	دو قاب روی سفالینه ایجاد شده، یکی قاب افقی مدور سراسری به‌دور کل اثر و دیگری قاب عمودی به‌شکل سه‌ضلعی برای نقش‌مایهٔ بز	هزارهٔ اول ق.م. لرستان

۱۰		(قاب محسوس) یک حاشیه پهن با قاب‌های کوچک چهارگوش مستقل از یکدیگر	ایجاد فضایی امن بانظمی خوشایند برای نقش‌مایه‌ها	حاشیهٔ پهن دورتادور اثر همچون حصاری امن نقش‌مایه‌ها را دربر گرفته و یادآور پردیس‌های بازآفرینی‌شدهٔ آسمانی است.	قرن ۸ ق.م ماکو
۱۱		(محسوس و نامحسوس) دو قاب دایره‌ای و چهار قاب چهارگوش	ایجاد فضایی منظم و محفوظ برای نقش‌مایه‌ها	تقسیم‌بندی سطح اثر به چندین بخش مجزا و مرتبط با هم با قرینه‌سازی نسبی از ویژگی‌هایی است که با قاب‌های هماهنگ و منظم در اثر به وجود آمده‌است.	قرن ۸ تا ۷ ق.م لرستان
۱۲		(محسوس) دو قاب یا حاشیه پهن	جهت محفوظ نگه‌داشتن نقش‌مایه‌ها و حفظ حریم آن‌ها	دو قاب، همچون دیواری پهن، فضایی مختص و ویژه برای نقش‌مایه‌ها ایجاد کرده‌اند و اجازهٔ نفوذ عوامل غیر مقدس را به حریم نقش‌مایه‌های مقدس نمی‌دهند.	قرن ۸ تا ۷ ق.م ایلام
۱۳		(محسوس) یازده قاب مستقل و منظم به‌شکل چهارگوش	به وجود آوردن فضایی منظم، مستقل و خوشایند برای هر نقش‌مایه	قاب‌های مستقل در هر بخش سبب ایجاد نظمی خوشایند برای قرارگیری ردیف‌هایی از موجودات ترکیبی و اسطوره‌ای شده، از طرفی کل اثر با قابی چهارگوش و سراسری احاطه شده است.	قرن ۸ تا ۷ق.م زیویه
۱۴		(محسوس و نامحسوس) یک (قاب) حاشیه پهن و یک قاب با استفاده از نقوش گیاهان نمادین	جدا کردن نقش‌مایه‌ها از یکدیگر، به وجود آوردن فضایی امن	نقش‌مایه گل دوازده پر در نواری افقی و نقش‌مایهٔ درخت سرو که مقدس و نمادین است به‌شکل عمودی قاب‌هایی برای نقوش به وجود آورده‌اند.	سده ۶ تا ۴ ق.م تخت جمشید

نتیجه

در ایران باستان، بر مبنای تفکر و اعتقاد به وجود نیروهای خیر و شر در بین اقوام مختلف، سعی بر آن بود که به نحوی در پناه و حمایت نیروهای خیر قرار گیرند و این موضوع از خلال مطالب نوشته‌شده در کتیبه‌های باستانی و مفاهیم نمادین موجود در نقش‌مایه‌ها قابل‌درک است.

جلوه‌های بصری نیاز به امنیت و حمایتِ انسان باستانی و آنچه زندگی‌اش به آن وابسته بوده در نقوش سفالینه‌ها، نقوش برجسته و دست‌ساخته‌هایی که به‌نوعی بازگوکنندهٔ تفکر او هستند قابل مشاهده است. در این میان، نقش قاب به‌عنوان نماد حریم امن در آثار ایرانیان باستان حائز اهمیت است. قاب در اشکال گوناگون خود به‌عنوان تجسمی از دغدغه‌ی همیشگی نیاز به امنیت و فضای امن که جز با توسل به مظاهر و نیروهای خیر میسر نبوده در آثار هنرمند ایرانی جلوه یافته است. بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران را با توجه به مباحث مطرح‌شده در مقاله می‌توان در چند مورد خلاصه کرد: ۱- قاب به‌مثابهٔ حریمی امن به‌شکل تجسم بصری در آثار ساکنان فلات ایران در هزاره‌های پنجم ق.م و پس‌ازآن تا ورود آریایی‌ها، در سفالینه‌ها بر اساس اعتقاد آنان به نقش و تأثیر نیروهای مافوق بشری در جریان زندگی جلوه یافته که با تمسک به نیروهای خیر و جلب رضایت آنان از گزند و آسیب نیروهای مخرب محفوظ می‌ماندند. ۲- جهان‌بینی آریایی، با اعتقاد به تقابل همیشگی خیر و شر در نظام آفرینش و لزوم پناه بردن به نیروهای خیر جهت مصون ماندن از آسیب نیروهای شر، با جهان‌بینی ساکنان بومی فلات، همسایگان و تمدن‌های هم‌جوار نزدیکی دارد. ۳- اندیشهٔ وجود پردیس‌های آسمانی و لزوم حفظ و بازآفرینی آن روی زمین به شکل باغ‌سازی و نمود تصویری آن در فرهنگ و هنر ایرانی به‌صورت فرش تجلی یافته که در آن قاب به‌شکل حاشیه‌ای جهت محافظت از این پردیس به کار رفته است.

دستیابی به کنه اندیشهٔ انسان باستانی و درک و دریافت نظرگاه اصلی او از ابداع چنین آثاری، اگر نگوییم کاری ناممکن، بسیار دشوار است. نبود حلقه‌های وابسته در سیر تکاملی هنرها، فرسایش آثار هنری و اسناد و مکتوبات گذشتگان و تغییر در نگرش‌ها و ایده‌ها ازجمله دشواری‌های پیش روی محققان است و کسب نتیجهٔ مطلوب را به تأخیر می‌اندازد. به‌طور خلاصه، بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران باستان را می‌توان در اندیشهٔ نیاز به امنیت در سایهٔ تقرب به نیروهای خیر و اندیشهٔ بازتولید پردیس‌های زمینی به‌مثابهٔ مثالواره‌هایی از پردیس‌های آسمانی جستجو کرد. به بیانی موجزتر، شکل منطقی‌تر و امروزی این اندیشه تلاش برای تقرب به خداوند و قرار گرفتن در پناه امنیت اوست.

منابع و مآخذ

باقری، مهناز. ۱۳۸۹. *بازتاب اندیشه‌های دینی در نگاره‌های هخامنشی*. تهران: امیرکبیر.
بهار، مهرداد. ۱۳۸۷. *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
بهار، مهرداد. ۱۳۸۸. *ادیان آسیایی*. تهران: چشمه.
پرادا، ایدات. ۱۳۹۱. *هنر ایران باستان*. ترجمهٔ دکتر یوسف مجیدزاده. تهران: دانشگاه تهران.
جلالی، مهدی و رضا داد، فاطمه. ۱۳۸٦. «کوه قاف اسطوره یا واقعیت». *علوم حدیث*، ٤٥-٤٦: ٥١-٧٤.
حاتم، غلامعلی. ۱۳۷٤. «نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران». *فصلنامهٔ هنر*، ۲۸: ۳۵۵-۳۷۸.
حصوری، علی. ۱۳۷٦. «باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی». *کلک*، ۸۹- ۹۳: ۲٤۷- ۲۵۹.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳٤۲. *لغت‌نامهٔ دهخدا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
زمانی، عباس. ۱۳۵۰. «شباهت‌های تخت جمشید هخامنشی و اصفهان عصر صفوی»، *هنر و مردم*، ۱۰۷-۱۰۸: ۷٦-۸۷.
طلایی، حسن. ۱۳۸۸. *عصر مفرغ ایران*. تهران: سمت.

قریشی، امان‌الله. ۱۳۸۰. *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*. تهران: هرمس.
کبیری، فرانک و براتی، بهاره. ۱۳۸۹. «جام شوش، جامی پر از رمز و راز». *هنرهای زیبا*، ۴۳: ۴۵-۵۵.
کیانی، محمدیوسف. ۱۳۵۷. *سفال ایرانی*. تهران: نخست‌وزیری.
گیرشمن، رمان. ۱۳۸۸. *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمهٔ محمد معین. تهران: معین.
گیرشمن، رمان. ۱۳۷۱. *هنر ایران در دورهٔ ماد و هخامنشی*. ترجمهٔ عیسی بهنام. تهران: علمی فرهنگی.
ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. *بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران*. تهران: زرین و سیمین.
ناصری فرد، محمد. ۱۳۹۲. «سنگ‌نگاره‌های ایران». (بازنگری در ۱۱مرداد۱۳۹۲):
www.iranrockart.com/index.php?p=3_2
هینلز، جان. ۱۳۸۸. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
هینتس، والتر. ۱۳۸۵. *یافته‌های تازه از ایران باستان*. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: ققنوس.
www.ceramicstudies.me.uk/frame1tu1.html
www.iranrockart.com
www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bushel-ibex-motifs
www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/324138
www.metmuseum.org/en/collections/search-the-collections?where=Luristan&what=Metalwork&rpp=60&pg=1
www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?ft=Disc-headed+pin.+8th-7th+B.C.Iran%2c+Luristan%2c+possibly+from+Surkh+Dum
www.seemorgh.com/culture/2482/33002.html
www.veniceclayartists.com/pottery-pieces-from-antiquity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Research on Semantic Foundations of Frame in Pre-Islamic Art of Iran

Qolamreza Hashemi, Corresponding author, Ph.D. student of Art Research, Art Faculty, ShahedUniversity, Tehran, Iran.
Mohammad Ali Rajabi, Assistant professor, Art Faculty, ShahedUniversity, Tehran, Iran.
Mohammad Khazai, Professor at Art and Architecture Faculty, TarbiatModares University, Tehran, Iran.
Mohammad reza Riktehgharan, Ph.D, Associate professor, tehran University Tehran, Iran.
Mehdi Poorrezaiyan, Ph.D Assistant professor, Shahed University Tehran, Iran.

Recieved: 2013/10/26 Accepted: 2014/7/17

Frame as an affective element in Iranian art is manifested in the oldest existing art works of Iran and in later periods, with various effects, has continued in Iranian art. The role of frame as a spiritual element in creating a safe sanctum and space far away from invasion of malignant forces, by protecting and maintaining due respect and sanctity of motifs, is remarkable. This paper seeks to answer the following question: what are the latent semantic foundations of frame in the pre-Islamic art of Iran? The purpose of this research is to investigate and identify the main components of the semantic foundations of frame in ancient Iranian art that in addition to the aesthetic aspect of frame, have given it meaning and function. This research uses fundamental theoreticalmethodology based on goal, descriptive-analytical method, andlibrary sources. Our findings indicate that the need for safe sanctum, security and safety, seeking refuge to good forcesand preservation from evil forces, and the idea of reproducing worldly paradises as paradigms of heaven, could be considered as semantic foundations of frame in the pre-Islamic art of Iran.

Key words: Ancient Iran, Pre-Islamic Art, Safe Sanctum, Paradise, Frame.