فصلنامه علمی مرمت و معماری ایران
سال دهم، شماره بیست و یکم، بهار ۱۳۹۹

دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۰۸

بررسی مرمت‌های تکمیلی در نقش‌برجسته‌های سنگی محوطه تاریخی تخت جمشید از منظر جهان‌بینی دوران هخامنشی: مطالعه‌ای تطبیقی

پریسا عبدالهی* رسول وطن دوست** کورس سامانیان***

چکیده

مرمت تکمیلی به‌عنوان اقدامی مداخله‌ای که با هدف جبران بخش کمبود در آثار هنری و تاریخی انجام می‌شود، مانند هر اقدام حفاظتی دیگری، نیازمند شناخت و درک اثر است. بخش مهمی از شناخت از طریق آگاهی نسبت به دیدگاه و اندیشه جامعه مالک اثر نسبت به مقوله هنر، به‌عنوان ابزاری برای بیان خود صورت می‌پذیرد؛ موضوعی که جهان‌بینی خوانده می‌شود. در اروپا و بعضی مناطق دیگر، مطالعات زیادی در رابطه با فلسفه و جهان‌بینی غالب در دوره‌های مختلف از جمله؛ یونان و رُم باستان، قرون وسطی، رنسانس و ... صورت گرفته‌اند. حاصل این مطالعات، ارائه نظریات، مبانی و کنوانسیون‌های متعدد در حوزه حفاظت و مرمت آثار است. در ایران اما به‌جز پژوهش‌هایی که بیشتر در مورد هنر و فلسفه اسلامی انجام شده، کمتر به موضوع جهان‌بینی ایرانیان دوران باستان به‌ویژه دوره هخامنشی پرداخته شده است. حال آنکه مرمت آثار این محوطه نیز از همان شیوه‌ها و مبانی مورد توافق بر پایه جهان‌بینی غربی پیروی می‌کند. این مقاله با تمرکز بر موضوع مرمت‌های تکمیلی بخش‌های کمبود در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید از طریق مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای، تلاش می‌کند تا جهان‌بینی ایرانیان باستان دوره هخامنشی و ارتباط آن با هنر و در نهایت، با مرمت میراث برجای مانده را تحلیل کند. در همین راستا، جهان‌بینی یونان باستان بررسی شده و دو فرهنگ غالب دنیای باستان؛ یعنی فرهنگ یونانی که نشأت‌گرفته از اسطورگان یونانی بوده و فرهنگ ایرانی که سرچشمه آن، اصول اخلاقی توحیدی است، مقایسه می‌شوند. با توجه به وجود تفاوت‌های بنیادین میان جهان‌بینی و در نتیجه تاریخ هنر ایرانیان دوره هخامنشی با همتایان اروپایی آنها؛ به‌ویژه یونانیان –به‌عنوان فرهنگ مولد تاریخ هنر اروپایی و در نتیجه فلسفه حفاظت و مرمت- به نظر می‌رسد داشتن رویکردهای یکسان نسبت به موضوعات حفاظت/ مرمت، به‌ویژه مداخلات حفاظتی، تنها بر اساس رویکردهای فلسفی و تاریخ هنر دنیای غربی قابل‌قبول نباشد و بنابراین، شاید نیاز به بازبینی اصول حفاظت/ مرمت در خصوص شیوه‌های مرمت تکمیلی در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید باشد.

کلیدواژه‌ها: کمبود، مرمت تکمیلی، جهان‌بینی، نقش‌برجسته، تخت جمشید

* دانشجوی دکتری مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی، دانشکده حفاظت و مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی، دانشگاه هنر، تهران.
parisabdolahi@yahoo.com

** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی. rasoolvatandoust@yahoo.com

*** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر، تهران. k.samanian@art.ac.ir

مقدمه

موضوع مرمت آثار، ریشه‌هایی کهن در ادبیات و فرهنگ ایرانی دارد؛ به‌گونه‌ای که اگر فقط به دوره هخامنشی توجه شود، شواهد مکتوب غیرقابل‌انکاری در این مورد یافت می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، می‌توان به این گفته کوروش کبیر در استوانه حقوق بشر اشاره کرد: ... از نینوا، آشور و شوش تا سرزمین گوتیوم، همه جایگاه مقدسشان را که حکمرانان قبلی خراب کرده و ویران گذاشته بودند، بازساختم.... (Gershevitch, 2003: 409-414) . سِر راجر استیونز تاریخ‌شناس نیز از کوروش به‌عنوان پادشاهی یاد می‌کند که هر جا می‌رفت، می‌ساخت و حفظ می‌کرد، از مذاهب کهنی که در سرزمین‌های تسخیرشده‌اش بود مراقبت می‌کرد و همچون وارث فرمانروایانی رفتار می‌کرد که جانشین آنها شده بود (Stevens, 1979: 10). پس از کوروش، با به سلطنت رسیدن داریوش اول، همان دیدگاه‌ها و اندیشه‌ها تداوم یافت. او تعهد کوروش را در قبال شوش برای بازگرداندن آن به مقام قبلی و حفظ و ارتقای میراث ایلامی پذیرفت و در سال ۵۲۱ پیش از میلاد، کار بازسازی و مرمتی را که کوروش آغاز کرده بود ادامه داد و کاخ‌ها، ساختمان‌های حکومتی، معابد و زیگورات‌های شوش را، که در جریان تاخت و تازها و ستمگری‌های آشوربانیپال به شدت آسیب دیده بودند، دوباره ساخت (Wiesehofer, 1996: 26-27).

امروزه آنچه به‌عنوان مرمت علمی در ایران شناخته می‌شود، فعالیت‌ها و اقداماتی هستند که با حضور باستان‌شناسان خارجی در ایران از دوره قاجار و انجام کاوش‌های باستان‌شناسی در تخت جمشید و بعدها در محوطه‌های تاریخی مانند؛ تپه یحیی، تپه حصار و .... شروع شده و سپس با فعالیت‌های مرمتی در شهر تاریخی اصفهان، تخت جمشید، سلطانیه و .... همراه شدند. طبیعی است که فعالیت‌های انجام‌شده، منبعث از آموخته‌ها و تعالیم نظریه‌پردازان خارجی بوده که خود برگرفته از اندیشه و فلسفه‌ای چند صد ساله در فرهنگ و جامعه غرب هستند. این در حالی است که ایرانیان از سالیانی پیش‌تر، صاحب فلسفه و اندیشه ویژه خود مبتنی بر یکتاپرستی بوده‌اند. تأثیر فلسفه و کیش زرتشت به‌عنوان یکی از کهن‌ترین فیلسوفان، در گفته‌های بودا و در فلسفه و آیین یهود و مسیحیت، که متعلق به قرن‌ها بعد از او هستند، تا حد زیادی مشهود است. همچنین محققین، شواهدی از تعلیمات و حکمت زرتشت در افکار حکمای یونان مانند؛ هراکلیتوس، دموکریتوس، فیثاغورس، تالس، افلاطون، ارسطو و رواقیون (پیروان زنون)، به‌دست آورده‌اند. می‌توان گفت تالس، فیثاغورس و دمکرتیوس با آگاهی از فلسفه و اندیشه‌های پژوهندگان شرق باستان، مکاتب فلسفی خود را پایه نهادند (سامی، ۱۳۴۷: ۲۰-۱۳). در واقع، همین اندیشه و فلسفه و به‌ویژه توحید و یکتاپرستی است که در دوره‌های هخامنشی، ساسانی و حتی بعد از ظهور اسلام، در هنر اسلامی شکوفایی پیدا می‌کند. اما متأسفانه اسناد کتبی و مشروح این علم مانند سایر علوم، یک بار در حمله اسکندر به ایران و بار دیگر هنگام تسلط اعراب بر ایران، از بین رفتند.

برابر با فرضیه این مقاله، جهان‌بینی دوره هخامنشی که به نظر می‌آید نشأت‌گرفته از اندیشه زرتشت و بنابراین مبتنی بر توحید و وحدانیت بوده و حاصل آن، هنر و به‌طور خاص نقش‌برجسته‌های تخت جمشید و بسیاری آثار دیگر است، در انتخاب رویکرد برای مداخله در این آثار از جهت حفاظت و مرمت نقش دارد. بر اساس این فرضیه تلاش شده است تا با تفحص در منابع و با استفاده از مشاهدات و مقایسه‌های تطبیقی، به واکاوی دیدگاه غالب در دوره هخامنشی پرداخته شود و از این راه، تفکری که در ورای کارهای هنری وجود داشته است، مورد جستجو و کنکاش قرار گیرد و رویکرد آن زمانه (که در این مقاله از آن به‌عنوان جهان‌بینی یاد می‌شود) شناخته شود؛ و اینکه این تفکر و اندیشه تا چه حد با دیدگاه فلسفی و جهان‌بینی غرب هم‌راستا است. بنابراین، پرسش اصلی این است که با توجه به این تفکر و اندیشه، آیا همچنان می‌توان از دیدگاه مرمتی و حفاظتی در مرمت‌های تکمیلی انجام‌شده در نقش‌برجسته‌های سنگی تخت جمشید که مبتنی بر نگاه نشأت‌گرفته از فلسفه غربی است، دفاع نمود؟ یا اینکه جهان‌بینی ایرانیانی که خالق این آثار هستند نیز باید در رویکرد مرمتی در نظر گرفته شود.

پیشینه پژوهش

دست‌یابی به پاسخ سؤالات این پژوهش، مستلزم انجام مطالعاتی در دو حوزه؛ تفکر و دیدگاه برخی فلاسفه و اندیشمندان نسبت به عالم هستی و موجودات آن در دو قطب شرق و غرب دنیا و جهان‌بینی مردمان این مناطق نسبت به هنر و بررسی موضوع مرمت تکمیلی بخش‌های کمبود یا از دست رفته در آثار تاریخی و شیوه برخورد با آن با نگاهی ویژه به نقش‌برجسته‌های سنگی در محوطه‌های تاریخی بوده است. در ذیل، به بخشی از این مطالعات اشاره می‌شود.

هگل، هنر را پدیده‌ای تاریخی متشکل از مطلق (روح یا از نظر هگل همان محتوا) و شکل شناخته و بنابراین کار هنر را آشتی دادن این دو می‌داند؛ به‌گونه‌ای که در هم ادغام شوند؛ یعنی بخشی از محتوا که جنبه انتزاعی او بوده، در بخش

دیگر وجود آن که جنبه انضمامی او است، با هم به یگانگی و وحدت برسند (زواریان، ۱۳۸۷). هگل برای هنر، سه دوره تاریخی قائل است؛ اول، هنر نمادین که هنر آغازین بوده و روح یا اندیشه را به‌صورت نمادین یا کنایی مجسم می‌کند (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۶). دوم، هنر کلاسیک که در واقع بعد از ناموفق جلوه کردن هنر کنایی در بیانگری خود، پدید آمد. در آثار هنری کلاسیک، روح، خود را موضوع کرده و در صورت آن، تجلی بیرونی پیدا می‌کند. از نظر هگل، هنر یونانیان باستان، هنر کلاسیک محسوب می‌شد و هنر کلاسیک، ذاتاً هنری بود که آدمی را به تصویر می‌کشید. انسان در این دوره دریافت که از میان تمام صور جهان محسوسات، تنها صورت انسانی بوده که شایسته این است که کالبد روح باشد (استیس، ۱۳۵۷: ۶۴۰). مجسمه‌سازی، برجسته‌ترین نمونه هنر کلاسیک است. سوم، هنر رمانتیک که در این دوره، هنرمند پی می‌برد که هیچ صورت فردی و محسوسی بیانگر روح نیست؛ بنابراین در این دوره، روح خود را از قالب محسوس رهانده و وحدت میان شکل و محتوا از بین می‌رود. به این ترتیب، نقاشی، موسیقی و شعر، سه هنر برجسته نوع رمانتیک هستند (زواریان، ۱۳۸۷). با توجه به دسته‌بندی ارائه‌شده توسط هگل، می‌توان نقش‌برجسته‌های دوره هخامنشی را با دوره کلاسیک در ارتباط دانست که با هنر یونان باستان نیز هم‌دوره است. هر چند نمی‌توان از نظر دور داشت که هنر ایران و به‌طور خاص هنر هخامنشی، هنری است که در آن برای بیان تفکرات و اعتقادات و آیین‌های خود، از تجرید و انتزاع بهره برده است. در واقع، نقش‌برجسته‌های هخامنشی، تصویرگر هنری رسمی و نمادین هستند.

تا پیش از شناخت آثار و فرهنگ‌های کهن جلگه بین‌النهرین و دره‌های نیل و سند و فلات ایران، عقیده بر این بود که یونانیان، فلسفه و حکمت را در جهان پایه‌گذاری کردند، ولی کشف اسناد و مدارکی در کشورهای شرق باستانی نشان داد که این ملل هر کدام فلسفه خاصی داشته که همان اطلاعات در اثر رفت و آمد یونانیان به نواحی آسیای صغیر و غربی، پایه و اساس فلسفه یونان را تشکیل داده‌اند (سامی، ۱۳۴۷). فیثاغورس بعد از سفر به ایران، تفکر ایرانی را در فلسفه یونانی وارد ساخت که بعدها مورد ستایش افلاطون قرار گرفت؛ پس می‌توان گفت آشنایی افلاطون با اندیشه‌های زرتشت، از طریق فیثاغورس بوده و این امر در رساله قوانین افلاطون؛ جایی که افلاطون، داریوش، شاه ایران را به‌عنوان حکیم می‌ستاید، مشهود است (فلوطین، ۱۳۶۶: ۱۵۹). در رابطه با پیشینه مراتب شناخت در فلسفه ایران، می‌توان به شیخ شهاب‌الدین سهروردی اشاره کرد که ادراک انسان را در سه مرتبه حسی، خیالی و عقلی می‌شناسد؛ اینکه انسان به کمک حواس خود، و در مرتبه نخست آنها ادراک دیداری، متوجه امور بیرونی و صورت شده، سپس، ادراک خیالی که به هنگام آفرینش یک اثر و در ذهن شکل یافته (تصویر خیالی یا ذهنی) و در نهایت، ادراک عقلی که بالاترین مرتبه شناخت را به خود اختصاص می‌دهد. در واقع این مراتب، همانی هستند که بعدها متفکران و فیلسوفان زیادی در حوزه حفاظت و نگاهداری کارهای هنری، از جمله چزاره براندی، به آنها دست یازیده و این مراتب را ضرورتی اجتناب‌ناپذیر برای مداخله یا عدم مداخله در اثر هنری می‌دانند (وطن دوست، ۱۳۹۵: ۲۰).

دسته دوم از بررسی‌ها، موضوع کمبود در آثار و چگونگی برخورد با آن و مرمت تکمیلی است که به برخی از این مطالعات اشاره می‌شود؛ فضاهای خالی یا کمبود در یادمان‌ها به دلیل ایجاد خلل و نقص در تصویر کلی شیء ابتدا از نظر شکلی و بصری و در مرحله بعد به لحاظ مفهومی و معنایی، درک و دریافت اثر را دچار مشکل و حتی سوء برداشت می‌کنند که این موضوع را می‌توان یکی از مهم‌ترین عوامل در بررسی ارزش تاریخی و همچنین ارزش‌های زیباشناختی و هنری در یادمان‌ها دانست. برخورد با لاکونا[1]، کمبودها یا بخش‌های از دست رفته[2] در آثار تاریخی و جبران این فضاها[3]، موضوعاتی بوده که از قدیم در مورد آثار باستانی مطرح بوده‌اند، ولی از دوره رنسانس، شاهد گسترش و رواج نظریات و دیدگاه‌ها نسبت به این مباحث هستیم.

چزاره براندی، کار هنری را به‌مثابه یک حلقه یا دایره بسته می‌خواند که به ما رسیده است، به‌عنوان چیزی که ما حق نداریم به‌جز در دو مورد، در آن دخالت کنیم: حفاظت از یکپارچگی آن تا حد امکان؛ یا برای استحکام بخشیدن و تقویت آن در صورت نیاز، بنابراین، حفاظت از یکپارچگی، با مفهوم بازسازی در تضاد است (Brandi, 1961). همچنین براندی در کتاب خود، درک و تجربه همه آثار هنری و معماری را، صرف نظر از قصد و نیت هنرمند، وابسته به شرایط فرم فیزیکی آثار دانسته و به تأثیری که فضاهای خالی بر روی ساختار و تصویر شیء و درک آن توسط مخاطب وارد می‌کند، تمرکز کرده، به همین دلیل، بازگرداندن وحدت بالقوه اثر را امری حیاتی در رسالت حفاظتی می‌داند. او نتیجه می‌گیرد مرمت تنها می‌تواند تحکیم، حفاظت و نگاهداری وضع موجود آن باشد (براندی، ۱۳۹۵: ۳۱۶-۳۱۴). فیلیپو، پیشرفت مرمت را با سطح فرهنگ زیبایی‌شناسی و تاریخی آن مردم وابسته می‌داند و معتقد بوده مرمت تکمیلی برای رفع کمبود در اثر تا جایی درست است که منجر به سازگاری ارزش‌های زیبایی‌شناختی با ارزش‌های تاریخی اثر شود(Philippot,

(1983: 271). او در مقاله دیگری، تنها هدفِ مرمت را کاهش یا حذف آشفتگی ناشی از کمبود یا فضای از دست رفته، آن هم به‌صورتی می‌داند که مداخله به همان نحو و بی‌هیچ شبهه و تردیدی، قابل‌تشخیص باشد. در مورد خرابه‌ای باستان‌شناختی می‌گوید؛ خرابه‌ها خود اشیایی فرهنگی همراه با ارزش‌ها و جاذبه‌های ویژه احساسی مخصوص به خود محسوب می‌شوند که تلاش در جهت مرمت و بازگردانیِ آنها به حالت اصلیِ خود، انهدام کلی آنها را به‌همراه دارد (فیلیپو، ۱۳۹۵: ۴۵۷). ماترو، موضوع کمبود در اثر را به دلیل خدشه‌ای که در تمامیت و یکپارچگی ساختاری و بصری اثر ایجاد نموده، امری منفی و مخرب می‌داند. بنا به نظر او، موضوع کمبود و جبران آن (مرمت تکمیلی)، انسان را به مفاهیم بزرگ‌تری در رابطه با آثار هنری و تاریخی؛ یعنی مفهوم، قصد یا نیت هنری، اصالت و ارزش می‌رساند. از دیدگاه ماترو، مرکزیت اصلی موضوع کمبود و جبران، اصالت است (Matero, 2007).

روش پژوهش

این پژوهش، از نوع بنیادی- کاربردی است که در آن، به بررسی و تحلیل دیدگاه و جهان‌بینی در دوره هخامنشی به‌طور کلی و از طریق نقش‌برجسته‌های سنگی تخت جمشید به‌طور اخص و همچنین بررسی مرمت‌های تکمیلی انجام‌شده در آن در عصر حاضر، پرداخته شده است. به این منظور، بخش عمده‌ای از فعالیت پژوهشی، به گردآوری منابع و اطلاعات کتابخانه‌ای در مورد تأثیر کمبودها در آثار تاریخی و اقدامات حفاظتی و مرمتی (مرمت تکمیلی) در جهت جبران این نقصان‌ها و همچنین موضوع فلسفه و جهان‌بینی در ایرانِ دوره هخامنشی و فرهنگ‌های هم‌دوره با آن، اختصاص یافته است. گردآوری اطلاعات مورد نیاز برای تجزیه و تحلیل و بررسی پدیده مورد مطالعه در این پژوهش، کتابخانه‌ای و میدانی بوده که مشتمل بر اسناد و مدارک تاریخی (شامل کتاب‌ها، مقالات، پروژه‌ها و طرح‌های مرتبط و...) و مشاهده و بررسی مستقیم در محوطه تاریخی تخت جمشید است.

مطالعات میدانی در رابطه با مرمت تکمیلی در تخت جمشید

محوطه تاریخی تخت جمشید حدوداً از سال ۱۳۱۰ ه.ش. (۱۹۳۰ م.) تاکنون، توسط گروه‌های مختلفی از متخصصین خارجی و داخلی، مورد مطالعه و بررسی و اقدامات حفاظتی و مرمتی قرار گرفته است. فعالیت‌ها در تخت جمشید در دوره‌های اولیه، بیشتر بر موضوع باستان‌شناسی متمرکز بوده و سپس با تغییر دیدگاه‌ها و به‌ویژه مطرح شدن کنوانسیون‌ها و منشورهای جهانی مانند منشور ونیز، به سمت و سوی حفاظت و مرمت کشیده شدند.

بعد از گذشت بیش از دو قرن از ساخت تخت جمشید، اولین گروهی که هم‌زمان با آغاز توجهات دولت وقت نسبت به این محوطه تاریخی به ایران آمد، مؤسسه شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو (۱۳۱۸-۱۳۱۰ ه.ش.) بود. سرپرستی این مؤسسه، ابتدا بر عهده ارنست هرتسفلد و سپس اریک اشمیت بود که اقدامات آنها بیشتر با رویکردی باستان‌شناسانه و حفظ و نگهداری یافته‌ها همراه بودند. مرمت، بیشتر شامل استفاده از ملات ماسه و سیمان به شکل اندود و برای چسباندن قطعات در جای خود بود و نشانه‌هایی از مرمت تکمیلی به چشم نمی‌خوردند. با آغاز جنگ جهانی دوم، این مؤسسه، ایران را ترک کرده و ادامه فعالیت‌ها را بنگاه علمی تخت جمشید (۱۳۴۰-۱۳۲۰ ه.ش.) به سرپرستی علی سامی بر عهده گرفت. در این دوره، همچنان رویکرد باستان‌شناسی غالب بوده، اما اقدامات مرمتیِ اندکی به‌صورت استفاده از ملات سیمان برای پُر کردن بخش‌های از دست رفته دیده می‌شوند. سومین دوره مرمتی تخت جمشید، با فعالیت‌های مؤسسه ایتالیایی شرق میانه و دور-ایزمئو (۱۳۵۷-۱۳۴۳ ه.ش.) به سرپرستی جوزپه تیلیا آغاز می‌شود که هم‌زمان با صدور منشور ونیز (۱۹۶۴ م.) و تمرکز و تأکید بر رعایت اصول و قواعد مرمتی و حفاظتی به شیوه علمی است. بر این اساس، در این دوره، مرمت تکمیلیِ بخش‌های از دست رفته نقش‌برجسته‌ها (در جاهایی که لازم دیده می‌شد) تا جای ممکن، توسط سنگ هم‌جنس با سطحی که در نهایت هاشور می‌خورد و در جاهایی که استفاده از سنگ مقدور نبود، با استفاده از ملات و ماسه سیمان و پودر سنگ برای ایجاد هماهنگی رنگی با سنگ اصلی و با رعایت اصل عقب‌تر بودن بخش مرمت‌شده نسبت به کار اصلی، انجام می‌شد (تیلیا، ۱۹۷۲). با آغاز انقلاب اسلامی، مؤسسه ایتالیایی ایزمئو، ایران را ترک کرده و از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۰ ه.ش.، مدیریت بر عهده افراد مختلف قرار گرفت. اقدامات انجام‌شده در این دوره، زیر نظر سازمان ملی حفاظت آثار باستانی انجام می‌شدند که البته بعدها با تشکیل سازمان میراث فرهنگی، در این سازمان ادغام شد. سرپرستی اقدامات در این دوره، که در ادامه رویکرد مرمتی دوره ایزمئو انجام می‌گرفت، به عهده آقای حسن راهساز بود که از دوره پیش در تخت جمشید فعالیت می‌کرد. از سال ۱۳۸۰ ه.ش. تاکنون، بنیاد پژوهشی پارسه- پاسارگاد (در حال حاضر، پایگاه میراث جهانی تخت جمشید خوانده می‌شود)، همچنان همان رویکرد ایزمئو را ادامه می‌دهد که مبنای آن منشور ونیز است، هر چند اقدامات مرمتی به

حداقل رسیده و رویکرد حفاظتی پیشی گرفته، تا جایی که به‌ندرت می‌توان نمونه‌هایی از مرمت تکمیلی در این دوره را در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید یافت (عبدالهی، ۱۳۹۷). تصاویر زیر، نمونه‌هایی از مرمت‌های تکمیلی انجام‌شده در تخت جمشید را نشان می‌دهند.

نقش‌برجسته بارعام، توسط اشمیت به‌صورت تکه‌های شکسته‌شده کشف و قطعات در جای خود قرار داده شدند (تصویر ۱) (اشمیت، ۱۳۴۲: ۱۶۴). در دوره مؤسسه ایزمئو، بخش‌های کمبود، با استفاده از ملات سیمان و پودر سنگ مرمت می‌شدند. گفته می‌شود بخش کمبود در میله پرچم در دوره سامی، به‌صورت حجمی بازسازی شده بود که بعدها در دوره ایزمئو بخش بازسازی‌شده، با قلم و چکش زدوده و به‌صورت سطح صاف تراش داده شد[۴] (تصویر ۲). در مرمت‌های تکمیلی دوره مؤسسه ایزمئو، اولویت، در استفاده از سنگ جدید بوده؛ مگر در مواقعی که استفاده از آن امکان‌پذیر نبوده و به ناچار از ملات ماسه و سیمان استفاده می‌شده است.

نمونه‌ای از مرمت با سنگ جدید، در نقش‌برجسته پلکان غربی کاخ تچر دیده می‌شود که سنگ به‌صورت ساده ولی هاشورخورده مورد استفاده قرار گرفته و تنها خطوط افقی و عمودی تزئینات در سنگ جدید ایجاد شده و از پرداختن به جزئیات خودداری شده است (تصویر ۳). همان‌طور که اشاره شد، شیوه مرمتی ایزمئو بعد از انقلاب توسط مرمتکاران ایرانی ادامه یافت که نمونه‌ای از آن، در نقش‌برجسته درگاه شمال شرقی کاخ صدستون دیده می‌شود که در آن، بخش‌های سمت راست و چپ تاج با استفاده از سنگ جدید، بازسازی و تکمیل شدند (تصویر ۴).

همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، روش‌های مرمتی در رابطه با تکمیل فضاهای از دست رفته، در ادامه شیوه‌های آموخته‌شده توسط باستان‌شناسان یا مرمتگران غربی (به‌ویژه ایتالیایی) بوده‌اند. این روش‌ها سال‌ها است که در کتاب‌های مرجع و تخصصی مرمت و حفاظت در دنیا با ذکر مواردی مانند؛ هماهنگ بودن اجزای جایگزین جدید در بخش‌های

تصویر ۱. نقش‌برجسته بارعام، بخش‌های فروریخته سمت راست آن در زمان اشمیت وصالی شدند. (آرشیو دفتر حفاظت و مرمت تخت جمشید)

تصویر ۲. مرمت تکمیلی نقش‌برجسته بارعام، مؤسسه ایزمئو (نگارندگان)

تصویر ۳. مرمت تکمیلی در نقش‌برجسته پلکان غربی کاخ تچر با سنگ جدید هاشورخورده، مربوط به دوره ایزمئو (آرشیو شخصی شهرام رهبر، ۱۳۹۷)

تصویر ۴. مرمت تکمیلی درگاه شمال جبهه شرقی کاخ صدستون با سنگ جدید، مربوط به دفتر حفاظت آثار باستانی (آرشیو شخصی شهرام رهبر، ۱۳۹۷)

مفقود و در عین حال قابل‌تشخیص بودن آنها از بخش‌های اصلی جهت جلوگیری از مخدوش شدن یا تحریف مستندات هنری یا تاریخی، پایان یافتن مرمت در جایی که حدس و گمان آغاز می‌شود (ICOMOS, 1964)، عدم پرداختن به جزئیات، ایجاد تفاوت در سطح بخش مرمت‌شده و بخش اصلی و ....، ثبت شده‌اند. بدیهی است رسیدن به چنین قوانین و مقرراتی، کاری چند روزه و چند ساله نبوده، بلکه حاصل مطالعات و پژوهش‌های اندیشمندان، فیلسوفان و هنرمندان طی قرون گذشته بر روی منابع و نوشته‌های پیشینیانِ خود از دوران باستان به‌ویژه یونان و رُم تاکنون بر روی موضوعات مبنایی چون؛ انسان‌شناسی، جهان‌بینی، فلسفه، هنر، علوم طبیعی و ... بوده است. حال برای رسیدن به هدف و پرسش اصلی این پژوهش، ضروری است به بررسی بخش دیگری از موضوعات مطرح‌شده در این مقاله؛ یعنی جهان‌بینی و تفاوت آن بین مردمان دوره هخامنشی و مردمان هم‌عصر با آنان به‌ویژه یونانیان باستان، که پشتوانه اصلی مبانی حفاظت و مرمت کنونی در دنیا هستند، پرداخته شود. بدیهی است در این مطالعه به منظور برقراری ارتباط میان جهان‌بینی و مرمت تکمیلی به لحاظ شکلی، اشاره‌ای مختصر به مقوله شکل، تناسبات و زیبایی‌شناسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اهداف خلق هنر نزد آدمیان نیز ضروری است.

هنر، زیبایی‌شناسی و جهان‌بینی فرهنگ‌های هم‌دوره باهخامنشیان

شکل‌های هنری چیزی نیست مگر مناسبات مختلفی که بین مضمون و شکل وجود دارد؛ مناسباتی که از اندیشه مایه می‌گیرند (هگل، ۱۳۶۳: ۱۳۲). در این میان، تناسبات پیکره‌ها محملی هستند که هر جهان‌بینی خاص در قالب آن، به نمایش نگرش خود به انسان می‌پردازد (لولر، ۱۳۶۸: ۱۴۸ و ۱۴۹). این موضوع، به شکل کلی‌تری در شیوه بیان هنر به لحاظ شکل و طرح نیز صادق است و می‌تواند به‌عنوان ابزارهای شناخت دیدگاه و اندیشه سازندگان اثر به‌کار گرفته شود. بنابراین در مسیر رسیدن به جهان‌بینی که قصد داریم از طریق مطالعه کار هنری در دوره تاریخی خاص به آن برسیم، شکل، تناسبات و مفهوم، ابزارهای مهمی محسوب می‌شوند. ملاصدرا فیلسوف ایرانی با تعریف ادراک زیبایی، برداشت حواس از شیء؛ یعنی آشنایی با صورت و تناسبات را مرتبه نخست در فهم اثر دانسته که در مرتبه بعدی، به ادراک محتوا، بررسی سنجشگرانه اثر و ادراک زیبایی‌های پنهان در آن می‌رسد (وطن دوست، ۱۳۹۵: ۲۱). آنچه در همه کارهای هنری مشترک بوده و باعث برانگیخته شدن حس زیبایی‌شناسی در بیننده شده، عاملی است که کلایو بل از آن به‌عنوان "صورت معنادار" یاد می‌کند و منظور، ترکیب‌ها و سازگاری‌ها و تناسباتی هستند که هنرمند از در هم آمیختن اشکال به وجود می‌آورد تا بیننده را تحت تأثیر قرار دهد (بل، ۱۳۹۵: ۱۰۱). یکی از کسانی که به‌روشنی از معیارهای زیبایی‌شناختی صحبت کرده، ریگل است که زیبایی را ابتدا در تقارن و سپس در تناسب جستجو کرده و از آن به‌عنوان ناب‌ترین معیار زیبایی نام می‌برد. تقارن، معرف جاودانگی است و در نقطه مقابل آن، تناسب (بیان‌کننده حرکت زودگذر) قرار دارد که در عین اینکه حقیقت زندگی بوده، ولی بیانگر در گذر بودن و رفتن به سوی فنا و نابودی است. در این مفهوم، اوج تقارن و در نتیجه اوج زیبایی را در بلورینگی؛ یعنی در وجودهایی بی‌جان می‌یابیم (ریگل، در دست چاپ).

حال، می‌توان به مفهوم جهان‌بینی پرداخت. جهان‌بینی، به معنی تفکر و برداشت نسبت به جهان هستی و انسان بوده که در هر فرهنگی نسبت به فرهنگ دیگر، متفاوت است. در این میان، اساطیر را باید به‌مثابه پاره‌ای از تاریخ تفکر و مرحله‌ای از مراحل سیر و سلوک بشر دانست و اساطیر موجود در هر قلمرو فرهنگی، کلید درک مسائل فلسفی خاص آن قلمرو نیز هستند (گرین، ۱۳۸۱: ۷). در واقع، اسطوره، حلقه اتصال بشر و آیینه‌ای ازلی برای نمایش جنبه‌های ثابت و جهان‌شمول تجربه او و بخشی جداناپذیر از جهان‌بینی و سیر اندیشگانی بشر است (بیرلین، ۱۳۸۹: ۳ و ۴). بنابراین برای درک جهان‌بینی، گریزی از شناخت اسطوره‌های هر فرهنگ نیست.

بین‌النهرین همچنان که مهد یکی از کهن‌ترین تمدن‌های جهان بوده، مهد کهن‌ترین قصه‌های اساطیری نیز است که سرچشمه بسیاری از اسطوره‌های بعدی ملل سامی و یونانیان بوده‌اند (مک کال، ۱۳۸۹: ۱۱). نخستین قوم بزرگ و پایداری که در بین‌النهرین جنوبی مستقر شده، سومریان بودند (مرزبان، ۱۳۸۳: ۱۰). در اسطوره آفرینش سومری، انسان برای خدمت به خدایان خلق می‌شود تا خدایان را از رنج کار کردن برای معاش رها سازد (هنری هوک، ۱۳۷۲: ۳۷). اکدیان، قومی از نژاد سامی در حوالی بغداد کنونی (شمال بین‌النهرین) بودند که توانستند سومریان را شکست داده و به مدت ۳۰۰ سال قدرت را به‌دست گرفته، اما مجدداً مغلوب سومریان شدند (بهزادی، ۱۳۸۲: ۱۸۵ و ۱۸۶). در تمدن اکد، اسطوره اترحسیس[۵] انسان توسط الهه مادر[۶] با کمک خدای اِئا[۷] از طریق مخلوط کردن خاک رس با خون خدایی که به این منظور کشته شده، خلق می‌شود (Schwartz, 2004: 133). پس از سومر جدید، بابلی‌ها به قدرت رسیدند. در

تمدن بابل نیز انسان هستی می‌یابد تا خادم و یاری‌کننده خدایان باشد (گری، ۱۳۷۸: ۵۱). تمدن آشور نیز هم‌زمان با تمدن بابل، در شمال بین‌النهرین شکل گرفت. آشوریان، قومی جنگجو و غارتگر بودند که این خوی در هنر آنان نیز نمود پیدا کرد. هدف اصلی هنر آشوری، تجلیل از پادشاه بود. بیشترین آثار این دوره، حجاری و نقاشی روی دیوار کاخ‌ها با موضوعاتی از زندگی روزمره پادشاه و صحنه‌های رزم و شکار است (بهزادی، ۱۳۸۲: ۲۵۱). در اساطیر بابل و آشور، آفرینش انسان، از گِل مخلوط با گوشت و خون خدایی است که او را به همین منظور می‌کشند (گری، ۱۳۷۸: ۵۱). بنابراین در هر دوره و تمدن، می‌توان ردی از تمدن پیشین یا فرهنگ هم‌دوره نفوذیافته را یافت که نشان از سیر تحول و تکامل و همچنین نزدیکی ریشه عقاید نسبت به موضوع خلقت و جهان‌بینی دارد.

اندیشه آشوری، جهانی دوگانه را توصیف می‌کند که بین ایزدان و امور غیرمذهبی (دنیوی) تقسیم شده است (Hunt, 2015: 23-25). بر خلاف مصر باستان، به زندگی پس از مرگ امیدی نبود و به نظر می‌رسد که مرگ به‌عنوان یک واقعیت محتوم که باید تسلیم آن شد، پذیرفته شده بود (مک کال، ۱۳۸۹: ۳۹). در باورهای بابلی- آشوری، انسان می‌میرد، چون فانی بوده و این پایانی دردناک است (ستاری، ۱۳۸۰: ۴۵). در هنر آشوری، حالتی از پویایی به چشم می‌خورد (افهمی و همکاران، ۱۳۸۵). انسان‌ها با قامتی بلندتر از دیگر اشیا درون اثر تصویر شده و همواره آشوریان نسبت به دشمنان خود بلندقامت‌تر هستند (Tenbrock, 1975: 36). در هنر آشوری، صحنه‌های نبرد و جنگ و خشونت بسیار دیده شده و نقش‌برجسته‌ها بسیار شلوغ هستند (مرزبان، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۴). همچنین، محاصره شهر و قلعه دشمنان، از نمونه موضوعات رایج در هنر آشوری است (ذکرگو، ۱۳۹۱). در این هنر، تصاویری که بیانگر مضامین نیایش و قربانی کردن بوده نیز بسیار دیده می‌شوند (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۳۴-۱۶).

اساطیر مصری مربوط به آفرینش انسان، بیشتر در دوره سلطنت میانه دیده می‌شوند. در مصر باستان، چندین اسطوره در رابطه با آفرینش انسان وجود داشته‌اند که به‌عنوان نمونه، می‌توان به خلقت انسان از اشک چشم خدا اشاره کرد که البته ارتباط بین انسان با اشک خدا، موضوعی رایج به مدت بیش از ۲۰۰۰ سال بوده است (Pinch, 2002: 66). در اساطیر مصری، به مرگ توجه بیشتری شده است تا به آفرینش و آفرینش انسان به‌طور تصادفی و بی‌مقدمه، توسط خدایان صورت گرفته و بر خلاف اساطیر بین‌النهرین، به هدف از آفرینش انسان اشاره‌ای نشده است (فیروزی و حقیقت، ۱۳۹۳). به‌طور کلی، در جهان‌بینی مصریان، دو نکته بارز است؛ یکی نگاه مادی آنها به این دنیا و دنیای پس از مرگ که نشان‌دهنده تعبیر آنها از تمام پدیده‌ها و اتفاقات جهان با رویکردی مادی بوده و دوم، برتری دنیای پس از مرگ نسبت به این دنیا به دلیل جاودانگی آن است (فروغی، ۱۳۹۶). مصریان کهن، از هر امری که یادآور کارکردهای معنوی و غیرمادی باشد، فاصله می‌گرفتند. برای مصریان، تصور اینکه ایزدان در شکل غیرجسمانی فعالیت کنند امکان‌پذیر نبود؛ زیرا برای آنها ضعف و گذرا بودن را تداعی می‌کرد. همین رویکرد را نسبت به حرکت نیز داشتند؛ زیرا حرکت، نشانه از فانی بودن است و بنابراین حتی‌الامکان آن را خنثی می‌کردند. به این ترتیب، با ایجاد نقوش متقارن و تا حد ممکن بدون حرکت، زیبایی را در آثار خود خلق می‌کرده، اما در عین حال نمی‌توانستند نقوش انسانی را به‌عنوان موجوداتی زنده در عالم طبیعت، کاملاً بدون حرکت بیافرینند، بنابراین مجبور بوده ضمن حفظ بیشترین جلوه ایستایی، با حرکتی بسیار آرام و محدود در پاها، کمترین حد حرکت را ایجاد کرده؛ زیرا تنها از این راه بود که می‌توانستند به توازن و سازگاری به‌عنوان معیارهای زیبایی دست یابند (ریگل، در دست چاپ). مصریان اعتقاد داشتند صفات خدایی، در انسان یا در حیوان به ظهور رسیده؛ به همین دلیل، برای خدایان خود تن انسان و سر حیوان یا بالعکس را تصور می‌کردند. هر یک از خدایان مصری، حاکی از یک سلسله تحولات تاریخی مذهبی است که در عین حال تغییرات و تبدیلات سیاسی را هم نشان می‌دهد (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۳: ۴۳). نقش‌برجسته مصری، مفهوم سه بُعدی نداشته و در واقع، نوعی طراحی حک‌شده است. فضا در بیشتر ترکیب‌بندی‌ها کاملاً پُر می‌شد. در تجسم موضوع، به چیزهای جزئی پرداخته نمی‌شد، ولی برای توضیح نکات مبهم در کنار نقوش، از خط تصویری (هیروگلیف) استفاده می‌شد. اشخاص مهم در حالتی آرام و باوقار، ولی اشخاص فرودست، پُرحرکت و سرزنده نمایش داده می‌شدند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۸۸-۸۸۲).

در اساطیر یونان، روایت دقیقی در زمینه آفرینش انسان وجود ندارد. در روایت‌های بعد از پیدایش خط، چنین آمده است که پرومته نوس[۸]، انسان را از گِل ساخت و آتنا[۹] بدو جان داد. از دید مردمان باستان، جهان هستی، یا دستکار خدایان و یا زاده آنان است (پین سنت، ۱۳۷۹: ۶۰). رومی‌ها نیز اساطیر خود را از یونانیان الهام گرفته که با تغییر نام، همان مشخصات اساطیر یونانی را دارند. در واقع، تعداد خدایان رومی از خدایان یونانی کمتر است (همیلتون، ۱۳۷۶: ۳۲). یونانیان دوره کلاسیک نیز مانند مردمان بین‌النهرین و مصر، بیشتر برای قدرت‌های مادی اهمیت قائل بودند. انسان، طبیعت و عقل، عناصر اساسی بینش یونانی و آرمان‌گرایی دقیق و

منظم، شاخص‌ترین ویژگی هنر یونانی بود. هدف هنر کلاسیک یونان، دست‌یابی به کمال مطلوب زیبایی در صورت و معنا بود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۹۶۱-۹۵۵). یونانیان، کسانی بودند که توانستند با ایجاد انحنا و خمش و پیچش در مواد بی‌جان مانند سنگ و چوب، نقوش انسان و حیوان را به حرکت وادارند. به این ترتیب، توانستند بین زیبایی (تقارن) و حرکت (تناسب) که حقیقت و بخش اجتناب‌ناپذیر طبیعت و لاجرم بخشی از زیبایی است، توازن برقرار کنند (ریگل، در دست چاپ). بشر از دوران کهن به آرامی درمی‌یافت که از همه موجودات طبیعی برتر و قدرتمندتر است و بنابراین جز انسان (البته انسان کاملی که از انسان معمولی قوی‌تر بوده و دچار مرگ و نیستی نمی‌شود)، نمی‌تواند قدرت‌های دیگری را برتر از خود تصور کند. این ایزدان در واقع، انسان‌های کاملی بودند که در همه جا حضور داشته، ولی در عین حال خارج از حواس انسانی قرار داشتند (همان). حقیقت در یونان، معادل تصویر بود. تصویر یک خدا، نقش قدرت او را داشت (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۳: ۵۳). این نوع جهان‌بینی در یونان باستان موجب شده بود تا از همان ابتدا تنها قدرت‌های مادی و نه نیروهای معنوی و اخلاقی، به رسمیت شناخته شده؛ به همین دلیل، پیکره‌ها در ابعاد بزرگ، با جزئیات فراوان و دقیق و در حال حرکت و گاه پر جنب و جوش خلق می‌شدند. به‌علاوه، نیاز داشت تا تعداد زیادی از ایزدان را با قدرت‌ها و توانایی‌های ویژه و مستقل از یکدیگر داشته باشد (همان: ۲۷۳-۲۷۱).

محققان، هنر هخامنشی را برگرفته از هنرهای بین‌النهرین، مصر و یونان می‌دانند. مرجع ابتدایی هنر هخامنشی، هنر بین‌النهرین دانسته شده که نفوذ آن در بناهای اولیه دوره هخامنشی یعنی پاسارگاد و همین‌طور در کتیبه داریوش در بیستون، قابل‌مشاهده است؛ چنانچه در کتیبه بیستون، تناسبات مانند تناسبات هنر بین‌النهرین بوده و در فرم پیکره نیز حالتی از پویایی به چشم می‌خورد که ویژگی هنر آشوری است (بریان، ۱۳۷۷: ۲۱۴). اما این تشابهات در مورد نقش‌برجسته‌های تخت جمشید دیده نمی‌شوند. در واقع، میان هنر هخامنشی در تخت جمشید و هنر سایر مناطق ذکرشده، تفاوت‌هایی به لحاظ شکلی وجود داشته که ریشه در تفاوت‌های مفهومی و اعتقادی و به‌ویژه جهان‌بینی آنها دارند.

هنر و جهان‌بینی دوره هخامنشی و مقایسه با فرهنگ‌های هم‌دوره

بنیان‌گذار نخستین دولت مرکزی در محدوده مرزهای کنونی ایران، تمدن عیلام بود که در آغاز هزاره سوم پ.م در منطقه جنوب غربی ایران، پا به عرصه نهاد (صراف، ۱۳۸۴: ۳).

تفکرات و تخیلات عیلامیان در زمینه شگفتی‌های طبیعت و زندگی پس از مرگ و علاقه به دست‌یابی به آرزوهای دیرینه بشر مانند جاودانگی، زمینه‌ساز ایجاد مجموعه‌ای از اساطیر و افسانه‌ها و سرانجام منجر به شکل‌گیری جهان ایزدان و موجودات اساطیری خاص عیلامیان شد (مهرآفرین و قائم پناه، ۱۳۹۵). دین عیلامی در عین شباهت‌هایی با مذاهب بین‌النهرینی، تفاوت‌های بسیاری با آنها داشت (مجیدزاده، ۱۳۸۶: ۵۰). در عیلام، وحدت دینی پیش نیامد و همیشه از خدایان عیلام، خدای انشان، خدای شوش و همانند آنها سخن رفته است (همان: ۵۶). در این میان، "اینشوشیناک" (خدای پیروزی) به دلایل سیاسی، بر دیگر خدایان برتری یافت (همان: ۵۸). اعتقاد به اینشوشیناک تا زمان هخامنشیان ادامه داشت. هنکلمن بر این عقیده است که شاهان هخامنشی، آیین اینشوشیناک را حمایت کرده و موقعیت او بسیار شبیه اهورامزدا بود (Henkelman, 2008: 670). با حمله آشوربانیپال، پادشاهی عیلام از بین رفت، ولی طولی نکشید که دولت عیلام، جزئی از شاهنشاهی هخامنشی شد (کردوانی، ۱۳۴۹). به این ترتیب که در اواخر سده هشتم پیش از میلاد، مادها که اقوامی ایرانی‌تبار در شمال غرب ایران بودند، گرد هم جمع شده، نیرو گرفته و با آشوریان که به آنها یورش برده بودند، جنگیده و آنان را شکست داده و البته نهایتاً از کوروش بزرگ شکست خوردند (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۸ و ۱۹). بسیاری از نشانه‌های تمدن‌های بین‌النهرین، از طریق مادها به هخامنشیان انتقال پیدا کردند؛ به‌طوری که تا قرن‌ها بعد، نظم دربار ایران و تقریباً بیشتر جنبه‌های باشکوه و فرهنگی جامعه ایران، بنا به گفته نویسندگان یونانی، به مادها نسبت داده می‌شود. آثار این نفوذ فرهنگی را در توجه بسیار شاهان هخامنشی به ماد، علاقه آنها به فرهنگ و آداب مادی و نفوذ دین مادی بین مردم ایران از طریق قبیله مغ می‌توان دید (دیاکونوف، ۱۳۸۶: ۳۳۸ و ۳۳۹). مادها، از آیین‌ها و معتقدات اقوام و ملل مجاور؛ به‌خصوص آشوری‌ها و بابلی‌ها اقتباس می‌کردند (دیاکونوف، ۱۳۸۶: ۳۴۳). در واقع می‌توان گفت دین ماد باستان، یک دین ابتدائی مزدایی بود (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۳۴۲). پیش از فرا رسیدن زرتشت، دین مغان مادی، آیین زروانی بود. آیین زروانی، صورتی از دین مزدایی است (همان: ۳۸۸). مزدَیَسنا یا دین زرتشتی، نام دین پیامبر ایرانی؛ زرتشت اسپنتمان است و مزدَیَسنا، صفتی به معنای پرستنده اهورامزدا بوده و مزدا، همان خدای یگانه است (هینلز، ۱۳۷۵: ۱۴). در واقع، زرتشت، به ویرایش و بازبینی کیش کهن آریایی پرداخت و به‌تدریج پیروانی یافت که پس از وی، به مزدیسنان یا زرتشتیان شهرت یافتند. مزداپرستی،

قدیمی‌تر از دین زرتشت است و مزدا، خدای قبیله یا ملتی معین نیست و خدای عالم و پروردگار بنی‌آدم است (معین، ۱۳۵۵: ۵۷). دین زرتشتی، بر پایه یکتاپرستی است؛ یعنی زرتشتیان به خدای بزرگی به نام اهورامزدا ایمان دارند و برخی نیروهای طبیعی مانند آب، آتش، باد و خاک را هدایای ایزدی شناخته و از ویژگی‌های خداوند می‌دانند (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۸). الواح و آثار موجود متعلق به عصر هخامنشیان، حکایت از این دارند که مذهب غالب این عصر، آیین زرتشت بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۹۵).

در طول تاریخ ایران، میان هنر و نظام روحانی منبعث از دین، پیوندی نزدیک وجود داشته است. تقریباً همه آثار هنری ارزشمند باقی‌مانده از این دوره، دارای ویژگی مذهبی یا شاهانه هستند و چون پادشاهی به‌طور قطع رنگی مذهبی داشت، هنر شاهانه با جهان‌بینی زرتشتی کاملاً مرتبط بود (نصر و آوینی، ۱۳۷۹). مذهب زرتشت، سرچشمه اندیشه خدای یکتای خالق و نخستین دینی بود که درمی‌یابد نیروی زندگی‌بخشی که در طبیعت یافت شده، از واقعیتی ریشه می‌گیرد که ورای خود جهان مادی است. بنابراین، اورمزد را ابدی و غیرمخلوق و سرچشمه همه حکمت و کردارهای سودمند می‌دانستند. زرتشت، نخستین متفکر دینی در تاریخ جهان بود که مذهب یکتاپرستی را اعلام کرد و عالم وجودی را مطرح نمود و نیز نخستین کسی بود که از وجود زندگی پس از مرگ خبر می‌داد (Reeves, 2013: 31-32).

آنچه در نقش‌برجسته‌های هخامنشی به چشم می‌خورد، نمایش قدرت، عظمت شاه، ظرافت و رعایت تناسبات و توازن در حجاری است. هنر حجاری هخامنشی همچون سایر هنرهای این دوره، هنری فاخر بود و با گزینشی سنجیده از بهترین هنرهای اقوام دیگر، ترکیبی هماهنگ و تازه و بدیع پدید آورد. در واقع، استخدام سنگتراشان از ملل دیگر، به خلق سبک هنری تازه‌ای انجامید که هنر هخامنشی نام گرفت (گدار، ۱۳۷۷: ۱۶۹). طراحی نقوش تخت جمشید، بر اساس نوعی تناسبات انسانی ویژه و متمایز از تناسبات بین‌النهرین بوده و دارای نسبت‌های مشخص بین اعضای پیکره است. در هنر مصری به‌استثنای تقسیم بدن به دو نیمه مساوی، تناسبات، تفاوت چشمگیری با هنر هخامنشیان دارند. تناسبات هخامنشی در قسمت بالاتنه بدن نیز دارای تفاوت بسیار زیادی با نمونه‌های یونانی هستند. در واقع، هنرمندان حجار در تخت جمشید، به تناسبات ویژه‌ای که فاقد مرجعی در فرهنگ‌های تأثیرگذار برای هنر است، دست یافته؛ به‌گونه‌ای که ابعاد بدن، به‌ویژه در قسمت سر، از واقعیت دورتر شده، اما اجزای پیکره‌ها نسبت‌های ریاضی دقیق‌تری یافته‌اند. هنرمندان تخت جمشید در طراحی نقوش، گونه‌ای تناسبات انسانی مبنایی را در نظر داشتند که به‌واسطه آن می‌توانستند هماهنگی میان نقوش را کنترل نمایند (افهمی و همکاران، ۱۳۸۵).

تمامی پیکره‌ها در هنر تخت جمشید، حالتی ایستا داشته و غیر از شاه، تمامی افراد، چه خودی و چه بیگانه، دارای اندام‌هایی با ابعاد یکسان هستند (Tenbrock, 1975: 36). در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، اثری از صحنه‌هایی مانند قربانی کردن دیده نشده و تنها مضمون نیایش به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد مهم‌ترین خصیصه تصویر در هنر هخامنشی، سادگی، نظم و پرهیز از پرداختن زیاد به جزئیات است؛ به‌طوری که بیننده، حسی از سکون و آرامش و روابط خشک و رسمی را از تصاویر دریافت می‌کند. به‌علاوه از لحاظ فن برجسته‌کاری، برجستگی نقوش در دوره هخامنشی، بیشتر از بین‌النهرین و مصر است (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۳۴-۱۶). هنر هخامنشی را باید تجسمی از شیوه تفکر هخامنشی برشمرد. تلاش آنها برای سازمان‌دهی یک امپراتوری عظیم و ایجاد ارزش‌های جهانی، این هنر را نه به یک هنر پویا، بلکه به هنری منسجم، ایستا و برنامه‌ریزی‌شده و دارای الگوهای متعالی بدل ساخت (پوپ، ۱۳۵۰: ۲۲). این موضوع، در الگوهای یکسان و تکراری نقوش پیکره‌های انسانی، قابل‌مشاهده است.

آنچه بیان شد، بخش‌هایی از شباهت‌ها و تفاوت‌های میان اندیشه و جهان‌بینی جامعه در دوره هخامنشی و جوامع تقریباً هم‌دوره با آن هستند که البته همان‌طور که ذکر شد، در بسیاری موارد، این اندیشه‌ها در فرهنگ‌های غالب و مغلوب نفوذ کرده و از هم تأثیر پذیرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان با قطعیت، آنها را مستقل از هم دانست و در هر دوره، رنگ و بویی از دوره پیشین و یا در نگرش فرهنگ‌های هم‌جوار به لحاظ جغرافیایی دیده می‌شود. در اینجا، به مواردی از اختلافات یا مشابهت‌ها در نقش‌برجسته‌های هخامنشی با نقوش آشوری، مصری و یونانی به‌طور مختصر و فهرست‌وار اشاره می‌شود (جدول ۱). لازم به ذکر است با توجه به اینکه موضوع پژوهش تنها در محدوده نقش‌برجسته‌های سنگی تخت جمشید بوده، موارد مطرح‌شده، ویژگی‌های کلی در رابطه با نقوش را شامل می‌شوند و هدف از این مقایسه، شناسایی ارزش یا ارزش‌هایی است که با توجه به نوع تفکرات جامعه آن دوران می‌توانسته بخشی از انگیزه‌های ساخت این نقوش باشد.

حال با توجه به بررسی‌های انجام‌شده و با استفاده از نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، می‌توان نتایج زیر را به‌عنوان ویژگی‌های دریافت‌شده از اندیشه و تفکر هخامنشیان ارائه داد:

- فناناپذیری روح: ایستایی و سکون در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید می‌تواند ریشه در اعتقاد ایرانیان نسبت

به عالم معنویت و دوری از تحرکات و فراز و نشیب‌های عالم مادی داشته باشد. در این پیکره‌ها با وجود نمایش حرکت آرام در پاها و دست‌ها، اما سر و تنه معمولاً بدون حرکت و در امتداد هم هستند. با توجه به اینکه سر و تنه بیشترین نشانه‌های وجود و حضور روح را نمایش می‌دهند، سکون و آرامش آنها نشان‌دهنده همیشگی بودن و فناناپذیر بودن روح در عالم هستی است.

به‌علاوه، بزرگ‌تر بودن اندازه سر در مقایسه با بقیه بخش‌های بدن، تأکید بیشتری بر اهمیت روح به‌عنوان بخش غیرمادی وجود انسان است (افهمی و همکاران، ۱۳۸۵).

- عدالت: آشا به معنای قانون، عدالت و دادگستری، هفتمین و در واقع اصلی‌ترین اصل اخلاقی از میان هفت مفهوم الهی در آموزه هپداد زرتشت (هفت هدیه اورمزد) است و دربرگیرنده مفاهیم دادگستری، حقوق بشر و حمایت حقوقی بود که یک پادشاه باید برای اتباع خود قائل باشد و پادشاهان هخامنشی از سنین کودکی، ملزم به آموختن این دروس بودند(Boyce, 1984: 27-44) . یکسان بودن ابعاد پیکره‌های نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، حکایت از دیدگاه آنان نسبت به حقوق یکسان به لحاظ آزادی فردی و قومی و همین‌طور تأکید در برقراری عدالت میان آدمیان دارد. به‌علاوه، یکسان بودن حالت چهره‌های پیکره‌ها به لحاظ آرامش (و عدم وجود نشانه‌هایی از ترس و رعب و وحشت) نیز می‌تواند نشانه دیگری از این موضوع؛ یعنی اطمینان از برقراری عدالت میان مردم باشد.
- سادگی و انسجام: سادگی، نظم و پرهیز از جزئیات، ویژگی‌های دیگری بوده که بیشتر در هنر هخامنشی دیده می‌شوند. همان‌طور که اشاره شد، نقش‌برجسته‌های

جدول ۱. مقایسه برخی ویژگی‌ها در نقش‌برجسته‌های هخامنشی با بین‌النهرین، مصر و یونان

ویژگی هنر هخامنشی (به‌طور خاص در تخت جمشید)	ویژگی هنر بین‌النهرین، مصر و یونان باستان
در هنر تخت جمشید، تمامی پیکره‌ها حالتی ایستا داشته، تمامی افراد، چه خودی و چه بیگانه (غیر از شاه)، دارای اندام‌هایی با ابعاد یکسان هستند.	آشوریان همواره بلندتر از دشمنان خود نمایش داده شده، به‌علاوه هم در هنر بین‌النهرین و هم در هنر یونان، پیکره‌ها پویا هستند. در هنر مصری نیز اشخاص مهم در حالتی آرام و باوقار، ولی اشخاص فرودست، پُرحرکت و سرزنده نمایش داده می‌شوند.
در هنر هخامنشی، تنها مضمون نیایش دیده می‌شود.	هنر بین‌النهرین، دارای مضامین نیایش و قربانی است.
سادگی، نظم و پرهیز از پرداختن زیاد به جزئیات، از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر هخامنشی هستند.	در هنرهای بین‌النهرین، مصر و یونان، بسیار به جزئیات پرداخته می‌شد؛ به‌طوری که زمینه تا جای ممکن پُر و شلوغ است.
برجستگیِ نقوش در تخت جمشید، کاملاً مشخص و سه بُعدی است.	برجستگی در نقش‌برجسته‌های آشوری، کمتر از تخت جمشید و در نقش‌برجسته‌های مصری، در حد حکاکی بوده و مفهوم سه بُعدی ندارد.
اشخاص در نقوش تخت جمشید، حالتی از وقار و آرامش داشته و روابط میان پیکره‌ها، خشک و رسمی و با احترام هستند.	در هنر بین‌النهرین و یونان علاوه بر جنب و جوش در نقوش، صحنه‌های درگیری میان افراد و جنگ و خشونت زیاد دیده می‌شوند.
رویکرد نسبت به پدیده‌ها و جهان هستی، بیشتر معنوی و غیرمادی است.	در باورهای آشوری، انسان فانی بوده و اعتقادی به زندگی پس از مرگ وجود نداشت. در مصر علی‌رغم اهمیت زندگی پس از مرگ، نگاه به دنیای پس از مرگ و این دنیا مادی بود و خدایان در شکل غیرجسمانی و نادیدنی تصور نمی‌شدند؛ زیرا تداعی‌کننده ضعف و فانی بودن بود. در یونان، تنها قدرت‌های مادی به رسمیت شناخته می‌شدند.
پایه و اساس جهان‌بینی دوره هخامنشی، در محدوده زمانی مربوط به ساخت تخت جمشید، بر مبنای یکتاپرستی و ستایش خدای یگانه نادیدنی و غیرجسمانی، با الهام از نظریات و عقاید زرتشت پیامبر است. دین زرتشت، دین رسمی ایرانیان دوره هخامنشی از زمان داریوش اول است.	برای مصریان، تصور خدای غیرجسمانی غیرممکن بود؛ زیرا غیرمادی بودن را نشانه ضعف و فانی بودن می‌دانستند، به همین لحاظ، خدایان بی‌شماری را با تصاویر و جسمیت مادی (مانند ترکیبی از انسان و حیوان) به تصویر کشیده و با روش‌های ویژه‌ای پرستش می‌شدند. آشوریان هم جهانی دوگانه را توصیف می‌کنند که بین ایزدان و امور غیرمذهبی (دنیوی) تقسیم شده است. یونانیان نیز برای قدرت‌های مادی اهمیت بسیاری قائل بودند. آنها خدا را در هیئت انسان؛ یعنی موجودی مادی ولی به لحاظ جسمی، بسیار بزرگ‌تر و قوی‌تر همراه با همه خوی و امیال و نفسانیات انسانی مانند؛ حرص، حسادت، خشم، رقابت جنسی، کینه‌ورزی و ... تجسم می‌کردند.

(نگارندگان)

تخت جمشید در مقایسه با فرهنگ‌های هم‌دوره، دارای زمینه‌ای مشخص به دور از آشفتگی و با جزئیات بسیار کم هستند. به‌علاوه، علی‌رغم اینکه هنر هخامنشی دارای نقوش محدودی نیست، اما میزان انسجام این هنر در تکرار الگوهای یکسان چنان وسیع است که همواره آن را به‌عنوان هنری متعالی ستوده‌اند که در پسِ آن، انتظام هنری به‌عنوان عاملی مثبت و هدفمند و مؤثر در ایجاد هنری یکپارچه وجود دارد (هژبری نوبری و همکاران، ۱۳۸۹).

نتیجه‌گیری

آنچه تحت عنوان مرمت تکمیلی در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید انجام شده و یا می‌شود، برگرفته از رویکردی غربی (به‌طور خاص ایتالیایی) و تفکرات و آموخته‌های همه کسانی است که از قرن هجدهم و نوزدهم تاکنون در حوزه تاریخ هنر فعالیت کرده‌اند. تاریخ هنر غرب نیز به نوبه خود، ریشه در فلسفه یونان و رُم باستان در دوران کلاسیک داشته و از آن جداناپذیر است. باید به خاطر داشت که نخستین مرمتگران اروپایی، هنرمندان و صنعتگران بوده و اولین نظریه‌پردازان در حوزه حفاظت و مرمت آثار تاریخی را نیز تاریخ هنر شناسان تشکیل می‌دادند. به همین لحاظ، دور از واقعیت نیست اگر اظهار شود آنچه تاریخ هنر شناسانی مانند براندی و دیگران از آن به‌عنوان مداخله در آثار هنری یاد می‌کنند، ریشه در همان اندیشه‌ها دارد. از سویی دیگر، مقایسه‌های میان مفاهیم و نقوش در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید با نقوش آشوری، مصری و یونانی نشان می‌دهند فلسفه و جهان‌بینی دوره هخامنشی با مبانی تمدن‌های هم‌دوره از جمله مبانی غربی، تفاوت‌های چشمگیری دارد که می‌توان ریشه‌های آنها را در اعتقادات و تعالیم فرهنگ‌ها جستجو کرد؛ هر چند به‌واسطه نفوذ فرهنگ‌ها در یکدیگر، شباهت‌هایی نیز وجود داشته که در مطالعات مربوط به اساطیر در تمدن‌های یادشده مشاهده شدند. اما به‌تدریج و به‌ویژه در دوره هخامنشی به دلیل نگاه یکتاپرستانه، شاهد تفاوت‌های بیشتری در دیدگاه‌ها و جهان‌بینی مردمان این دوره زمانی شدیم.

حال با توجه به تفاوت‌های یادشده، در پاسخ به این پرسش که آیا نگاه دو فرهنگ با دو جهان‌بینی متفاوت نسبت به یک موضوع یعنی مرمت، از منظر هنری آن‌گونه که براندی و سایرین از آن سخن به میان آورده یا از منظر انسان‌شناسی آن‌گونه که پل فیلیپو و اِروین پانوفسکی و دیگران به مرمت نگاه می‌کنند، یکسان است؟، باید گفت این اختلافات قاعدتاً باید به نحوی در رویکردهای حفاظتی و مرمتی نمود یابند؛ چه در غیر این صورت، جایگاه مقوله‌هایی مانند تاریخ هنر، زیبایی‌شناسی، انسان‌شناسی، جهان‌بینی و ... که در بیشتر مراجع معتبر مانند منشورها، کنوانسیون‌ها، نظریه‌های پذیرفته‌شده و ... به آنها اشاره شده و پرداختن به آنها را لازمه شناخت و امری ضروری پیش از پرداختن به هر اقدام حفاظتی و مرمتی می‌دانند، چندان واضح باقی نخواهد ماند.

به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین و اولین قدم‌ها در این راه، می‌تواند شناخت ارزش وابسته به جهان‌بینی باشد. از آنجایی که بخش مهمی از نگرش و جهان‌بینی هخامنشی، از طریق معانی و مفاهیم مربوط به تصاویر نقش‌برجسته‌های تخت جمشید بیان شده است، شاید بتوان ارزش معنوی را به‌عنوان یکی از ارزش‌های مهم در تخت جمشید دانست. در واقع، همین ارزش است که این مجموعه را از مجموعه‌های مشابه جهانی (مانند فروم رُم) متمایز می‌کند.

حال اگر قرار باشد برای حفظ بار معنوی و به‌تبع آن بار مفهومی تخت جمشید روش مرمتی دیگری را جایگزین کرد، باز هم به معنی دخالت خواهد بود. در واقع به‌رغم وجود اختلاف در جهان‌بینی و نگاه ایرانیان و غربی‌ها، اما صرفاً در رابطه با موضوع مرمت تکمیلی در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، شاید بتوان گفت این اختلاف حداقل در اجرا خیلی تفاوت پیدا نخواهد کرد، در حالی که در نحوه معرفی؛ یعنی برقراری رابطه کارا و اثربخش میان اثر با مخاطب، متفاوت خواهد بود. به‌عبارتی، با وجود اینکه مطالعات، وجود تفاوت‌های میان دیدگاه‌ها را نشان می‌دهند، اما تفاوت‌ها در مرمت‌های تکمیلی نمایان نشده و همچنان چه در فلسفه ایرانی و چه در اندیشه غربی، شیوه‌های مرمت تکمیلی می‌توانند یکسان باشند. اما معرفی، به‌عنوان بخشی از فرآیند حفاظت می‌تواند متفاوت باشد. همان‌طور که در منشور ایکوموس نیز عنوان شده، معرفی و تفسیر، عوامل اصلی در حفاظت میراث فرهنگی محسوب می‌شوند و

یکی از اهداف مهم آنها، ارتقای سطح شناخت، درک و قدردانی عموم مردم نسبت به محوطه‌های میراث فرهنگی است. حال در این چارچوب، برای اینکه از یک اثر جهانی مانند تخت جمشید حفاظت شود، که به‌تبع آن مرمت تکمیلی بخشی از آن است، بیشترین سرمایه‌گذاری و بیشترین فعالیت، باید در جهت درک مفهومی و معنوی تخت جمشید و نقوش آن و انجام اقداماتی باشد که به امر معرفی و تبیین و تعریف یک آیین‌نامه یا یک روش‌شناسی برای رسیدن به بهترین معرفی دست یابد.

پی‌نوشت

1. Lacuna
2. Lost, Missing part
3. Compensation
4. نقل از استاد عزیز زارع، استادکار مرمت تخت جمشید در دهه‌های ۴۰ تا ۶۰ ه.ش.
5. Atrahsis
6. Mami
7. Ea
8. Prometheos
9. Athena

منابع و مآخذ

- آرشیو دفتر حفاظت و مرمت تخت جمشید
- آرشیو شخصی شهرام رهبر (۱۳۹۷)
- احمدی، بابک (۱۳۷۴). **حقیقت و زیبایی**. چاپ اول، تهران: مرکز.
- افهمی، رضا؛ طاووسی، محمود؛ آیت‌الهی، حبیب‌الله و هژبری نوبری، علیرضا (۱۳۸۵). تناسبات انسانی در هنر هخامنشی- بررسی موردی: نقش‌برجسته‌های پلکان تالار آپادانا، تخت جمشید. *نشریه هنرهای زیبا*، (۲۸)، ۱۰۴-۹۳.
- استیس، والتر تِرنس (۱۳۵۷). **فلسفه هگل**. ترجمه حمید عنایت، چاپ هشتم، تهران: علمی فرهنگی.
- اشمیت، اریش. ف (۱۳۴۲). **تخت جمشید I بناها، نقش‌ها، نبشته‌ها**. چاپ اول، تهران: امیرکبیر با همکاری فرانکلین.
- براندی، چزاره (۱۳۹۵). نظریه مرمت ۱. **جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی**. ترجمه، تدوین و مقدمه رسول وطن دوست. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. ۳۱۷-۳۱۱.
- بریان، پیر (۱۳۷۷). **تاریخ امپراتوری هخامنشیان**. ترجمه مهدی سمسار، چاپ اول، جلد اول، تهران: زریاب.
- بل، کلایو (۱۳۹۵). هنر. **جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی**. ترجمه، تدوین و مقدمه رسول وطن دوست. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. ۱۱۰-۱۰۰.
- بهزادی، رقیه (۱۳۸۲). **قوم‌های کهن در قفقاز، ماورای قفقاز، بین‌النهرین و هلال حاصلخیز**. چاپ اول، تهران: نی.
- بیرلین، ج.ن (۱۳۸۹). **اسطوره‌های موازی**. ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). **دائره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک)**. چاپ هشتم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۵۰). **معماری ایران**. ترجمه غلامحسین صدری افشار، چاپ اول، تهران: فرهنگان.
- پین سنت، جان (۱۳۷۹). **شناخت اساطیر یونان**. ترجمه محمد حسین باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- تیلیا، آن بریت (۱۹۷۲). **بررسی و مرمت در تخت جمشید و دیگر اماکن باستانی فارس**. چاپ اول، رُم: ایزمئو.
- دادور، ابوالقاسم و روزبهانی، رؤیا (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان با تأکید بر نقوش برجسته و مهرها. *فصلنامه علمی-پژوهشی نگره*، (۳۹)، ۳۴-۱۶.
- دیاکونوف، ایگور میخائیلوویچ (۱۳۸۶). **تاریخ ماد**. ترجمه کریم کشاورز، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ذکرگو، امیر حسین (۱۳۹۱). **سیر هنر در تاریخ ۱**. چاپ دهم، تهران: مؤسسه فرهنگی مدرسه برهان.

- ریگل، آلویس (در دست چاپ). **دستور زبان تاریخی هنرهای تجسمی**. ترجمه، توضیحات و مقدمه رسول وطن دوست.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴). **تاریخ مردم ایران، پیش از اسلام**. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- زواریان، زهرا (۱۳۸۷). شکل و محتوی در اثر هنری، نگاهی به فلسفه زیبایی‌شناسی هگل. *کتاب ماه هنر*، (۱۱۶)، ۹۵-۹۰.
- سامی، علی (۱۳۴۷). حکمت و فلسفه در ایران باستان. *هنر و مردم*، (۶۹)، ۲۰-۱۳.
- ستاری، جلال (۱۳۸۰). **پژوهشی در اسطوره گیل گمش و افسانه اسکندر**. چاپ هفتم، تهران: مرکز.
- شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۸۴). **راهنمای مستند تخت جمشید**. چاپ اول، تهران: سفیران و فرهنگسرای میردشتی.
- صراف، محمد رحیم (۱۳۸۴). **مذهب قوم ایلام (۵۰۰۰-۲۶۰۰ سال پیش)**. چاپ اول، تهران: سمت.
- عبدالهی، پریسا (۱۳۹۷). جایگاه ارزش و ارزش‌شناسی در رویکردهای گذشته حفاظت و مرمت در محوطه میراث جهانی تخت جمشید. *مطالعات باستان‌شناسی*، ۱۰ (۱۸)، ۲۰۳-۱۸۵.
- فروغی، مهدا (۱۳۹۶). جهان‌بینی مردم مصر باستان و چگونگی ارتباط آن با معماری و هنر نقاشی این سرزمین. *فصلنامه هنر و تمدن شرق*، سال پنجم (۱۶)، ۶۰-۵۳.
- فلوطین (۱۳۶۶). **دوره آثار فلوطین**. ترجمه محمد حسن لطفی و رضا کاویانی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.
- فیروزی، جواد و حقیقت، سمیه (۱۳۹۳). اسطوره‌های آفرینش انسان در مصر و بین‌النهرین. *دوفصلنامه علمی-پژوهشی پژوهشنامه ادیان*، سال هشتم (۱۵)، ۷۵-۵۳.
- فیلیپو، پل (۱۳۹۵). حفاظت و نگاهداری آثار تاریخی: فلسفه، معیارها، رهنمون‌ها، ۲. **جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی**. ترجمه، تدوین و مقدمه رسول وطن دوست. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. ۴۶۳-۴۵۷.
- کردوانی، محمود (۱۳۴۹). باستان‌شناسی: زیگورات چغازنبیل. *بررسی‌های تاریخی*، سال پنجم (۲۶)، ۳۹.
- گدار، آندره (۱۳۷۷). **هنر ایران**. ترجمه بهروز حبیبی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- گری، جان (۱۳۷۸). **اساطیر خاور نزدیک (بین‌النهرین)**. ترجمه باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- گرین، راجر لنسلین (۱۳۸۱). **اساطیر یونان؛ از آغاز آفرینش تا عروج هراکلس**. ترجمه عباس آقاجانی، چاپ اول، تهران: سروش.
- لولر، رابرت (۱۳۶۸). **هندسه مقدس، فلسفه و تمرین**. ترجمه هایده معیری، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مبلغی آبادانی، عبدالله (۱۳۷۳). **تاریخ ادیان و مذاهب جهان**. چاپ اول، جلد اول، قم: منطق.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۶). **تاریخ و تمدن عیلام**. چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مرزبان، پرویز (۱۳۸۳). **خلاصه تاریخ هنر**. چاپ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی.
- معین، محمد (۱۳۵۵). **مزدیسنا و ادب پارسی**. چاپ سوم، جلد اول، تهران: دانشگاه تهران.
- مک کال، هنریتا (۱۳۸۹). **اسطوره‌های بین‌النهرینی**. ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- مهرآفرین، رضا و قائم پناه، نورالدین (۱۳۹۵). دگردیسی خدایان در ایلام باستان. *جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال هفتم (۱)، ۱۳۸-۱۱۷.
- نصر، سید حسین و آوینی، سید محمد (۱۳۷۹). هنر قدسی در فرهنگ ایران. *هنر و معماری، مطالعات هنرهای تجسمی*، (۱۰)، ۶۹-۵۸.
- نیبرگ، هنریک ساموئل (۱۳۵۹). **دین‌های ایران باستان**. ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی، چاپ سوم، تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها.
- وطن دوست، رسول (۱۳۹۵). مقدمه. **جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی**. ترجمه، تدوین و مقدمه رسول وطن دوست. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
- هژبری نوبری، علیرضا؛ طاووسی، ماهیار؛ طاووسی، محمود و خادمی ندوشن، فرهنگ (۱۳۸۹)، مدیریت تولید هنر در دوره هخامنشی. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲ (۴۴)، ۴۰-۳۳. - هگل، فریدریش (۱۳۶۳). **مقدمه بر زیباشناسی**. ترجمه محمود عبادیان، چاپ اول، تهران: آوازه.
- همیلتون، ادیت (۱۳۷۶). **سیری در اساطیر یونان و رم**. ترجمه عبدالحسین شریفیان، چاپ اول، تهران: اساطیر.

- هنری هوک، ساموئل (۱۳۷۲). **اساطیر خاورمیانه**. ترجمه علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزدا پور، چاپ اول، تهران: روشنگران.
- هینلز، جان (۱۳۷۵). **شناخت اساطیر ایران**. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهارم، تهران: آویشن.

- Boyce, M. (1984). **Textual Sources for the Study of Zoroastrianism**. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brandi, C. (1961). Postscript to the Treatment of Lacunae, Theory of Restoration. *Future Anterior*, Rockwell C. & Bell D. (trans), 4 (1), 59-63.
- Gershevitch, I. (2003). **The Cambridge History of Iran, The Median and Achaemenian Periods**. Vol. 2. Cambridge: Cambridge university Press.
- Henkelman, W. (2008). **The Other Gods Who Are**. Studies in Elamite-Iranian acculturation based on the Persepolis fortification texts. Achaemenid History. Vol. 14. Leiden.
- Hunt, Alice M. W (2015). **Palace Ware Across the Neo-Assyrian Imperial Landscape, Social Value and Semiotic Meaning**. Vol. 78. Brill.
- ICOMOS (1964). International Charter for the Conservation and restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter).
- Matero, G. F. (2007). Loss, Compensation, and Authenticity: The Contribution of Cesare Brandi to Architectural Conservation in America. *Future Anterior*, IV (1), 45-58.
- Philippot, P. (1983). Restoration from the perspective of the humanities. **Historical and philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. (1983.1989. extended from a lecture delivered in 1982) in N. Stanley Price at al. (1996). The Getty Conservation Institute. 271.
- Pinch, G. (2002). **Handbook of Egyptian Mythology**. United States of America: ABC-CLIO.
- Reeves, M. (2013). **Europe's Debt to Persia from Ancient to Modern Times- Religion, Philosophy, Astronomy, Mathematics, Medicine and the Sciences**. UK: ITHACA Press.
- Schwartz, H. (2004) **Tree of Souls: the Mythology of Judaism**. New York: Oxford University Press.
- Stevens, R. (1979). **The Land of the Great Sophy**. London: Eyre Methuen.
- Tenbrock, R. H. (1975). **Earth and Civilization**. Germany: Schroedel Pub. Co.
- Wiesehofer, J. (1996). **Ancient Persia: From 550 BC to 650 AD**. translated by Azodi A., London: I.B. Tauris.

پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2018/11/10
Accepted: 2019/05/29

Investigating the Supplementary Restorations in Persepolis Stone Reliefs based on Achaemenids Worldview: A Comparative Study

Parisa Abdollahi* Rasool Vatandoost**
Kouros Samanian***

Abstract

Supplementary restoration which as an intervention measure aimed at compensating for the deficiency in historical and art works, like any other protective measure, requires recognizing and understanding the work. A major part of this understanding comes from our perception about the views and insights of the society that owned the concerned heritage with regards to the art as a tool to express itself: that is their worldview. Numerous studies have already been carried out in Europe and other parts of the world, on the subject of the prevailing philosophy and worldview of the people in different periods such as the ancient Greeks and Romans, medieval, renaissance, etc. These studies have resulted in numerous theories, principles and conventions in the field of the conservation/restoration of cultural properties. However in Iran, except for the several scientific studies on the Islamic art and philosophy, not much has been achieved on the Persian people's worldview during ancient times and notably in *Persepolis* during Achaemenids period. This is despite the fact that the restoration works in *Persepolis* World Heritage site follows the same approved paths and principles based on the western worldview. This paper is focused on the survey of the supplementary restorations implemented on the lost parts of the stone reliefs in *Persepolis* through field studies and literature review, making an effort to investigate the Persians worldview during the time and its relation with art, and ultimately with the restoration of the remaining heritage. To this end, the worldviews of the ancient Greece and Rome are studied, and the two prevalent cultures of the ancient world, those of the Greeks stemming from Greek mythology, and the Iranian culture springing from the monotheistic ethical principles are compared. Considering the fundamental differences between the worldviews and consequently Iranian art history in Achaemenids era, and their counterparts in Europe, especially those of the Greeks – as the culture which produced European art history and thus their conservation and restoration philosophy- it seems that having similar approaches to the conservation and restoration issues, in particular conservation interventions, may not to be accepted solely based on the philosophical approaches and the art history of the Western World, and therefore there might be a need to review the conservation/restoration

Keywords: Deficiency, Supplementary restoration, Worldview, Stone relief, Persepolis

* PhD Student in Restoration of Historical and Cultural Objects Major, Faculty of Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects, Art University of Isfahan. Isfhan, Iran. *parisabdolahi@yahoo.com*
** Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Design, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. *rasoolvatandoust@yahoo.com*
*** Assistant Professor, Faculty of Restoration, Art University of Tehran, Tehran, Iran. *k.samanian@art.ac.ir*