تاریخ هنر ایرانی

جلد دوم: هنر عصر برنز

شروین وکیلی

تاریخ هنر ایرانی

جلد دوم: عصر برنز

شروین وکیلی

از مجموعه انتشارات داخلی موسسه‌ی فرهنگی-هنری خورشید راگا، زمستان ۱۳۹۸

بهره‌برداری از مطالب این کتاب با ذکر مرجع آزاد است.

شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است. در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: 6104 3378 9449 8383

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: 4027460349

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌هایشان می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

پیشکش به مادرم؛ آذردخت

و به یاد پدرم؛ انوشیروان

دیباچه

۱. نوشتن تاریخ هنر در حوزه‌ی تمدن ایرانی از دشوارترین کارهاست. از سویی کل آثار هنری پدید آمده در این قلمرو با هم پیوستگی دارند و سبک‌هایی درهم تنیده را شامل می‌شوند که بر هم اثر گذاشته والگوهایی پیچیده از هم‌افزایی و رقابت و وامگیری و مخالفت را تجربه کرده‌اند، و از سوی دیگر با زیرسیستم‌هایی فرهنگی سر و کار داریم که تنوعی چشمگیر دارند و هریک مانند آتشفشانی از خلاقیت هنری عمل می‌کنند.

پیشتر در نوشتارهای دیگری نشان داده‌ام[1] که حوزه‌ی تمدن ایرانی هم از نظر بافت ژنتیکی جمعیت و هم از نظر ساخت جغرافیایی شکل‌گیری مراکز یکجانشین به هفت زیرسیستم کلان تقسیم می‌شود. اینها عبارتند از سه مجموعه‌ی درهم تنیده‌ی قفقاز- آناتولی، پیرامون دریای خزر، سغد و خوارزم در شمال و سه مجموعه‌ی میانرودان، ایلام، هامون-سند در جنوب، که با یک زیرسیستم مدیترانه‌ای یعنی آسورستان هم با هم اتصال پیدا می‌کنند و هم با تنها تمدن باستانی غیرایرانی یعنی مصر مربوط می‌شوند. این هفت زیرسیستم در سراسر تاریخ ایران زمین وجود داشته و در ترکیب با هم تمدن ایرانی را پدید آورده‌اند.

[1] در این مورد بنگرید به کتابهای «تاریخ نژادهای ایرانی» و «ایران؛ تمدن راهها» به قلم نگارنده.

برای هریک از این زیرسیستم‌های فرهنگی می‌توان بخشهایی جزئی‌تر برشمرد که اغلب عمری کوتاه‌تر و دامنه‌ی اثرگذاری کمتری داشته‌اند. مثلا شمال و جنوب میانرودان دو زیرسیستم متمایز است که دشتهای جنوبی و کشاورزانش را در برابر کوهستانهای شمالی و رمه‌داران‌اش قرار می‌دهد و بعدتر در قالب دولتهای بابل و آشور تبلور سیاسی پیدا می‌کند. یا حوزه‌ی آبگیر سند و هامون یک بخش هندی دارد که پیرامون رودهای سند و گنگ را در خود می‌گنجاند و در مقابل بخش بلوچستانی قرار می‌گیرد که هیرمند و هامون را در خود جای می‌دهد. در شمال هم دشت بارور مرو و دره‌ی زرافشان و مناطق کوهستانی پامیر زیرسیستم‌های متمایزی را بر می‌سازند.

با این همه این مناطق با ویژگی‌های محلی‌شان در قالب آن هفت زیرسیستم با هم جوش می‌خورند و آن هفت زیرسیستم هسته‌ی مرکزی تمدنی ایران را بر می‌سازند. این نظام تمدنی در دوره‌های تاریخی متفاوت با مناطق پیرامونی‌اش ارتباطهایی متفاوت برقرار می‌کند. مثلا ترکستان که در ابتدای کار بخشی از این سیستم بوده و پنج قرن گذشته در روندی پیوسته به سوی قلمرو خاوری و تمدن چینی گراییده را می‌توان همچون زیرسیستم هشتم پیکره‌ی تمدن ایرانی در نظر گرفت. هرچند این زیرسیستم همچون آسورستان در واسطه و میانجی تمدن ایرانی با تمدنی بیرونی (یعنی چین) است و پس از فروپاشی دولت ساسانی و به ویژه بعد از حمله‌ی مغول کم کم در سپهر تمدن چینی جای می‌گیرد و به پیرامونی در شرق تمدن ایرانی تبدیل می‌شود.

به همین ترتیب بخش غربی آناتولی و بالکان که تا پایان عصر هخامنشی بخشی درپیوسته با حوزه‌ی تمدن ایرانی است، پس از قیام مقدونیان و به ویژه در پی شکل‌گیری دولت روم به حوزه‌ی تمدن اروپایی متصل می‌شود. در قرون اخیر با پیشروی تمدن اروپایی به سمت شرق –که کارگزارش امپراتوری روسیه بود–

تسخیر و ایرانی‌زدایی از نواحی شمالی دریای خزر و قرقیزستان و قزاقستان و قازان را می‌بینیم که این بخشها را هم از ادامه‌ی زیرسیستم سغد و خوارزم به پیرامونی بیرونی برای قلمرو ایرانی تبدیل می‌کند.

زیرسیستم‌های حوزه‌ی تمدن ایرانی به ویژه زمانی مرزبندی و پیکره‌ی متمایز و مشخص پیدا می‌کنند که با شاخصهایی سخت‌افزاری مثل مراکز قدرت سیاسی و توزیع جغرافیایی نژادها و قبایل به تمدن ایرانی بنگریم. در مقابل وقتی عناصر نرم‌افزاری‌ای مثل ادیان و سبک زندگی و هنر و فناوری را معیار بگیریم، این زیرسیستم‌های کلان –و طبعا مناطق متمایز درونی‌شان– همه با هم جوش می‌خورند و یک گستره‌ی یکپارچه و همریخت را نمایان می‌سازند که از همان ابتدای کار و آغاز هزاره‌ی سوم پیش از میلاد سامان‌یافتگی چشمگیر و یکپارچگی سیستمی‌اش نمایان است. از این رو در پژوهش کنونی چون موضوع بحث‌مان سبک‌های گوناگون آفرینش زیبایی و فنون و روش‌ها و کارکردهای متفاوتِ هنر است، با یک دامنه‌ی یکپارچه و بسیار پهناورِ تمدنی سر و کار داریم که مراکز گوناگون زایش خلاقیت هنری در میانه‌اش پدید می‌آیند و محو می‌شوند و در پیوستارهایی با هم می‌آمیزند و در طیف‌هایی به هم تبدیل می‌شوند.

۲. تاریخ هنر تمدن ایرانی به شکلی شگفت‌انگیز روایت‌ناشده باقی مانده است. این شگفتی از آنجا بر می‌خیزد که ایران زمین به همراه مصر کهنترین کانون زایش هنر شهرنشینانه است و پایدارترین و اثرگذارترین مرکز ظهور خلاقیتهای هنری در سطح زمین به شمار می‌آید. ایران زمین خاستگاه تمدن کشاورزانه و شهرنشینی است و از این رو هنری که به شکل حرفه‌ای ساماندهی شده و در بافت اجتماعی یکجانشین کارکرد پیدا می‌کند، در ایران زمین آغاز شده است.

سبکها و شیوه‌ها و الگوهای حاکم بر هنر ایرانی در تداومی شگفت‌انگیز طی پنج هزار سال گذشته پیوستگی خود را حفظ کرده و طیفی بسیار پردامنه از وامگیری‌ها و اثرگذاری‌ها را در سرزمینهای همسایه و

تمدنهای پیرامونی به دنبال داشته است. چشم‌اندازی زیبایی‌شناسانه و اصرار بر زایش زیبایی در کوچکترین زوایای زیست‌جهان ایرانیان نهادینه شده و حتا امروز نیز که دوران زوال این تمدن است، همچنان درخشش و نمودی انکارناپذیر دارد. از این رو، این که چرا تاریخ هنر در تمدن ایرانی ناگفته باقی مانده، به معمایی حل ناشدنی می‌ماند.

تاریخ امری هویت‌بخش و سیاسی است و کسی در این مورد چون و چرایی ندارد. تاریخ، هویت را بر می‌سازد و هویت است که گسترش قدرت در جغرافیا را ممکن می‌سازد. یعنی هر جغرافیای سیاسی‌ای پیشاپیش به تاریخی تکیه می‌کند و بازار گرمِ جعل و تحریف در تاریخ معاصر نشان می‌دهد که هرجا چنین تکیه‌گاهی به شکل مستند و عینی وجود نداشته باشد، مدارهای قدرت سایه‌ای از آن را جعل می‌کنند. از این روست که روایت شدن یا روایت ناشدن تاریخ‌ها، امری سیاسی است و در پیوند با قدرت ممکن یا ناممکن می‌شود.

روایت کردن تاریخ هنر تمدن ایرانی در اندرون سرمشق‌های نظری مدرن به امری ناممکن بدل شده است. از سویی بدان دلیل که ایران زمین به خاطر منابع چشمگیر طبیعی و انسانی‌اش در عصر مدرن هم مثل همیشه‌ی تاریخ آماج اصلی تهاجم تمدن اروپایی بوده است، و از سوی دیگر بدان دلیل که مرجعیت و مرکزیت تمدن اروپایی –که مدرنیته مدعی آن است– جز با انکار وامها و دِین‌های باختر به خاور ممکن نمی‌شود. از این روست که در دوران مدرن تاریخی جعلی و تحریف شده از هنر در قلمرو تمدن ایرانی برساخته شده، که به شکلی باور نکردنی از داده‌های عینی و مستندات تاریخی فاصله دارد و نادرستی و پرت بودن‌اش به شکلی اعجاب‌انگیز آشکار است. این روایتی است که طی یکی دو سده‌ی گذشته زیر فشارهای مدارهای قدرت و با جزر و مد ظهور و سقوط نهادهای سیاسی گوناگون شکل گرفته و ستون فقرات‌اش انکار وجود تمدن ایرانی و غفلت از اهمیت و اثرگذاری آن بوده است.

امروز وقتی از تاریخ هنر تمدن ایرانی سخن می‌گوییم، چیزی در حد هیچ را پیشاروی خود داریم. انبوهی از کتابها و مقاله‌ها که درباره‌ی تاریخ «امرِ زیبا» در تمدن ایرانی نوشته شده‌اند، خطاهای روش‌شناسانه‌ی مشابهی را مدام تکرار می‌کنند و از این رو روایتهایی گسیخته، تکه پاره و نامفهوم از تحول هنر در کهنترین تمدن زنده‌ی زمین را به دست می‌دهند. شاید از آن رو که این تمدن را مرده می‌پندارند، یا اصولا منکر وجود آن هستند.

طی قرن گذشته بیش از صد تاریخ هنر مهم درباره‌ی قلمرو تمدن ایرانی نوشته شده که تقریبا همه‌شان به این خطاهای روش‌شناختی مبتلا هستند. برای روشن ساختنِ تمایز پژوهش کنونی با آنچه که تا به حال انجام شده، لازم است سیاهه‌ای کوتاه و فشرده از این خطاها را فراهم آوریم و نخست نشان دهیم که از چه اشتباههای مرسوم و هنجارینی پرهیز خواهیم کرد.

نخستین خطا، از جنس «خطای پیش‌فرض» است. تاریخ‌نگاری هنر در دوران مدرن پیش‌فرض خود را چنین قرار داده که چیزی به نام تمدن ایرانی وجود ندارد. تمدن –یعنی شبکه‌ای از مراکز شهری که با راههای تجاری به هم متصل شده و زیست‌جهانی مشترک را برای باشندگان‌اش پدید بیاورند– برای نخستین بار در ایران زمین پدید آمده و در سراسر تاریخ آشکارترین جلوه و عینی‌ترین تحقق ملموس‌اش را در قلمرو ایران زمین نمایان ساخته است. از این رو خطای یاد شده به سادگی از انکار داده‌های تاریخی، سوگیری‌های سیاسی در تعریف مفهوم تمدن و نادیده انگاشتن اسناد و شواهد عینی ناشی می‌شود.

با هیچ متغیر و معیار علمی و عینی‌ای نمی‌توان اروپا و چین را تمدن دانست، مگر آن که بر مبنای همان شاخص‌ها، در همان مقاطع زمانی –و بسی فراتر از آن– ایران را تمدن بدانیم. داده‌هایی که به وجود شهرنشینی و نویسایی و فرهنگ زاینده و مدنیت پیچیده گواهی می‌دهند، بیش و پیش از آن که در جغرافیای

چین و اروپا عینیت یافته باشند، در ایران زمین ظهور یافته و تداوم پیدا کرده‌اند. از این رو خطای اول به سادگی از تحریف داده‌ها و برخورد نامتقارن با شواهد بر می‌خیزد و پایبندی به پیش‌فرضی نادرست است.

نمود این خطا را در پرهیزی نمایان از اشاره به اسم ایران و پارس می‌بینیم، که بسامد و فراگیری‌اش تنها با مفاهیم تابو در نظامهای دینی متعصبانه پهلو می‌زند. یعنی در کتابهایی که درباره‌ی تاریخ هنر جهان یا تاریخ هنر قلمرو ایران زمین نوشته شده، اسم ایران و پارس و تمدن ایرانی چندان به ندرت به کار گرفته شده و کاربردش چنان محدود و خاص است که گویی با کلمه‌ای گناه‌آمیز و تابویی مذهبی سر و کار داریم.

دومین خطا که از اولی بر می‌خیزد، تعمیم جغرافیای سیاسی امروزین پهنه‌ی ایران زمین، به گذشته‌ی تاریخی‌اش است. مرزبندی کشورهای امروزین مستقر در ایران زمین امری دیرآیند و نوظهور است که طی صد سال گذشته پدید آمده و یکسره زیر تاثیر عواملی بیرونی مانند استعمار و جنگهای جهانی و جنگ سرد بوده است. یعنی این مرزها ارتباط چندانی به خودِ حوزه‌ی تمدن ایرانی ندارند و مرزبندی سیاسی این قلمرو زیر فشار نظم بین‌المللی ابرقدرتها را نشان می‌دهند.

هر نوآموزی که اندکی تاریخ خوانده باشد می‌داند که پاکستان و ازبکستان و عربستان و عراق و ترکیه مفاهیمی نوظهور هستند که همگی پس از جنگ جهانی اول پدید آمده‌اند و قدمت برخی‌شان از عمر برخی از آدمیان زنده، کمتر است. بدیهی است که این مرزبندی سیاسی را نمی‌توان به تاریخی تعمیم داد که پنج هزار سال تداوم دارد. با این حال چنین تعمیمی در بالاترین سطوح رده‌بندی هنر و تاریخ‌نگاری هنر دیده می‌شود. یعنی هم در موزه‌ها و هم در مواد درسی دانشگاهی و هم در گفتمان‌های رسمی و معتبر درباره‌ی تاریخ هنر، از هنر باستانی افغانستان و بوداهای ساخته شده در پاکستان و نقاشی‌های دیواری تاجیکستان و هنر عراق یا ارمنستان سخن می‌شنویم. در حالی که حتا امروز هم بیشتر این واحدهای سیاسی همچنان پسوند

«–ستان» را حفظ کرده‌اند که نشان می‌دهد استانی در دل یک قلمرو سیاسی–تمدنی کلان‌تر بوده‌اند و هستند، اگرچه که این تمدن امروز فروپاشیده و آشوبزده باشد.

سومین خطا که دنباله‌ی همین خطای پیشین است، برچسب‌گذاری و رده‌بندی و بهره‌جویی از مفاهیم نوظهور مدرن است، برای فهم و تدوین تاریخ هنر در زمانهای پیشین. برخی از این مفاهیم یکسره برساخته‌ی استعمار هستند. یعنی نه تنها عینیت علمی و اعتبار سندی ندارند، که حتا درونزاد هم نیستند و در جایی بیرون از قلمرو تمدن ایرانی جعل شده‌اند. مفاهیمی سیاسی و نوساخته که اقوام ایرانی را به مرتبه‌ی مللی مستقل بر می‌کشد، برچسبها و عنوان‌هایی که هنجارهای اجتماعی قوم‌گرایان امروزین را به گذشته‌های دور منسوب می‌کند، و مشابه اینها را در این بافت فراوان می‌توان دید.

این در حالی است که گفتمان‌های یاد شده حتا امروز هم در ایران زمین فراگیر نیستند و نزد توده‌ی مردم و به ویژه هنرمندان اعتبار و کاربرد چندانی ندارند. یعنی طی صد سال گذشته مفاهیمی تفرقه‌افکنانه توسط نیروهای استعماری درباره‌ی اقوام و تیره‌های تمدن ایرانی جعل شده و برای برساختن دولتها و نهادهای سیاسی ناکارآمد و فاسدی به کار گرفته شده است، و این مفاهیم که نه اعتبار علمی دارند و نه حتا محبوبیت و ضریب نفوذی محلی، در تاریخ‌های هنر برای رده‌بندی و برچسب‌زنی و تعریف هنرها کاربرد پیدا می‌کنند. به این شکل است که مثلا از هنر ترک‌ها و هنر کردها و هنر عرب‌ها سخن می‌شنویم، در حالی که این اقوام مستقل از تمدن ایرانی و خارج از ظرف هویت ملی مشترک‌شان وجودی تاریخی نداشته‌اند و هرگز هم هنری متمایز را بر مبنای این برچسبها تولید نکرده‌اند.

خطای چهارم نیز پیامد سه‌تای پیشین است. اگر تاریخ‌نگاری بخواهد نظمهای سیاسی امروز را به گذشته نسبت بدهد و اقوام و هنری ویژه را برای تیره‌ها و نظام‌های سیاسی و ایدئولوژیک نوساز دست و پا کند، دیر یا زود باید با مسئله‌ی ایران روبرو شود. مشکل حل ناشدنی‌ای که یک تاریخ‌نگار کلاسیک مدرن با

آن روبروست آن است که طی بیست و شش قرن گذشته برای بیش از بیست قرن یک دولت متمرکز و غول‌آسا در قلمرو ایران زمین حاکم بوده و زبانهای ملی رایج در این قلمرو هریک پنج تا دوازده قرن دوام یافته‌اند. در شرایطی که عمر دولت فراگیر در سراسر پیشینه‌ی تمدنهای بزرگ دیگر –روم و چین– به یک هزاره نمی‌رسد، و زبانهای ملی در اغلب نقاط امری نوپدید و بی‌سابقه بوده، انکار آن پیشینه کاری دشوار است.

اگر مورخی همچنان با همه‌ی این حرفها در انکار این داده‌های روشن بکوشد، ناگزیر می‌شود وجود عینی ملیت ایرانی را به چیزی کوچکتر و محدودتر از آنچه به بوده فرو بکاهد، و به شکلی هنری برای آن دست و پا کند. به این ترتیب است که مثلا هنر درباری هخامنشی به اشتباه با کل هنر ایرانی در عصر هخامنشی یکی انگاشته می‌شود، یا سلیقه‌ی مکتب هرات را با کل زیبایی‌شناسی ایرانی در عصر تیموری مترادف می‌شمارند. در حالی که در هیچ تمدنی چنین تعمیم و چنان فرو کاستنی درست نیست. به ویژه در مورد ایران که شواهدی فراوان و انبوه داریم که نادرست بودن چنین برداشتی را نشان می‌دهد. به زودی در همین پژوهش بدان خواهیم پرداخت. این فرو کاستن «هنر ایرانی» به »هنر درباری فلان دودمان» البته کاربردی دارد، و آن هم این که هنرهای غیر درباری بی‌برچسب و خالی از محتوا باقی می‌مانند و می‌شود آن را با مفاهیم نوساخته و ایدئولوژیک پر کرد.

به این ترتیب هنر سکایی استانهای شمال شرقی قلمرو هخامنشی که یکی از شکوفاترین صورتبندی‌های زیبایی در ایران دوران بوده، با آن که دقیقا همسان با هنر درباری هخامنشی است، در مرتبه‌ی نخست به خاطر دور بودن‌اش از خاستگاه دولت پارس، غیرایرانی قلمداد می‌شود و بعد این امکان فراهم می‌آید که برچسبهایی عجیب و غریب بر آن آویخته شود. نگارنده با چشم خود در موزه‌های عظیمی مانند آرمیتاژ و موزه‌ی مرکزی پکن دیده که همین هنری که در ایرانی بودن‌اش هیچ تردیدی نیست، با برچسبهای

عجیب و غریبی مثل هنرسیبری، هنر سکاهای رمه‌دار، هنر شیونگ‌نو، و هنر ترک‌ها برابر چشمان معصوم تماشاچیان به نمایش درآمده است.

مشابه این ترفند را درباره‌ی جغرافیا و مدارهای ارتباطی نیز می‌بینیم. یعنی آنچه از ایران در راههای بازرگانی بزرگِ ایرانی به باختر و خاور انتقال یافته را به شکلی بر مکان یافته شدن‌شان میخکوب می‌کنند و بند ناف‌اش را با تمدن ایرانی می‌برند. تمدن ایرانی تنها یک جغرافیای شهرنشینی نیست، که در ضمن کلافی از راههاست که این مراکز شهری را به مراکز تمدن‌های همسایه متصل می‌سازد. راه ابریشم در قلمرو چین و ادامه‌اش در غرب که راههای تجاری قلمرو اروپایی‌ست، بخشی از تمدن ایرانی هستند که از بذر ایران زمین روییده و به اطراف گسترش پیدا کرده‌اند. حتا اقوام کارگزار تجارت در این راهها (یعنی سغدیان در شرق و یهودیان در غرب) هم ایرانی بوده‌اند و هویت و دین و خط و راه و رسم ایرانی خود را تا روزگار مدرن حفظ کرده بودند.

نادیده گرفتن این الگوی جریان یافتن معناها و هنرها از سویی مرزهای تمدن ایرانی را محصور و محدود می‌کند و از سوی دیگر وام‌ستانی‌های نمایان و مستند تمدنهای همسایه از آن را فرو می‌پوشاند و از این رو بخش مهمی از دستاوردهای هنری تمدنهای دیگر را نیز نامفهوم و رسیدگی‌ناپذیر می‌کند. این ترفند همان چروکاندن مرزهای تمدن ایرانی است، برای آن که جایی برای مفاهیم ساختگی و نامستند خالی شود، که همان الگویی است که در بند پیشین هم مشابهش را دیدیم.

خطای دیگر که به این اندازه پیچیده نیست و درک نادرستی و نامستند بودن‌اش پشتوانه‌ی نظری فربهی نمی‌طلبد، اصرار مورخان هنر برای آن است که چیزهای خوشایند و زیبا را یونانی یا رومی و در کل اروپایی قلمداد کنند. در حالی که منسوب کردن هنری بومی به خاستگاهی بیرونی به دلایلی و شواهدی نیاز

دارد، و این کافی نیست که هرچه در دید مورخ «زیبایی کلاسیک» می‌نماید، نتیجه‌ی «عصر کلاسیک یونانی» قلمداد شود.

۳. خطاهایی که سیاهه‌ای کوتاه و فشرده از آن را به دست دادیم، درازدامنه‌تر از اینها هستند و یکایک وقتی به نمونه‌های مورد بررسی‌مان برسیم، نقد و واسازی‌شان خواهم کرد. این خطاها را باید طرد کرد و مراقب‌شان بود. چون نه تنها تصویری جعلی و پرتحریف از سیر تحول هنر در گذشته به دست می‌دهند، که راه را بر طرح پرسشهای جدی نیز می‌بندند. پرسشهایی که برای فهم سرگذشت امر زیبا در حوزه‌ی تمدن ایرانی ضرورت دارد، که این خود پیش‌نیازی است برای فهم سیر دگردیسی هنر در سطحی جهانی.

اگر با رویکردی عقلانی، رسیدگی‌پذیر و علمی به سیر تکامل پدیدارهای زیبا بنگریم، به هر چارچوب نظری‌ای که وفادار باشیم، به سرعت و سادگی نادرستی خطاهای فهرست شده‌مان را درخواهیم یافت. در میان این چارچوبها، سرمشق نگارنده برای طرح پرسش از تاریخ هنر ایرانی، رویکرد سیستمی است و با بهره‌گیری از دستگاهی نظری به آن خواهم پرداخت که با نام «نگرش زُروان» شهرت یافته، و در اندرون سرمشق نظریه‌ی سیستم‌های پیچیده تدوین شده و پیشتر به صورت مقاله‌ها و کتابهایی منتشر شده است.

با تکیه بر این دستگاه نظری، و با پرهیز از خطاهایی که گفتیم، این امکان را خواهیم داشت تا پرسشهایی جدی درباره‌ی تاریخ تکامل هنر در قلمرو جغرافیایی ایران زمین طرح کنیم، و بدان پاسخ گوییم. این دستگاه نظری نه از پیش‌داشتها و فرضیات بدیهی انگاشته شده، که از پرسشها و طرح مسئله‌ها آغاز می‌کند. از این رو حتا وجود تمدن ایرانی و یکپارچگی این سیستم فرهنگی و تک تک گزاره‌هایی که پیشتر بدان اشاره کردیم، در آن نتیجه محسوب می‌شود و نه مقدمه. یعنی هیچ یک از اینها بدیهی یا مسلم شمرده نمی‌شود و با طرح پرسش به شواهد و گواهان عینی مجال خواهیم داد تا خود به سخن آیند و این محتمل‌ترین

روایت حدس زدنی را درباره‌ی حوزه‌ی تمدن ایرانی به دست خواهد داد. قدمت تمدن ایرانی، یکپارچگی و تداوم‌اش، و اهمیت و اثرگذاری‌اش همگی پیامدها و نتایجی هستند که از این پژوهش برمی‌آیند و می‌توان همه را در دوکمان نهاد و تعلیق‌شان کرد و درباره‌شان به چون و چرا پرداخت. چون و چراهایی که پرسشهایی از این دست را ایجاب می‌کنند:

مراکز جغرافیایی ظهور سبکهای هنری و قلمروهای مکانی‌ای که خلاقیت‌های هنری در آن تمرکز داشته‌اند، کجاها بوده‌اند؟ این مراکز چقدر دوام داشته، چه فرآورده‌هایی تولید می‌کرده، و چگونه بر هم اثر می‌گذاشته‌اند؟

مراکزی که خلاقیت هنری در آن صورت می‌گرفته چه ساخت جامعه‌شناسانه‌ای داشته‌اند؟ شهری بوده‌اند یا روستایی؟ یکجانشیان و کوچگردان چه سهمی در آن داشته‌اند و آیا ساختهای اجتماعی متفاوت سلیقه‌های هنری متمایزی پدید می‌آورده‌اند؟

مضمونها، سبکها و قالبهای هنری چه پیوندی با زیست‌بوم آن منطقه برقرار می‌کرده، و چطور از جغرافیا تاثیر می‌پذیرفته است؟

سبکهای هنری و خلاقیتهای زیبایی‌شناسانه چطور با دولتها، مدارهای قدرت و مراکز دینی و سیاسی ارتباط برقرار می‌کرده‌اند؟ گفتمانهای سیاسی غالب چطور در قالب‌های هنری ریخته می‌شدند و سلیقه‌های زیبایی‌شناسانه چگونه خود را در بافتهای سیاسی و دینی می‌گنجانده‌اند؟

چه پیوندی میان روایتهای زبانی و هنرهای تجسمی برقرار بوده است؟ متون تاریخی یا اساطیری، خطهای گوناگون و پیکربندی‌های تفاوت ادبی چطور در آثار هنری منعکس می‌شده‌اند و چطور زیر تاثیر آن شکل می‌گرفته‌اند؟

چه پیوندی میان فناوری و هنر برقرار بوده است؟ آیا با جهش‌های فناورانه پرشهایی در خلاقیت هنری نیز می‌بینیم؟ آیا می‌شود گفت شکوفایی هنر مقدمه یا پیامد تحولات فناورانه بوده است؟

غایت سیستم‌های تکاملی، که قدرت و بقا و لذت و معنا (قلبم) است، چطور با آفرینش هنری برآورده می‌شده است؟ هریک از سطوح سلسله مراتبی سیستم‌های انسانی، یعنی سطوح زیستی و روانی و اجتماعی و فرهنگی (فراز) چگونه در روند آفرینش هنری نقش ایفا می‌کرده‌اند، و چطور زیر تاثیر آن تغییر شکل پیدا می‌کرده‌اند؟

آیا می‌توان از پیوستگی‌ای در سبکهای هنری و سلیقه‌های زیبایی‌شناسانه سخن گفت، که در جغرافیا و تاریخ ایران زمین گسترده باشد و هنرِ ایرانی قلمداد شود؟ هنر تا چه اندازه مرزهای میان زیرسیستم‌های فرهنگی و سیاسی قلمرو تمدن ایرانی را تعیین می‌کند، و تا چه میزان گذارهای تاریخی و مرزبندی‌های میان دوره‌های زمانی پیاپی را در خود منعکس می‌کند؟

آیا قواعد زیبایی‌شناسانه یا چارچوبهای سبکی خاصی تحول یافته، که در سراسر حوزه‌ی تمدن ایرانی تداومی تاریخی و گسترشی جغرافیایی داشته باشد؟ به شکلی که بتوان آن را شالوده‌ی زیبایی‌شناسی ایرانی دانست؟

٤. بسیاری از تاریخ‌های هنری که امروز در دست داریم و بسیاری‌شان شأن و موقعیت کتابهای مرجع و درسی را هم پیدا کرده‌اند، بیشتر به جُنگی سرگرم کننده از چیزهای پراکنده شباهت دارند و این بدان خاطر است که نویسندگان‌شان از طرح جدی پرسشهایی از این دست سر باز زده‌اند. طرح چنین پرسشهایی به پشتوانه‌ای نظری نیاز دارد تا بتوان کلیت تمدن ایرانی را در آن دید و صورتبندی کرد و مفاهیم را شفاف

ساخت و صیقل زد، و همچنین روش‌شناسی‌ای که بتواند از میان انبوهی از اشیای باستانی و آثار موزه‌ای سیری معنادار و روایتی عقلانی از تحول هنر را در پیوند با سایر پویایی‌های تاریخی به دست دهد.

این کاری است که همچنان انجام ناشده باقی مانده و تنها راه درمان این فلج، گذار از گوشه‌های امن و خلوتِ امروزین به میدانهای پهناور و گسترده‌ی پژوهشهای روش‌مند و سازمان یافته است. تنها در آن هنگام شگفتی ناشی از طرح پرسشهای زاینده و ادامه‌دار جایگزین رخوت امروزینی خواهد شد، که کتمان پرسش و نادیده‌گیری نظمها و الگوها را به دلایلی سیاسی یا ایدئولوژیک ترجیح می‌دهند.

بخش نخست: هنر عصرگذار (از نوسنگی به برنز)

گفتار نخست: آغازگاه‌ها در آناتولی

تاریخ هنر در قلمرو ایران زمین بسیار دیرینه است، و این قدمت با یک اثر یگانه و بحث برانگیز پیوند خورده که آن را می‌توان هم آغازگاه عصر کلان‌سنگی در نظر گرفت و هم نقطه‌ی شروع هنر سازمان یافته‌ی جمعی در آن قرار دارد.

شواهد نشان می‌دهد که گونه‌ی انسان خردمند، یک گونه‌ی هنرمند است. یعنی طی چهل هزار سال گذشته همه‌ی وابستگان به گونه‌ی انسان خردمند مستقل از این که سطح پیچیدگی جامعه‌شان چقدر بوده باشد، هنر تولید می‌کرده‌اند. دیوارنگاره‌های عصر پیشاتاریخی و صخره‌نگاره‌های فراوانی که در نقاط مختلف جهان باقی مانده، با شواهد مردم‌شناسانه‌ی دو قرن اخیر سازگاری دارد و نشان می‌دهد که قبایل کوچک چند ده نفره‌ای که در عصر پیشاکشاورزی قالب عمومی جامعه‌ی انسانی را تشکیل می‌دادند، همگی اشکالی از هنر را تولید می‌کنند.

برخی از این اشکال مثل شعر و موسیقی و رقص و بدن‌آرایی بیشتر از جنس رخداد هستند و در پیکرمندی‌های مادی تبلور نمی‌یابد و از این رو گذرا و میراست. اما برخی دیگر ردپایی از خود بر چیزها به جا می‌گذارند و به اسناد باستان‌شناختی یا تاریخی تبدیل می‌شوند. از این رو بخش عمده‌ی چیزهایی که بر

آفرینش هنری گواهی می‌دهند عبارتند از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها و زیورآلات و سازه‌های معمارانه که همگی بر اشیای معدنی و اجسامی از جنس سنگ ثبت می‌شوند و به همین خاطر ماندگاری زیادی در گذر زمان دارند.

هنری که جوامع گردآورنده و شکارچی پدید می‌آورده‌اند و امروز هم می‌آورند، تفاوتی چشمگیر با هنرهای عصر کشاورزی دارد. در اینجا هم هنر از خلاقیتی فردی و معنایی شخصی سرچشمه می‌گیرد و در قالب رخدادی (مثل رقص یا آواز یا موسیقی یا نمایش) یا چیزی (مجسمه‌ای، نقاشی‌ای، زیوری، یا سازه‌ای) نمود پیدا می‌کند. اما این هنر تقریبا در همه‌ی موارد سه ویژگی برجسته دارد. نخست آن که بافت معنایی حاکم بر آن، روایتهای شفاهی و اساطیر قبیله است که اغلب ساختاری بسیار ساده دارند و همواره نانویسا هستند. دوم آن که آفرینش هنری اغلب برای بیان و صورتبندی این روایتهای هویت‌بخش جمعی انجام می‌پذیرد، و نه ابراز احساسات و هیجانهای شخصی. حتا در بدن‌آرایی و ساخت زیورآلات که شخصی‌ترین رده از این هنرها هستند هم قالب و ساختار به شدت توسط هنجارهای اجتماعی و اساطیر جمعی تعیین می‌شود. سومین نکته آن که مصرف کنندگان هنر در این جوامع ابتدایی همه‌ی اعضای جامعه هستند، و نه طبقه‌ای خاص یا نهادی خاص.

با آغاز انقلاب کشاورزی و دگردیسی در ساختار نظامهای اجتماعی هرسه‌ی این ویژگی‌ها دگرگون می‌شوند. هنرمند که حالا در جامعه‌ای پیچیده، یکجانشین، سلسله مراتبی و پرجمعیت زندگی می‌کند، در بافتی بسیار متنوع‌تر و پراکنده‌تر از گفتمان‌ها هنر خود را تولید می‌کند و به شکلی مستقیم یا غیر مستقیم به منابعی نوشتاری تکیه می‌کند.

به خاطر همین پیچیدگی و واگرایی روایتها و تنوع گفتمانی است که هنرمندان یکجانشین علاوه بر روایتهای جمعی و اساطیر گروهی، عواطف و هیجانهای شخصی خود را هم بیان می‌کنند و از این رو یکباره

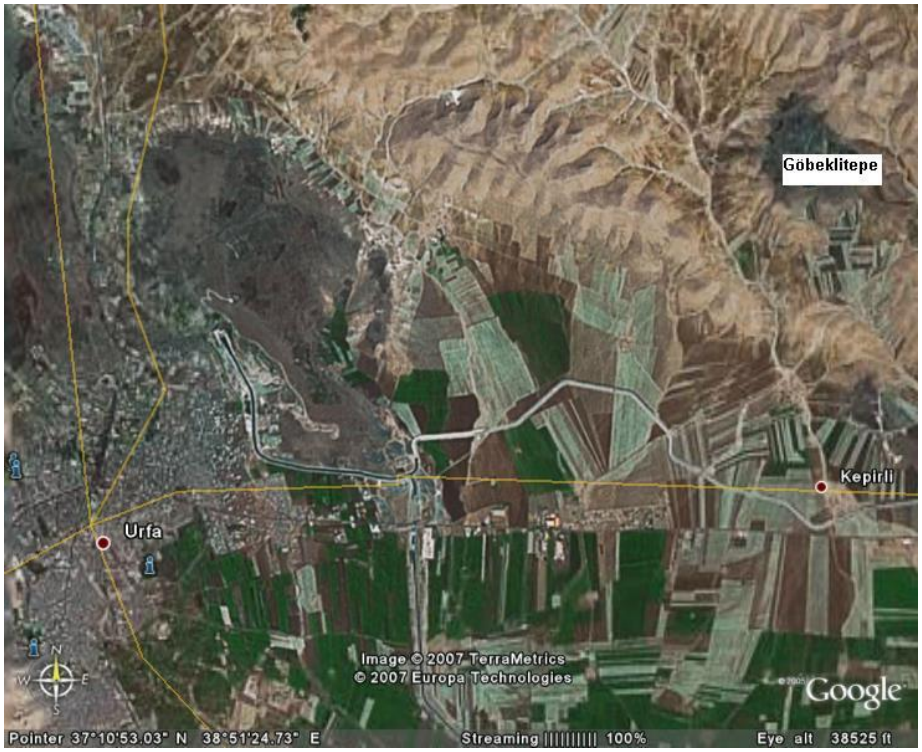
با تنوعی شگفت‌انگیز از سبکها و شیوه‌ها روبرو می‌شویم. سومین و مهمترین نکته آن که در جوامع یکجانشین هنر مصرف کنندگان تخصصی‌ای دارد که عبارتند از طبقه‌ی اشراف و نخبگان فرهنگی، که به طور خاص در دو نهاد معبد و دربار سازمان یافته‌اند. بنابراین در این جوامع هنر حامی اقتصادی و سازمان‌یافتگی اداری پیدا می‌کند و این از سویی به تخصصی شدن و حرفه‌ای شدن هنر می‌انجامد و از سوی دیگر همکاری و مشارکت چندین هنرمند در آفرینش اثری یگانه را ممکن می‌سازد.

دیگر هنرمند یکی از اعضای قبیله نیست که در اوقات فراغتش روی ساخت چیزی کار کند و در زمان فراغت اعضای قبیله آن را به همه عرضه کند. او دیگر خویشاوندی آشنا نیست که به خاطر پیوند ویژه‌اش با خدایان به طور شخصی چیزی بیافریند و آن را با چند ده نفر از اعضای قبیله که همگی همخون‌اش هستند، سهیم شود. هنرمند در جوامع یکجانشین به صنعتگری شبیه می‌شود که مهارتی ویژه را با تمرین زیاد به دست می‌آورد و به خاطر پیوندش با نهادهای قدرت مادی و معنوی، یعنی کاخ شاه یا معبد کاهن موقعیت اجتماعی ویژه‌ای پیدا می‌کند و این فرصت را پیدا می‌کند تا زمانی بسیار طولانی‌تر برای خلق اثر خود وقت بگذارد و از همکاری و بازخورد و یاری یا رقابت همگنان خویش بهره‌مند شود. مخاطب اصلی او دیگر شماری کم از خویشاوندان نیستند که زیست‌جهانی یکسان و تجربه‌ی زیسته‌ی مشترکی با او داشته باشند، بلکه طبقه‌ای از نخبگان سیاسی یا دینی هستند که با شکافی در شأن از او جدا می‌شوند، و با واسطه‌ی ایشان توده‌ای از مردم قرار است در معرض این هنر قرار بگیرند که اغلب به کلی بیگانه هستند و زمینه‌ها و باورهایی بسیار متنوع دارند.

تا جایی که شواهد و اسناد تاریخی گواهی می‌دهد، گذار از هنر گردآورنده–شکارچیان به هنر یکجانشینان برای نخستین بار در ایران زمین تحقق یافته است، و این جای شگفتی ندارد چون اصولا همین قلمرو خاستگاه انقلاب کشاورزی نیز هست. این گذار احتمالا در سراسر تاریخ هنر بر سیاره‌ی ما مهمترین

چرخش و گسست سیستمی بوده است. پس از تحول مهمی که در فاصله‌ی هفتاد تا چهل هزار سال پیش انجام پذیرفت و با تغییر تکاملی سیم‌کشی مغز به زایش هنر انجامید، احتمالا این مهمترین گذار در پیچیدگی و شکل و پیکربندی هنر بوده است.

تا مدتها چنین انگاشته می‌شد که یکی از نمودهای آغازین عصر کشاورزی، سازه‌های کلان‌سنگی است. این سازه‌ها که نمونه‌ی مشهورش استون هنج در انگلستان است، کالبدهایی معمارانه هستند که با برافراشتن و تراشیدن سنگهای عظیم ساخته می‌شوند. در اروپا ظهور فرهنگ کلان سنگی پیامد عصر کشاورزی است و به همین خاطر فرض بر آن بود که یکجانشینی و انباشت خوراک کاشته شده عاملی بوده که از سویی سازمان یافتگی نیروی کار انسانی و از سوی دیگر تغذیه کردن‌اش در زمان انجام کاری چنین غیرمولد را ممکن می‌ساخته است. این نگرشی کلاسیک بود که اقتصاد و عناصر سخت‌افزاری و مادی تمدن را بر سویه‌های آیینی و خلاقانه‌اش مقدم می‌دانست؛ سویه‌هایی که سازه‌های کلان سنگی نمونه‌ای زمخت از آن هستند.



چنین دیدگاهی به قوت خود باقی بود، تا حدود سی سال پیش که کهنترین سازه‌های کلان‌سنگی کره‌ی زمین در غرب ایران زمین و مرز کشورهای امروزین ترکیه و سوریه کشف شد. پیدا شدن این سازه‌ها از آن رو مهم و تعیین کننده است که به زمانی پیش از ظهور کشاورزی، یعنی حدود ۹۵۰۰ پ.م تعلق دارند و بنابراین گواهی می‌دهند که جوامع گردآورنده و شکارچی توانایی سازماندهی نیروی کاری چشمگیر و تغذیه کردن‌شان را داشته‌اند، و نرم‌افزار دینی‌ای که ساختن این بناهای آیینی را ایجاب کرده، بر ساز و کارهای اجتماعیِ تولید و انباشت خوراک که بعدتر پشتیبانی‌اش می‌کرده، تقدم زمانی دارد.

این کهنترین آثار کلان‌سنگی جهان در گوبکلی تپه (یعنی: تپه‌ی شکم‌گُنده) یافت شده‌اند. در این منطقه حلقه‌هایی از سنگهای عظیم ایستاده کشف شده که برخی‌شان تصویرهایی از جانوران یا نقش‌هایی انتزاعی را بر خود دارند. یعنی درباره‌ی ارزش هنری‌شان و پیوندشان با هنرهای تجسمی تردیدی نداریم. این خرسنگ‌ها شش متر بلندا و بیست تن وزن دارند و در قالب حلقه‌هایی با قطر سیصد متر بر تپه‌ای با دوازده متر ارتفاع جای گرفته‌اند. در کل دویست ستون سنگی –هریک با وزن چند تن– در این مجموعه وجود دارد که روی هم رفته بیست حلقه را پدید می‌آورند که فضاهایی با قطر ده تا بیست متر را محصور می‌کنند. حلقه‌ها خود با دیواری سنگی به هم متصل می‌شوند.[۲]

این سازه‌ها در فاصله‌ی ده تا دوازده هزار سال پیش ساخته شده‌اند و کهن‌ترین دست‌ساخت‌های انسانی هستند که ایجادشان به سازماندهی کلان نیروی کار و منضبط کردن درازمدت کارکردهای انسانی نیازمند بوده است. یعنی آن گذار مشهور از جوامع گردآورنده– شکارچی به جوامع بزرگتر برای نخستین بار

[2] Schmidt, 2010: 240.

به شکلی مستند در این منطقه انجام پذیرفته است. جوامع گردآورنده–شکارچی اولیه حد جمعیتی‌ای برابر با صد و پنجاه نفر دارند و اگر از این دامنه بگذرند به دو گروه مجزا تفسیم می‌شوند. به همین خاطر نیروی کاری که در اختیار دارند اندک است و نمی‌تواند پشتوانه‌ی ساخت سازه‌های بزرگ قرار گیرد. گذاری که امروز با اسم انقلاب کشاورزی شهرت یافته و زیر تاثیر آرای مارکسیستیِ گوردون چایلد همچون جهشی در شیوه‌ی تولید خوراک تعبیر می‌شود، پیش و بیش از آن گذاری سیستمی در اندازه‌ی جمعیت گروهها بوده و گوبک‌لی تپه نشان می‌دهد که این تحول پیش از شیوه‌ی تولید کشاورزانه تحقق یافته و جایگاهش هم مناطق غربی حوزه‌ی تمدن ایرانی بوده است.

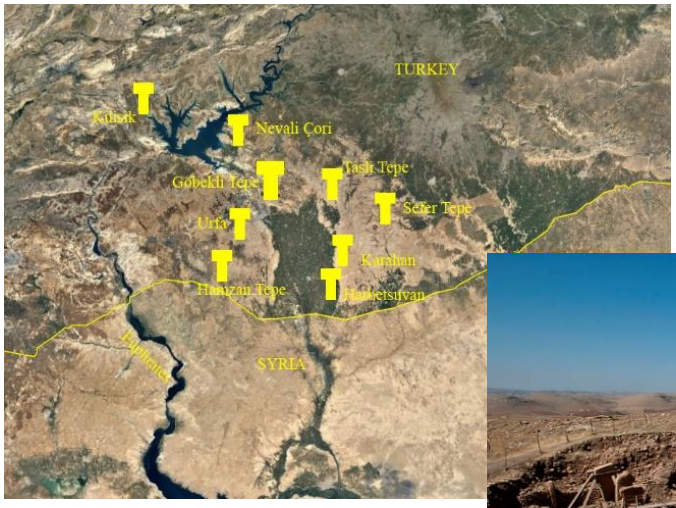
در گوبک‌لی تپه کهنترین نشانه از هنر یکجانشینانه را در کنار قدیمی‌ترین سازه‌های بزرگ آیینی می‌بینیم، و این خیلی اهمیت دارد چون هنوز کشاورزی مستقر ظهور نکرده و انقلاب کشاورزی رخ نداده بود. یعنی آن گذار مهم و تعیین کننده‌ای که سخن‌اش در میان بود و هنر گردآورنده–شکارچیان را از یکجانشینان تفکیک می‌کرد، پیش از گذار اقتصادی این دو رخ داده و مقدمه‌ی آن بوده است، و نه پیامدش.

ناگفته نماند که جدای از این اثر مهم و بحث‌برانگیز، اصولا سازه‌های کلان‌سنگی در سراسر قلمرو ایران زمین (کشورهای امروزین ایران، عراق، سوریه، اردن، فلسطین، عراق، یمن، و افغانستان) پراکنده شده‌اند و چند هزار سال از آثار مشابه در سایر سرزمین‌ها کهنتر هستند. یعنی گوبک‌لی تپه یک سازه‌ی تک افتاده و منفرد نیست که استثنایی معمارانه را نشان دهد. بلکه کهنترین نمونه از سلسله‌ای از سازه‌هاست که از همان حدود زمانی آغاز شده و تا چهار هزار سال بعد ساخته شدن‌شان در ایران زمین تداوم داشته است.

سبک کلان‌سنگی متکی به ستونهای تی شکل که در گوبک‌لی تپه می‌بینیم هم در دوران پیشاسفالی (PPN) کل ایران غربی رواج چشمگیری داشته و در مراکز استقراری متفاوتی بقایای آثاری مشابه از این

دست را می‌بینیم. هرچند هیچ یک به پیچیدگی و عظمت گوبک‌لی تپه نیستند. این نکته هم جای توجه دارد که این آثار در نزدیکی و گاه در اندرون مراکز شهری باستانی عصر مفرغ قرار گرفته‌اند.

به طور خاص گوبک‌لی تپه نزدیک به شهر حران باستانی و عُرفه‌ی امروزین است و در خود عُرفه نیز نمونه‌هایی از ستون تی شکل یافت شده است. یعنی می‌توان گفت احتمالا مراکز جمعیتی‌ای که قدیمی‌ترین سازه‌های کلان سنگی جهان را در ایران زمین پدید آورده‌اند، همان‌هایی بوده‌اند که به تدریج به روستاهای دیرینه و شهرهای باستانی دگردیسی یافته‌اند. با این حال در گوبک‌لی تپه بقایای خانه و روستا و مراکز استقراری یافت نشده، و بنابراین با یک سازه‌ی مقدس محض روبرو هستیم که دور از محیط زندگی روزمره‌ی مردمان بنا شده و ساختی معمارانه در محیط زیست روزانه‌شان نیست.[۳]

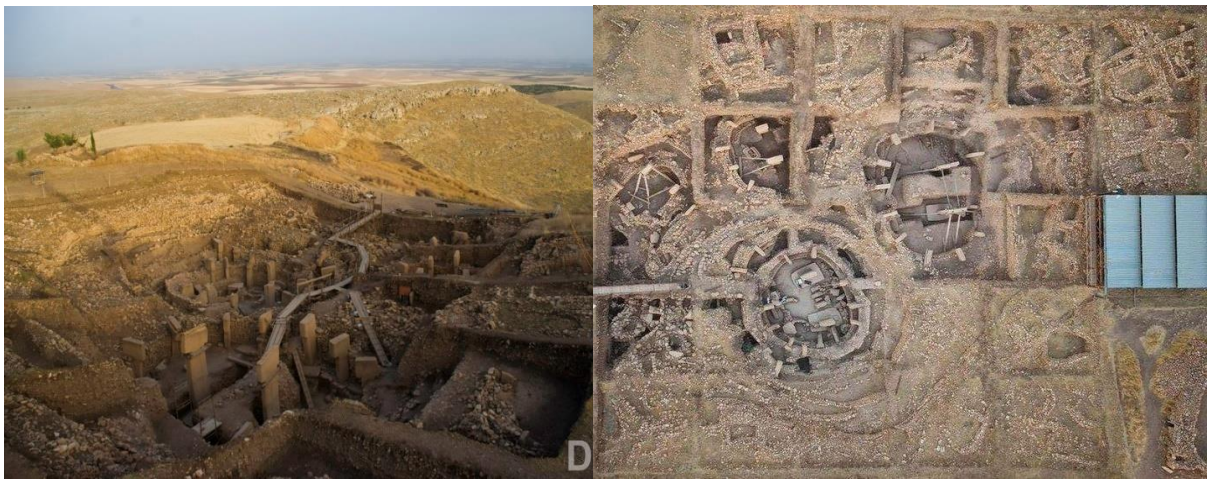


گوبک‌لی تپه پراکندگی سازه‌های کلان سنگی با ستون تی‌شکل در کاپادوکیه

[3] Schmidt, 2001: 45-54.

داده‌ی ژنتیکی جالب توجهی هم در دست داریم که این پیوستگی جمعیتی سازندگان گوبک‌لی تپه با ساکنان بعدیِ شهرهای ایران غربی را نشان می‌دهد. یکی از شاخص‌های ژنتیکی‌ای که امروز هم در جمعیت این منطقه فراوانی چشمگیری دارد، هاپلوگروه G است که نسخه‌ای از آن به نام G2a1c1-M406 تمرکزی چشمگیر و گسترشی محدود دارد و بالاترین بسامدش (٦–٧٪) را در جمعیتهای مقیم کاپادوکیه و مرکز آناتولی می‌توان یافت، و این همان جایی است که گوبک‌لی‌تپه در آن قرار دارد.

تاریخ تمایز این شاخص اخیر ۱۲۸۰۰ سال پیش است و این نکته‌ی معناداری است که دقیقا در زمان شکل‌گیری این هاپلوگروه در این منطقه نخستین نشانه‌های عصر کلان‌سنگی ایرانی را نیز می‌بینیم. در حدود ۸۸۰۰ سال پیش این شاخص در میان جمعیتهای زاگرس نیز راه یافت و این همزمان است با تثبیت نخستین روستاهای نوسنگی در این منطقه.



تصویر هوایی و زمینی حلقه‌های گوبک‌لی تپه

این شاخص با بسامدی اندک (٣٪) در شرق ایتالیا هم یافت می‌شود و زمان همگرایی‌اش در آن منطقه ۸۱۰۰ سال پیش است و مهاجرتی احتمالا دریایی از آسورستان یا آناتولی به ایتالیا را در این تاریخ دوردست

نشان می‌دهد.[4] یعنی چنین می‌نماید که گوبک‌لی تپه یک مرکز جمعیتی بزرگ و مهم در جهان باستان بوده که با قلمرو زاگرس پیوند داشته و ظهور و تحول‌اش با شکل‌گیری روستاهای مستقر همنشینی داشته است. این جمعیت در ضمن به قدری متحرک و مهاجر بوده‌اند که تا چند هزار سال بعد تا شرق ایتالیا هم پیشروی می‌کنند.

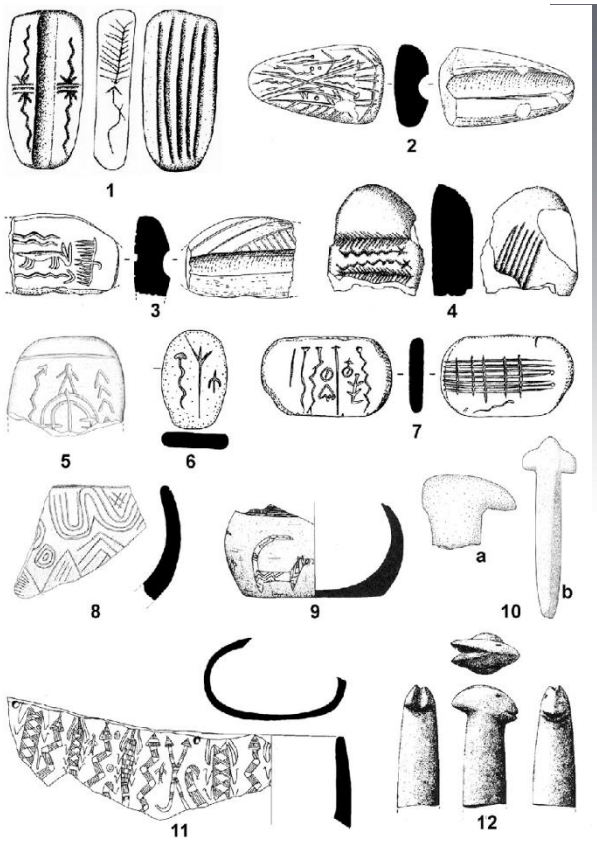
سازه‌های اصلی گوبک‌لی تپه در میانه‌ی هزاره‌ی دهم پ.م ساخته شده است. اما یک موج دوم از ساخت و ساز در این منطقه به دو هزار سال بعد و اواخر هزاره‌ی نهم پ.م مربوط می‌شود. این موج دوم به شکل‌گیری لایه‌ی باستان‌شناختی‌ای انجامیده که آن را طبقه‌ی دوم گوبک‌لی تپه می‌نامند و در مقابل لایه‌ی سوم قرار می‌گیرد که قدیمی‌تر است و تا اینجای کار موضوع بحث‌مان بود.

در این لایه‌ی دوم، مشابه همان ساختارهای قدیمی در ابعادی کوچکتر ساخته می‌شوند. یعنی همان ستونهای تی شکل را داریم که به جای ۳/۵ متر، ۱/۵ متر بلندا دارند و شمارشان هم کمتر است. با توجه به این که ملاط دیوارهای بین حلقه‌ها از جنس گل رس و سفال ناپخته بوده و این ماده به سادگی فرسوده می‌شود، در این مورد بخت یار باستان‌شناسان بوده که سازندگان گوپک‌لی تپه خودشان در زمانی نامشخص پس از ساختن‌اش، به عمد این سازه را زیر خاک مدفون کرده‌اند.

در این دوران دیگر کشاورزی و رمه‌داری در ایران غربی رونقی پیدا کرده بود و در این مرحله بقایایی از خوراک اهلی شده و مراکز استقراری کشاورزانه در منطقه کشف شده است. در همین دوره سازه‌های مشابه دیگری در همان حوالی ساخته شده که مشهورترین‌شان نُوالی چوری در پنجاه کیلومتری گوبک‌لی تپه است

[4] Rootsi et al., 2012; 1–8.

که اخیرا به خاطر ساخت سد آتاتورک با کل یافته‌های باستانی‌اش به زیر آب رفته است.[۵] حلقه‌های سنگی مشابهی که یکی دو هزاره پس از گوبک‌لی تپه ساخته شده‌اند در سراسر این منطقه یافت شده‌اند. قرمزدره، گوسیر هویوک در شمال دجله،[۶] چایون در دیار بکر، تل ابر، نمریک[۷] و جرف الاحمر همگی سازه‌ها و آثار هنری مشابهی را پدید آورده‌اند و تاریخ‌شان به ۸۸۰۰–۶۰۰۰ پ.م باز می‌گردد. سنت هنری گوبک‌لی تپه در سراسر این منطقه و در تمام این دوران تاریخی به روشنی تداوم داشته و شیوه‌ی بازنمایی جانوران چهارپا و پرندگان و بندپایان و انسان در آنها یکسان است و طی پنج هزار ثابت مانده و پس از آن هم به سنتهای هنری دیگر ایران غربی انتقال یافته است.



راست: پلاک سنگی گوبک‌لی تپه

چپ: پلاک همسان و نقشهای مشابه در حالان چمی

[5] Schmidt, 2010: 240.
[6] Karul, 2011: 1-17.
[7] Kozłowski, 2002.

یک نمونه از تداوم این سنت هنری را می‌توان در پلاکی سنگی دید که نقشهایی ساده بر رویش حک شده است. بر این ورقه‌ی سنگی یک مار، احتمالا انسانی با دستان افراشته، و پرنده‌ای دیده می‌شود. دقیقا همین ترکیب از همین نقوش پس از چند هزار سال در تل ابر در دو اثر دیگر تکرار می‌شود و مشابه آن را در جرف الاحمر و حالان چمی (۸۰۰۰ پ.م)[8] نقاط دیگر هم داریم.

آثار بازمانده در گوبک‌لی تپه از نظر هنری بسیار چشمگیر هستند. خودِ سازه‌ها که با ظرافتی چشمگیر تراشیده شده و از آثاری مثل استون هنج (مربوط به شش هزار سال بعد) بسیار پرداخته‌تر و شکیل‌تر و زیباتر هستند. اما جدای از بحث معماری و زیبایی‌شناسی مکان که بحثی جداگانه می‌طلبد، از نظر هنرهای تجسمی هم در این جا با نوآوری‌هایی چشمگیر و ماندگار روبرو می‌شویم. در گوبک‌لی تپه هم تندیس و آثار هنری کوچک داریم و هم نگاره‌هایی که بر ستونهای سنگی تراشیده شده‌اند.

ترکیب نقشهای جانوری و نقوش انتزاعی بر ستونهای سنگی

[8] Rosenberg and Redding, 2000: 39-61.

اشکال حک شده بر ستونها در واقع نوعی سنگ‌نگاره‌ی پیچیده هستند و به کلی با دیوارنگاره‌های اعصار پیشین تفاوت دارند. این آثار را باید نقطه‌ی شروع مسیری طولانی و باشکوه دانست که هنر صخره‌نگاری ایرانی را پدید می‌آورد و از گوبک‌لی تپه تا بیستون و از آنجا تا نقش‌مایه‌های فتحعلی‌شاهی تداوم می‌یابد و بعد از شکل‌گیری دولت هخامنشی در مسیرهای بازرگانی برخاسته از ایران جریان یافته و به شرق و غرب انتقال می‌یابد.

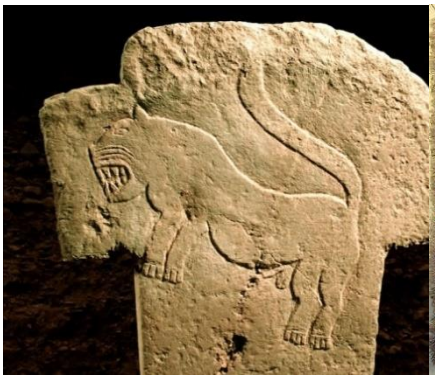
در سنگ‌نگاره‌های گوبک‌لی تپه بر خلاف آنچه که در صخره‌نگاره‌های کهن مصری می‌بینیم، نقشها به صورت مثبت کار شده‌اند. یعنی کل سطح ستون تراشیده شده و پایینتر برده شده تا نقش مورد نظر به صورتی برجسته بر آن نمایان شود. این دقیقا همان سبکی است که در سراسر تاریخ صخره‌نگاره‌های ایرانی دوام می‌آورد چند هزاره پس از این آغازگاه شگفت‌انگیز، دیوارنگاره‌های سومری و ایلامی را نتیجه می‌دهد.

بدنه‌ی صخره‌نگاره‌های گوبک‌لی تپه مسطح و دو بعدی هستند. نقشهای اصلی روی ستون‌ها چنان که در هنر پارینه‌سنگی هم دیدیم، دو رده‌ی اصلی دارد. برخی نقشهای هندسی مانند هلال و دایره و زیگ‌زاگ و اشکال چهارگوش در گوشه و کنار دیده می‌شود و در میانه‌ی اینها مضمون‌های جانوری را می‌بینیم که در آن هنرمند سایه‌ای از نقش جانوری را بر سطح سنگ بازنموده است.

برخی از این نقشها جانورانی آشنا را بازنمایی می‌کنند که در آن زمان در زیست‌بوم ساکنان آن منطقه حضور داشته‌اند. جالب آن که مهمترین نقشها در این میان به شیر و گاو مربوط می‌شود. هر دو نقش کمابیش با همین سبک و ساختار در هنر ایرانی غربی تداوم می‌یابند و تا به امروز هم نمودهایش را می‌توان دید. به عنوان مثال به نقش شیر بر یکی از ستون‌ها تقریبا با همان شکل پس از یازده هزار سال همچنان در نقش‌مایه‌ی شیرهای سنگی بختیاری و گبه‌ها و گلیم‌های قشقایی تداوم یافته است.

شیر سنگی بختیاری

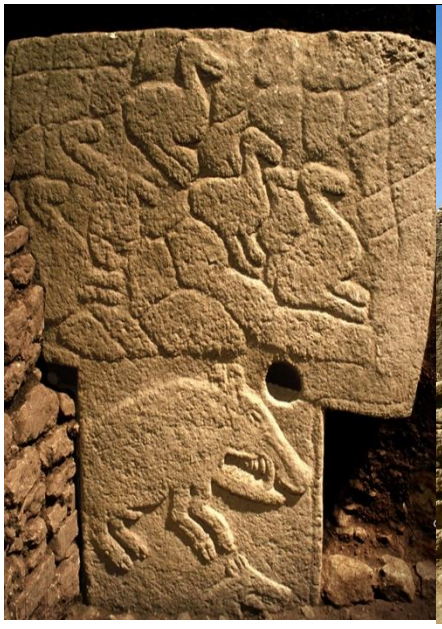
شیر گبه‌ی قشقایی



شیر گوبک‌لی تپه

روباه

گاو، روباه و پرنده



گراز و پرندگان

نقشهای جانوری فراوانی که بر تیغه‌ی کناری ستون‌های گولک‌لی تپه نقش شده‌اند دامنه‌ای وسیع از گونه‌ها را نمایش می‌دهند. همه‌ی این جانوران به شکلی واقع‌گرا ولی ساده ترسیم شده‌اند. هرچند این سادگی به انتزاع پهلو می‌زند، اما باز ویژگی‌های اصلی جانوران را به خوبی نشان می‌دهد از این رو کاملا آشکار است که مثلا فلان نقش به گراز یا گاو یا عقرب تعلق دارد. بی‌شک این نقشها دلالتی مذهبی و اهمیتی آیینی برای سازندگان این بنا داشته‌اند، و این که بندپایانی کوچک مثل عقرب با ابعادی همسان در کنار جانوران درشتی مثل پرندگان و گاو و گراز بازنموده شده‌اند، نشان می‌دهد که مفهومی از جوهر این جانوران مورد نظر بوده و نه بازنمایی چشم‌اندازی طبیعی یا نمودی زیست‌شناسانه. همچنین در برخی از ستونها چینشی خاص از این عناصر در کنار هم دیده می‌شود و این بدان معناست که با بازنمایی روایتی اساطیری سر و کار داریم و نه تقلید از بافتی بوم‌شناختی که بیرون از دایره‌ی فرهنگ تجربه می‌شده است.

سه نما از ستونی با روایتی جانوری

برخی از این نقش‌های تخت در این مسیر بیشتر پیش رفته‌اند و جانورانی را بازنمایی می‌کنند که به آن شکل در جهان خارج وجود ندارند و شکلی انتزاعی یا تخیلی هستند. نمونه‌اش جانور عجیبی است که پایین پای گاو در ستون بالا بازنموده شده و در جایی دیگر به تنهایی هم نمایان است. این موجود شباهتی به تمساح دارد ولی با آن دست و پای دراز در طبیعت همتایی ندارد. امروز حدس غالب آن است که این موجود نوعی روباه باشد. یک سر جانوری که در نوالی چوری کشف شده و پوزه‌ای بسیار دراز دارد هم این حدس را تایید می‌کند که این موجود احتمالا نوعی از سگ‌سانان بوده است.

یکی از یافته‌های مهم گوبکلی تپه نگاره‌های ساده‌ایست که دو دستِ درهم گره خورده را نشان می‌دهد. این خطوط به همراه خطوط دیگری که نشانگر کمربند و ردایی با شکل ویژه هستند، کل ستون را به تندیس عظیمی از یک انسان انتزاعی تبدیل می‌کنند. به شکلی که بخش برجسته‌ی بالای ستون که به آن شکل T می‌دهد، باید همچون سر انسانی در نظر گرفته شود. تندیسهای کوچکتری با همین ریخت هم در این منطقه

یافت شده‌اند. در مرکز حلقه‌های سنگی این منطقه معمولا دو ستون مرکزی بزرگ وجود دارند که تفسیرهای زیادی درباره‌شان انجام پذیرفته، اما چنین می‌نماید که دو انسان را در میانه‌ی نگاره‌های آیینی جانوران نمایش دهند.

کشف اخیر (سال ۱۳۸۸/ ۲۰۰۹.م) در حلقه‌ی D به ویژه در این مورد جای توجه دارد، چون بخش شرمگاهی هردوی این دو تندیس‌های مرکزی در این حلقه با پوششی نهان شده‌اند که انگار چیزی شبیه به دم روباه هم به آن آویخته است. جنسیت این دو تندیس از این رو پنهان شده، اما هم در گوبک‌لی تپه و هم در نوالی چوری مشابه این نقش‌مایه بر تندیس‌های کوچکتری یافت شده که همگی‌شان مرد هستند. از این رو این دو نیز باید مرد باشند و دو ستون میانه‌ی حلقه‌ها احتمالا شخصیتهایی آیینی را نشان می‌داده و نشانگر زن و مرد نبوده است.[۹]

[9] Schmidt, 2010: 244-245.

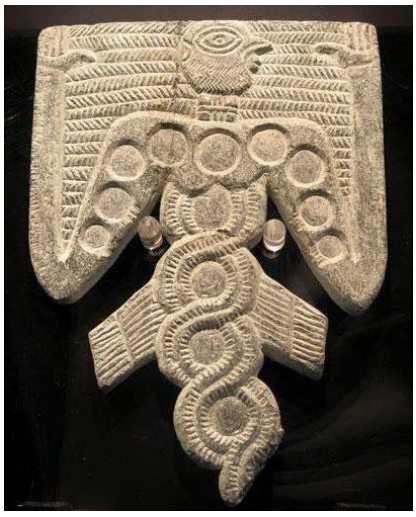
یکی از ویژگی‌های شگفت‌انگیز گوبک‌لی تپه همین غیاب جنس در زن در نگاره‌هاست. نه تنها هیچ نقش کهنی از زن در این سازه ترسیم نشده، که حتا جانوران هم همگی نر هستند. تنها یک نقش زن در این محل در میانه‌ی دو ستون دارای نقش شیر کشف شده (نگاره‌ی بالا، چپ) که کیفیت و ساختاری به کلی متفاوت با بقیه‌ی آثار دارد و به احتمال زیادی در زمانی متفاوت در دوران باستانی کسی آن را روی سنگهای معبد تراشیده است. یعنی آن را نمی‌توان بخشی از نقوش آیینی و اصلی این جایگاه در نظر گرفت.

در مقابل در نُوالی چوری چنین حالتی وجود ندارد و نوعی برابری جنسیتی را شاهدیم. در نوالی چوری بیش از هفتصد پیکرک سفالی کشف شده که حدود نیمی از آنها زن هستند و در میان‌شان پیکرک‌های به نسبت دقیق و هنرمندانه‌ای هم یافت می‌شوند. این به احتمال زیاد به کارکرد متفاوت این دو تپه‌ی باستانی باز می‌گردد. گوبک‌لی تپه بی‌شک یک مرکز آیینی مهم در محلی دور از اقامتگاه‌های مردم بوده و چنین می‌نماید که در مقطعی همچون آرامگاه هم مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در مقابل نوالی چوری یک مرکز استقرار کشاورزانه است و به نخستین مراحل شکل‌گیری روستاها مربوط می‌شود. در آنجا هم سازه‌های سنگی کمتر و کوچکتری داریم و هم اشیای ساخته شده از سفال فراوان‌ترند و اینها با زندگی عادی مردم و ماده‌ی خام دم دست‌تری پیوند خورده‌اند.

یکی از ویژگی‌های دیگر مشترک در هردوی این جایگاه‌ها آن است که نشانی از موجودات اساطیری در آن یافت نمی‌شود. این البته یک قاعده‌ی عمومی است که در آثار هنری دوران پیشاکشاورزی موجوداتی مثل ابوالهول یا گاو بالدار یا شیردال به کلی غایب هستند و جانوران به همان شکل طبیعی‌شان بازنمایی می‌شوند. تنها استثنا در این میان نمونه‌های انگشت‌شماری از انسان–جانور است که اغلب مردی با سر پرنده یا جانور را نشان می‌دهد.

در گوبک‌لی‌تپه سازگار با همین الگو نشانی از موجودات خیالی نمی‌بینیم و در نوالی چوری هم تنها یک نمونه داریم که مردی بالدار را نشان می‌دهد که پایین‌تنه‌اش به دو مار در هم پیچیده شباهتی دارد (نگاره‌ی زیر، راست). این اثر از این نظر اهمیت دارد که از نظر سبک هنری و مضمون و پرداخت دقیقا همسان است با آثاری که در جیرفت کشف شده‌اند (نگاره‌ی زیر، چپ)، و به پنج هزار سال بعد تعلق دارند. در جیرفت البته کیفیت هنری کارها بسیار بالاتر است و نوعی انفجار در تخیل و خلاقیت هنری را می‌بینیم و کهنترین مجموعه‌ی باستانی از موجودات تخیلی را کنار هم می‌بینیم.

برخی از نگاره‌ها در گوبک‌لی تپه با عمقی بیشتر تراشیده شده و از بستر سنگی‌شان فاصله‌ی بیشتری گرفته‌اند و در نهایت برخی چندان حجم یافته‌اند که به صورت مجسمه‌ای سه بعدی در آمده‌اند. یعنی کل روند گذار از صخره‌نگاره‌ی برجسته‌ی دو بعدی تا مجسمه‌ی سه بعدی را در گوبک‌تپه می‌توان دید و این روندی است که به طور موازی در سراسر تاریخ هنرهای تزئینی ایران زمین برقرار باقی می‌ماند. یعنی در تمام دورانهای تاریخی هم دیوارنگاره‌ها و صخره‌نگارهای تخت و دوبعدی را داریم و هم مجسمه‌های سه بعدی را. در ستون‌های گوبک‌لی تپه کل این روند نمایان است.



جالب اینجاست که گام بعدی این تحول نیز در همان جا برداشته شده است. یعنی در گوبک‌لی تپه تندیس‌هایی کامل هم داریم که به کلی از ستونهای سنگی مستقل شده و روی پای خود ایستاده‌اند. بیشتر این تندیس‌ها بازنمایی‌های خشنی از جانورانی مثل شیر و گراز هستند که نگاره‌شان را هم روی ستون‌های سنگی می‌بینیم. باز الگوی اثر و تاکیدی که بر پوزه و دندانها دیده می‌شود همان است که در هنر مردمی ایران غربی تداوم یافته و همچنان تا به امروز در شیرهای سنگی لرستان و نقش‌های گلیم و گبه در لرستان و کردستان و آسورستان فراوان یافت می‌شود.

گذار از دیوارتراش دو بعدی به تندیس سه بعدی در بازنمایی داریوش بزرگ

سه پیکر جانوری از گوبک‌لی تپه و سر شیر از نوالی چوری

در کنار این آثار، تندیس‌های ترکیبی را هم داریم که جانوران را در پیوند با انسان نشان می‌دهد. یکی از آنها ستونی سنگی است مربوط به لایه‌ی دوم (۸۸۰۰–۸۰۰۰ پ.م) تپه[۱۰] که به صورت توتمی تراشیده شده و چند پیکر را بازنمایی می‌کند. این حجم با سازه‌های معمارانه تفاوت دارد و آشکارا مجسمه‌ای مستقل است و نه سازه‌ای ساختمانی که رویش آرایه‌هایی تراشیده باشند.

این ستون سنگی ۱۹۲ سانتی‌متر بلندا دارد و سه موجود را نشان می‌دهد که بر دوش هم ایستاده‌اند. سر و صورت دو موجود بالایی در دوران باستانی شکسته و محو شده است. با این همه چون موجود بالایی سر زیری را در دستانش گرفته، می‌توان حد زد که بالاترین موجود جانوری شکارچی مثل خرس یا گربه‌سانان بوده و زیرش انسانی قرار داشته است. چون مضمون مشابهی که در آن جانوری سر انسانی را در دست گرفته را در آثار دیگر گوبک‌لی تپه هم می‌بینیم. موجود میانی دستانش را روی کمر به هم قفل کرده و این حالتی است که مشابهش را بر یکی از ستونهای تی‌شکل هم می‌بینیم.

[10] Schmidt, 2009: 291.

NEILBEER★COM

در پایین‌ترین طبقه‌ی ستون، چهره‌ی انسانی را داریم که از دوتای بالایی کوچکتر است و دستانش را روی کمر و بالای جسمی گرد گرفته است. این موجود و چیزی که در پایین بدنش قرار دارد را دو جور می‌شود تفسیر کرد. برخی آن را نشانه‌ی زایمان دانسته‌اند و جسم گرد را سر نوزاد هنگام زاده شدن دانسته‌اند. تفسیر متفاوت دیگری هم ممکن است و آن هم از شباهت آن جسم به بیضه و نره بر می‌خیزد و در این حالت با مردی سر و کار داریم که آلت بزرگش را در دست گرفته است. در دو سوی این موجود دو مار بزرگ دیده می‌شوند که یکی‌شان تا حدودی خراب شده و دیگری سالم مانده است.

توتم‌های همسانی در نوالی چوری هم کشف شده‌اند که تا حدودی به فهم رمزپردازی و ساخت نمادین این آثار کمک می‌کنند. توتم مشهور نوالی چوری پرنده‌ای (احتمالا کرکس) را نشان می‌دهد که پایش را روی سر دو انسان گذاشته، و آن دو نیز انگار از پشت همدیگر را بغل کرده‌اند. یک تندیس شکسته‌ی دیگر هم داریم که در آن کرکسی با پنجه‌هایش سر انسانی را گرفته است.

این مضمون را در توتم گوبک‌لی تپه هم داشتیم. یعنی جانوری که بالای سر انسانی باشد و سر او را گرفته باشد انگار در این دوران به مدت چند هزار سال مضمونی مهم و کلیدی بوده و معنای آیینی مهمی را حمل می‌کرده است. در نوالی چوری همچنین ترسیم دست انتزاعی بر ستون و دگرگون ساختن‌اش به تندیسی انسانی نیز مشابه با گوبک‌لی تپه دیده می‌شود. یعنی در این منطقه سنتی هنری در دل یک فرهنگ کلان‌سنگی وجود داشته که حدود سه هزار سال تداوم داشته است.

توتم و بازسازی‌اش

و نمونه‌ی ستون آدم‌وار

از نوالی چوری

تندیس مرد عُرفه

ستونهای سنگی تی شکل در گوبک‌لی تپه چنان که گفتیم اغلب نقش دستی انتزاعی را بر خود دارند و از این رو کلیت‌شان را می‌توان تندیسی انتزاعی از موجودی انسان‌ریخت دانست. این ستونهای سنگی پیکر این موجود و بخش بالایی برجسته سرِ وی را نشان می‌دهد، و پیوند آن با ریخت انسانی با کشیدن دستهایی گره خورده بر کمر و کمربندی در کنارش تصریح می‌شود. معنی دقیق این تندیسها معلوم نیست، اما روشن است که در اینجا با موجوداتی فراطبیعی سر و کار داریم که با آیین اجرا شده در آن محل پیوند داشته‌اند. این نکته جای توجه دارد که انتزاعی بودن خیره کننده‌ی این خدایان ستون‌واره، سبکی هنری و انتخابی عمدی بوده و به ناتوانی هنرمندان برای بازنمودن دقیق طبیعت مربوط نمی‌شده است.

هم در گوبک‌لی تپه و هم در نوالی چوری و نواحی اطراف شماری از سردیسها و تندیسها کشف شده که انسانی را واقع‌گرایانه نمایش می‌دهند و نشان می‌دهند این هنرمندان دو رده‌ی متفاوت از موجودات انسان‌ریخت را تصویر می‌کرده‌اندبرخی که بر ستونهای عظیم با شکلی بسیار انتزاعی بازنموده می‌شده‌اند و

احتمالا ماهیتی فراطبیعی و غیرانسانی داشته‌اند، و برخی دیگر که واقع‌گرایانه ساخته شده و احتمالا رهبران قبیله‌ای و مردان مقدس را نشان می‌داده‌اند. باز نکته‌ی جالب توجه آن است که سردیسها و تندیسهای سنگی بزرگ همگی به مردان تعلق دارند و زنان در این میان غایب هستند.

در میان این بازنمایی‌ها دو سه مورد اهمیتی بیشتر دارند. یکی‌شان تندیس بزرگ مردی است که در بالیک‌لی گُل در نزدیکی عُرفه کشف شده و تندیس سنگی مردی است به بلندای ۱۸۰ سانتی‌متر، که فاقد دهان است و چشمانش با نهادن تکه‌هایی از سنگ اُبسیدیَن در حفره‌ای بر سر کار شده است. این تندیس گذشته از گردنبندی پهن، برهنه است و با دو دست آلت خود را در دست گرفته است.[11] این چفت شدن دو دست در میانه‌ی کمر و پایین ناف را در بیشتر تندیس‌های این منطقه می‌بینیم و شاید موجودات انتزاعی ستونهای گوبک‌لی تپه نیز به همین ترتیب نره‌ی خود را در دست گرفته باشند.

سردیسهای نوالی چوری

[11] Schmidt, 2010: 247.

اثر دیگری که به «کله‌پوستی» شهرت یافته، سردیسی است شکسته که احتمالا آن هم بخشی از مجسمه‌ای کامل بوده، و سری تراشیده دارد که چنبر ماری مثل مو روی آن دیده می‌شود. این اثر در نوالی چوری کشف شده و در دوران باستان به عمد چهره‌اش را خراب کرده‌اند. از این رو تنها کاسه‌ی سر و گوشها و ماری که بر سرش چنبر زده نمایان است.[۱۲] شیوه‌ی بازنمایی مار دقیقا همسان است با آنچه که در توتم گوبک‌لی تپه می‌بینیم و چه بسا معنای آن نیز با ستون پر نقش و نگاری که دیدیم پیوندی داشته باشد.

سردیس نوالی‌چوری

سردیس کله‌پوستی

در خودِ گوبک‌لی تپه هم چهار سردیس شکسته کشف شده که ویژگی‌های مشابهی را نشان می‌دهد. یکی‌اش که هنگام دفن کردن عمدی نیایشگاه در دوران باستان پای ستون شماره‌ی ۳۱ دفن شده، احتمالا شکلی از پیشکش کردن سر قربانی انسانی به ایزدان ستون‌واره را نشان می‌دهد.[۱۳] این هم ناگفته نماند که در میان نخاله‌هایی که با آن نیایشگاه را دفن کرده‌اند، استخوانهای جانوری زیادی هم وجود داشته و در کنار آن

[12] Schmidt, 2010: 247.
[13] Schmidt, 2010: 249.

استخوانهای انسانی فراوانی هم می‌بینیم که درست مانند جانوران تکه تکه شده و جای خراش و بریدگی روی آن به چشم می‌خورد.

سردیسهای گوبک‌لی تپه (۹۵۰۰ پ.م) در مقایسه با سردیس هَکاسیه در همان منطقه (۳۰۰۰ پ.م)

تفسیر این داده‌ها البته دشوار است. برخی آن را به قربانی انسان یا حتا آدمخواری تعبیر کرده‌اند، اما اگر احتیاط و سختگیر علمی بیشتری را در قبول حدسها رعایت کنیم، در این حد می‌توانیم بگوییم که این آثار به تدفین مجدد انسان دلالت می‌کنند. یعنی گوبک‌لی‌تپه انگار جایی بوده که استخوانهای درگذشتگان را پس از مدتی که از تدفین‌شان در جایی دیگر می‌گذشته، به آنجا آورده و مجددا دفن می‌کرده‌اند[۱۴] و این احتمالا نوعی پیکش کردن به ایزدان قلمداد می‌شده است.

[14] Schmidt, 2010: 242-243.

جمجمه‌های دستکاری شده در تل اسود، نزدیک دمشق (راست) و در اریحا، فلسطین (چپ)

در سال ۱۳۹۶ (۲۰۱۷.م) آثار جالب توجهی در این تپه کشف شد و آن جمجمه‌های انسانی دستکاری شده‌ای بود که با افزودن بخشهایی به سردیسی تبدیل شده بودند.[۱۵] این سنتی دینی است که در بسیاری از فرهنگها مشابهش یافت شده و احتمالا با شکلی از پرستش نیاکان پیوند دارد. ساختار این آیین بر تدفین مجدد تکیه کرده است. یعنی جسد درگذشتگان در جایی دفن می‌شود یا نهاده می‌گردد و پس از آن که گوشت و اندامها بر آن تجزیه شد و فرو پاشید، جمجمه برگرفته می‌شود و در معبد یا حتا جایگاهی خانگی همچون شیئی مقدس حفظ می‌شود و نشانه‌ی حضور فرد درگذشته دانسته می‌شود. به این ترتیب سرهایی که دستکاری شده و همچون تندیسی دینی حفظ می‌شوند، همچون نوعی پل بین دنیای زندگان و مردگان عمل می‌کنند.

[15] Gresky, Haelm and Clare, 2017.

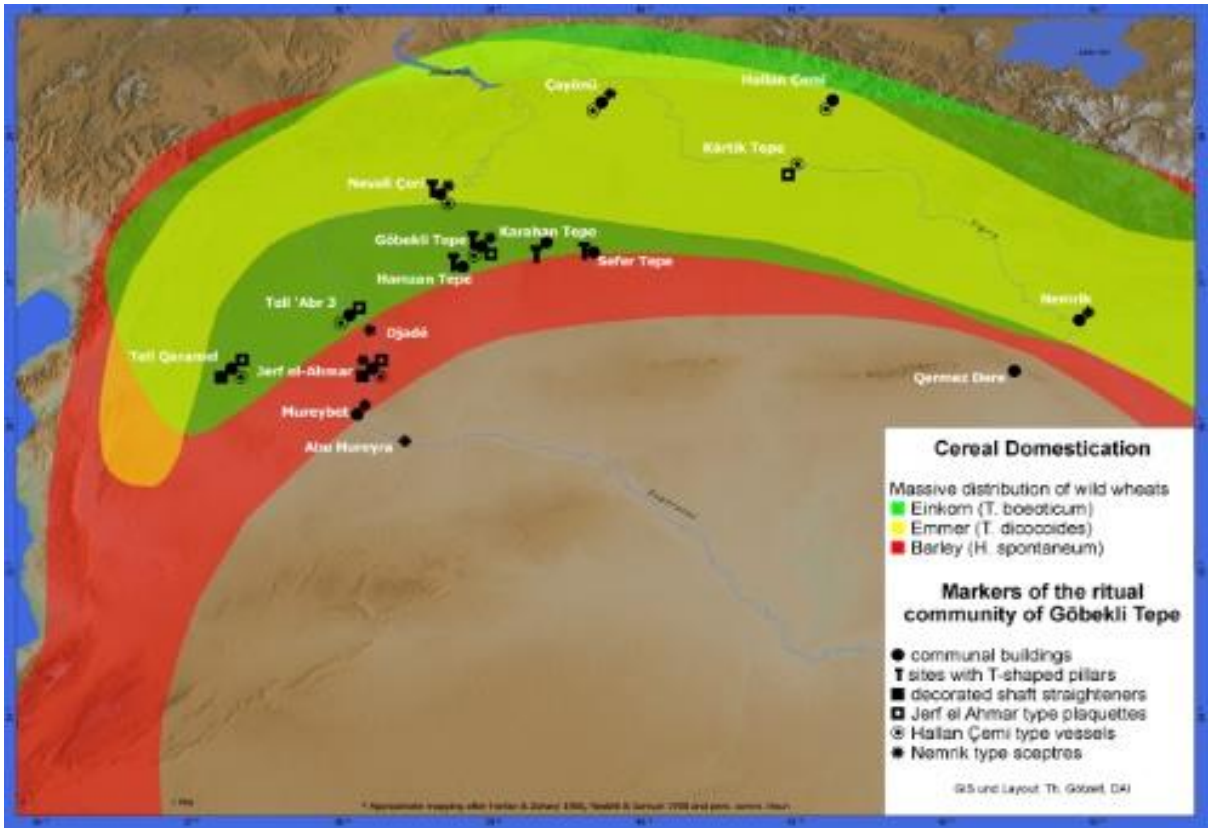
گذرگاه‌های میدان‌ها در گوبک‌لی‌تپه

جالب آن که به احتمال زیاد کارکرد اصلی سازه‌های گوبک‌لی تپه هم چنین بوده و همچون فضایی مقدس و بینابینی عمل می‌کرده است. یکی از یافته‌های جالب توجه در این منطقه قابهای سنگی به نسبت کوچکی است که اطرافشان با نقشهای برجسته یا تندیسهای جانوری آراسته شده است. اینها احتمالا در اصل عمود بر زمین کاشته می‌شده‌اند و در این حالت یک نفر می‌توانسته با کمی دشواری و چهار دست و پا از میانشان بگذرد. اینها به احتمال زیاد دروازه‌های ورود به فضای داخلی میدانهای دایره‌ای شکلی بوده که دورادورش با ستونهای تی شکل محصور می‌شده و در میانه‌اش یک جفت ستون بلندتر برافراشته می‌شده است. یعنی این فضاهای گِرد قاعدتا بامی داشته و با دیوارهایی که هنوز در بینابین ستونهای پیرامونی باقی مانده، از جهان خارج جدا می‌شده و فضایی مقدس و مرموز را پدید می‌آورده که آمد و شد از آن از راه این چارچوبها ممکن می‌شده و بنابراین مرکز نوعی آیین گذار بوده است. احتمالا به همان شکلی که گذر از قاب

به ورود انسانی زنده به دنیای خدایان و مردگان تشبیه می‌شده، نگهداری جمجمه‌های آراسته شده همچون حضور مردگان در دنیای مردمان تفسیر می‌شده است.

شبکه‌ی تپه‌های باستانی‌ای که گوبک‌لی تپه گرانیگاه مرکزی‌اش محسوب می‌شود، افق پهناوری را در بر می‌گیرند و از نواحی نزدیک به دریای مدیترانه (تل قَرامل در ۲۵ کیلومتری شمال حلب) آغاز می‌شوند و شبکه‌ای در هم تنیده از مراکز استقراری را در بر می‌گیرند که در سراسر جنوب آناتولی و قفقاز و شمال آسورستان و آذربایجان کشیده می‌شود. تاریخ مراکز این منطقه از پانزده هزار سال پیش آغاز می‌شود و تا دوران گذار به زندگی کشاورزانه در هزاره‌ی هفتم و هشتم پ.م تداوم پیدا می‌کند.

شبکه‌ی ارتباطی نمایانی که داد و ستد کالا در آن رواج داشته هم از ابتدای کار در آن نمایان است. چنان که سفالهای نوع حالان چمی کردستان و آوندهای نوع نِمریک (در نزدیکی قرمز دره در مرز آذربایجان) در سراسر منطقه پراکنده شده است. در این میان ساخت سازه‌ها با ستونهای تی شکل به هسته‌ی مرکزی این منطقه مربوط می‌شود که علاوه بر گوبک‌لی تپه و نوالی چوری، در تپه قَراخان و حَمزان تپه و صفر تپه را هم در بر می‌گیرد و قاعدتا کانون دینی این منطقه بوده است. جالب آن که همین منطقه جایگاهی است که غله‌های مهمی که گذار کشاورزانه را ممکن ساختند، به شکل وحشی بومی‌اش هستند. یعنی سه گونه‌ی اصلی جو (Triticum boeoticum، T. dococcodes و T. spontaneum) در اصل بومی این منطقه بوده‌اند و این نخستین غله‌ایست که در هزاره‌ی نهم پ.م اهلی می‌شود. یعنی انگار که پیدایش این مراکز آیینی پیشاهنگی برای ظهور عصر کشاورزی بوده باشد و در ضمن از نظر موقعیت جغرافیایی هم در اقلیمی قرار داشته که می‌توانسته با اهلی شدن غله تداومی در ساماندهی جمعیتهای انسانی را ممکن سازد.



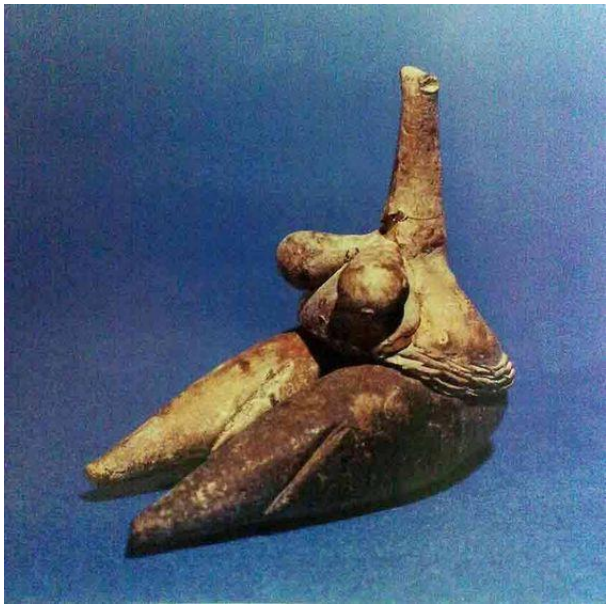
مراکز استقراری باستانی در میانه‌ی منطقه‌ی رویش سه گونه‌ی اصلی جو وحشی

نقش انسان و لاک‌پشت

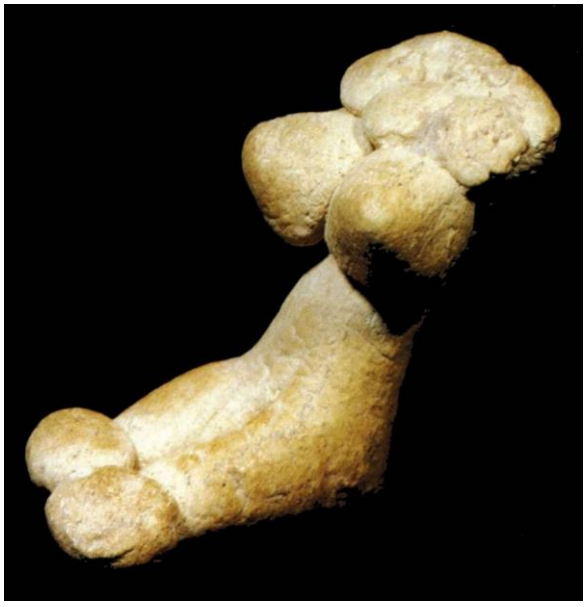
گوبکلی‌تپه، هزاره‌ی دهم پ.م

پیکرک گلی ننه از گوبک‌لی تپه، ۹۵۰۰ پ.م

ننه‌های چاتال هویوک، حدود ۶۰۰۰ پ.م



ننه‌ی سراب، با بلندای ۶/۱۵ و پهنای ۳/۴۵ و درازای ۶/۷۵ سانتی‌متر، ۶۰۰۰ پ.م



ننه‌ی چغامیش، حدود ۳۸۰۰ پ.م

گفتار دوم: معبد چشم

سیستم تمدن ایرانی به قدری در هم تنیده و پیچیده است که برگزیدن گرانیگاه‌های خلاقیت هنری در تاریخ بسیار طولانی‌اش کاری به واقع دشوار است. با این همه اگر بخواهیم به برخی از گلهای درشت این قالی رنگارنگ بنگریم و چند سرچشمه‌ی خلاقیت هنری را از آن میان دست‌چین کنیم، بی‌شک یکی‌اش در معبد چشم تل بَرَک قرار می‌گیرد. پس از گوبک‌لی تپه و سازه‌های کلان‌سنگی آناتولی که چارچوب عمومی هنرهای تجسمی را در قلمرو ایران زمین تعیین کردند، این معبد یکی از نقاطی است که تحول سبک زیبایی‌شناختی ویژه و غیرعادی‌ای را نشان می‌دهد.

چنان که دیدیم، در گوبک‌لی تپه دو شیوه‌ی بازنمایی طبیعی و ترسیم‌های هندسی به شکلی کامل دیده می‌شدند. ترسیم شکل جانوران در قالب سنگ‌نگاره‌های تخت و مسطح، و تراشیدن‌شان به صورت تندیس‌هایی مجزا در کنار ساخت سردیس و تندیس انسانی در این منطقه در کنار شیوه‌ای از نگاه انتزاعی دیده می‌شود که از سویی طرحها و نقوش هندسی گوناگون را رقم می‌زند و از سوی دیگر پیکر انسان را تا سطح ستونی تی شکل با چند خط، انتزاعی می‌سازد. در معبد چشم با شیوه‌ای دیگر از این انتزاع سر و کار داریم. با این تفاوت که در گوبک‌لی تپه واقع‌گرایی و بازنمایی جانوران و انسان دست بالا را داشت و در معبد چشم برعکس با غلبه‌ی نگرش انتزاعی بیشتر روبرو می‌شویم.

معبد چشم در تپه‌ای باستانی به نام تل برک قرار دارد که در پنجاه کیلومتری شمال شرقی شهر کنونی حسکه در سوریه قرار دارد. نام تل برک از آنجا آمده که این تپه‌ی باستانی در نزدیکی دریاچه‌ی خشک شده‌ی خاتونیه قرار گرفته و این جایی است که در منابع رومی اسمش به صورت «حوض برک/ برکت»[16] ثبت شده است. مالووان وقتی که برای نخستین بار در سال ۱۳۱٦ (۱۹۳۷.م) آنجا را حفاری کرد، به همین خاطر آنجا را تل برک نامید[17] و این اسم بر رویش ماند.

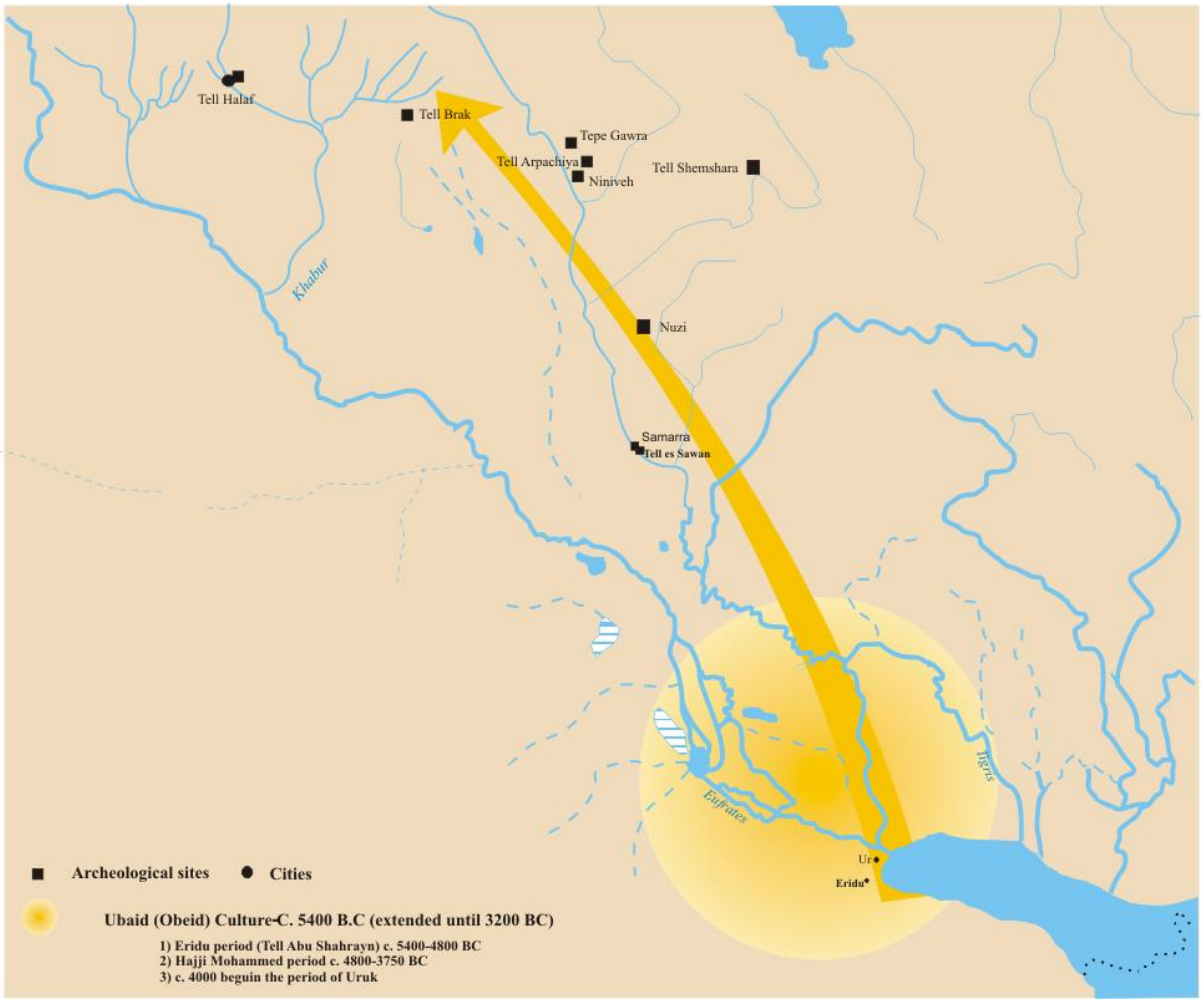
این تپه‌ی باستانی در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی سوم پ.م نَگار نامیده می‌شده و بعدتر نامش به نَوار دگرگون شده است، از این رو من هم در این کتاب آن را با اسم اصلی‌اش نگار خواهم نامید. نام باستانی نگار احتمالا ریشه‌ی سامی دارد و با نقر/ نجر هم‌ریشه است در معنای کاشتن و شخم زدن و شاید بشود «کشتزار» ترجمه‌اش کرد.[18] مالووان زمان ساخته شدن معبد چشم و آثار وابسته به آن را در اواخر دوران جمدت نصر قرار داده و قدمتش را حدود ۳۰۰۰ پ.م تخمین زده بود. اما داده‌های جدید نشان می‌دهد که این آثار قدیمی‌تر هستند و هم معبد چشم نگار و هم معبد مشابه در حموکار در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد و در حدود ۳۵۰۰ پ.م ساخته شده‌اند.[19]

دره‌ی نهر خابور یکی از مراکز باستانی شکل‌گیری زندگی کشاورزانه است که پیشینه‌ی روستاها در آن به هزاره‌ی هفتم پ.م می‌رسد. نگار از ابتدای کار یک مرکز دینی مهم بوده است و از این نظر به گوبک‌لی تپه شباهت دارد. این شهر در ضمن مرکز تجاری مهمی بوده که بر سر راههای ترابری مهمی قرار داشته و

---

16 Lacus Beberaci
17 Mallowan, 1959: 24.
18 Eidem, 1998: 75.
19 Emberling, 2002: 84.

آناتولی و آسورستان و شمال میانرودان را به هم متصل می‌کرده است. در سال ۶۵۰۰ پ.م روستایی پررونق در این منطقه وجود داشته که فرهنگ حَلَف در آن غالب بوده است. در حدود سال ۵۰۰۰ پ.م این بافت به فرهنگ عُبید دگردیسی می‌یابد[۲۰] و قدری زودتر از مراکز سومری مانند اوروک به شهر تبدیل می‌شود.[۲۱]



20 Forest, 2009: 190.
21 Glassner, 2003: 31.

در فاصله‌ی سالهای ۳۶۰۰ تا ۳۸۰۰ پ.م نگار به شهری بزرگ یا مساحت ۱۳۰ هکتار تبدیل شد و گورستانی بزرگ در شمال آن پدید آمد که امروز تل مجنونه نامیده می‌شود. در این دوران نهادهای اجتماعی پیچیده‌تری در این منطقه شکل گرفتند و آثار جنگ سازمان یافته نمایان شد. معبد چشم هم در همین دوران ساخته شده و چشمگیرترین بنای دینی این منطقه و در بر گیرنده‌ی درخشان‌ترین سبک هنری آن دوران در منطقه‌ی میانرودان است. در حدود سال ۳۶۰۰ پ.م با استقرار یک کوچ‌نشینی از اهالی اوروک در این منطقه فرهنگ آن به تدریج با اوروک درآمیخت و با آن یکی شد.[۲۲]

این منطقه در پایان عصر اوروک (۳۲۰۰–۳۰۰۰ پ.م) رونقی و جمعیتی چشمگیر داشت، اما پس از آن رو به زوال رفت تا آن که بار دیگر در حدود سال ۲۶۰۰ پ.م شکوفا گشت و به پایتخت امیرنشین کوچکی تبدیل شد که دره‌ی خابور را زیر فرمان داشت و در همین دوران بود که نگار نامیده می‌شد.

22 Algaze, 2013: 84.

در حدود سال ۲۳۰۰ پ.م اکدی‌ها به این منطقه حمله کردند و امیران محلی‌اش را نابود کردند و آنجا را به قلمرو پادشاهی اکد ملحق ساختند. پس از فروپاشی دولت اکد بار دیگر نگار به دولتشهری مستقل تبدیل شد و در اتحادیه‌ی شهرهای هوری موقعیتی یافت، اما بعد دوباره رو به زوال رفت. تا آن که باز در حدود سال ۱۸۵۰ پ.م جمیعتش زیاد شد و تا ۱۵۰۰ پ.م به یکی از شهرهای مهم قلمرو میتانی تبدیل شد و در این هنگام بود که احتمالا نَوار نامیده می‌شد و به قدری مهم بود که شاهان محلی آن منطقه خود را شاه «اورکِش و نوار» می‌نامیدند که دو شهر اصلی این قلمرو بود.[۲۳] ناگفته نماند که برخی از پژوهشگران نوار و نگار را دو جای متفاوت دانسته‌اند و نوار را اسم دیگر ناوالا یا نابولا دانسته‌اند که جایی در نزدیکی شهر اورکش بوده است.[۲٤] این شهر در حدود ۱۳۰۰ پ.م به دست آشوری‌ها ویران شد و پس از دیگر سر بلند نکرد و به قصبه‌ای تبدیل شد. در دوران عباسی باز برای مدتی درخششی داشت و بعد از آن بود که به تدریج شهر کنونی حسکه در کنارش شکل گرفت.

معبد چشم که در اینجا مورد نظر ماست، نام خود را از اینجا گرفته که در آن چند هزار پیکرک کوچک با چشمانی اغراق‌آمیز یافت شده است. به درستی معلوم نیست که این معبد وقف کدام ایزد بوده است و پیوند آن با خدایان بعدی سومری و اکدی هم نامعلوم است.[۲۵] اما قاعدتا آن حجم عظیم از چشم‌های ساخته شده می‌بایست همچون پیشکشی به ایزد این معبد هدیه شده باشند.[۲٦]

---

[23] Oates and Oates, 2001: 379.
[24] Matthews and Eidem, 1993: 205.
[25] Bertman, 2005: 31.
[26] Akkermans and Schwartz, 2003: 199.

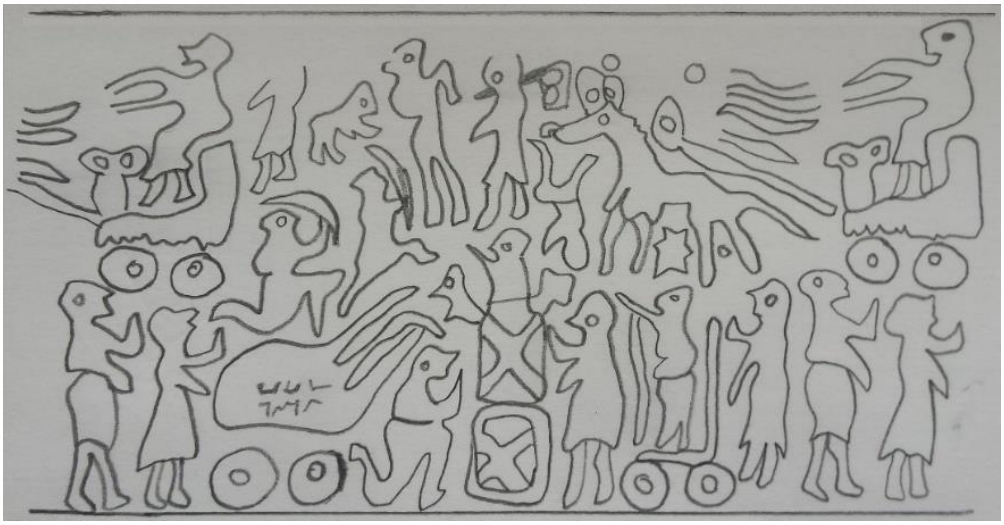
میشل مِسلین[۲۷] –که استاد دانشگاه سوربون است– حدس زده که این معبد به ایزدبانوی باروری یعنی اینانای سومری و ایشتار اکدی مربوط باشد، و برجستگی چشم را علامت آگاهی و نظارت کامل وی بر همه چیز دانسته است.[۲۸] اما این تفسیر جای چون و چرا دارد. این را می‌دانیم که در دورانهای بعدی ایزدبانویی شبیه به اینانای سومری در این منطقه پرستیده می‌شده که او را «بِلت نگار» می‌نامیده‌اند. اما این ایزدبانو مورد توجه سامی‌ها بوده و قرنها پس از ساخته شدن معبد چشم اهمیت می‌یابد، و مرکز پرستش‌اش هم در حَزنَه در شمال سوریه قرار داشته[۲۹] که به نوعی رقیب نگار بوده است. در دوران مورد نظرمان که بلت نگار شهرت و اهمیت دارد، معبد چشم همچنان فعال بوده ولی اهمیتی نداشته و به پرستشگاهی کوچک و محلی فرو کاسته شده بود، در حالی که در همین هنگام بلت نگار مهمترین خدای این قلمرو بوده است.[۳۰] خدایان دیگری مانند داگون و توتول که سامی‌تبار هستند و کورا که در شهر اِبلا اهمیت داشته هم در نگار پرستیده می‌شده‌اند، و ممکن است معبد چشم با این ایزدان هم ارتباطی داشته باشد.

در نگار چند نوآوری هنری مهم دیده می‌شود. قدیمی‌تر و اثرگذارتر از همه بت چشم و پیکرک‌های فراوانی است که با مضمون چشم ساخته شده‌اند. در کنار این هنر دینی یک هنر سیاسی و درباری هم داریم که بیشتر بر لول‌ها و مُهرها جلوه پیدا کرده و سبکی از رمزنگاری با علایم تصویری را پدید آورده که «سبک برک»[۳۱] خوانده می‌شود و به دوران پیش از حمله‌ی اکدی‌ها (۲۸۰۰–۲۳۰۰ پ.م) مربوط می‌شود.

---

[27] Michel Meslin
[28] Ulmer, 2009: 286.
[29] Ristvet, 2014: 76- 90.
[30] Emberling, 2002: 85.
[31] Brak Style

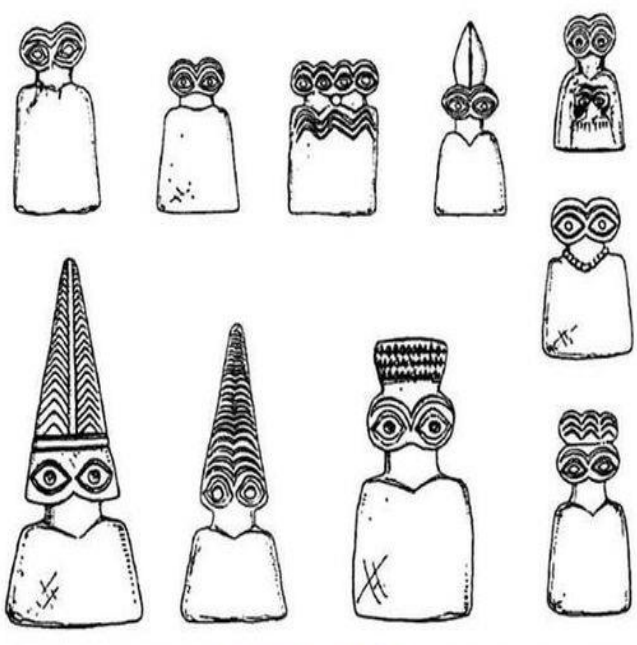
این سبک هنری به آثار ایلامی شباهت زیادی دارد و این نکته هم جای توجه دارد که در این شهر لول‌ها و آثار هنری زیادی از ایلام یافت شده است.[۳۲] یعنی از همان ابتدای کار درهم‌تنیدگی شهرها در ایران غربی چنان بوده که شهرهایی به نسبت دور از هم مثل شوش و نگار را در سبک هنری با هم متحد می‌ساخته است. در سبک برک سایه‌ی انسانها و اشیا بازنموده می‌شود و به ویژه توجهی خاص بر ترسیم شکل ارابه‌های چهارچرخه‌ای هست که با اسب‌سانان (خر یا گورخر) کشیده می‌شده‌اند و کارکردی سیاسی داشته‌اند. بر یکی از این لول‌ها (تصویر زیر) در مرکز صحنه پیکره‌ای بزرگ را می‌بینیم که مردی در برابرش زانو زده و چند تن دیگر رو به سویش کرده‌اند و به کاری مشغول‌اند، و این احتمالا بازنمایی بت اصلی شهر است که می‌توانسته با معبد چشم در ارتباط باشد.



اما برجسته‌ترین آثار هنری یافت شده در نگار همان پیکرک‌ها و بت‌های چشم هستند که از لول‌ها و آثار درباری سبک برک قرنها کهنتر هستند و قدمت بیشترشان به حدود ۳۵۰۰–۳۳۰۰ پ.م باز می‌گردد.

[32] Peyronel, 2006: 400.

تمام این آثار یک بدن مبهم و پهن و تنومند را نشان می‌دهند که گردنی و سری کوچک بالایش قرار گرفته و دو چشم بسیار درشت روی آن نمایان است. این پیکرک‌ها از مرمر سیاه یا سپید تراشیده شده‌اند و ابعادشان بین ۳ تا ٦ سانتی‌متر نوسان می‌کند. هرچند نمونه‌های بزرگتری هم داریم که دست بالا ۱۳ سانتی‌متر بلندا دارند. مثلا پیکرک دیرآیندتری که در



پیکرک‌های نگار، ردیف بالا ۳–۵ سانتی‌متر و نمونه‌ی دست چپی پایین ١٤ سانتی‌متر بلندا دارند.

اوایل هزاره‌ی سوم پ.م در کاپادوکیه ساخته شده و دو سردارد، در ابعاد ۱۵/۲ در ۱۲/۷ سانتی‌متر ساخته شده است. نمونه‌های کمیابی از این پیکرک را هم داریم که از استخوان جانوران تراشیده شده است.[۳۳]

[33] Gibson, Sanders, and Hritz, 2002.

آیین پرستش چشم و ساخت پیکرک‌های اهدایی برای آن آشکارا خلاقیتی دینی و نوآوری‌ای هنرمندانه بوده که در میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م و قبل از شکل‌گیری شهرها در نگار پدیدار شده و از آنجا به مناطق دیگر انتشار یافته است. به ویژه در حموکار در مرز امروزین عراق و ترکیه شمار زیادی از این پیکرک‌ها یافت شده است. حموکار که در سال ۱۳۷۸ (۱۹۹۹.م) خاکبرداری شد، از این نظر اهمیت دارد که یک معبد چشم مشابه با نگار در آن کشف شده و بت چشم مهمی هم در آن پیدا کرده‌اند که در نزدیکی‌اش جسد نوزادی را کشف کرده‌اند.[۳۴]

کاپادوکیه، ۲۷۰۰–۳۰۰۰ پ.م　　سوریه، ۲۷۰۰–۳۰۰۰ پ.م　　نگار، حدود ۳۲۰۰ پ.م

بتها و پیکرک‌های چشم در پهنه‌ی جغرافیایی وسیعی پراکنده شده‌اند. از حما در آسورستان گرفته تا اوروک و اور در میانرودان و از آنجا تا شوش در خوزستان، نمونه‌هایی از این پیکرک‌ها یافت شده‌اند. تداوم زمانی این سبک هنری و آیینهای مربوط به آن نیز چشمگیر است. چون قدیمی‌ترین نمونه‌های این آثار احتمالا به حدود ۳۷۰۰ پ.م باز می‌گردند و جدیدترین‌هایشان در افقی نزدیک به ۲۷۰۰ پ.م قرار می‌گیرند. یعنی

[34] Clemens, 2002, 2009.

این سبک هنری در پهنه‌ای بزرگ که چند صد هزار کیلومتر مربع را در بر می‌گیرد، طی هزار سال تداوم داشته و این بسیار چشمگیر است. ماده‌ی خام در سراسر این دوران همچنان سنگ است و ساختار و شکل‌های با تنوعی چشمگیر، عناصر اصلی ریختی سبک اولیه‌ی نگار را حفظ می‌کنند.

پیکرک‌های چشم را اغلب با بت‌های دیگری مربوط دانسته‌اند که در همین زمان و در همین منطقه ساخته می‌شده، اما ساختاری ساده‌تر و انتزاعی‌تر داشته و به همین خاطر اغلب به اسم «بت عینک»[۳۵] خوانده می‌شود. بت‌های عینک یک دهه پیشتر از معبد چشم در سال ۱۳۰۷ (۱۹۲۸.م) در تپه گوره کشف شدند و توزیع جغرافیایی‌شان بیشتر در مناطق جنوبی و شرقی قرار می‌گیرد. یعنی علاوه بر نگار و حموکار نمونه‌های مشهوری از آنها در تپه گوره، تپه‌ی حاجی نبی و شوش و دیاله یافت شده است.

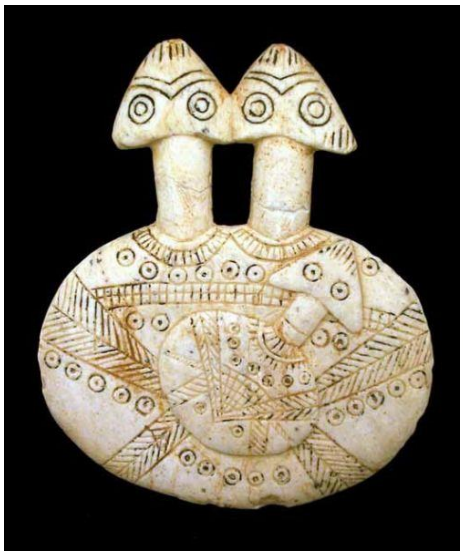
بت‌های عینک در شمار کمتری ساخته می‌شده‌اند و علاوه بر معبدها در خانه‌ها هم یافت شده‌اند. همچنین گاهی از سفال ساخته می‌شوند[۳۶] و از این نظر با پیکرک‌های چشم تفاوت دارند که همیشه از سنگ یا به ندرت از استخوان تراشیده شده‌اند. تمایز مهم دیگر آن است که بتهای عینک توزیع جغرافیایی وسیعی دارند و در بیشتر شهرهای میانرودان و آسورستان و ایران غربی از جمله تپه گوره و خفجه یافت می‌شوند، در حالی که پیکرک‌های چشم با آن که شمار بسیار بیشتری دارند، در دو شهر نگار و تل حموکار تمرکز داشته‌اند و شمارشان در باقی جاها بسیار کمتر است. بتهای عینک اغلب از سنگ ساخته می‌شوند و در این حالت اغلب بدنه‌ای با زوایای راست و بلند دارند. اما نمونه‌هایی گلین و سفالی از آنها هم –مثلا در تپه گوره–

[35] Spectacle Idols
[36] Matney, 1986: 6.

پیدا شده که انگار کاربردی خانگی داشته و منحصر به معبد نبوده‌اند. شکل نمونه‌های سفالی هم ساده‌تر و اندازه‌شان هم کوچکتر است.

در ابتدای کار بتهای عینک را نمادهایی آیینی و نشانه‌هایی برای معبدها و مذبح‌های خانگی در کلبه‌ها می‌دانستند و آن را با سازه‌هایی نئین مربوط می‌کردند که با معبد اینانا مربوط دانسته می‌شد.[۳۷] اسم بت عینک را مالووان روی این پیکره‌ها گذاشت و هرچند با تفسیر والتر آندره درباره‌ی پیوندشان با سازه‌ی معبد همداستان نبود، اما پذیرفت که با پیکرک‌های چشم ارتباطی تنگاتنگ دارند، و حدس زد که پیکرک‌های چشم صورتی دیرآیندتر و تکامل یافته از بت عینک باشند و کارکردی نذری و پیشکشی داشته باشند.[۳۸] پژوهشهای جدیدتر هم همین دیدگاه را تایید می‌کنند و امروز درباره‌ی این کارکرد پیکرک‌ها توافقی میان پژوهشگران وجود دارد.[۳۹]

کول‌تپه، آناتولی، ۱۹۰۰ پ.م



کاپادوکیه، آناتولی، ۲۷۰۰–۳۰۰۰ پ.م

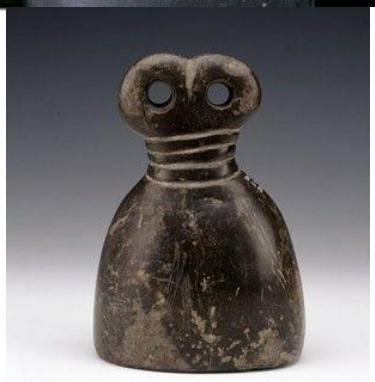
[37] Andrae, 1933.
[38] Mallowan, 1947: 154-155.
[39] Emberling, 2002: 82.

دیدگاه آندره درباره‌ی پیوند بت عینک با مکان مقدس و پیکرک چشم با هدایای دینی را بقیه‌ی پژوهشگران پذیرفتند و تکرار کردند، و حدس مبهم اولیه درباره‌ی پیوندشان با ایشتار/ اینانا را نیز تکرار کردند. در این زمینه الیزابت وان بورِن یکی از مهمترین متن‌ها را نوشت و در همین چارچوب آیین ایزدبانوی باروری سومری و اکدی را به این یافته‌ها مربوط دانست.[۴۰] هرچند اینها همه مبتنی بر حدس و گمان بود و هیچ دلیلی در دست نبود که این پیکرک‌ها را به جنس نرینه یا مادینه مربوط بداند.

بت‌های عینک، منطقه‌ی نگار و حموکار، ۲۷۰۰–۳۰۰۰ پ.م

[40] Van Buren, 1950: 139-146..

مارگارت رایم‌شنایدر همین حدس را توسعه داد و به نوعی «چشم مقدس» قایل شد که ایزدی مستقل بوده و با باروری پیوند داشته است.[۴۱] چند سال بعد کراوفورد همین دیدگاه را تعمیم داد و نوعی آیین جهانی پرستش چشم را دستمایه‌ی آفرینش این آثار دانست و نیروی مقدس اصلی آن را ایزدبانوی باروری دانست.[۴۲] این برداشتها البته مبنای علمی محکمی نداشتند و تنها بر مبنای حدس و گمان ابراز می‌شدند و اغلب اشیایی از زمانها و مکانهای متفاوت را کنار هم می‌گذاشتند و نتیجه‌ای تخیلی را بر آن مبنا مستدل می‌پنداشتند.



بتهای عینک از نگار و مناطق اطراف، حدود ۳۰۰۰ پ.م

[41] Riemschneider, 1953.
[42] Crawford, 1957.

یکی از پژوهش‌های تازه‌تر که روش‌شناسی استوارتری دارد، توسط برنیکه انجام شده است. او با تحلیل ریخت بتهای عینک و پیکرک‌های چشم نشان داده که این دو پیوندی ناگسستنی با هم دارند. اما سرمشق و عینیت بیرونی‌شان را به دو چیز کاملا متفاوت مربوط دانسته است. از دید او پیکرک‌های چشم به خاطر آرایش موها و گردنبندی که دارند، به زنان مربوط می‌شوند، و بت‌های عینک را هم شکلی ساده شده از سر دوک‌های ریسندگی دانسته که آن هم با خویشکاری زنانه پیوند خورده است.[۴۳]

آن پورتر در کتاب خود همین دیدگاه برنیکه را بسط داد و گذار از بافندگی رشته‌های کتان به ریسندگی پشم که در دوران اوروک رخ داد را تحولی مهم و تعیین کننده در جریان انقلاب کشاورزی و ظهور رمه‌داری قلمداد کرد.[۴۴] مبنای بحث او آن بود که نمونه‌هایی از دوک ریسندگی و وزنه‌ی بافندگی در نگار و مناطق نزدیک به آن کشف شده‌اند و به اهمیت اقتصادی این فناوری دلالت می‌کنند. او هم از برنیکه پیروی کرده و معتقد بود خودِ پیکرک‌ها و بتها کارکردی فنی داشته‌اند و همچون ابزاری برای ریسندگی و رنگ کردن پارچه به کار گرفته می‌شده‌اند. البته این تفسیر به ویژه در مورد پیکرک‌های چشم جای چون و چرای فراوان دارد. چون ساختار و ظرافتی (با ضخامتی اغلب کمتر از یک سانتی‌متر)[۴۵] که در ساخت‌شان به کار رفته بسیار بعید است برای ساخت قطعه‌ای فنی در صنعتی به نسبت زمخت مثل ریسندگی صرف شده باشد. گذشته از این ماده‌ی خام ساخت پیکرک‌های چشم که سنگی است نشان می‌دهد که این اشیاء ارزشمند و گرانبها محسوب می‌شده است و تراشی هم که در این ابعاد کوچک رویشان خورده نشان می‌دهد که صنعتگری ماهر

---

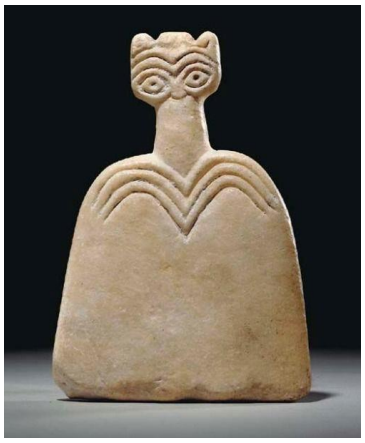
[43] Bréniquet, 1996.
[44] Porter, 2014: 113-115.
[45] Bréniquet, 1996: 33-34.

آنها را تولید کرده است. این حدس، حرفه‌ای و صنعتی بودنِ ساخت این پیکرک‌ها با کشف مکانی در نگار که احتمالا کارگاه سنگ‌تراشی بوده تایید می‌شود.[٤٦]

گذشته از اینها پلاکهایی سنگی با کنده‌کاری‌های انتزاعی داریم که احتمالا بتهای چشم و عینک را در بافتی اجتماعی نشان می‌دهد. یکی از آنها (تصویر پایین، راست) دو بت چشم یا عینک را در وضعیت ایستاده و در فضایی مسدود (احتمالا در معبدی) نشان می‌دهد که چیزی مثل منبع نور در میان‌شان قرار دارد. در دیگری (تصویر پایین، میان) ردیفی از پیکرک‌های چشم را می‌بینیم که در پایین بناهایی پلکانی که قاعدتا معبد هستند، صف بسته‌اند. این نگاره ممکن است به دفن شدن یا نهاده شدن پیکرک‌ها اشاره داشته باشد، اما در هر حال پیوند میان‌شان با بنایی آیینی و جمعی بودن کارکردشان را نمایش می‌دهد و این با کارکردهای فنی و خانگی مثل ریسندگی ناسازگار است.

حدود ۳۲۰۰ پ.م

هزاره‌ی سوم پ.م



حدود ۳۵۰۰ پ.م

[46] Emberling and McDonald, 2003.

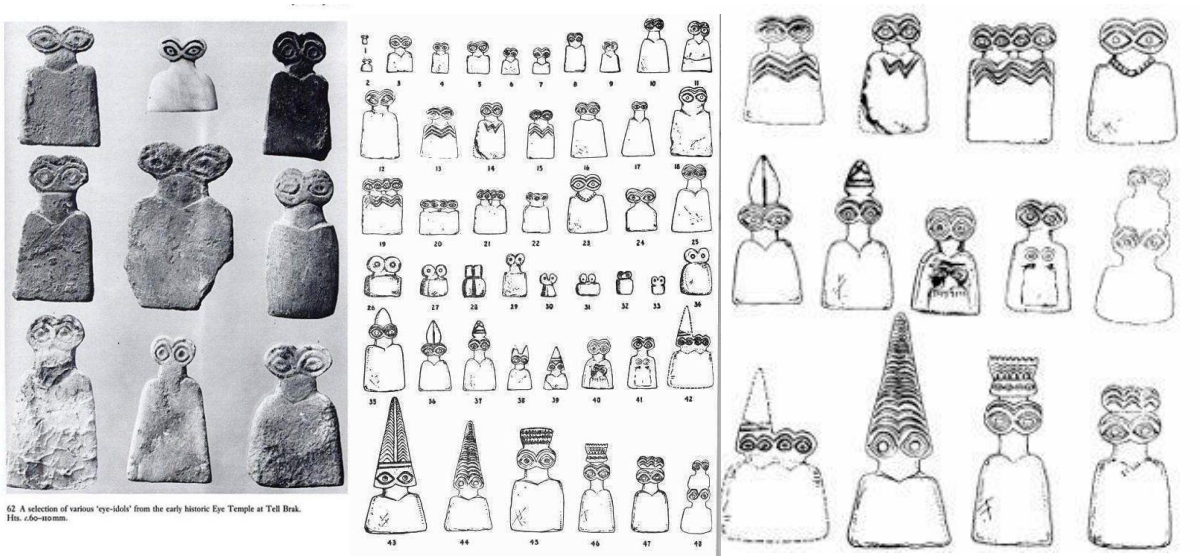
برابری ساختاری در بت عینک بچه‌دار (میان) و پیکرک‌های چشم بچه‌دار (دوطرف)

نمونه‌هایی که از بتهای عینک و پیکرک‌های چشم یافت شده این امکان را می‌دهد که با قاطعیت هردو را به یک ساختار مفهومی و بازنمایی انتزاعی یک چیز مربوط بدانیم. یعنی این تصور که اینها دو چیز متفاوت با کارکردهایی متمایز هستند بعید می‌نماید. به خصوص که نمونه‌هایی از پیکرک «بچه‌دار» یافت شده با ساختاری یکسان هم چشم و هم عینک را بازنمایی می‌کند.

داده‌ی دیگری که کارکرد پیکرک‌های چشم در نظام نمادین جهان باستان را نشان می‌دهد، به شیوه‌ی ساخته شدن‌شان مربوط می‌شود. آزمایشهای گوناگون نشان داده که هنرمندان آفریننده‌ی پیکرک‌های چشم بر چشم بیش از هرجای دیگر تاکید داشته و عمیق‌ترین برش‌ها و بیشترین پرداخت‌ها را در ناحیه‌ی چشم به کار گرفته‌اند. جالب آن که آثاری از نمک‌های معدنی و کانی‌هایی مثل واتریت[۴۷] در چشم‌های این پیکرک‌ها یافت شده که این آخری نوعی سنگ آذرین دارای کلسیت است و نشان می‌دهد هنرمندان چشمها را با مواد

[47] vaterite

گوناگون رنگ می‌کرده‌اند.[۴۸] هرچند تنها نمونه‌ی مشهوری که از «چشمِ رنگ شده» در این پیکرک‌ها می‌بینیم برساخته‌ای جدید است و مالووان نوشته که خودش چشم یکی از پیکرک‌ها را برای بازسازی شکل قدیمی‌اش رنگ کرده است.



پیکرک‌های سنگی از معبد چشم

سبک هنری نگار که در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی چهارم پ.م و پیش از شکل‌گیری شهرهای واقعی تکامل پیدا کرده، از سویی با سبک هنری گوبک‌لی تپه پیوند خورده و از سوی دیگر ادامه‌ی مستقیم‌اش را در هنر سومر و ایلام در هزاره‌ی سوم پ.م می‌توان دنبال کرد. تاکید بر چشم در هنر بعدی سراسر ایران زمین باقی می‌ماند و شیوه‌ی ترسیم چشم از این هنگام تا سه هزار سال بعد کمابیش بی‌تغییر باقی می‌ماند. تنها تفاوت آن است که چهره به تدریج بزرگتر می‌شود و چشمهای درشتی که همواره از روبرو بازنموده می‌شوند. اما همچنان تاکیدی بر نمایش چشم درشت و ابروی قوسی شکل بر بالای آن و پافشاری برای از روبرو نشان دادن‌اش پایدار باقی می‌ماند. همین الگو را در نگاره‌های تخت جمشید هم داریم که در آن در نقشهای

[48] Matney, 1986: 22-23.

نمایندگان اقوام گوناگون که نیمرخ‌شان نمایش داده شده، چشم همچنان به شکل تمام رخ و با قالبی تقریبا همسان با سبک نگار بازنموده شده است.

بازنمایی چشم در هنر سومری (سه تصویر راست) و هنر درباری هخامنشی (چپ)

آنچه در نگار و قلمروهای همسایه‌اش کشف شده، پس از سبک گوبک‌لی تپه دومین سبک هنری منظم و شکوفای ایران غربی است که به همان شکل اولیه‌اش هزار سال در سراسر ایران غربی دوام می‌آورد و پس از آن هم ردپایش در قالب ستایش چشم و تاکید بر آن در هنر ایرانی باقی می‌ماند و تثبیت می‌شود.

بازنمایی چشم از روبرو در چهره‌های نیمرخ: راست) درباریان سومر، میان) ایزدبانوی هیتی، چپ) کانیشکا شاه کوشانی

سبک هنری نگار گذشته از تاثیر ماندگاری که بر بازنمایی چشم در هنر ایرانی گذاشت، همچون یک سبک محلی نیز فرو نمُرد و در همان حوزه‌ی فرهنگی باقی ماند. این سبک بعدتر و طی هزاره‌ی سوم پ.م در همان منطقه‌ی آسورستان و جنوب آناتولی به شیوه‌ای خاص از مجسمه‌سازی دگردیسی می‌یابد که بخشی از آن در قالب پیکرک‌های گلی کوچک تبلور می‌یابد. این سبک را معمولا سوری–هیتی می‌نامند، و جالب آن که این دو زیرسیستم سیاسی یعنی آناتولی و آسورستان دقیقا همان قلمرو جغرافیایی است که هنر گوبک‌لی‌تپه و نگار در آن تحول یافتند. هرچند دامنه‌ی این آثار تا شمال سومر و شهرهای اشنونه و اور کشیده می‌شود.

این پیکرک‌ها از برخی جنبه‌ها به بازنمایی سه بعدی همان پیکرک‌های چشم شباهت دارند. در اینجا بدن و به ویژه دستها با دقت بیشتری بازنموده شده و اثر از حالت دو بعدی بیرون آمده و نمایی سه بعدی و برجسته پیدا کرده است. اما باز همان نادیده انگاشتن عناصر چهره و تاکید بر چشمهای درشت و آرایش موها را می‌بینیم. بازنمایی عناصر چهره این تفاوت را کرده که بینی‌ای اغلب بزرگ و منقار مانند بر سر بازنموده شده است، بی آن که دهان مورد تاکید باشد، و این از سویی ادامه‌ی سبک هنری گوبک‌لی تپه است و از سوی دیگر به نوآوری‌ای در همان سبک نگار شباهت دارد.

۳۰۰۰ پ.م

حدود ۲۰۰۰ پ.م

۱۵۰۰–۲۰۰۰ پ.م

پیکرهای سفالی سوری که مانند پیکرک‌های چشم اندازه‌هایی کوچک دارند، با کیفیتی پایینتر از آنها ساخته شده‌اند، قالب کلی‌شان کمابیش همان است. پا در آنها بازنموده نشده و دست به سایه‌ای فرو کاسته شده که وضعیتی خم شده روی سینه را نشان می‌دهد و چه بسا در پیکرک‌های چشم نیز دستان چنین حالتی می‌داشته‌اند و به همین خاطر سایه‌ی پیکره شکلی چنان ساده پیدا کرده است. شکل قرار گیری دست چنان که در پژوهشی دیگر نشان داده‌ام به وضعیت دعا کردن و تقدیم درخواست دلالت می‌کند و این نشان می‌دهد که دست کم پیکرک‌های سفالی سوری ماهیتی دینی داشته‌اند و احتمالا پیکرک‌های چشم هم با همین بافت چنین بوده‌اند.

تحولی که در بازنمایی چشم در این پیکرک‌ها می‌بینیم آن است که چشمها به جای آن که بادامی نقش شده و ابروها و پلکهایی نمایان داشته باشند، در غیاب پلک و ابرو همچون دو دایره‌ی بزرگ بازنموده شده‌اند. تاکید بر گردنبند و موهای آراسته و جمع شده روی سر، طرح عمومی تن، و درشتی غیرعادی چشمان دقیقا همان چارچوبی را نشان می‌دهد که در پیکرک‌های چشم دیدیم. افزوده‌ی مهم البته بینی بزرگ است و این نکته که بسیاری از این پیکرک‌ها به خاطر تاکیدی که بر پستان و ناحیه‌ی شرمگاهشان هست، بی‌شک مادینه هستند و از حالت جنسیت‌زدوده‌ی پیکرک‌های چشم و بتهای عینک فاصله گرفته‌اند.

در پیکرک‌های زنانه و همچنین مجسمه‌های بزرگتر تاکیدی بر دو ناحیه‌ی پستان و شکم زنان می‌بینیم. چنان که پیکرهای ایستاده اغلب با دستانشان پستانها یا شکم را گرفته‌اند. این احتمالا بر دو سویه‌ی نیروهای زاینده‌ی زنانه تاکید می‌کرده که زایمان (شکم) و تغذیه (پستان) ارکان اصلی‌اش بوده‌اند.

دو پیکرک سوری–هیتی: هزاره‌ی سوم پ.م دو پیکرک از اشنونه در شمال سومر، ۲۰۰۰–۱۸۰۰ پ.م

گفتار سوم: هنر سفال سیلک و شوش

کاشان یکی از کهنترین شهرهای کره‌ی زمین است و عمر آن با قدمت شهرنشینی برابر است. قدیمی‌ترین بخش از شهر کاشان که اغلب با نام مفرد «تپه سیلک» خوانده می‌شود، در اصل دو تپه‌ی باستانی در میانه‌ی شهر است که در فاصله‌ی ششصد متری هم قرار دارند. نخستین نشانه‌های یکجانشینی در این منطقه به حدود ٦٠٠٠ پیش از میلاد باز می‌گردد و از این نظر با مراکز استقراری آناتولی و میانرودان همزمان است. نخستین نشانه‌های شکل‌گیری روستا در این هنگام در تپه‌ی شمالی یافت شده که کهنتر است.

در حدود سال ٤١٠٠ پ.م چرخشی در این منطقه نمودار می‌شود و ساکنان از تپه‌ی شمالی به تپه‌ی جنوبی می‌کوچند. چرخ سفالگری، خانه‌های خشتی و فناوری ذوب نقره و ساخت زیور سیمین در این هنگام ابداع می‌شوند و مُهرهای مسطح فراوانی ساخته می‌شوند که نشان می‌دهند کاشان در این هنگام مرکز تجاری مهمی بوده است. در فاصله‌ی ٣٠٠٠ تا ٢٥٠٠ پ.م دوره‌ی سیلک ٣ را داریم که با رواج ساخت صنعتی و انبوه کوزه، ظهور خط و ساخت زیگوراتی بزرگ مصادف است. زیگورات سیلک چند قرن از بناهای مشابه میانرودانی زودتر ساخته شده و با توجه به آن که زیگورات دیگری با قدمتی بیشتر در جیرفت نیز کشف شده، باید خاستگاه این نوع معبد را شهرهای ایران مرکزی دانست و برپا شدن‌شان در سومر باستان باید وامگیری‌ای از این مناطق بوده باشد.

لایه‌های باستانی تپه‌های سیلک تا حدود ٨٠٠ پ.م (دوره‌ی سیلک ٦) ادامه پیدا می‌کند و در این میان در حدود ١٢٠٠پ.م دستخوش چرخش و دگردیسی‌ای می‌شود که با سفال خاکستری و شیوه‌ی متفاوت

تدفین و خانه سازی پیوند خورده که قاعدتا به جایگیر شدن جمعیتهای آریایی شمالی مربوط می‌شود. سیلک پس از قرن هشتم پ.م متروک می‌شود، اما شهرنشینی در نواحی همسایه‌اش و شهر کاشان همچنان تا به امروز تداوم یافته است.

سیلک یکی از کهنترین مراکز سفالگری در جهان باستان است و بی‌شک کانونی مهم در تحول این فناوری به هنر محسوب می‌شود. یعنی فن ساخت آوندهای سفالین که به خودیِ خود کرداری صنعتی و متمرکز بر رفع نیازی روزمره است، در اینجاست که به هنر دگردیسی می‌یابد و سویه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آوند با کارکرد آن ترکیب شده و گاه بر آن غلبه می‌کند. آوندهای سفالین در شبکه‌ای از شهرهای ایران مرکزی و به ویژه سیلک است که برای نخستین بار همچون رسانه‌ای برای انتقال پیامی هنری به کار گرفته می‌شوند و تمرکز توجه سفالگر از اندرون ظرف (که کارکرد اصلی‌اش را ممکن می‌سازد) به بیرون و سطح خارجی (که برابر چشم مردم است) چرخش می‌کند.

این تحول البته در یک نقطه انجام نمی‌پذیرد و شبکه‌ای بزرگ از مراکز شهری آغازین را در همین دوران زمانی داریم که گذار مورد نظرمان را همزمان نشان می‌دهند. تپه گیان، تورنگ تپه، چشمه علی، حصار، شوش و چیذر، مرودشت، گنج‌دره، مهرگره، نال، مایکوپ و اوروک تنها نمونه‌هایی از این تپه‌های باستانی هستند که گستردگی جغرافیایی چشمگیر این گذار را نشان می‌دهند. شبکه‌ی این شهرهای اولیه گرداگرد کویر مرکزی ایران را فرا می‌گیرد و از آنجا شاخه‌هایی بیرون می‌زند که به آناتولی، قفقاز، میانرودان، دره‌ی سند و منطقه‌ی سغد و خوارزم کشیده می‌شوند. با این همه در میانه‌ی همه‌ی اینها، تپه سیلک هم از نظر قدمت و هم از نظر کیفیت و کمیت آثار تولید شده موقعیتی ویژه دارد و بررسی آثار بازمانده در آن نشان می‌دهد که کانونی پیشتاز و مرکزی در این بستر تمدنی بوده است.

داده‌های باستان‌شناختی نشان می‌دهد که چرخ کوزه‌گری در میانه‌ی هزاره‌ی پنجم پ.م در همین منطقه‌ی ایران مرکزی اختراع شده و به دنبال آن تحولی مهم در سرعت و کیفیت ساخت آوندهای سفالین رخ نموده است. چرخ به سفالگر این امکان را می‌دهد که تنها بخشی از نیروی لازم برای ساخت ظرف را از دستانش بگیرد و بخشی دیگر را بر دوش ماندِ چرخشی ظرف و نیروی گرانش و حرکات پای گرداننده‌ی چرخه منتقل کند. به این ترتیب دستان برای شکل دادن به آوند آزادتر شده، و سرعت ساخت آن افزون شده، و متقارن بودن ظرف همچون پیش‌فرضی آسان برآورده می‌شود.

احتمالا همین نوآوری فنی بوده که باعث شده گذار از ظرفهای دست‌ساز و ناهموار قدیمی به آوندهای شکیل بعدی، محملی برای بروز خلاقیت هنری نیز قرار بگیرد. فناوری چرخ سفالگری تاریخ به نسبت طولانی‌ای از نوآوری‌های پیاپی را از سر گذراند تا آن که در اواخر هزاره‌ی سوم پ.م به چرخ سریع دگردیسی یافت و این چرخی است که امروز هم سفالگران سنتی از آن استفاده می‌کنند.

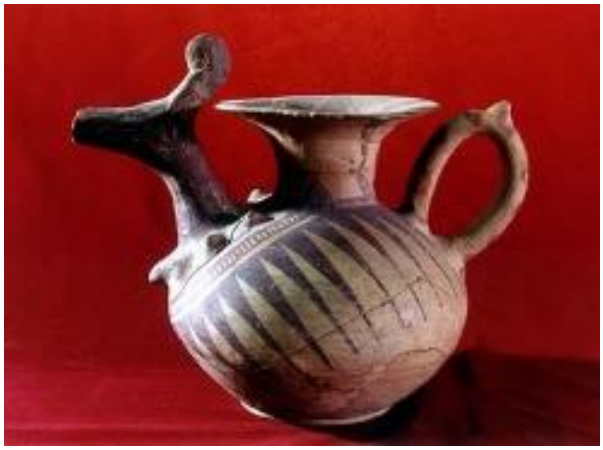
سراسر این روند تکاملی در ایران زمین و شبکه‌ی شهرهای یاد شده صورت پذیرفت. به شکلی که تمدن کهنسال مصر که موازی با تمدن ایرانی شکل گرفته و همراه با آن یکی قدیمی‌ترین تمدن کره‌ی زمین است، چرخ کوزه‌گری را بسیار دیر وامگیری کرد. هرچند تلاشهایی انجام شده تا قدمت این فناوری در مصر را عقبتر ببرند یا آن را درونزاد قلمداد کنند،[۴۹] اما داده‌های باستان‌شناختی نشان می‌دهند که تا دوران سلسله‌ی چهارم فراعنه یعنی میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م کاربرد چرخ سفالگری در آن سامان رواج چندانی نداشته و این بیش از هزار سال دیرتر از استیلای این فناوری در سراسر قلمرو تمدن ایرانی است.

[49] Doherty, 2015.

استفاده از چرخ برای کوزه‌گری امری بدیهی و سرراست هم نبوده و نوآوری‌ای پیچیده و مهم محسوب می‌شده است. چون در میان شش تمدن بزرگ شکل گرفته بر کره‌ی زمین، دو تمدن آمریکای جنوبی و مرکزی هرگز از چرخ برای سفالگری استفاده نکردند و تمدن مصری و اروپایی هم پس از وقفه‌ای هزار ساله آن را از ایران زمین وامگیری کرده‌اند.

شواهد نشان می‌دهد که در زمینه‌ی فناوری‌های سفالگری سیلک یکی از کانون‌های پیشرو و احتمالا خاستگاه آغازین برخی‌شان بوده است. بنابراین به همان ترتیبی که می‌توان گوبک‌لی تپه را خاستگاه هنر معماری و صخره‌تراشی ایرانی دانست و نگار یکی از کانون‌های تحول مجسمه‌سازی در این تمدن است، سیلک را هم باید یکی از کانون های مهم شکل‌گیری هنر سفالگری به حساب آورد.

کوزه ۱



کوزه با لوله به شکل سر گاو

تحول سلیقه‌ی هنری در سفالهای سیلک دو سویه‌ی متفاوت را در بر می‌گیرد. یکی تحول در ریخت و شکل عمومی آوند است، که هم از ملاحظات کاربردی و هم از انگیزه‌های زیبایی‌شناسانه پیروی می‌کند و به شکل‌گیری لوله و دسته در اوایل هزاره‌ی چهارم پ.م و ابداع جامهای پایه‌دار در دوره‌ی سیلک سوم (حدود ۳۵۰۰ پ.م) منتهی می‌شود.

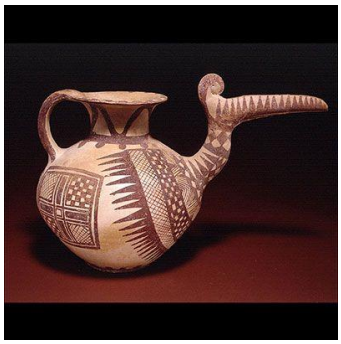
جام پایه‌دار

کوزه ۲ (۱۰۰۰ پ.م)

کوزه ۳ (۳۸۰۰ پ.م)

کوزه ٤

کوزه ٥



کوزه ٦

کوزه ۷

کوزه ۸

تحول دیگر به تحول در نقش‌مایه‌ها و نگارهای کشیده شده بر آوندها باز می‌گردد که از آغازگاهی ساده و ابتدایی یعنی هاشورهای ساده شروع می‌شود و به نقش‌مایه‌های انتزاعی یا طبیعت‌گرای متنوع منتهی

می‌شود. این دو هریک از معیارها و موازین زیبایی‌شناختی ویژه‌ی خود پیروی می‌کنند اما این نکته مهم است که این دو هم با یکدیگر پیوند دارند و هم در ترکیب با هم یک نظام زیبایی‌شناسانه‌ی یکپارچه و منسجم را پدید می‌آورند.

فرم در سفال سیلک از همان وضعیت کوزه‌های ساده‌ی آغازین شروع می‌شود و به سرعت به ریخت‌هایی متنوع و چشم‌نواز تحول می‌یابد. دو عنصر مهم کهن یعنی گردن و دهانه یا لبه از ابتدای کار در این آوندها نمایان هستند. اما ابداع دو افزوده‌ی مهم یعنی دسته و لوله به آوندهاست که امکانات تازه‌ای برای ساماندهی ریخت فراهم می‌آورد.

لوله و دسته در سفال سیلک شکلی بیش از حد متقارن و ابعادی بزرگتر از آن دارد که بخواهد تنها جنبه‌ی کارکردی داشته باشد و روشن است که همچون عناصری تزئینی بر بدنه‌ی آوند در نظر گرفته شده است. نوآوری‌هایی مثل پیوند زدن لوله و دسته با لبه (کوزه ۲ و ٦) یا متصل کردن هر سه در یک محور (کوزه ۵ و ۷) نمونه‌ای از این خلاقیتهای هنری است. همچنین افزودن برجستگی شاخ مانندگی بر بالای لوله (کوزه ٤ و ۸) و شکل دادن آن همچون سر و گردنی انتزاعی روشی بوده که در دست هنرمندان باستانی کل آوند را به تندیسی انتزاعی و توخالی از جانوران خیالی تبدیل می‌کرده است.

نقش‌مایه‌های ترسیم شده بر کوزه‌ها هم چشمگیر هستند و به نظامی زیبایی‌شناسانه دلالت می‌کنند که قرنها دوام آورده است. باید به این نکته توجه داشت که بسیاری از این سفالها به دوران پیشانویسایی باز می‌گردند و به ویژه در این دوران نقوش روی سفال نظامی نمادین را پدید می‌آورده که می‌توان آن را پیشگام و تا حدودی جایگزین کارکردیِ خط در دورانهای بعدی دانست.

در میانرودان و آسورستان سفالهای باستانیِ همزمان با سیلک و مناطق مرکزی ایران اغلب نقشهایی بسیار ساده دارند و تنها با هاشورها و خطوط مواج یا نقطه‌گذاری تزئین می‌شوند. یعنی نقوش رویشان تنها

نقشی متقارن را بازنمایی می‌کند و به سطح نظامی نمادین ارتقا نمی‌یابد. چنین می‌نماید که برای نخستین بار در شهرهایی مثل سیلک و شوش و باکون و حصار بوده که چنین گذاری انجام شده و نقشهای روی سفال به بخشهایی مجزا تقسیم شده و نمادهایی گوناگون را کنار هم آورده و بنابراین نوعی دستور زبان تصویری را ایجاد کرده است.

به عنوان مثال در بسیاری از کوزه‌های زیبای ساخته شده در اواخر هزاره‌ی دوم پ.م این قاعده را داریم که لوله با شعاعهایی تیره به بدنه متصل می‌شود و اغلب واسطه‌ای از جنس چهارخانه یا هاشور هم برجستگی لوله را از این شعاعها جدا می‌کند (مثل کوزه ۱). همچنین نقش اصلی‌ای بر پهلوی کوزه و بین دسته و لوله را داریم که گاهی نقش جانوری است (مثل گاو بالدار کوزه ۸) و گاه انتزاعی (مثل بافت شترنجی کوزه ٤ و ٥ و ٧). در این میان تکرار نقشهای پرندگان را زیاد می‌بینیم و این دقیقا همان ترفندی بود که در گوبک‌لی تپه هم نمود داشت و از تکرار نقشهای انتزاعی جانوری تقارنی می‌آفرید و نقشهایی تزئینی و بافتهایی همگن را ایجاد می‌کرد.

یکی از نقشهای جانوری مهم که در سیلک غلبه دارد و در هزاره‌ی پنجم و چهارم پ.م در سراسر ایران مرکزی فراگیر می‌شود، علامت بز است. بز در شکل‌های بسیار متنوع بارها و بارها در هنر این دوران تکرار شده است و از هزاره‌ی سوم به بعد که شهرنشینی توسعه یافته پدید آمد، نقوشی استانده و نمادین را پدید آورد که تا عملا تا به امروز دوام آورده و یکی از کهنترین نقش‌مایه‌های هنری ایران محسوب می‌شود.

این نکته جای توجه دارد که بز نخستین رمه‌ایست که رام می‌شود. در واقع اولین جانوری که انسان رام کرد و از شیر و گوشتش استفاده کرد، بز است. این روند در ایران غربی و بر محور رشته‌کوههای زاگرس انجام پذیرفته است. یعنی سفالهای سیلک و شوش و باکون و حصار که نقش بز را بسیار تکرار می‌کنند، به لحاظ جغرافیایی در همان جایی واقع شده‌اند که بز برای نخستین بار اهلی شده و نیاکان سازندگان این سفالها

نخستین رمه‌داران کره‌ی زمین و نخستین رام کنندگان بز نیز بوده‌اند. نقش‌مایه‌ی بز با سبک ایران مرکزی در سراسر ایران غربی در طیفی وسیع از آثار نمایان است و از این رو اهمیت نقش‌مایه‌ی بز و ارجی که نزد مردم در جهان باستان داشته، آشکار می‌شود.

کاسه‌ی دسته‌دار با نقش بز، بیت شیاه، فلسطین، ۳۲۰۰ پ.م

کاسه‌هایی با نقش گردونه‌ی مهر از سیلک (راست) و شوش (میان) و سامره (چپ) هزاره‌ی ششم تا چهارم پ.م

یک نقش‌مایه‌ی تزئینی بسیار مهم دیگر در سفال سیلک، نماد + است که به احتمال زیاد از همان ابتدا برای نشان دادن خورشید به کار گرفته می‌شده است. این علامت بعدتر در سراسر تاریخ هنر ایران زمین سیطره‌ای چشمگیر پیدا می‌کند و در بسیاری از جاها بازوهایی هم دارد و به صورت سواستیکا در می‌آید. این نقش‌مایه از این رو اهمیت دارد که از همان آغاز در سراسر پهنه‌ی ایران زمین رواجی کامل دارد. نخستین نمونه‌های این نقش را در سفالهای سامرا و سیلک و تپه باکون می‌بینیم و در اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م این

نماد در زیرسیستم‌های فرهنگی میانرودان، ایران مرکزی، سند و بلوچستان و آناتولی رایج است. یعنی سراسر ایران غربی و جنوبی را زیر پوشش گرفته است.

وقتی از فرهنگ حوزه‌ی زاینده‌رود و گرانیگاه شمالی‌اش در کاشان سخن می‌گوییم، باید به مراکز جنوبی همسایه‌اش هم اشاره کنیم که در منطقه‌ی فارس و در منطقه‌ی آبریز رود کُر و کرخه و کارون قرار می‌گیرد. یکی از این مراکز تل باکون است که در مرودشت قرار دارد و مانند تپه سیلک گذاری دیرینه از عصر پیشاکشاورزی به یکجانشینی پایدار را نشان می‌دهد. باکون از دو تپه‌ی کنار هم تشکیل شده که در سه کیلومتری تخت جمشید قرار گرفته است.

سفال تل باکون، هزاره‌ی پنجم پ.م

تپه‌ی قدیمی‌تر در هزاره‌ی ششم پ.م شکل گرفته و در حدود ۵۷۰۰ پ.م خانه‌هایی با دیوارهای کاهگلی و رنگ‌آمیزی شده در آن ساخته شده است. تپه‌ی دیگر که جدیدتر است در حدود ٤۵۰۰ پ.م موجی از خانه‌سازی‌های مشابه را تجربه کرده است. دوره‌های جدیدتر تل باکون (عصر ۳ و ٤) با دوره‌ی اول شوش همزمان می‌شود و به فاصله‌ی ٤۵۰۰ تا ۳۹۰۰ پ.م باز می‌گردد. در فاصله‌ی ۳۹۰۰ تا ۳٤۰۰ پ.م فرهنگ این

دوران از شوش تمایز می‌یابد و به فرهنگ لاپویی تبدیل می‌شود. بعد دوره‌ی بانش را داریم که با انقباضی جمعیتی همراه است و با دوره‌ی شوش-۲ مصادف می‌شود. سفالهای یافت شده در دوره‌های قدیمی تل باکون از این نظر جالب توجه هستند که دست‌ساز هستند و با این همه از نظر ساختار و طرح‌بندی با سفالهای سیلک و سایر مناطق ایران زمین شباهتهایی دارند.

خمره‌های تل باکون از میانه و اواخر هزاره‌ی پنجم پ.م

خمره‌های تل باکون از اوایل هزاره‌ی چهارم پ.م

نقش‌مایه‌های سفال تل باکون

آثار تل باکون

سفال‌های میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م از تپه باکون (راست)، تپه حصار (بالا) و جیرفت (پایین)

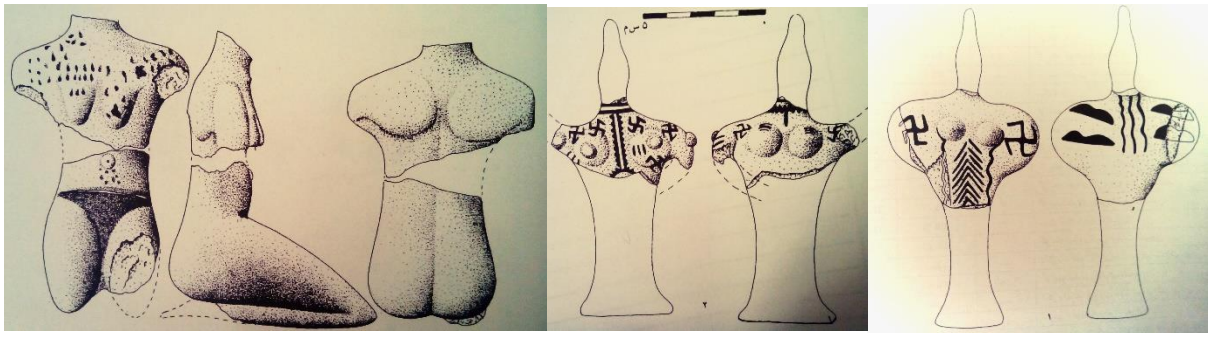
هم در سیلک و هم در تپه‌های باستانی دیگر گرداگرد کویر مرکزی ایران علاوه بر این سفالهای شاخص و هم‌ریخت، مجموعه‌ای چشمگیر از پیکرک‌ها و اشیای تزیینی دیگر نیز یافت شده که آنها را هم باید در مرور تاریخ هنر عصر پیشاتاریخی مورد توجه قرار داد. در تل باکون چندین پیکرک سفالی پیدا شده که از نظر ریخت و ساختار می‌توان آن را دنباله‌ی مستقیم هنر گوبک‌لی تپه و نگار در نظر گرفت.

پیکرک‌های جانوری اغلب ساده و کوچک و کاریکاتوری و شبیه به اسباب‌بازی ساخته شده‌اند. اما پیکرک‌های انسانی طراحی دقیق و انتزاعی‌ای دارند و اغلب پیکری زنانه با پستانهای نمایان را نشان می‌دهند. جالب آن که بر بسیاری از پیکرک‌ها نقش گردونه‌ی مهر یعنی سواستیکا بر کنار سینه‌ها نقش شده است.

این می‌تواند نشانگر پیوند میان این نماد باستانی با زنانگی و نیروی تغذیه کننده‌ی زنان باشد که با پستانها در ارتباط بوده است. از سوی دیگر می‌توان این حدس را هم زد که در آن دوران کشیدن این نقش بر سینه و یا خالکوبی این نماد بر تن بخشی از هنر تن‌آرایی مردم منطقه بوده و این هنر آن سنت را بازنمایی می‌کند.

یک نکته‌ی جالب دیگر درباره‌ی پیکرک‌های انسانی تل باکون آن است که اغلب سرشان به عمد شکسته شده و جدا شده است. این را می‌دانیم که در سراسر ایران غربی از دوران گوبک‌لی تپه به بعد تدفین مجدد مردگان و جدا کردن آیینیِ سر رایج بوده است.از این رو بعید نیست این شکسته بودن سر (که در عرفه و گوبک‌لی‌تپه هم نظیر دارد) به این آیینها وابسته باشد.

پیکرک‌های تل باکون، میانه‌ی هزاره‌ی پنجم پ.م



بازسازی پیکرک‌های تل باکون با نقش سواستیکا

سفالهای سیلک چنان که گفتیم در شبکه‌ای فرهنگی جای می‌گیرند که به نخستین سیستم در هم پیوسته‌ی شهرنشینی در کره‌ی زمین مربوط می‌شود. این شبکه در مرکز خود گرانیگاه‌های مهمی مثل کاشان و مرودشت و شوش و شهرسوخته را داشته و دامنه‌اش از اطراف به دره‌ی سند و میانرودان و آناتولی و آسورستان از غرب و هرات و بلخ و مرو و خوارزم در شرق کشیده می‌شده است. در این شبکه یکی از گرانیگاه‌های بسیار مهم شهر شوش است که به زودی مرکزیتی سیاسی هم پیدا می‌کند و تا سه هزار سال بعد به مرکز سیاسی نیمه‌ی جنوبی ایران مرکزی تبدیل می‌شود. در شوش هم از هزاره‌ی پنجم پ.م و همزمان با

تپه سیلک سفالهای چشمگیری داریم که از نظر سبک هنری و ساختار با آثار باکون و سیلک و اوروک و حلف و عبید شباهت چشمگیری دارند.

جامهای سفالین شوش، با بلندای ۲۰ تا ۳۰ سانتی‌متر، هزاره‌ی پنجم پ.م

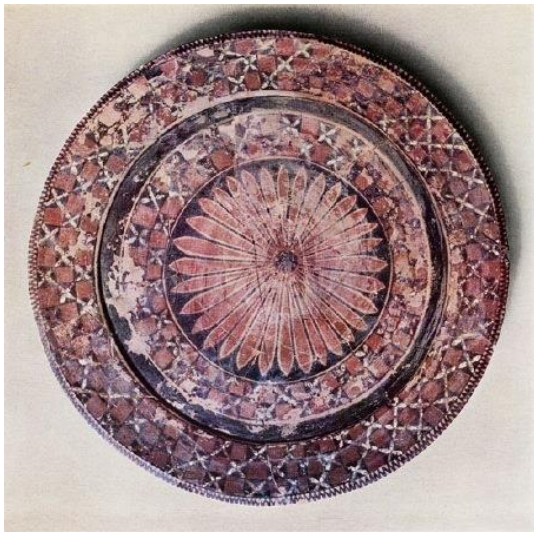
در شوش اغلب جامهایی بلند را می‌بینیم که نقش بز و جانوران در آن فراوان تکرار می‌شود. همان الگوی شترنجی و جای دادن مربع هاشور خورده در میانه‌ی دایره‌ی تیره که در سفال باقی جاها دیدیم در شوش هم با توازنی چشمگیر دیده می‌شود. بسیاری از نوآوری‌های طرحی در این زمینه احتمالا در شوش درونزاد بوده و از این منطقه به سایر جاها انتشار یافته است.

سفالهای شوش و مناطق اطراف آن، اواخر هزاره‌ی چهارم و اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

شبکه‌ی شهرهای یاد شده و مراکز سفالگری در ایران هزاره‌ی ششم تا چهارم پ.م بیش از ده مرکز مهم را در بر می‌گرفته‌اند و سبک هنری مشابه و نقش‌مایه‌ها و ساختهای آوندی همسانی را در این دوران در سراسر ایران زمین می‌بینیم. تورنگ تپه در گرگان، تپه گیان در نهاوند و نزدیکی همدان، تپه حصار در جنوب دامغان، و تپه‌ی چیذر در تهران نمونه‌هایی از این مراکز هستند و جالب آن که همه‌شان شهرهایی پدید آورده‌اند که همچنان تا به امروز زنده و شکوفا هستند.

سبکهای محلی و تمایزهای جزئی در میان این مراکز استقرار اولیه می‌توان یافت، اما شباهت میان آنان از این تفاوتها بیشتر است و نکته‌ی اصلی آن است که در خارج از قلمرو ایران زمین در این دوران تنها قلمرو تمدنی متمایز مصر را داریم و در جاهای دیگر هنر و صنعتی همسان با این نوع سفالگری یافت نمی‌شود.

یعنی سبکهای محلی و سلیقه‌های زیبایی‌شناسایی خاصی که در این دوران طولانی در میان مراکز یاد شده می‌بینیم، نباید شباهت‌شان را از نگاه‌مان پنهان سازد. به ویژه که در این مورد داریم از شبکه‌ای از فرآورده‌های هنری و دستاوردهای صنعتی درهم بافته سخن می‌گوییم که با گسستی قاطع در خارج از قلمرو ایران زمین به تهیای محض ختم می‌شوند و تنها موجودیت فرهنگی–هنری مشابه در بیرون از دامنه مصر است که قلمرو تمدنی مستقلی محسوب می‌شود و هرچند در ابتدای کار در شمال زیر تاثیر ایران غربی (میانرودان و آسورستان) است، اما به سرعت سبک هنری ویژه‌ی خود را پدید می‌آورد.



بشقاب، میانرودان،

عصر جمدت نصر،

حدود ۲۹۰۰ پ.م

کوزه‌هایی از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م: راست) منطقه‌ی بغداد؛ میان و چپ) تپه گیان، نهاوند

کوزه‌هایی از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م: راست) تپه گیان نهاوند؛ میان راست) ایران غربی؛ میان چپ) اسماعیل‌آباد، شمال تهران؛ چپ) موشلان‌تپه، قزوین

سفال‌های تپه گیان، نهاوند، حدود ۳۰۰۰ پ.م

سفال‌های تپه گیان، نهاوند، حدود ۳۰۰۰ پ.م (بالا) و حدود ۲۰۰۰ پ.م (پایین)

کوزه با نقش برجسته از نهاوند، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

سفال عبید دوره‌ی سوم، تل عبید، ۵۳۰۰–۴۷۰۰ پ.م

سفال عبید دوره‌ی سوم، تل عبید، ۵۳۰۰–۴۷۰۰ پ.م

سفال شوش ۱ (راست)، آوند دوره‌ی عبید جنوب میانرودان (میان) و اواخر هزاره‌ی پنجم و اوایل هزاره‌ی چهارم پ.م

نقاشی کف بشقابهای سامره، حدود ۶۰۰۰ پ.م

گفتار چهارم: هنر جیرفت

فرهنگ جیرفت در اواخر هزاره‌ی چهارم و ابتدای هزاره‌ی سوم پیش از میلاد در این منطقه شکوفا شد و گرانیگاه مراکز استقراری کرانه‌ی هلیل‌رود محسوب می‌شد، و این سیستمی فرهنگی است که از هزاره‌ی چهارم پ.م آغاز می‌شود و بدون گسست یا بحران تا قرون اولیه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م تداوم می‌یابد. در دهه‌ی ۱۳۸۰ آثاری تکان دهنده از فرهنگی باستانی در این منطقه کشف شد که متاسفانه به خاطر نابسامانی در ساماندهی به میراث فرهنگی کشور، بخش عمده‌ی آن به شکل علمی کاوش نشد و به یغما رفت.

بازنمایی جانوران در هنر جیرفت

آشفتگی مدیریتی در زمینه‌ی حفظ آثار باستانی در این دوران در عمل از دایره‌ی فساد و حماقت خارج بود و به خیانت پهلو می‌زد و نتیجه‌اش آن بود که بخش عمده‌ی یافته‌هایی که از این منطقه به تاراج رفته بود، در نهایت به خارج از ایران و مجموعه‌های خصوصی ثروتمندان منتقل شد. یعنی نه تنها در مبدأ

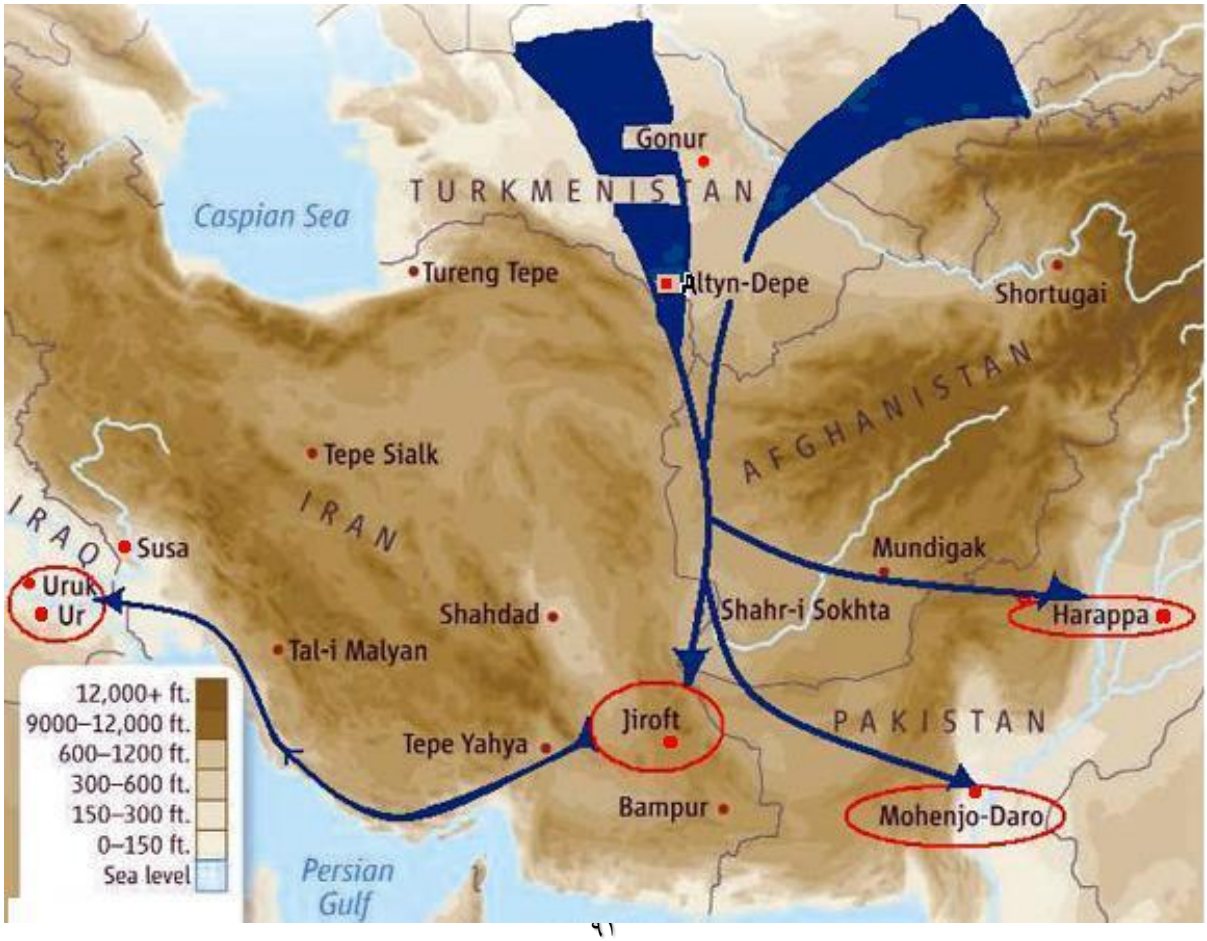
خاکبرداری و یافته شدن‌شان به شکلی علمی ثبت و تدوین نشد، که در مقصد هم در دست غیرکارشناسان و نهادهایی غیرعلمی قرار گرفت و از دسترس پژوهشگران بیرون رفت.

نمونه‌ی الواح با خط جیرفت

با این همه ته‌مانده‌ها و خرده ریزه‌هایی از این فرهنگ که به موزه‌ها و منابع علمی راه یافته است به قدر کافی بیانگر است و نشان می‌دهد طی هزاره‌های چهارم و سوم پ.م در این منطقه فرهنگی شکوفا و سبک هنری چشمگیر و خاصی پدیدار شده و در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م نویسا هم بوده است. دو بنای یادمانی عظیم یافت شده در جیرفت به تپه‌های کُنار صَندل شمالی و جنوبی مربوط می‌شود که در روستایی به همین نام در ۲۵ کیلومتری جنوب جیرفت قرار گرفته‌اند. در تپه‌ی شمالی یک سکوی خشتی عظیم چهارگوش با ابعاد ٤۰۰ در ٤۰۰ متر کشف شده که بنایی یادمانی در ابعاد ٤۰ در ٤۰ در ۱۰ متر روی آن وجود داشته است و قدمتش به میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م می‌رسد. در این تپه بقایای زیگوراتی بسیار عظیم یافت شده که قاعده‌اش ۳۰۰ در ۳۰۰ متر است و سکوی دومش ۱۵۰ در ۱۵۰ متر اندازه دارد. این زیگورات از نظر اندازه بسیار بزرگتر از همتاهای خود در میانرودان است و همزمان یا احتمالا زودتر از آنها ساخته شده است.[۵۰]

[50] رازانی، امامی و عابداصفهانی، ۱۳۸۸: ۳۵.

TURKMENISTAN
Tabriz
Ashgabat
Amu Darya
Kirkuk
Bisotun
Elburz Mountains
Ozbaki
Tehran
IRAQ
Kermanshah
Baghdad
Kabul
Zagros Mountains
IRAN
AFGHANISTAN
Babylon
Isfahan
Tigris
Yazd
Euphrates
Susa
Shahr-e-Suchte
Ur
Shahdad
Basra
Persepolis
KUWAIT
Tell Malyan
Tell Iblis
Bishapur
Tepe Yahya
Bam
Kuwait
Jiroft
Mohenjo Daro
SAUDI ARABIA
Tarut Island
Bandar Abbas
PAKISTAN
Halil
BAHRAIN
QATAR
Karachi
Indus
Km 321
Mi 200
Riyadh

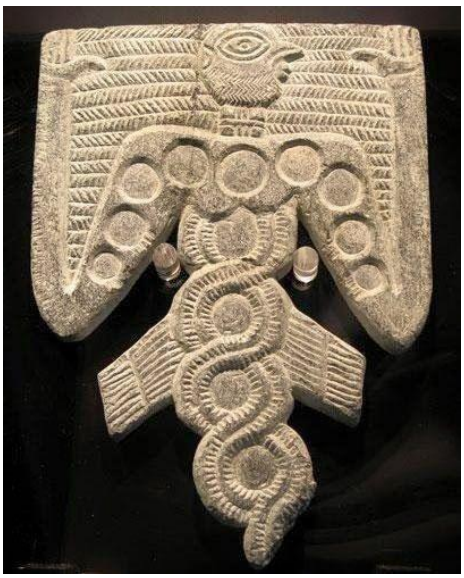

Gonur
TURKMENISTAN
Caspian Sea
Tureng Tepe
Altyn-Depe
Shortugai
AFGHANISTAN
Tepe Sialk
IRAN
IRAQ
Susa
Uruk
Ur
Mundigak
Shahdad
Shahr-i Sokhta
Harappa
Tal-i Malyan
12,000+ ft.
9000–12,000 ft.
600–1200 ft.
300–600 ft.
150–300 ft.
0–150 ft.
Sea level
Jiroft
Tepe Yahya
PAKISTAN
Bampur
Mohenjo-Daro
Persian Gulf

تپه‌ی جنوبی کنار صندل ۱۳۰۰ متر با تپه‌ی شمالی فاصله دارد و مهمترین سازه‌اش دژی عظیم در ابعاد ٦٠ در ۳۰ در ۱۵ متر است. در یکی از دیوارهای این دژ نقش برجسته‌ی انسانی وجود دارد که امروز تنها ۱۱۰ سانتی‌متر از آن در ناحیه‌ی دست و سینه‌اش باقی مانده، اما در زمان زنده بودن این دژ ۲۱۰ تا ۲۲۰ سانتی‌متر بلندا داشته و بزرگترین نقش برجسته‌ی یافته شده در ایران شرقی باستان محسوب می‌شده است. بالاتنه‌ی این پیکره را به رنگ زرد در آورده‌اند و دامنش را با نقشهای لوزی به رنگ سیاه و سرخ آراسته‌اند.[۵۱] این تندیس دستانش را به شکلی در هم قفل کرده که مشابهش را در زن–شیر گونول و تندیسهای سومری و ایلامی فراوان می‌بینیم.

راست) نقش برجسته‌ی دژ کنار صندل جنوبی، نیمه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان راست) بانوی کاهن از نیپور، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان چپ) تندیس سنگی شیر گونول، حدود ۳۰۰۰ پ.م؛ چپ) تندیس ائاناتوم شاه لاگاش) حدود ٢٤٠٠ پ.م

[51] رازانی، امامی و عابداصفهانی، ۱۳۸۸: ۳۵.

آثار هنری شاخص جیرفت آوندها و مجسمه‌هایی هستند که از سنگ صابون تراشیده شده‌اند و سبک هنری خاصی با پختگی تمام در آن نمایان است. جالب آن که خاستگاه این سبک اثری منفرد در گوبک‌لی تپه است و عناصری از مضمون‌های نقشی سیلک هم در آن نمایان است.



انسان بالدار–مار گوبک‌لی‌تپه

انسان بالدار–عقرب جیرفت

ویژگی‌های سبکی هنر جیرفت را می‌توان چنین برشمرد: تاکید بر موجودات خیالی به ویژه ترکیب‌هایی خلاقانه از پیکر انسان و جانوران، پافشاری بر نمایش عناصر تکرار شونده‌ی پوشاننده‌ی بدن جانوران، مثل پر یا فلس یا پیچ و تاب مو، ترسیم خطوط صریح و روشن و تقسیم کردن اندامها (دست، پا، دم عقرب و...) به بخشهای مجزای متصل به هم، و نهادن حفره‌ها یا دایره‌هایی به ویژه بر دست و چشم، که با سنگی با رنگی متفاوت پر می‌شده است. فن نشاندن سنگی رنگی به جای چشم که در گوبک‌لی تپه نخستین نمونه‌اش را دیدیم و در هنر سومری بعدتر رواجی تمام پیدا می‌کند، در جیرفت هم وجود داشته است. با این تفاوت که در گوبک‌لی‌تپه از سنگ سیاه اوبسیدین و در سومر از لاجورد بدخشان استفاده می‌شده اما در جیرفت سنگهای سفید یا صدفها بیشتر در این مورد کاربرد داشته‌اند.

برخی از اشیای یافت شده در جیرفت مثل آوندها و وزنه‌ها و تخته‌های بازی کارکردهای روزانه داشته‌اند و برخی دیگر تندیسها و اشیایی هستند که تنها برای زیبایی خلق شده‌اند. حتا همان اشیای رده‌ی نخست نیز چندان با ظرافت و صرف وقت و نیرو آراسته شده‌اند که در بسیاری‌شان سویه‌ی هنری بر جنبه‌ی کاربردی شیء غلبه کرده است. نکته‌ی مهم دیگر این که هنرمندان جیرفت اصرار داشته‌اند کل سطحی که در اختیار داشته‌اند را با نقشهای متنوع بپوشانند. این نفرت از فضای خالی بعدتر هم در هنر ایرانی باقی می‌ماند و در نگارگری و کاشیکاری دوران اسلامی به اوجی زیبایی‌شناسانه دست می‌یابد و به وجه تمایز هنر ایرانی از هنر چینی تبدیل می‌شود.

ساده‌ترین شکل نگارگری در هنر جیرفت استفاده از نقشهای تکرار شونده‌ی مارپیچی یا هاشور است که اغلب کل سطح آوندها و جعبه‌ها را می‌پوشاند. این نقشها اغلب خطوط هندسی صرف نیستند و چنین می‌نماید که شکلی طبیعی را در وضعیتی انتزاعی بازنمایی می‌کنند. به عنوان مثال خطوط مارپیچی به نقشهای گیاهی یا امواج رودخانه شباهت دارد و هاشورها زوایایی با هم دارند که انگار سازه‌ای معمارانه را نشان می‌دهند. در میان اشیای دارای این نقوش، به ویژه تکرار نقش موجهای مارپیچی بر کوزه‌ای رنگین جای توجه دارد، چون نقش‌مایه‌ی مشهوری که بعدها بر کوزه‌های یونانی نمایان می‌شود را دو هزار سال پیشتر از شکل‌گیری تمدن یونانی با گیرایی تمام نمایش می‌دهد. نمونه‌ی دیگری که جای توجه دارد، وزنه‌ایست که بر سطحش ستاره‌هایی همراه با چشم‌هایی حک شده که قالبشان تا حدودی پیکرک‌های معبد چشم را به یاد می‌آورد.

شکل‌هایی از تقارن‌سازی هم در هنر جیرفت دیده می‌شود که بعدها به هنجاری در هنر ایرانی تبدیل می‌شود. مثلا بر آوندی می‌بینیم که نقش پهلوان دم‌دارِ ماراوژنی گرداگرد آوند تکرار شده و مارهایی که از دو سو در چنگ پهلوان–هیولا هستند دور هم چرخیده و به هم پیچ خورده‌اند. یا بر یک سنگ وزنه دو شیر نر نشسته کنار هم را می‌بینیم و در کناره‌ی آوندی پلنگ‌هایی را که با هم رویارو یا پشت به پشت هستند و دقیقا مشابهش را بعدتر بر جامهای زرین حسنلو و هنر مارلیک می‌بینیم.

در میان نقش‌های انتزاعی‌ای که سطوح آوندها و اشیای یافت شده در جیرفت را پوشانده، برخی آشکارا بازنمایی سازه‌های معمارانه هستند و معبدها یا زیگورات‌ها را نشان می‌دهند. نکته‌ی جالب درباره‌ی این نقشها آن است که نشان می‌دهد بام معبدها یا بخش بالایی دروازه‌ها احتمالا برجستگی‌های شاخ مانندی داشته است و این دقیقا همان الگویی که بعدتر در معبدهای ایلامی می‌بینیم، و در گزارش‌های آشوریان می‌خوانیم که روی معبدهای ایلامی شاخهای مفرغین وجود داشته است. اگر این نقشها را درست تفسیر کرده باشیم، احتمالا نقطه‌ی شروع چنین سبکی از معماری برای نخستین بار در جیرفت ابداع شده است و این نکته هم جای توجه دارد که زیگورات جیرفت هم از نمونه‌های میانرودانی کهنسال‌تر است و هم بسیار عظیم است. طوری که اگر قاعده‌اش همین باشد که امروز می‌بینیم، از هرم بزرگ خوفو در مصر هم بزرگتر بوده است.

رده‌ی دیگری از نقشها که در این منطقه می‌بینیم، به بازنمایی جانوران طبیعی مربوط می‌شود. برخی از مضمون‌ها و نقش‌مایه‌های هنر جیرفت نخستین نمونه‌ها در نوع خود هستند و برای مدتی بسیار طولانی در قلمرو ایران زمین تکرار می‌شوند. یکی از آنها نقش عقاب است که احتمالا در جیرفت ماهیتی سیاسی داشته و در ایران زمین تا عصر کنونی چنین تعبیری را حفظ کرده است. در جیرفت هم عقاب را در شکلی واقع‌گرا و سه بعدی می‌بینیم و هم نقشهای انتزاعی‌تر و تخت آن را داریم که اغلب با حفره‌هایی بر بالها و تنه مشخص می‌شود و احتمالا اینها نوعی تخته‌ی بازی بوده‌اند و قدیمی‌ترین بازی‌های تخته‌ای جهان به شمار می‌آیند.

عقابهای جیرفت

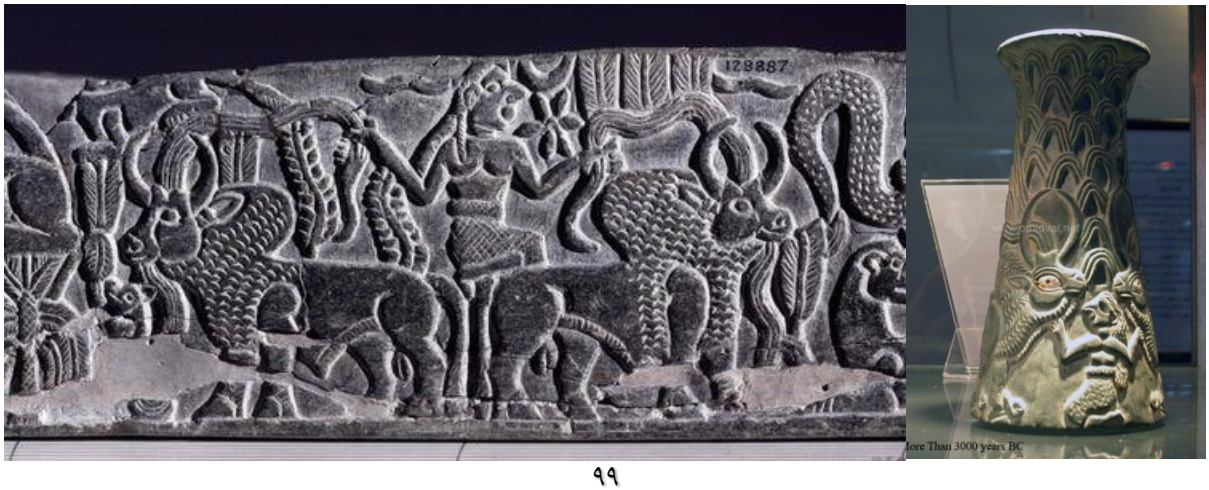
در میان این عقابها به ویژه نمونه‌ای که دارای دو سر است جای توجه دارد. چون همین عقاب با بالهای گشوده بعدتر در هنر هیتی‌ها در آناتولی نقشی برجسته پیدا می‌کند همچون نمادی سیاسی به کار گرفته می‌شود. عقاب دو سر که اولین نمونه‌ی هنری‌اش را در جیرفت می‌بینیم، تا به امروز پیوندش با نمادهای دولتی را حفظ کرده است. این نقش علامت رسمی خاندان سلجوقی بود که بعدتر توسط خاندان رومانف (خانواده‌ی سلطنتی تزارها) وامگیری شد و امروز در ترکیه علامتی محبوب است.

نقش جانوری دیگری که در جیرفت رایج است، به رمه و به ویژه گاو مربوط می‌شود. تنوع چشمگیری از نقشهای مربوط به گاو و بز در جیرفت یافت شده که اغلب جانوران را با واقع‌نمایی چشمگیری نمایش

می‌دهند. بر خلاف سبک هنری سیلک و تل باکون که به انتزاعی کردن افراطی پیکر جانوری گرایش داشت، در جیرفت پیکر به بخشهایی مجزا تقسیم‌بندی شده و کوشش شده عناصر اصلی بدن و سر به صورت تکه تکه و کنار هم نمایش داده شود. در تمام این نگاره‌ها بر چشم تاکیدی نمایان وجود دارد و معمولا چشم‌ها با نگینی از جنس سنگی سفید یا صدف مرصع شده‌اند.

در جیرفت نمونه‌هایی از مجسمه‌ی کامل گاوسانان هم یافت شده است. اما اغلب این موجودات را به صورت نقش برجسته بر سطح آوندهای سنگی می‌بینیم. جالب آن که بزهای وحشی بیشتر بر جامهای پایه‌دار و گاوهای اهلی بر جامهای بلند نقش می‌شوند. اما سبک بازنمایی‌شان همسان است و بر شاخها و کوهان گاوها و عضلانی بودن تن و مفصل‌بندی‌ها تاکیدی دیده می‌شود. این عناصر دقیقا به همین شکل تا عصر آشوری‌ها و پس از آن تا دوران هخامنشی تداوم می‌یابند و هنجارهای هنر درباری ایران را تا پایان عصر ساسانی شکل می‌دهند.

در برخی از این بازنمایی‌ها انسان هم همراه با گاوهای اهلی دیده می‌شود. در این موارد معمولا منظره‌ای نمادین را داریم که در آن زنی با گیسوان بلند از نیمرخ بازنموده شده و با دو دست چیزی رشته‌مانند را در دست گرفته که می‌تواند نماد آب یا باد باشد و به سمت سر گاوها موج بر می‌دارد (تصویر پایین). دست کم در یک مورد هم گاوها را بسته به ابزاری می‌بینیم که می‌تواند خیش کشاورزی باشد (تصویر بالا).



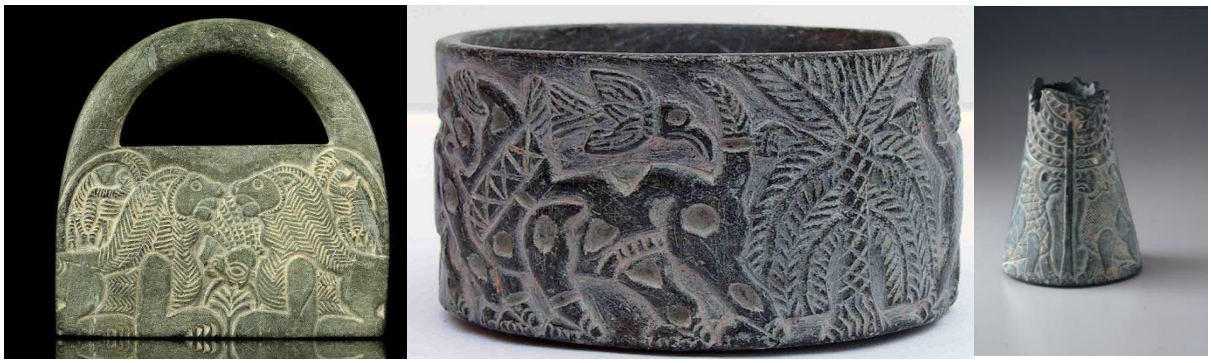
نقش جانوری مهم دیگر به گربه‌سانان بزرگ مربوط می‌شود. در جیرفت دو جانور اصلی در این رده داریم که عبارتند از پلنگ و شیر. پلنگ با خالهای نمایان حفره‌سان روی تن مشخص می‌شود که ترصیع می‌شده است. در مقابل شیرها معمولا نر هستند و با یال بلندشان شناخته می‌شوند. هریک از این دو گونه هماوردی دارند که اغلب در حال جنگیدن با آن نمایانده می‌شوند. حریف پلنگ مار است و در بسیاری از نقشها این دو جانور را رویاروی هم می‌بینیم. در این موارد معمولا فلسهای کشیده‌ی تن مار در برابر خالهای پلنگ مورد تاکید قرار می‌گیرد.

جانور هماورد شیر چنان که گفتیم، گاو است و این مضمونی است که در سراسر تاریخ هنر ایران پایدار باقی می‌ماند و یکی از مشهورترین جلوه‌های رمزپردازی مفهوم مهر و خورشید را به دست می‌دهد. این نکته بسیار جای توجه دارد که در هنر جیرفت تمام عناصر تصویری مهرپرستی بعدی را می‌بینیم. چیرگی شیر بر گاو، ارتباط شیر با درخت مقدس که بعدتر به پیوند میان مهر و ناهید ترجمه می‌شود، و ارتباط شیر با کلاغ که باز در نقش کلیدی کلاغ در اسطوره‌ی آفرینش مهری نمودش را می‌بینیم.

درست به همان ترتیبی که بعدتر در نقشهای عصر نو ایلامی و هخامنشی به بعد می‌بینیم، معمولا بر پشت شیر گاوکش کلاغی تصویر شده است و شاید مثل داستان آفرینش مشهور مهری، در اینجا هم در نمایاندن جایگاه گاو نقش دستیاری برای شیر شکارچی داشته باشد. گاهی البته تفاوتهایی هم در این میان

وجود دارد. معمولا دو شیر و نه یکی بر یک گاو غلبه می‌کنند، و دست کم در برخی نقش‌ها به جای کلاغ ارتباطی مشابه میان عقرب و شیر می‌بینیم.

اگر این نقشها به راستی مضمونی مهرپرستانه را روایت کنند، معمای حضور نقش عقرب در میان صورتهای فلکی هم حل می‌شود. در کتاب «اسطوره‌شناسی آسمان شبانه» شواهدی آورده‌ام که نشان می‌دهد دوازده نماد دایره‌البروج در ایران شرقی تحول یافته و روایتی مهرپرستانه را بازگو می‌کند. در این میان نقش کلاغ غایب و نقش عقرب پرسش‌برانگیز است و احتمالا با داده‌های جیرفت می‌توان نشان داد که نقش عقرب و کلاغ با هم مترادف بوده‌اند. این نکته شاید توضیح دهنده‌ی اهمیت نقش کلاغ در مهرپرستی رومی و غیاب نقش عقرب در آن سامان هم باشد.



نقش دو شیر و درخت حیات (راست)، شیر گاوکش با کلاغ (میان) و دو شیر گاوکش با عقرب (چپ)

دو شیر و درخت و گاو شکار شده که واژگونه نقش شده، و کلاغی بر پشت شیر. در دو تصویر سمت چپ به جایگزینی عقرب به جای کلاغ توجه کنید.

نقش جانوری مهم دیگری که در جیرفت زیاد تکرار می‌شود، مار است. مار چنان که دیدیم در میان جانوران هماورد پلنگ است و معمولا در کنار او دیده می‌شود. با این همه یک مضمون رایج جنگ مار با انسان یا پهلوان هیولاوار است. در بسیاری از آثار هم مار به تنهایی دیده می‌شود. معمولا در این موارد دو مار را داریم که به هم پیچیده‌اند، با الگویی که درباره‌ی مارهای جنگاور هم بسیار دیده می‌شود. این علامت مارهای به هم پیچیده تقریبا همزمان با جیرفت در یک لول سومری در فرهنگ عبید و بر لوح نارمر در مصر هم پدیدار می‌شود و بعدتر نمونه‌ی دیگری از آن را در نقشهای مربوط به وحدت مصر پایین و بالا می‌بینیم که به صورت گردن دراز و مار مانند دو هیولا که به همین ترتیب به هم پیچیده‌اند.

این مارهایی از نظر سبک شباهتی دارند به دسته‌ی یک چاقوی سنگی آیینی که در چاتال هویوک پیدا شده است. این چاقو ۱۰/۳ سانتی‌متر درازا دارد و تیغه‌اش هم سنگی است. آن را در گور مردی یافته‌اند که قدمتش به حدود ۵۷۰۰ پ.م باز می‌گردد. اهمیت این دسته‌ی چاقو در آن است که شکل پرداخت مار از سویی به هنر گوبک‌لی تپه در سه چهار هزار سال پیش شباهت دارد و از سوی دیگر سبک پرداختش با آثار جیرفت در حدود دو هزاره بعد همسان است. یعنی به حلقه‌ی واسطی بین هنر آغازین جنوب آناتولی و هنر ایران مرکزی می‌ماند.

بالا) چاقوی سنگی چاتال هویوک، حدود ۵۷۰۰ پ.م

روبرو) شیر گاوکش با کلاغی بر پشت، جیرفت، حدود ۳۰۰۰ پ.م

مارها بر آوندهای سنگی جیرفت، ۳۰۰۰–۲۷۰۰ پ.م

دستبند از سنگ کلوریت با قطر ۱۱ سانتی‌متر، هرات، ۳۰۰۰ پ.م

در بازنمایی مارهای جیرفت تاکید بر ریزه‌کاری‌ها و بیزاری از فضای خالی به خوبی دیده می‌شود. به شکلی که اصراری هست برای این که تک تک فلسهای بدنش نشان داده شود و با این کار آرایه‌ای متقارن آفریده می‌شود که می‌تواند کل سطح ظرفی را بپوشاند. مشابه همین ترفند را درباره‌ی همه‌ی نقشهای جیرفت می‌بینیم و اصولا این تاکید بر جزئیات و تکرار کردن‌شان یک شیوه‌ی ویژه‌ی ابداع شده در این کانون فرهنگی است. ظهور این سبک به معنای ترکیب تقارنهای انتزاعی با هنر طبیعت‌نماست.

نقش‌پردازی مار بر بیرون و درون آوندهای جیرفت

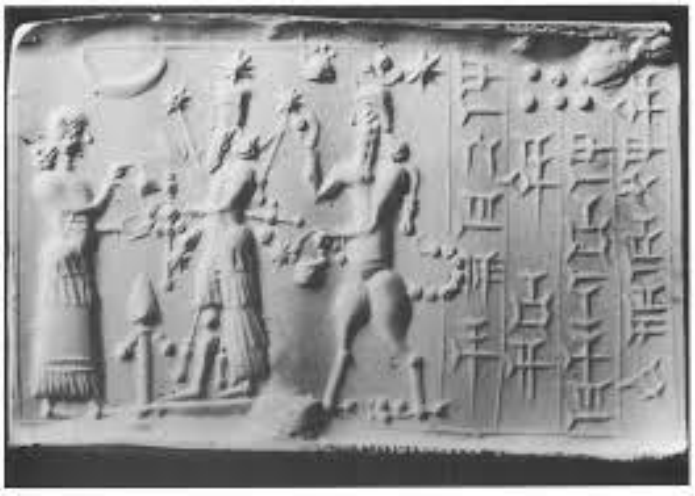
زنی در کوزه با دو مار

نکته‌ی جالب دیگر درباره‌ی رمزپردازی مار، آن است که تقریبا همزمان با جیرفت در شمال مصر هم شکلی از این نقش با قالبی همسان در هنر نمودار می‌شود. مشهورترین اثر حامل این نقش لوح نارمر نخستین فرعون مصر است که در حدود ۳۱۰۰ پ.م ساخته شده است. بر این لوح دو هیولا با گردنی مارسان دیده می‌شوند که درست همسان با الگوی رایج در جیرفت در هم پیچیده‌اند. این نمونه‌ها نشان می‌دهد که مضمون مار و این شیوه از نقش‌پردازی‌اش در اواخر هزاره‌ی چهارم و ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م در سراسر حوزه‌ی تمدنی ایران (غربی) و مصر (شمالی) رواجی داشته است.

چپ) لول سومری تل عبید، میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م؛ راست) لوح نارمر مصری

جانور دیگری که در هنر جیرفت زیاد دیده می‌شود و موقعیتی همتای مار دارد، عقرب است. زمینی بودن و پیوندشان با خشکی و همچنین زهرآگین بودن‌شان احتمالا دلیلی بوده که باعث شده این دو در بازنمایی‌ها دلالتی همسان پیدا کنند. نقش عقرب گاهی با تکرارهای پیاپی خود همچون عنصری تزئینی نقش ایفا می‌کند. با این همه آشکار است که در بسیاری جاها، مثلا وقتی بر پشت شیر گاوکش قرار می‌گیرد، کارکردی نمادین پیدا می‌کند. تخته‌هایی برای بازی هم داریم که به شکل تن عقرب ساخته شده‌اند.

نقش عقرب از این نظر با مار تفاوت دارد که نمونه‌های زیادی از نقشهایی هیولاهایی در جیرفت یافت شده که از ترکیب انسان و عقرب پدید آمده‌اند. این مضمون انسان–عقرب که قدیمی‌ترین نمونه‌هایش را در جیرفت می‌بینیم، بعدتر در هنر سراسر ایران زمین و به خصوص در میانرودان نمود برجسته‌ای پیدا می‌کند و مثلا در اسطوره‌ی آفرینش بابلی یعنی انومااليش این موجودات فرزندان تیامت شمرده می‌شوند و بعدتر در داستان گیلگمش نگهبانی دروازه‌های کوه مقدس را بر عهده می‌گیرند. نکته‌ی جالب آن که انسان–عقرب‌های جیرفت که تنها سینه به بالایشان انسان است و ظاهرا بر زمین می‌خزند و در ضمن شاخ و بال هم دارند، از نمونه‌های میانرودانی خلاقانه‌تر و متوازن‌تر طراحی شده‌اند. در نمونه‌های سومری و اکدی اما پیکر انسانی را داریم که انتهای شکمش به دم عقرب ختم شده است و نوآوری دیگری در این مورد نمی‌بینیم.



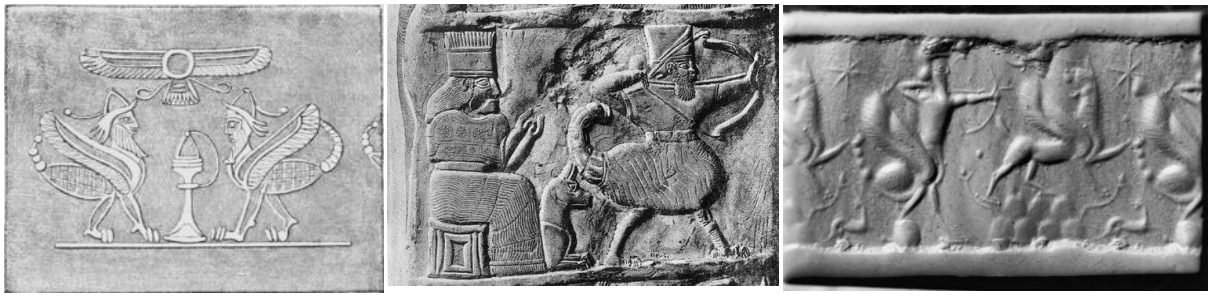
انسان عقرب در هنر اکدی قدیم (ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م)

دو انسان عقرب بر وزنه‌ی سنگی از جیرفت

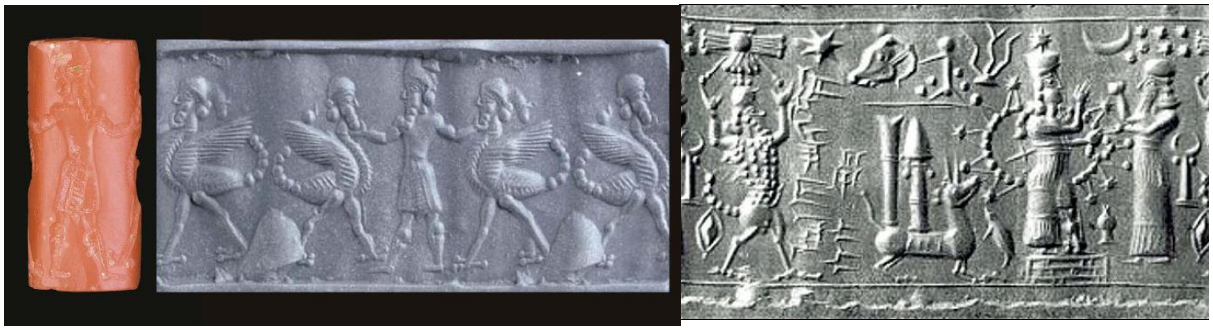
انسان عقرب‌ها در حال جنگ با پهلوان هیولاوار (راست) و پشت به پشت هم (چپ) بر آوندهای سنگی جیرفت

نکته‌ی جالبتر آن که همین انسان عقرب جیرفت که بعدتر در ایلام تثبیت می‌شود، پس از سیطره‌ی کاسی‌ها بر بابل و میتانی‌ها بر شمال میانرودان بار دیگر در هنر این منطقه نمایان می‌شود. کاسی‌ها و میتانی‌ها قبایلی آریایی و نیرومند بودند که در اوایل هزاره‌ی دوم پیش از میلاد از شمال و شرق به میانرودان وارد شدند و دیرپاترین دودمان پادشاهی بابل را در جنوب و شالوده‌ی اولیه‌ی دولت آشور در شمال پدید آوردند و بدنه‌ی آنچه که هنر و سیاست اکدی خوانده می‌شود در اصل در دوران حاکمیت این مردم بر میانرودان تحول یافته است.

در آثار هنری باز مانده از این دوران با شکلی نزدیک به انسان–عقرب جیرفت روبرو می‌شویم که دقیقا به همین عناصر بدنی آراسته شده است. نکته‌ی دیگری که پیوستگی زبانی و فرهنگی در قلمرو ایران زمین را نشان می‌دهد، نام این موجود در اساطیر اکدی است که «گیرتاب‌لیلو» یا «عَقرَبوآمِلو» نامیده می‌شده که دومی همتای «عقرب–آدم» امروزین است.



لول آشوری، ۱۳۰۰ پ.م نگاره‌ی کودورو (سنگ مرزی) کاسی، حدود ۱۵۰۰ پ.م مُهر آشوری، قرن دهم پ.م



انسان–عقرب بر لول عصر بابلی میانه (راست) با قالب قدیم سومری و عصر بابلی نو (چپ) با ریخت همسان با جیرفت

در کنار این نگاره‌های جانوری، در هنر جیرفت انسان نیز به صورتهای گوناگون تصویر می‌شده است. این کار در قالب طیفی وسیع از آثار انجام می‌پذیرفته که از نقش برجسته تا مجسمه‌ی کامل را در بر می‌گرفته و درجه‌هایی متفاوت از انتزاع یا واقع‌نمایی را در بر می‌گرفته است. یک تندیس به نسبت انتزاعی مردی با ریش کوتاه و موی بلند بافته را نشان می‌دهد که دو زانو نشسته و آوندی را به حالت پیشکش در دست گرفته،

و جالب آن که این آوند از همان نمونه‌هایی است که نقش سازه‌ای معمارانه را بر خود دارد. پس این گمان تقویت می‌شود که آن سازه همان معبد و زیگورات جیرفت بوده و این ظرفها جنبه‌ی آیینی و تقدیمی به خدایان داشته‌اند. در کنار آن تندیسی چشمگیر از زنی را داریم که موهایش به همین ترتیب بلند و بافته است و برهنه بر زمین زانو زده است.

شرایط کشف این تندیس البته ابهام‌هایی دارد، ولی اغلب منابع محل کشف آنرا جیرفت دانسته‌اند. هرچند در این دو تندیس عناصری مثل گردن دراز و چهره‌ی پهن و آرایش موها شباهتی با هم دارد، اما دو سبک هنری به کلی متفاوت را نشان می‌دهد. این به ویژه وقتی چشمگیرتر می‌شود که به باقی بازنمایی‌های پیکر انسان در جیرفت و مناطق اطرافش (به ویژه شهداد) بنگریم. در این حالت می‌بینیم که در اواخر هزاره‌ی چهارم تا میانه‌ی هزاره‌ی سوم پیش از میلاد که شبکه‌ی شهرهای پیرامون کرمان یعنی جیرفت و شهداد و مناطق همسایه‌اش مرکزیتی داشته، انفجاری از خلاقیت هنری درباره‌ی بازنمایی تن انسان رخ نموده و شیوه‌ها و سبکهایی متفاوت تقریبا همزمان آزموده می‌شده است.

تندیس به نسبت انتزاعی دیگری که دستانش را جلوی کمر به هم چفت کرده نمونه‌ی دیگری از این آثار است. از همه مهمتر تندیس سنگی‌ایست به بلندای ۱۱/۵ سانتی متر که مردی با نشان می‌دهد که کوزه‌ای را زیر بغل زده و کلاهی بر سر دارد. این نوع تندیس دقیقا با همین ترکیب شاخص اصلی هنر مرو و بلخ و

سغد در اواخر هزاره‌ی سوم پ.م هستند. این تندیس در شوش یا جیرفت یافت شده و سبک تراش و جنس سنگ‌اش با آنچه در جیرفت دیدیم شباهتی تام دارد.

تندیسهایی شبیه به این از هزاره‌ی سوم پ.م سراسر ایران زمین یافت شده و شباهتهای سبکی و ساختی چندان در این میان چشمگیر است که یکپارچگی بافت فرهنگی و سلیقه‌ی هنری حوزه‌ی تمدن ایرانی را به خوبی نشان می‌دهد. جالب آن که ترسیم شکل انسان بر آوندهای سنگی با این سبک سه بعدی تفاوت دارد و کاملا در امتداد نقشهای جانوری که دیدیم قرار می‌گیرد. با این همه عناصر ریختی با مجسمه‌ها همسان است. مردان اغلب سبیل را تراشیده و ریش بلند دارند، و موهایشان هم بلند است. بینی‌ها بزرگ و مثل منقار نمایش داده شده و این یک ویژگی سبکی ایرانی است که تا دوران اسلامی دوام پیدا می‌کند و در همان دوران در سومر و آسورستان و بعدتر نزد هیتی‌ها وضعیتی اغراق‌آمیز به خود می‌گیرد. این نکته هم جای توجه دارد که اغلب در پیوند با گاو، پیکر زن بازنموده می‌شده است. چنین می‌نماید که بالاتنه‌ی زن و مرد در این دوران برهنه بوده و پوشاک اصلی از دامنی از جنس الیاف گیاهی تشکیل می‌شده است.

جیرفت یا شوش، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م دو تندیس از منطقه‌ی بلخ- مرو، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

در کنار این بازنمایی‌ها که بیشتر جانوران و انسان را در وضعیت عادی و طبیعی‌شان نشان می‌دهند، مجموعه‌ای چشمگیر از هیولاها و موجودات تخیلی را هم در جیرفت داریم که نمونه‌اش همان انسان–عقرب بود. هنر جیرفت به ویژه از این جنبه بسیار خلاقانه و شکوفاست. این نخستین هنری است که موجودات تخیلی در آن با این اندازه و پیچیدگی نمایان می‌شوند و این آغازگاه سیر تحول بسیار دیرپا و بسیار زاینده‌ایست که هنر ایرانی را از سرزمینهای دیگر متمایز می‌سازد.

در میان مضمونهای مربوط به این هیولاها، آنچه بسیار اهمیت دارد، نقش پهلوانی است که با دو دست دو جانور نیرومند را گرفته و از زمین بلند کرده است. این مضمون را در کتابهای تاریخ هنر یا باستانشناسی اغلب با نام «سرور جانوران»[۵۲] برچسب‌گذاری می‌کنند که تعبیر چندان دقیق و درستی نیست. چون ارتباط میان شخصیت مرکزی که پهلوان یا ایزدی است، با دو جانور یا هیولایی که در دستانش گرفته همیشه دشمنانه است و رابطه‌ی سرور و بنده میان‌شان نمایان نیست. این نام از تعبیر یونانی «بانوی جانوران»

[52] Master of Animals

(پوتْنیا تِرون: Πότνια Θηρῶν) گرفته شده که یک بار در اشعار همر آمده[۵۳] و به ایزدبانوان شکارچی مثل آرتمیس اشاره می‌کند.

مشابه این کلمه را در لقب شیوا در متون سانسکریت داریم که پاشوپاتی خوانده می‌شود و این خویشاوند است با کلمه‌ی شبان در پارسی و از دو بخش «فْشو/ پَشو» به معنای گوسفند و جانور به علاوه‌ی «پَتی/ بَد» به معنای نگهبان و صاحب (مثلا در هیربد و سپهبد و موبد) تشکیل یافته است. اما این تعبیرهای بسیار جدیدتر از آثار یاد شده هستند و دو هزاره با آن فاصله دارند و در ضمن نقش‌هایی پرشمار یا مشهور از آرتمیس یا شیوا نداریم که جانورانی وحشی و خطرناک را با دو دست گرفته باشند. هرچند این تعبیرها و مضمونهای مشابه در آثار یونانی یا هندویی دیرآیندتر را می‌توان وامگیری‌هایی از این نقش‌مایه‌ی کهنتر دانست، که احتمالا بازمانده‌ی یک خدای شکارچی باستانی بوده که در دوران انقلاب کشاورزی جلوه‌ای انسانی پیدا کرده و کم کم با دلالتهای سیاسی گره خورده است. فصل ۳۹ کتاب ایوب را هم تحت تاثیر همین مضمون دانسته‌اند.[۵۴]

جانوران اغلب زنده و در حال تقلا هستند و در بسیاری از موارد واژگونه با سری آویخته به زیر از پا گرفته شده‌اند. پهلوان یا ایزد جانورگیر هم معمولا از روبرو بازنموده می‌شود، هرچند در هنر آشوری نو نمونه‌هایی نیمرخ از او را نیز داریم. حالت بدن پهلوان نیز اغلب ایستاده است، اما در هزاره‌ی سوم پ.م چند نمونه‌ی زانو زده هم می‌بینیم که در آن پهلوان روی یک زانویش خم شده است.

---

[53] ایلیاد، سرود ۲۱، بند ٤٧٠.

[54] Doak, 2014.

نقش‌مایه‌ی مورد نظرمان در میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م در بایگانی آثار باستانی پدیدار می‌شود و به احتمال زیاد جیرفت کانون اصلی صورتبندی و انتشار آن است. نقش‌مایه‌ی مشابهی از اوایل هزاره‌ی چهارم پ.م از اوروک کشف شده و دسته‌ی عاجی چاقویی سنگی از جبل الاراک مصر کشف شده که در آن تصویر پهلوان شیرگیری را با همین مشخصات می‌بینیم، اما اینها نمونه‌هایی منفرد هستند و به احتمال زیاد از هنر ایران مرکزی وامگیری شده‌اند. به ویژه نمونه‌ی مصری که به نیمه‌ی دوم هزاره‌ی چهارم پ.م مربوط می‌شود بی‌شک زیر تاثیر ایران زمین پدید آمده است، چون پهلوان بازنموده شده در آن لباسی همچون مردم سومر و ایلام بر تن دارد، و کلاهش کاملا همتای نمونه‌های مشابه در هنر ایلامی است.

راست) پهلوان جانورگیر از گیرسو (لاگاش)، اواخر دوران عبید (حدود ۳۸۰۰ پ.م)؛ میان و چپ) نقش پهلوان شیرگیر بر دسته‌ی چاقوی مصری از جبل الاراک، عصر نقده-۲، حدود ۳۳۰۰ پ.م

یکی از نقش‌های جالب توجه در این مورد نقش مردی شاخدار بر آوندی است که دو پلنگ را از دم گرفته و به هوا بلند کرده است. مشابه آن را درباره‌ی سنگ وزنه‌ای هم می‌بینیم که در آن مردی با پاهای بز به همین شکل دم دو پلنگ را گرفته است (تصویر زیر). از این موارد فراوان در جیرفت یافت شده، که پهلوان چیره بر دو انسان عقرب هم در آن رده می‌گنجد.

نمونه‌ی چشمگیر دیگر جامی است که بر آن مردی با دو چهره با پا و دم شیر دو شیر را به همین ترتیب به هوا بلند کرده است. این جام از این نظر اهمیت دارد که این مرد افسانه‌ای پاهایش را بر دوش عقابی گذاشته و آن عقاب هم با پاهایش دو مار را تقریبا به همین ترتیب گرفته است. این مضمون عقابی که با دو پا دو مار را گرفته باشد به طور مجزا بر سنگ وزنه‌ی دیگری هم نقش شده است. همسان بودن این دو نقش‌مایه با گواه دیگری تایید می‌شود و آن آوندی دیگر است که یک انسان دمدار دو مار را با دستانش گرفته و از زمین برکنده است.

از یک سو روشن است که «غلبه‌ی همزمان بر دو دشمن» مضمونی مشهور و تکرار شونده بوده است. این هم آشکار است که هیولای پیروزمند بر گربه‌سانان بزرگ را با پیروزی عقاب بر دو مار همسان می‌انگاشته‌اند. احتمالا هردوی اینها نمادهایی سیاسی بوده و جلوه‌هایی متفاوت از پیروزی نیروی خودی بر

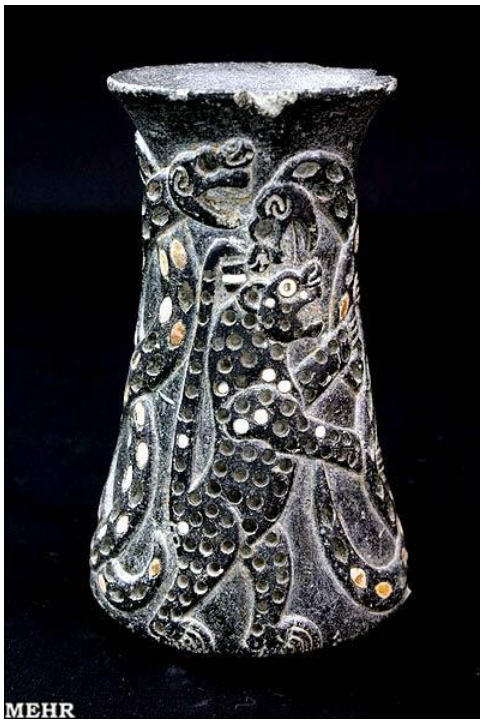
قوای بیگانه را نشان می‌داده‌اند. اما جالب این که در ابتدای کار تنها مضمون یعنی غلبه‌ی پهلوانی بر دو دشمن اهمیت داشته است. جالب است که آن پهلوان یا عقاب بوده و یا هیولایی نیمه‌انسان، اما دو دشمن موجوداتی طبیعی و خطرناک بوده‌اند از جنس گربه‌سانان یا مار.

در این مرحله‌ی آغازین نه پهلوان شکلی تثبیت شده داشته و نه آن گربه‌سان یک گونه‌ی مشخص بوده است. بعدتر می‌بینیم که پهلوان جلوه‌ای انسانی پیدا می‌کند و بر دو شیر غلبه می‌کند. اما در آغاز انگار پلنگ بیشتر مورد توجه بوده و پهلوان هم سیمایی نیمه انسان و نیمه جانور داشته است. پیوند خوردن این نقش‌مایه با عقابی که دو مار را می‌گیرد احتمالا از تجربه‌ی زیسته‌ی مردم آن دوران ناشی می‌شده است. یعنی عقابی که مار شکار می‌کند منظره‌ای آشناست و دلالت نمادین عقاب که جانوری پرنده، آسمانی و روزخیز است در برابر مار که زمینی، خزنده و شبگرد است به قدر کافی معنا تولید می‌کرده که عقاب را خودی و مار را بیگانه بدانند. به خصوص که مار برای انسان کشنده بوده ولی عقاب تلفاتی برای مردم به بار نمی‌آورده است. این نکته هم جای توجه دارد که پهلوان هیولاواری که پاهایش را بر دوش عقاب گذاشته شباهتی دارد با کرکسهایی که در گوبک‌لی تپه سر انسان را در پاهایشان گرفته‌اند.

نقش هیولای چیره بر جانوران و مقایسه‌اش با مضمون عقاب مارگیر

تداوم نقش پهلوان شیراوژن- راست: در هاراپا (میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م)، میان: در عصر هخامنشی، چپ: مُهر شائوشتر شاه میتانی (میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م)

نقش دو دیو مارگیر و نگاره‌ی عقابی که در همان وضعیت دو مار را گرفته است.

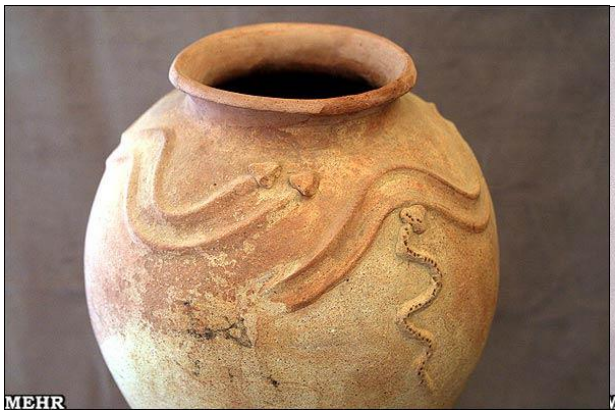


گاهی هم کشمکش میان جانوران رخ می‌نماید و انسان در این میانه غایب است. الگوی اصلی این درگیری‌ها به این شکل است که یکی از طرفهای درگیر مار است و این حدس‌مان را تایید می‌کند که مار را نماد «دیگری» و «دشمن» دانستیم. گاهی دو مار با هم درگیر هستند و به هم پیچیده‌اند، اما اغلب نبرد میان یک گربه‌سان (معمولا پلنگ) و مار را می‌بینیم.

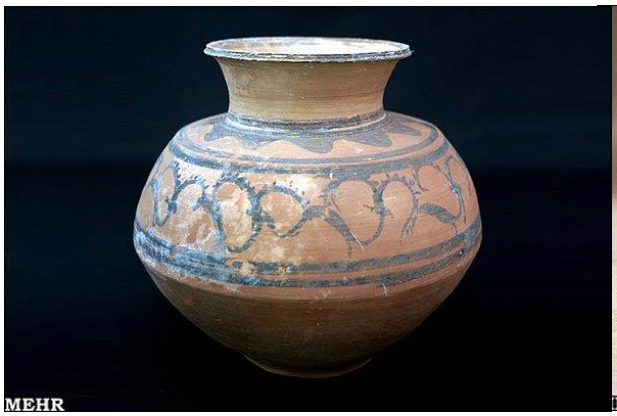
راست) پهلوان مارگیر، تپه‌گیان، نهاوند، میانه‌ی هزاره‌ی پنجم پ.م؛ میان) نقش پهلوان جانورگیر بر چنگ اور، سومر، ۲۶۰۰ پ.م؛ چپ) پهلوان جانورگیر با شیر و ماری در دست، آشور، قرن هشتم و نهم پ.م

در نقش‌مایه‌های یافته شده در جیرفت نقش عقاب و مار به شکل مجزا هم بسیار تکرار می‌شوند. جالب است که عقاب اغلب تنها و در رسانه‌هایی نمایشی مثل مجسمه و پلاک سنگی بازنموده می‌شود و اینها چیزهایی هستند که کارکرد روزمره ندارند. در مقابل مار را معمولا بر سطح آوندها و حتا کف بشقابها می‌بینیم و معمولا چند مار کنار هم بازنموده شده‌اند که حالت نقش برجسته دارند.

الگوهای متفاوت بازنمایی عقاب در جیرفت: نقاشی، مجسمه، نقش‌برجسته



این نکته را هم نباید از نظر دور داشت که در جیرفت گذشته از آوندهای سنگی نقش‌دار، شمار زیادی از سفالهای گوناگون هم کشف شده که هم از نظر طرح و نقش و هم از نظر ریخت عمومی اهمیت دارند و اغلب زیر سایه‌ی جامهای سنگی از چشم پنهان می‌مانند.



بخشی نادیده انگاشته شده‌ی دیگری از هنر جیرفت، به زیورها و آرایه‌هایی باز می‌گردد که اغلب از جنس سنگهای نیمه‌قیمتی یا قیمتی تراشیده شده‌اند و نمونه‌هایی فلزی یا صدفی را هم شامل می‌شوند:

در جیرفت گذشته از آثاری که بدان اشاره کردیم، طیفی وسیع از سایر اشیای دارای ارزش هنری یافت شده است. بخش عمده‌ی این آثار به ویژه آنهایی که از جنس طلا و نقره بوده‌اند، در جریان غارتگری‌های

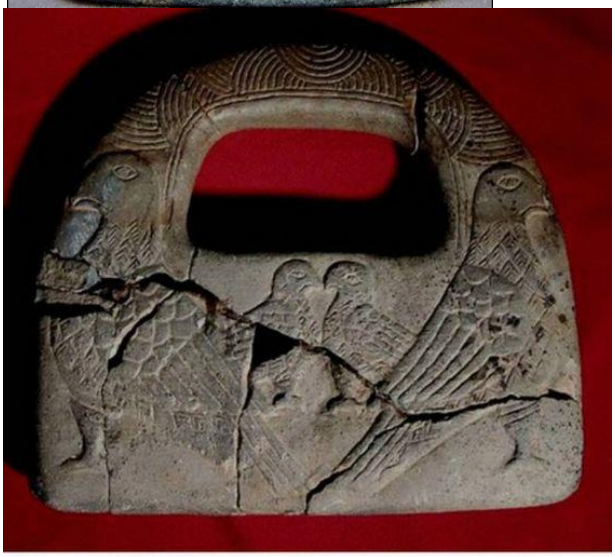
سازمان یافته به شکلی غیراصولی از زمین خارج شده و به بیرون از کشور انتقال یافته‌اند. از این رو آنچه در دست داریم را باید بقایایی ناقص و پس‌مانده‌هایی دانست که گوشه‌هایی از سلیقه‌ی هنرمندانی جیرفتی را نشان می‌دهد.

با این حال همین آثار هم به قدر کافی بیانگر هستند و به شکوفایی هنری خیره کننده در آن زمان دوردست گواهی می‌دهند. برخی از این آثار به پیشگامهایی خیره کننده از هنر دورانهای بعدی شباهت دارند. به عنوان مثال ایده‌ی جای دادن ماهی‌های کوچک در کف ظرف آب، که بارها و بارها در سراسر تاریخ هنر ایران تکرار شده، یک نمونه‌ی زیبای دیرینه در جیرفت دارد. یا کهنترین جامهایی که با سر جانوری آراسته شده، و یادآور ریتون‌های هخامنشی است، در این منطقه یافت شده است. در این میان نقش‌مایه‌هایی بحث‌برانگیز هم داریم که شاید نمادهای دورانهای بعدی را پیشگویی کنند. مثلا بر روی جامی سنگی نقش موجودی گربه‌سان را می‌بینیم که بر پشتش خورشیدی دارد، و این شاید کهنترین بازنمایی شیر و خورشید باشد، که با توجه به محبوبیت نقش شیر و مضمونهای مهرپرستانه در جیرفت دور از ذهن نیست.

بشقاب با نقش برجسته‌ی ماهی ریتون با طرح قوچ سردیس

بالا: نقش معبد شاخدار بر آوندی سنگی

روبرو: کهنترین نقش شیر و خورشید (؟) بر جام سنگی



بخش دوم: هنر عصر برنز

گفتار نخست: هنر سومر و ایلام

در کتابهای تاریخ هنر اصراری شگفت‌انگیز و تاکیدی سرسختانه برای جدا ساختن فرهنگ و هنر دو سوی رشته کوه زاگرس نمایان است که دلیلی علمی و عقلانی ندارد. رشته کوه زاگرس از نظر بلندا و پیوستگی مانعی جدی بر سر راه جریانهای جمعیتی نیست و به همین خاطر همواره جمعیتها و فرهنگها و سبک زندگی و حتا ساختهای سیاسی دو سوی آن سخت به هم آمیخته بوده‌اند. زاگرس به ویژه وقتی در مقایسه با البرز نگریسته شود موقعیتی افشاگر پیدا خواهد کرد. چون می‌بینیم که در کتابهای مرجع تاریخی و منابع تاریخ هنر اصراری نیست که شمال و جنوب رشته کوه البرز را به دو تمدن و دولت متمایز نسبت دهند، اما تمایز میان ایلام و سومر را که رشته کوه زاگرس مبنای جغرافیایی‌اش است، مدام در همه جا می‌بینیم.

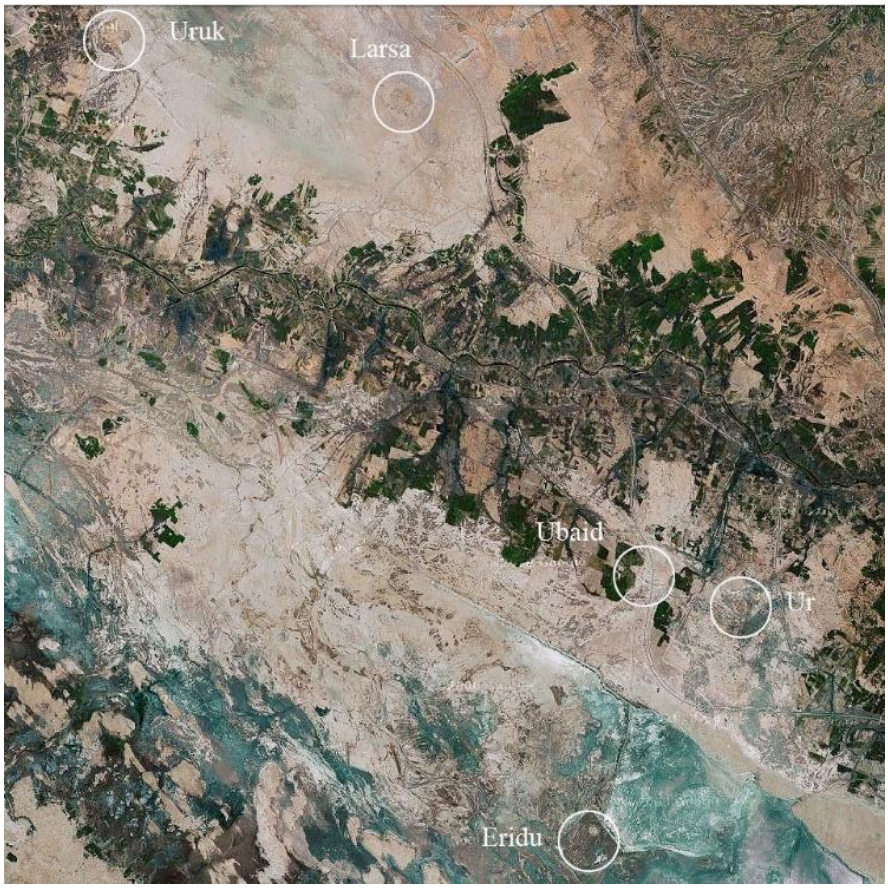
اگر منابع علمی مربوط به این موضوع را طی صد سال گذشته مرور کنیم، به تبارشناسی روشن و مشخصی برای این اصرار دست می‌یابیم. قلمرو میانرودان و مناطق در پیوسته با آن (قفقاز در شمال و آناتولی در شمال غربی و آسورستان در غرب) در سراسر تاریخ ایران زمین بخشهایی جدا ناشدنی از بدنه‌ی سیاسی و اجتماعی تمدن ایرانی بوده‌اند. این منطقه حتا پس از آن که دو دولت متمایز و رقیبِ ایران و عثمانی در منطقه شکل گرفت همچنان یک سیستم درهم پیوسته باقی ماند. چنان که مرجع مذهبی شیعیان ایران در نجف و کربلا یعنی در آنسوی زاگرس قرار داشت و در دوره‌ی قاجار که عصر ضعف دولت ایرانی بود، همچنان دولت عثمانی حاکمان و فرمانداران مناطق میانرودان یعنی ایالت عراق خود را با صلاحدید دولت ایران

انتخاب می‌کرد و هر از چندی هم سرداران ایرانی مثل دولتشاه پسر فتحعلی‌شاه منطقه را به صورت نظامی تسخیر می‌کردند.

مرزبندی بین شرق و غرب زاگرس در واقع از زمان جنگ جهانی اول و ابتدای قرن بیستم میلادی آغاز شد. در این هنگام گماشتگان استعمار انگلیس که مهمترین‌شان در منطقه لورنس عربستان و گرترود بل بودند، برای تجزیه‌ی دولت عثمانی مفهوم نژاد عرب و هویت ملی عربی را جعل و تبلیغ کردند. همین‌ها در جریان جنگ جهانی اول و اشغال میانرودان و عربستان و آسورستان به دست قوای متفقین، ایدئولوژی قوم‌گرایانه‌ی ساختگی و بسیار سطحی‌ای پدید آوردند که محور اصلی‌اش مرزبندی شرق و غرب زاگرس بود. این از آن رو بود که می‌بایست متصرفات انگلیس که از عثمانی جدا شده بود را از قلمرو دولت ایران که در عین ناتوانی همچنان مستقل بود، جدا سازند. کاوشهای باستان‌شناسان اروپایی در عراق و سوریه و فلسطین که کشورهایی نوتراش و تازه‌ساز بودند، به این تمایز سیاسی دامن زد. چون این منطقه برای فرنگیان مسیحی اهمیت مذهبی هم داشت و به این ترتیب در امتداد دوقطبی قدیمی‌تر –و به همین اندازه نامستند و ساختگی– یونانی در برابر ایرانی، تقابلی تازه شکل گرفت که عبارت بود از سومری در برابر ایلامی، که در واقع منظور اصلی از تدوین‌اش تفکیک میان عراقِ نوساخته و استعماری بود و ایرانِ چروکیده و ناتوان، اما هنوز زنده و پایدار.

این مرزبندی‌های سیاسی و دینی که عمرشان قدری بیش از یک قرن است، در عمل بر سراسر فهم ما از تاریخ منطقه سایه افکنده و شگفت‌انگیز است که پژوهشگران ایرانی در این مدت به طور جدی این پرسش را مطرح نکرده‌اند که مرزبندی میان سومر و ایلام و قلمرو جغرافیایی میانرودان و خوزستان تا چه اندازه دقیق و درست و معنادار است؟ و این که آیا به راستی شهر اوروک در جنوب سومر با ماری در سوریه‌ی

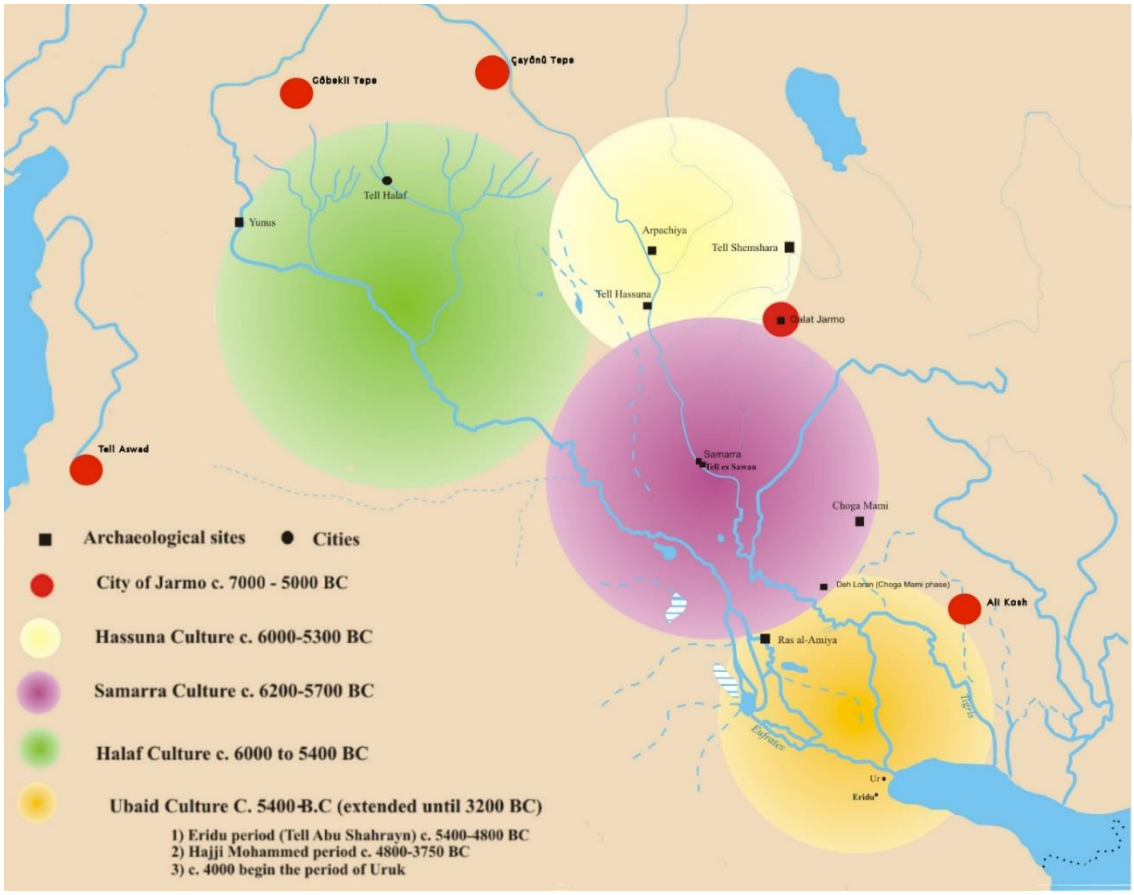
امروزین و شوش در آنسوی زاگرس تفاوتهایی چندان جدی دارند که در فرهنگها –و به روایت غربیان در تمدن‌های– متمایزی گنجانده شوند، یا نه؟



حقیقت آن است که اگر با معیارهایی دقیق و روشن و عینی به نقشه‌ی منطقه بنگریم، تنها یک تمایز می‌بینیم و آن هم به اندرون و بیرون قلمرو تمدنی ایران مربوط می‌شود. مرزبندی اصلی میان سواحل شرقی و غربی مدیترانه است که در یک سویش شبکه‌ی دولتشهرهای حوزه‌ی تمدن ایرانی شکل می‌گیرد و از آن سو تا هندوکش پیش می‌رود، و در سوی دیگرش شهرنشینی با دو هزار سال تاخیر ظاهر می‌شود. تمایزهای میان اور و شوش حتا از تمایز میان شوش و جیرفت یا اور و ابلا کمتر است، و تاریخ‌های سیاسی و اجتماعی اینها هم به گواهی اسناد تاریخی بیش از آن در هم تنیده است که بتوان از هم مجزایشان کرد. البته میانرودان و ایلام را می‌توان دو زیرسیستم فرهنگی در تمدن ایرانی به شمار آورد، اما اینها دو بخش از یک سیستم کلان

هستند و تنها در پیوند و همنشینی با هم معنا دارند، و سخن گفتن از این که دو «تمدن» جداگانه هستند، نشانگر آن است که گوینده مفهوم روشنی از کلمه‌ی تمدن – و یا عدد «دو»!– در ذهن ندارد و معنای علمی یکی از این دو را نمی‌داند، و یا هر دو را.

با این مقدمه می‌توان به هنر میانرودان و ایلام نگریست. حقیقت آن است که چنان که گفتیم، میانرودان و ایلام دو زیرسیستم فرهنگی متمایز هستند، و می‌شود جداگانه وارسی‌شان کرد. اما درهم تنیدگی و نزدیکی‌شان بیش از سایر زیرسیستم‌های همسایه‌ی اندرون تمدن ایرانی است. یعنی تمایز میان جیرفت و سیلک (دو کانون در یک زیرسیستم؛ شبکه‌ی گرداگرد کویر مرکزی) یا شهرسوخته و مرو (دو زیرسیستم همسایه در ایران شرقی) بسیار بسیار بیش از تفاوتی است که بین شوش و اوروک می‌بینیم. از این رو هنر میانرودان و ایلام را در یک گفتار بررسی می‌کنم تا بر شباهتها تاکید کنم و درهم تنیدگی سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه در این منطقه‌ی مهم را برجسته سازم.



هنری که در تداوم انقلاب کشاورزی در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین شکوفا شد، در نهایت در دو زیرسیستم فرهنگی ایلام و سومر به شکل نهایی خود دست یافت، اما این دو پهنه‌ی جغرافیایی همسایه به همان اندازه که از نظر سیاسی درهم تنیده و درهم پیوسته بودند، از نظر سبکهای هنری و سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه نیز همسان بودند. با مرور آثار به دست آمده از این منطقه از سویی تداوم تکان دهنده‌ی سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه در این قلمرو و از سوی دیگر پیوستگی چشمگیر سبکهای هنری در میان این دو و بین این بخش از ایران زمین و باقی بخشها نمایان می‌شود.

این البته نافی تمایزهای محلی و سلیقه‌های خُرد محلی نیست، که آنها هم باید به جای خود مورد توجه قرار گیرد. در واقع کانونهای تحول زندگی کشاورزانه و فناوری‌های وابسته بدان، و همچنین سبکهای هنری برخاسته از آن در سراسر این منطقه منتشر بوده و شبکه‌ای از مراکز متصل به هم را در بر می‌گیرد. تنها در منطقه‌ی سومر –که بیش از هرجای دیگری به شکل علمی وارسی شده– در هزاره‌ی ششم و هفتم پیش از میلاد چهار کانون استقرار متمایز (از جنوب به شمال: عُبید، سامره، حَسونَه و حَلَف) را داریم که سنت کوزه‌گری و معماری خاص خود را داشته‌اند و در میانه‌ی هزاره‌ی ششم موازی و همزمان با هم جریان داشته‌اند.

نخست: مجسمه‌ها

چنان که دیدیم، یکی از کهنترین نمودهای هنر در عصر نوسنگی که تا به امروز باقی مانده، مجسمه‌سازی است. خوب است از همین جا به بحث وارد شویم و به تبارنامه‌ی مجسمه‌های ایلامی–سومری بنگریم. چنان که در سبکهای هنری پیشین هم دیدیم، یکی از گرانیگاه‌های مهم هنر مجسمه‌سازی به ساخت پیکرک‌ها یا مجسمه‌هایی از بدن زنانه مربوط می‌شود. پیشتر در گوبک‌لی‌تپه نمونه‌هایی از این هنر را دیدیم و در جلد پیشین این پژوهش به طور مفصل درباره‌ی پیکرک‌های ننه که خاستگاه این سبک هنری هستند بحث کردیم.

راست و میان) چاتال هویوک، آناتولی، ۶۳۰۰–۶۰۰۰ پ.م؛ چپ) تل حلف، میانرودان، هزاره‌ی ششم پ.م

در حوزه‌ی ایلام–سومر مهمترین نکته آن است که پیوستگی چشمگیری میان این سبک با هنر آغازین آناتولی نمایان است. چنان که پیکرک‌های زنانه‌ی چاتال هویوک که در اواخر هزاره‌ی هفتم و طی هزاره‌ی ششم پ.م ساخته شده و ادامه‌ی مستقیم هنر گوبک‌لی تپه است، در هزاره‌ی ششم و پنجم پ.م تقریبا به

همان شکل و یا با انتزاع بیشتر به فرهنگ حلف نیز دیده می‌شود. در مراکز استقراری ایران مرکزی نیز همزمان با چاتال هویوک و حتا مقدم بر آن پیکرک‌های مشابهی را می‌بینیم که از نظر پرداخت هنری و سطح انتزاع کیفیت چشمگیری دارند و در میان‌شان ننه‌ی سراب (مشهور به ونوس سراب) که احتمالا در میانه‌ی هزاره‌ی هفتم پ.م ساخته شده، شهرت بیشتری دارد.

سبک هنری ساخت این پیکرک‌ها کمابیش یکسان است: تاکید بر پستانها و شکم و رانهای بزرگ و دستانی نمادین و نادقیق ترسیم شده، که اغلب پستانها را در دست گرفته‌اند. همچنین بی‌توجهی به سر و صورت و دراز بودن گردن و تاکید بر نمایش چشم در نمونه‌های دیرآیندتر نمودهایی است که این آثار را به پیکرک‌های چشم شبیه می‌سازد. نهادن دست بر شکم یا گرفتن پستانها با دستان چنان که گفتیم احتمالا تاکید بر نیروی زاینده و خوراک دهنده‌ی زنانه بوده است.

پیکره‌ی سفالی ایزدبانو، چاتال هویوک، حدود ۵۸۰۰ پ.م

ننه‌های چاتال هویوک، (نمونه‌ی دست راستی از سفال نقاشی شده)، حدود ۵۸۰۰ پ.م

ننه‌های چاتال هویوک، حدود ۵۸۰۰ پ.م

در میان قدیمی‌ترین آثار بازمانده از این پیکرهای زنانه تندیس مادرخدای نشسته بر اورنگ که در چاتال هویک یافت شده جای توجه بسیار دارد. این تندیس از سفال پخته شده ساخته شده و قدمتش به

۵۸۰۰ پ.م باز می‌گردد. نمونه‌ای که در همه جا تصویرش انتشار یافته، در واقع دقیق نیست و تحریف بزرگی در آن راه یافته است. چون وقتی جیمز مِلارت در سال ۱۳٤۰ (۱۹٦۱.م) آن را در چاتال هویوک پیدا کرد، سر و دست راستش از بین رفته بود و آنچه امروز در این بخش از تندیس می‌بینیم افزوده‌هایی جدید هستند که به شکلی غیراصولی با رنگی متمایز بازنموده نشده‌اند و اغلب با بخشی از اثر اصلی اشتباه گرفته می‌شوند.

این پیکر سفالی در شکل اصلی‌اش (بدون سر) ۱٦/۵ سانتی‌متر بلندا داشته و بر دو سوی اورنگش پلنگهایی نشسته‌اند. اهمیت این نقش‌مایه در آن است که تقریبا به همین شکل تا شش هزار بعد در همان منطقه بازتولید می‌شود. مشهورترین نسخه‌ی این آثار در دوران تاریخی به ایزدبانوی کوبِله‌ی فریگی –لودیایی یا کوبابا– کوبالای هوری مربوط می‌شوند که دقیقا در همین منطقه و در مرکز و جنوب آناتولی پرستیده می‌شده و به صورت زنی نشسته بر اورنگی شیرنشان یا زنی ایستاده بر پشت شیری بازنموده می‌شده است. این البته نماد مشهور آناهیتای آریایی هم هست و اینها همه احتمالا در ابتدای دوران هخامنشی با هم ترکیب شده و به یک ایزدبانوی عام نماینده‌ی مادری و باروری تبدیل شده‌اند. البته بر خلاف تصور مشهور، گواهی بر پرستش ایزدبانو در چاتال هویوک یافت نشده و از بیش از دو هزار پیکرک یافت شده در آنجا، تنها حدود ۵٪ به زنان تعلق دارند و اغلب جانوری هستند.

در همین میدان پیکرک‌های سفالی کوچک دیگری داریم که پرداختی ساده‌تر دارند و همه‌ی این ویژگی‌ها را در پیکرک‌هایی تخت نشان می‌دهند که تمایلی دارند تا دوبعدی بازنموده شوند. در اینجا هم تاکید بر موی بافته شده و بلند، چشمهای درشت واغراق‌آمیز، گردن دراز و گردنبند نمایان ویژگی‌هایی است که عناصر پیکرک‌های چشم نگار را به یاد می‌آورد. نکته‌ی مهم درباره‌ی این پیکرک‌ها آن است که ساخته شدن‌شان به قلمرو ایلام و سومر یا ایران غربی محدود نیست و دقیقا با همین قالب در سراسر پهنه‌ی ایران زمین نمونه‌هایش را می‌بینیم.

راست) بغداد، هزاره‌ی ششم پ.م؛ میان راست) میانرودان، ۲۴۰۰–۲۲۵۰ پ.م؛ میان چپ) پیکرک ننه از تپه سراب، هزاره‌ی هفتم پ.م؛ چپ) شاعار جولان، فلسطین، آخر هزاره‌ی ششم پ.م

پیکرک‌های زنان سومری: ۳۲۰۰ پ.م (راست)؛ حدود ۲۰۰۰ پ.م (میان راست)؛ حدود ۲۳۰۰ پ.م (میان چپ): و اوایل هزاره‌ی دوم پ.م از اشنونه (چپ)

در گفتارهای بعدی نمونه‌هایی با همین ریخت را خواهیم دید که در ایران شرقی و منطقه‌ی بلوچستان و سیستان و دره‌ی سند ساخته شده‌اند. احتمالا خاستگاه این سبک هنری هم همان جا بوده باشد. یعنی در ساخت آثاری به نسبت ساده مثل پیکرک‌های زنانه‌ی سفالی و سنگی هم از ابتدای کار با آمیختگی چشمگیری در سبکها و وامگیری‌هایی پردامنه در مقیاس کل ایران زمین سر و کار داریم و این در کنار تداوم چند هزار ساله‌ی سبکهای محلی مثل پیکرک‌های چشم نگار قرار می‌گیرد.

پیکرکهای سفالی نامو و فرزندش انکی، فرهنگ عبید، اوایل هزاره‌ی چهارم پ.م

از همین بدنه‌ی باستانیِ ساخت پیکرک‌های زنانه است که شاخه‌ی تناور و مهمی می‌روید و سبکی هنری را شکل می‌دهد که در آن زنان به شکلی طبیعت‌گرا و اغلب در قالب تندیسهایی سنگی بازنموده می‌شوند. این سبک در اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م به طور همزمان در ایلام و میانرودان پدیدار می‌شود و طی هزاره‌ی سوم پ.م در این منطقه شکوفا می‌گردد. شکل غالب در این هنر زنان را نشسته بر اورنگی نشان می‌دهد و بنابراین بازنمایی‌هایی دینی از ایزدبانوان محلی است. زنان اغلب جامه‌ای بلند و دامنی سنگین از الیاف گیاهی بر تن دارند و موهایشان همیشه بسته است و گاهی کلاه یا سرپوشی هم بر سر دارند. این زنان معمولا در یک دست جامی را گرفته‌اند و در بسیاری از نمونه‌ها لبخند می‌زنند. در سراسر پهنه‌ی ایران زمین

شباهت ساختاری و سبکی در ساخت این تندیسها چشمگیر است و قدیمی‌ترین نمونه‌هایش در شبکه‌ی ایلام–سومر نمایان می‌شود اما شماری چشمگیر از آنها با هزار سال فاصله در مرو و بلخ و خوارزم ساخته می‌شوند.

بت ایزدبانوی ناروندی، ایلام، ۲۱۰۰ پ.م

پیکرک مرمرین بانوی نشسته، اور، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

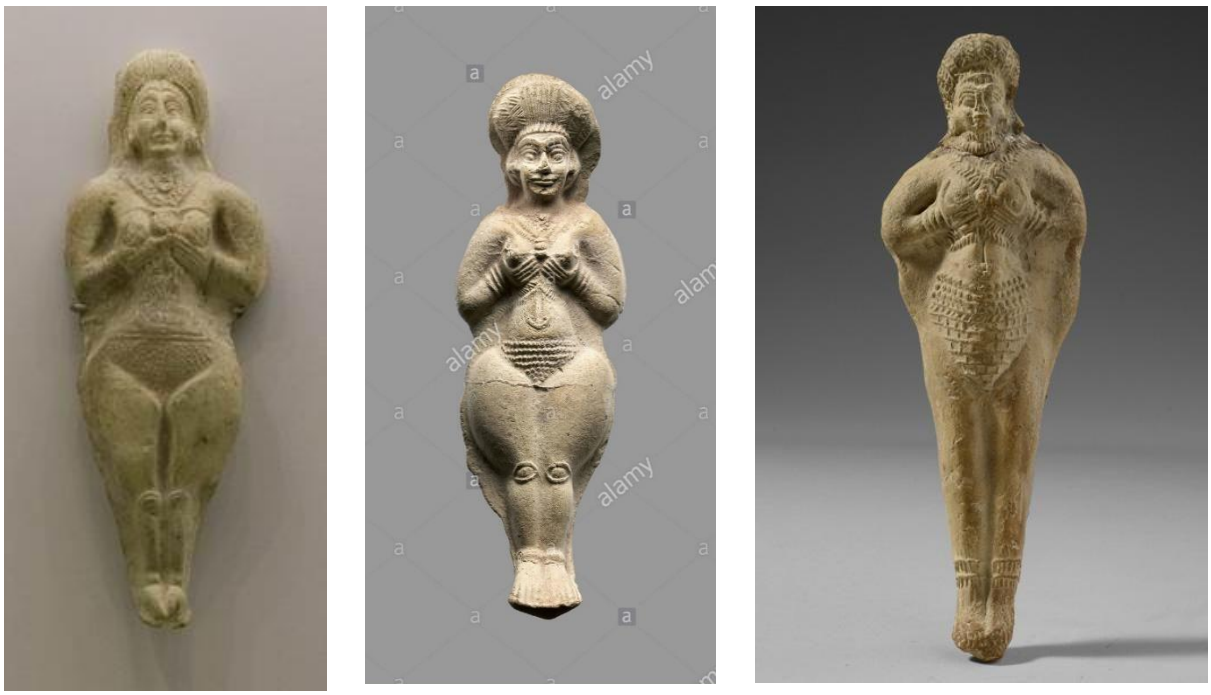
پیکرک ایزدبانو از بلخ (۲۰۰۰ پ.م) (راست)؛ از اور، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م (میان)؛ و از ماری در سومر، ۲٤۷۰ پ.م (چپ)

ایزدبانوی نشسته بر پلنگ و خانواده‌ی خفته، چاتال هویوک ۵۷۰۰ پ.م

مجسمه‌ی زن از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م: راست) ماری؛ میان) ایلام؛ و چپ) بابل

علاوه بر مجسمه‌ی ایزدبانوی نشسته که مضمونی عام و محبوب در هزاره‌ی سوم پ.م در سراسر ایران زمین است، بازنمایی بسیار دیرینه‌ی زنانی که پستان خود را در دست گرفته‌اند نیز در هزاره‌ی سوم و دوم پ.م دوام می‌یابد و به ویژه در ایلام و سومر به اوجی هنری دست می‌یابد. این بار زنان در حالتی واقع‌گرا مجسم شده‌اند و از آن ساده‌سازی و انتزاعی که در پیکرک‌های ننه می‌دیدیم نشانی دیده نمی‌شود. با این همه همچنان بر بازوها و رانهای فربه و پستانها تاکیدی دیده می‌شود.

پیکرک ایلامی زن از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م (دو تای راست)، و ایلامی یا بابلی اوایل هزاره‌ی دوم پ.م (دو تای چپ)



پیکرک‌های زنان از اوایل هزاره‌ی دوم پ.م: راست) میانرودان، میان و چپ) شوش، ایلام

جالب آن که هرچند در ایلام نمونه‌هایی با تاکید اغراق‌آمیز بر اندازه‌ی پستان یافت شده، در کل این سبک به نشان دادن پستانهایی کوچک و باسن و رانی بسیار عظیم گرایش پیدا کرده است. تاکید بر موهای

آراسته و گردنبند همچنان در این مجسمه‌ها دیده می‌شود، اما عناصر شاخص در معبد چشم یعنی گردن دراز و چشمان بسیار بزرگ و غفلت از جزئیات چهره کنار گذاشته شده و با چهره‌ای واقع‌گرا سر و کار داریم که با ظرافت تراشیده شده است.

راست) خفجه، ۲۷۵۰ پ.م؛ میان) اور، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) اور، قرن نوزدهم پ.م

زنان کاهن سومری از سنگ گچ، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م: راست) از معبد نین‌تو، میان) لاگاش، چپ) تندیس اوشوم‌گال از نیپور، ۲۵۰۰ پ.م

بازنمایی‌های بدن زنان گذشته از اینها در میانرودان و ایلام شکل‌های دیگری نیز داشته است. چندین پیکره‌ی سنگی ایستاده از زنان کاهن داریم که دستان‌شان را به علامت احترام در جلوی سینه به هم قفل کرده‌اند و موهایشان را از پشت بسته‌اند. این نکته جای توجه دارد که اغلب مجسمه‌های زنان در ایلام–سومر لبخند به لب دارند در حالی که در مجسمه‌های مردان چنین قاعده‌ای را نداریم.

مجسمه‌ی زنان سومری: راست) احتمالا لاگاش، حدود ۲۳۰۰ پ.م؛ میان) تندیس مرمرین، اور؟، حدود ۲۵۰۰ پ.م؛ چپ) نیم‌تنه‌ی سفالی، ایسین؟، ۲۰۰۰–۱۷۵۰ پ.م

راست) ایزدبانوی اورنانشِه، معبد ایشتار در ماری، ۲۸۰۰ پ.م؛ میان) زن سومری، ۲۱۴۰ پ.م؛ چپ) تندیس مرمری بانوی سومری از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

پیکره‌های مردانه‌ی یافته شده در ایلام و سومر نیز از نظر سبک با نمونه‌های زنانه همسان هستند و باز در دو سوی رشته کوه زاگرس همانندی کاملی از خود نشان می‌دهند. مردان هم مانند زنان اغلب با دستانی در هم چفت شده روبروی سینه بازنموده شده‌اند و سبک جامه و بازنمایی صورت و بدنشان با زنان همسان است. اما معمولا ایستاده‌اند و نمونه‌های نشسته در میانشان به ندرت یافت می‌شود. تاکیدی بر مو و ریش فر خورده‌شان دیده می‌شود و چشمان درشت و ابروهای نمایان‌شان یادآور پیکرک‌های چشم است. بسیاری از مجسمه‌های مردانه از کمر به بالا برهنه هستند و تنها دامنی شبیه به پوشش زنان پایین‌تنه‌شان را می‌پوشاند.

پیکرک‌های مرمر ایلامی، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

راست) تندیس با بلندای ۲۷/۵ سانتی‌متر، نیپور، ۲۵۵۰ پ.م؛ و تندیسهایی از اور (میان) و تل اسوان (چپ)

پیکرک‌هایی از اشنونه (راست و میان) و تل اسمر- نیپور (میان)، ۲۹۰۰–۲۶۰۰ پ.م

پیکره‌های سومری، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

راست) مجسمه سنگ گچ با بلندای ۷۳/۵ سانتی‌متر، خفجه، ۲۶۰۰ پ.م؛ میان) تندیس اِناناتوم، انسی لاگاش، ۲۶۰۰پ.م؛ چپ) تندیس اِبیل‌ایل، حاکم ماری، ۲۴۰۰ پ.م

دو تندیس از شاه ماری، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

دو تندیس سومری، حدود ۲۳۰۰ پ.م

راست) پیکره‌ی کاتب دودو اهدایی به نین‌گیرسو، لاگاش، ۲۱۰۰ پ.م؛ میان) اورنانشه، شاه لاگاش، ۲۴۰۰ پ.م؛ چپ) گودآ، شاه لاگاش، ۲۱۰۰ پ.م

راست) پیکر اورنین‌گورسو حاکم لاگاش، ۲۱۵۰ پ.م؛ میان راست) تندیس آهکی کورلیل، معبد نین‌خورساگ، تل عبید، سومر، ۲۵۰۰ پ.م؛ میان چپ) پیکره‌ی گیناک شاه اِدینی در شمال میانرودان، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) پیکره‌ی پیشکشی، خَفجه، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

در میان پیکرهای سنگی سومری به ویژه تندیس‌های گوداَ حاکم لاگاش برجستگی و اهمیت دارند. در قرن بیست و دوم پ.م پس از فروپاشی دولت پادشاهی اکد یکی از اقوام شرق زاگرس یعنی گوتی‌ها به سومر تاختند و آنجا را تسخیر کردند. شاهان گوتی برای یک قرن بر سومر فرمان راندند و در این مدت حاکمانی محلی که سومری بودند (با لقب اِنسی) زیر سلطه‌ی ایشان بر دولتشهرهای این قلمرو حکومت می‌کردند. گوداَ یکی از این امیران محلی بود که در ضمن کاهن بزرگ خدای جنگ دولتشهر لاگاش هم محسوب می‌شد. تندیسهای سنگی او اغلب به این ایزد که نین‌گیرسو نام داشت پیشکش شده است و این ایزدی است که همتای نینورتا به شمار می‌آید.

تندیسهای گوداَ، انسی لاگاش، حدود ۲۱۰۰ پ.م

تندیسهای سنگی گودآ را اغلب اوج هنر سومری می‌دانند، ولی با این حال روشن است که در این دوران تحولی جامعه‌شناختی در قلمرو سومر رخ داده و نوعی جهش هنری رخ نموده است. برخی از نویسندگان این جهش را به قلمروهای بیرونی ایران زمین منسوب کرده‌اند و چون در دوران یاد شده اصولا جایی جز مصر «بیرون» از ایران نبوده، مثلا جنسن تناسب و زیبایی پیکره‌ی گودآ را تقلیدی از هنر مصری دانسته است.[۵۵] در حالی که در دوران یاد شده هیچ ارتباط فرهنگی معناداری میان مصر و ایران زمین و به ویژه میانرودان نداشته‌ایم و اصولا این شیوه از بازنمایی هنری را در خود مصر هم نمی‌بینیم. نمایش حرکت در پیکره‌های سومری (مثلا آبی که از جام در دست گودآ فواره زده) و همچنین نمایش انقباضهای عضلانی (مثلا در دست و شانه‌ی برهنه‌ی گودآ) در امتداد هنر قدیمی‌تر ایران غربی قرار می‌گیرد که بر حرکت تاکید می‌کرده و با تندیسهای ساکن و ایستای مصری متفاوت است.

خاستگاه این تحول هنری هم برای کسی که قدری تاریخ خوانده باشد کاملا روشن است. در قرن بیست و دوم پ.م که گودآ هم در میانه‌اش می‌زیست، سومر زیر سلطه‌ی قوم گوتی بود که از لرستان به آن سوی زاگرس هجوم برده و دودمانی پایدار را در سومر تاسیس کرده بودند. کافی است به هنر قدیمی‌ترِ ایلامی و پیکرک‌های بعدی لرستان بنگریم تا آشکار شود که هنر سومری در این دوران زیر تاثیر سبکهای رایج در شرق زاگرس قرار داشته است. دلیل نابینایی به این الگوی روشن و شفاف آن است که مورخان یکی دو جمله‌ی شاهان سومری بعدی که با گوتی‌ها می‌جنگیدند را زیادی جدی گرفته‌اند و گمان کرده‌اند این مردم واقعا «مارهای مهیب کوهستان» بوده‌اند، و بنابراین پیش‌فرض‌شان این بوده که هنری نداشته‌اند. اما با مرور

---

[55] جنسن و جنسن، ۱۳۹٤: ۹۰-۹۱.

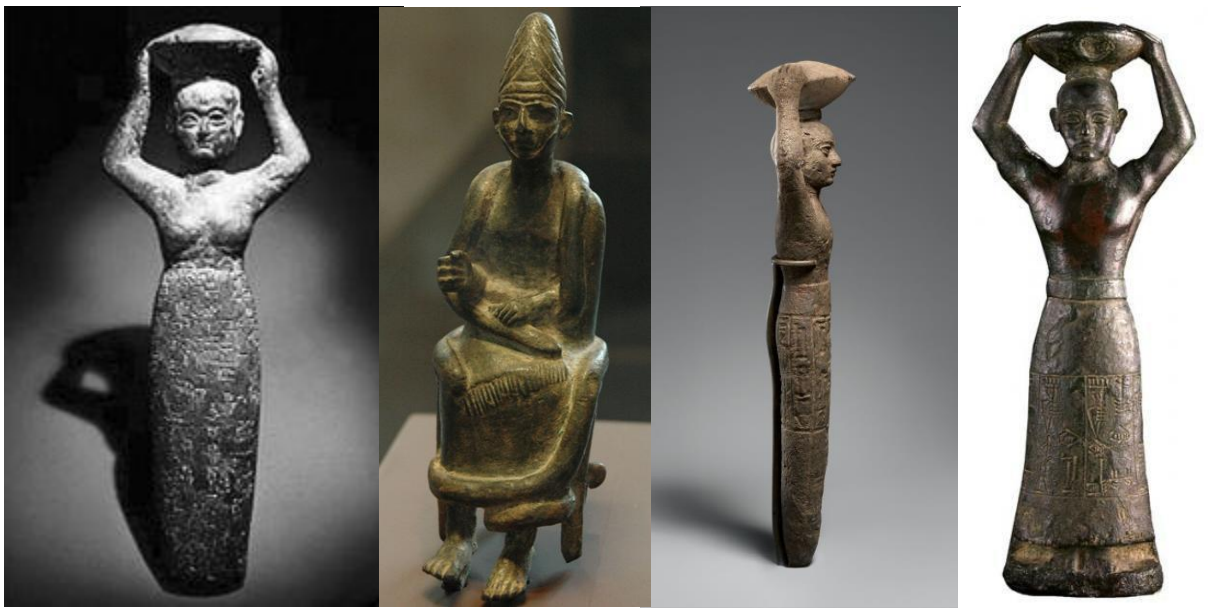
تاریخ این عصر در می‌یابیم که ساختار سیاسی گوتی‌ها پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر از سومری‌ها بوده و بر انتخاب دوره‌ای شاه تاکید داشته و به تعبیری کهنترین نظام دموکراتیک دنیا محسوب می‌شده است.[۵۶]

نکته‌ای که نادیده انگاشته شدن‌اش در میان مورخان هنر شگفت‌انگیز است، آن که پیکره‌های گوداَ نقطه‌ی اوج سبکی هنری را نشان می‌دهند که از ابتدای کار در سراسر ایران زمین رایج بوده و از سویی پیکره‌های شاه–کاهنان قدیم سومری را پدید می‌آورده و از سوی دیگر در فرهنگ هامون–هیرمند–سند تندیس مشابهی را پدید آورده است. یعنی از همان ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م سبکی هنری برای بازنمودن اقتدار شاهانه در ترکیب با معنویت و تقدس دینی وجود داشته که در هردو گوشه‌ی جنوب شرقی و جنوب غربی ایران زمین نمونه‌هایی از آن کشف شده است.

مجسمه‌های سومری اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م: راست)سردیس تل اسمر، میان) کاهن سومری، چپ) شاه–کاهن اوروک

[56] در این مورد بنگرید به فصل مربوط به سیاست پادشاهی انتخابی گوتی‌ها در کتاب «کوروش رهایی‌بخش».

راست) گیناک، شاه ادینی، آخر هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) نانا، خدای ماه، سومر، ۲۰۰۰ پ.م؛ چپ) مرد–گاو اکدی، ۲۲۰۰ پ.م



اورنمو در حال بردن گل برای ترمیم معبد، اور، ۲۱۰۰ پ.م

نین‌کاسی، ایزدبانوی آبجو، حدود ۲۰۰۰ پ.م

پیکره‌های گودآ ادامه‌ی مستقیم همین سبک هنری است، که با عناصری از واقع‌گرایی ایلامی ترکیب شده و این بی‌شک نتیجه‌ی نفوذ گوتی‌هایی است که در این عصر یک قرن بر میانرودان فرمان می‌رانند و از

قلمرو فرهنگی ایلام به غرب زاگرس و جنوب میانرودان آمده بودند. نکته‌ی مهم آن که همین سبک هنری را بعدتر در عصر اشکانی در ایران شرقی باز می‌یابیم و این همان است که شالوده‌ی هنر بودایی قرار می‌گیرد و برای بازنمایی پیکر بودا به کار گرفته می‌شود. با کنار هم قرار دادن این آثار و درک سیر تاریخی تحول‌شان است که می‌توان به پیچیدگی و دیرینگی تحول سلیقه‌ی هنری در نیمه‌ی جنوبی ایران زمین پی برد، و خطاهایی ساده‌لوحانه –مثل یونانی پنداشتن تندیسهای بودا در گندارە– را مرتکب نشد!

راست) تندیس یافت شده در مرکز آیینی تل حَلَف، میانه‌ی هزاره‌ی ششم پ.م؛ میان راست) پیکرک زن، ایلام، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان چپ) تندیس سنگی ایلامی، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) بتی از آسورستان، ۱۸۰۰ پ.م

گاو سنگی، ایران مرکزی، حدود ۲۰۰۰ پ.م

گاو سنگی، اوروک، ۳۵۰۰ پ.م

پیکرک زن، چغامیش، ۳۳۰۰ پ.م پیکرک کاهن، سومر، ۲۵۰۰ پ.م سنگ گچ، بلندا: ۱۲/۸ سانتی‌متر، ماری، ۲۵۵۰ پ.م

در میان مجسمه‌های سنگی بازمانده از جنوب غربی ایران زمین به ویژه پیکرک‌های انسان–شیر اهمیت دارند که به طور خاص نماینده‌ی هنر ایلامی محسوب می‌شوند. این آثار ظرافت و زیبایی چشمگیری دارند و از نظر زمانی (عصر پیشاایلامی، ۳۳۰۰–۳۰۰۰ پ.م) پیشتاز هنر سومری محسوب می‌شوند. مهمترین اثر در این رده شیر گونول است که زنی با پیکر عضلانی و سر شیر را نشان می‌دهد که دستانش را بر سینه بر هم چفت کرده و سرش را به کناری چرخانده است. نمونه‌ی دیگری از همین سبک هنری را داریم که با روش سنگ‌های ترکیبی ساخته شده و دامنی از جنس سنگ سیاه دارد و در مجموعه‌ی الصباح کویت نگهداری می‌شود و آن نیز احتمالا در همین حدود زمانی در ایلام ساخته شده است.

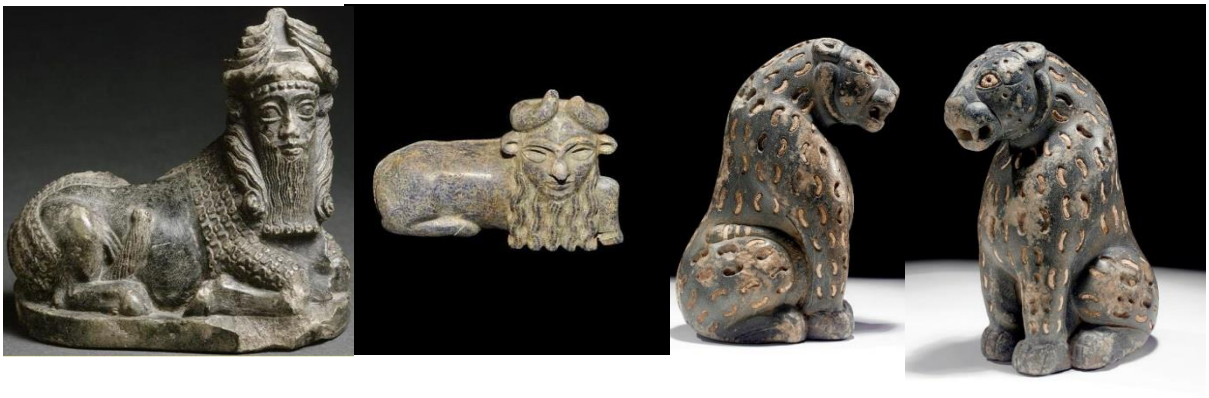
پیکرک‌های سنگی شیر راست) الصباح و چپ) گونول، ایلام، حدود ۳۰۰۰ پ.م

گذشته از اینها مجموعه‌ای از تندیسها و پیکرک‌های جانوری سنگی از شوش و ایلام کشف شده که طیفی وسیع از سبکهای هنری را نشان می‌دهد و جالب آن که همه‌ی اینها با آن که اغلب موجوداتی تخیلی را نمایش می‌دهند، رگه‌ای نیرومند از واقع‌گرایی را در خود نمایش می‌دهند.

پیکرک‌های کوچک از شوش و جیرفت، اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م

در ایلام تندیسهای واقع‌گرای جانوری در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م به ساخت مجسمه‌های بزرگی از جنس سفال می‌انجامد و مشابه همین روند را در سومر داریم که مجسمه‌های سنگی کوچکی را نتیجه می‌دهد. بازنمایی موجودات تخیلی در هر دو قلمرو رواج داشته، هرچند تخیلی خلاق‌تر و موجوداتی متنوع‌تر را در

قلمرو ایلام می‌بینیم که محورشان شیردال‌ها و ابوالهول‌ها هستند. در مقابل در میانرودان بیشتر ترکیب انسان و گاو را می‌بینیم که بعدتر به قالبی برای بازنمایی ایزد نرگال تبدیل می‌شود.



راست) پلنگ ایلامی، سبک جیرفت؛ میان و چپ) مرد–گاو سومری، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

مرد–گاو سومری با سبک سنگ‌نشانی جیرفت، حدود ۲۲۰۰ پ.م مرد–گاو، سومر، حدود ۲۱۰۰ پ.م

آرایه‌ی لوح برای برید دژ ایری–ساقرید ۲۰۲۸ پ.م

پیکره‌های سفالی شوش، قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م

راست) پیکرک گاو با ابعاد ۷ در ۱۰/۲ سانتی‌متر، ایران مرکزی، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م؛ میان) مردی با سگش، سومر، هزاره دوم پ.م؛ چپ) قوچ برنزی، لرستان، اواخر هزاره‌ی دوم پ.م

در میان این آثار مجموعه‌ای از مجسمه‌های کوچک جانوری به ویژه جای توجه دارند. چون هم از نظر سبک هنری و هم از نظر مضمون عناصری شگفت‌انگیز را در خود جای می‌دهند. در میانشان تندیسی لاجوردی از قورباغه چشمگیر است که این جانور را با انتزاعی چشمگیر –همتای پیکرک‌های انسانی–

بازنمایی کرده است. دیگری بخشی از یک مجسمه‌ی سنگی کوچک است که میمونی را نشان می‌دهد که مشغول مکیدن شست خود است. این یکی به ویژه از این رو اهمیت دارد که در سومرکشف شده و به اواخر هزاره‌ی سوم پ.م تعلق دارد. مجسمه‌ی واقع‌گرا و زیبای دیگری هم داریم که در همین حدود در ایلام ساخته شده و از جنس سنگ سیاه است و میمونی را نشان می‌دهد.

اما نکته در آنجاست که اصولا میمون در ایران بومی نیست و هیچ نمونه‌ی وحشی‌ای از میمون در سراسر ایران زمین نداشته‌ایم. میمون تنها در بخشهایی از گوشه‌ی جنوب غربی قلمرو تمدن ایرانی دیده می‌شود، در آنجا که این تمدن به سمت شبه قاره‌ی هند پیشروی کرده است. ساخته شدن این مجسمه نشان می‌دهد که از دورترین دورانها پیوندهای تجاری و فرهنگی میان گوشه‌ی جنوبی غربی و جنوب شرقی ایران زمین برقرار بوده است، در حدی که جانوری که اصلا در میانرودان زندگی نمی‌کرده در این منطقه بازنموده می‌شده است. این شاهد در ضمن یکی از انبوه داده‌هایی است که نشان می‌دهد «تمدن سند» که در تصور مورخان پدید آمده چقدر بی‌پایه و تخیلی است، و این که حوزه‌ی فرهنگی هیرمند و هامون و سند در پاکستان و شمال هند امروزین را باید از ابتدای بخشی از حوزه‌ی تمدن ایرانی دانست.

طلسم‌های لاجوردی: راست) قورباغه، سومر، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) مرد-گاو به بلندای ۱/۵ سانتی‌متر، سومر، قرن ۲۵ پ.م؛ چپ) شمایل انسان، ایلام، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

پلنگ‌سوار سنگی، جیرفت، ۳۰۰۰ پ.م

میمونی که شستش را می‌مکد، سومر، آخر هزاره‌ی سوم پ.م

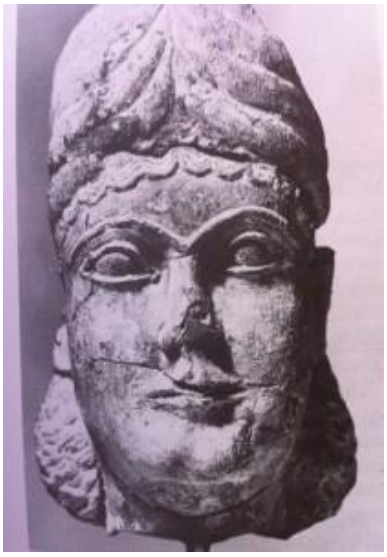
آوند به شکل گراز و تندیس گاو، پیشاایلامی، ۳۰۰۰ پ.م

پیکرک سنگی زن، سومر، حدود ۲۸۰۰ پ.م

کبوتر لاجوردی با خالهای طلا از شوش، پیکره‌های سفالی از شمال ایران، و تندیس مفرغ ایلامی،، ۱۲۰۰ پ.م

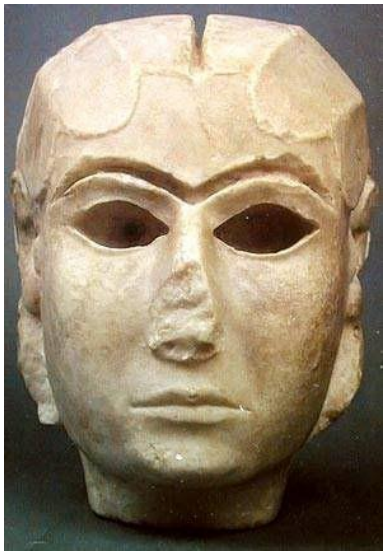
دوم: سردیس‌ها

یکی از مشتق‌های مهم هنر مجسمه‌سازی، به ساخت چهره‌ی انسانی مربوط می‌شود که سردیس‌ها و نقاب‌ها را نتیجه می‌دهد. در ایلام و میانرودان شماری چشمگیر از سردیس‌ها یافت شده که از نظر ظرافت و واقع‌نمایی یا نمایش حالات و بازنمایی نمادین حس و حال افراد کیفیتی ممتاز دارند. یکی از قدیمی‌ترین این نمونه‌ها سردیسی است شکسته از شهر اوروک که به اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م مربوط می‌شود. این سردیس را می‌توان با سردیسی از نین‌کاسی، ایزدبانوی آبجو مقایسه کرد که نزدیک به دو هزار سال بعد در همان منطقه ساخته شده است. تداوم سبک هنری و سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه در این منطقه با این قیاس روشن می‌شود.



نین‌کاسی، ۱۳۰۰ پ.م

سردیس زن سومری، حدود ۲۳۰۰ پ.م



سردیس اوروک، حدود ۳۰۰۰ پ.م

سردیس‌های ماری (تل حراری)، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

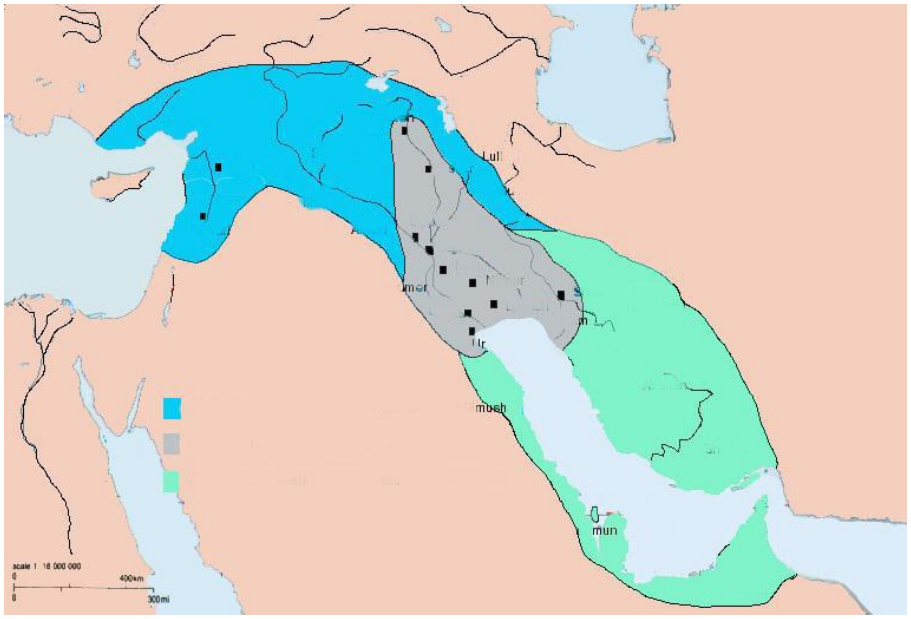
در مقابل این سردیسهای واقع‌گرا، نمونه‌هایی هم داریم که بر عناصری از چهره مثل چشم و ابرو و بینی تاکید می‌کند و با این همه اغراق در اندازه‌ی این اندامها را در بافتی طبیعی و واقع‌نما به انجام می‌رساند. سردیسهای زنانه‌ی یافت شده در شهر باستانی ماری که به اواسط هزاره‌ی سوم پ.م باز می‌گردند، نمونه‌ی خوبی از این سبک هستند. باقی سردیسهای یافت شده در این قلمرو را می‌توان حد واسطی میان این دو قطبِ واقع‌گرا –نمادین دانست. هرچند عناصری مثل اغراق در اندازه‌ی چشم و ابرو و پافشاری بر بازنمودن آرایش موهای زنان و استفاده از سنگ برای نمایش رنگ چشم در همه‌ی نمونه‌ها همچنان باقی است.

خفجه، حدود ۲۵۰۰ پ.م سردیس سفالی، اور، ۲۱۰۰ پ.م بابل، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

سر پیکرک‌های اشنونه سردیس مرمری، ۱۲ سانتی‌متر سردیس اور ایکو شَمَگان، شاه ماری، ۲۶۵۰ پ.م

در میان سردیس‌ها یک رده‌ی چشمگیر به مجسمه‌ها یا نقابهای مفرغین یا زرینی مربوط می‌شود که اغلب از روی رخسار شاه–کاهنی ساخته شده‌اند. قدیمی‌ترین نمونه از این دست کلاهخودی طلایی است که در گور مسکلم‌دوگ شاه اور (قرن ۲۶ پ.م) یافت شده و موها و دستار و گوش او را نشان می‌دهد. با توجه به جای نهاده شدن این نقاب در گور، روشن است که این شاه آن را در زمان حیات همچون کلاهی بر سر می‌گذاشته است.

کلاهخود زرین مسکلم‌دوگ، شاه اور، ۲۵۵۰ پ.م و گور او، با کلاهخود نهاده در کنار سرش



قلمرو دولت اکد در بیشینه‌ی گسترش‌اش: خاکستری) هسته‌ی مرکزی شکل‌گیری اکد؛ آبی) قلمرو آسورستان که توسط شروکین فتح شد و بعد از مرگ او از دست رفت؛ سبز) قلمرو ایلام که تا دوران منیش‌توسو پسر شروکین زیر سلطه‌ی اکدی‌ها بود.

سردیس شروکین، اکد، ۲۳۵۰ پ.م　　سردیس اورنمو، اور، ۲۱۰۰ پ.م　　سردیس زرین سومری

در این رده یک نمونه‌ی مشهور نقاب مفرغین شروکین اکدی است و دیگری نقاب مشابهی که به اورنَمو بنیانگذار دودمان سوم اور تعلق دارد و در ثلث آخر هزاره‌ی سوم پ.م در میانرودان ساخته شده است.

ساخت سردیس‌ها در میانرودان به ویژه پس از استیلای شروکین اکدی بر این قلمرو توسعه‌ی چشمگیری پیدا کرد و به سبکی رایج تبدیل شد. تا پیش از آن چهره‌ها کمابیش کلیشه‌ای و شبیه به هم ساخته می‌شدند و در مجسمه‌ها تاکید بیشتر بر عناصری مثل مو و چشمهای درشت بود و وضعیت بدن مهمتر از سر قلمداد می‌شد. این سنت پا برجا بود تا زمانی که شروکین سراسر میانرودان را در قالب یک دولت یکپارچه متحد کرد و به شوش و قلمرو هوری‌ها در آسورستان هم حمله برد و برای مدتی کوتاه یک دولت فراگیر را در این منطقه پدید آورد. پس از ظهور دولت اکد نوعی انفجار هنری در منطقه داریم که در آن سبک هنری خاص سومری که در مقبره‌ی پوابی و دودمان قدیم اور و لاگاش نمایان بود، با زیبایی‌شناسی ایلامی درآمیخت و این دومی بر فلزکاری و نمایش جزئیات طبیعت‌گرا تاکید می‌کرد.

سردیس مفرغین شروکین و همچنین نقاب اورنمو که دو قرن پس از آن و به تقلید از آن ساخته شده، در واقع دنباله‌ی هنر ایلامی محسوب می‌شوند و با قراردادهای چهره‌پردازی در هنر سومری قدیم تفاوت دارند. به این ترتیب در حدود سال ۲۳۰۰ پ.م آمیختگی‌ای سیاسی در میانه‌ی دو قلمرو ایلام و سومر می‌بینیم که علاوه بر مدارهای بازرگانی قدیمی‌تر، پل ارتباطی سیاسی تازه‌ای را نیز پدید می‌آورد و ترکیب سبکهای هنری در دو سوی زاگرس را تشدید می‌کند. این پیوندها همچنان پس از فروپاشی دولت اکد تداوم می‌یابد. چنان که در برابر حدود نیم قرنی که اکدی‌ها بر میانرودان و بخشهایی از قلمرو ایلام حکومت می‌کنند، حدود یک قرن حاکمیت گوتی‌ها بر میانرودان را داریم و اینان قومی نیرومند در لرستان و کردستان امروز بوده‌اند که تا دو هزار سال بعد همچنان قدرتمند و مهاجم باقی می‌مانند و پس از فرو افتادن اکدی‌ها پادشاهی پایدار و شگفت‌انگیزی ایجاد می‌کنند که در ضمن اولین حکومت انتخابی جهان هم هست و سلطنت در آن دارای دوره‌بندی‌ها کوتاه شش یا سه ساله بوده است.

یکی از ویژگی‌های مهم هنر درباری ایلام و میانرودان باستان آن است که در آن شاهِ درگذشته بازنموده نمی‌شده است. این در حالی است که هم در ایلام و هم در دولتشهرهای سومری و دولتهای بعدی در بابل و آشور سیاهه‌هایی دقیق و طولانی از نام و نشان شاهان پیشین در دست داریم و متونی چشمگیر تدوین شده که نشان می‌دهد خاطره‌ی تاریخی پردامنه و دقیقی درباره‌ی دورانهای گذشته و شاهان درگذشته در ذهن افراد وجود داشته است. همچنین استفاده از نامها و القاب شاهان درگذشته نشانگر تداوم و استحکام روایتهای تاریخی در دامنه‌ای چند هزار ساله است. چنان که شاهی آشوری در قرن هشتم پ.م پس از به قدرت رسیدن، خود را شروکین می‌نامد و این نام بنیانگذار دودمان نخست اکد است که هزار و ششصد سال پس از او می‌زیسته است. با این حال به جز شاهانی بسیار کهن مثل گیلگمش که نیمه خدا شمرده می‌شدند، شاهان مُرده در هنرها هرگز بازنموده نمی‌شده‌اند و هنر درباری بر نمایش شاهان زنده تمرکز کرده است.[۵۷]

چرخش در سبک چهره‌پردازی میانرودان: راست) سردیس اثاناتوم شاه لاگاش، ۲۴۰۰ پ.م (یک قرن پیش از ظهور شروکین)؛ میان راست) سردیس سنگی شروکین، ۲۳۰۰ پ.م؛ میان چپ) سردیس اکدی، ۲۳۰۰ پ.م؛ چپ) سردیس شاهی از سلسله‌ی سوم اور، حدود ۲۰۵۰ پ.م

[57] Eppihimer, 2013:

این حدس که خاستگاه چرخش هنری واقع‌گرایانه در دولت اکد، در اصل ایلام بوده، با دو رده‌ی متفاوت از گواهان تایید می‌شود. نخست آثار فلزی بسیار ظریف و واقع‌گرایی که از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م در این قلمرو تولید می‌شده و تاکیدهای اغراق‌آمیز بر اندامها (مثلا چشم و بینی و گردن) که در هنر میانرودان رایج بوده را فاقد است و در مقابل بر ریزه‌کاری‌های طبیعی چهره تاکید می‌کند.

دومین شاهد آن است که سبک هنری واقع‌گرایی که بر ویژگی‌های منحصر به فرد چهره‌ها تاکید می‌کند بعدتر نیز در ایلام همچنان شکوفا باقی می‌ماند و تنوع و دامنه‌ی خلاقیت هنری‌اش چشمگیر است. در حالی که در میانرودان به ویژه پس از فرو افتادن اکدی‌ها گرایشی به بازگشت به همان سبک هنری قراردادی کهن سومری به چشم می‌خورد. بعدتر هم که کاسی‌ها در اوایل هزاره‌ی دوم پ.م از ایران مرکزی به میانرودان رفتند و بابل را گرفتند، دوباره سبکی هنری در آنجا رایج شد که باز بر همین واقعگرایی تاکید می‌کرد و از این نظر با سبک بومی دولتشهرهای سومری زاویه داشت. یعنی چنین می‌نماید که در میانرودان همبستگی‌ای میان رواج سبک هنری واقع‌گرا در چهره‌پردازی، و نفوذ سیاسی ایلامی‌ها و اقوام شرق زاگرس وجود داشته است.

ایلام، ۱۴۰۰ پ.م　　سردیس کاسی، بابل، حدود ۱۷۰۰ پ.م　　اورنمو، شاه اور، ۲۰۵۰ پ.م

یکی از کاملترین نمودهای هنر عصر حاکمیت گوتی‌ها بر سومر را در تندیسهای بازمانده از گودآ حاکم شهر لاگاش می‌بینیم که از امیران مطیع شاهان گوتی بوده است. سردیسها و تندیسهای بازمانده از گودآ از سویی عناصر سومری مثل تاکید بر چشم و ابرو را حفظ کرده‌اند و از سوی دیگر واقع‌گرایی هنر ایلامی را در خود جذب کرده‌اند.

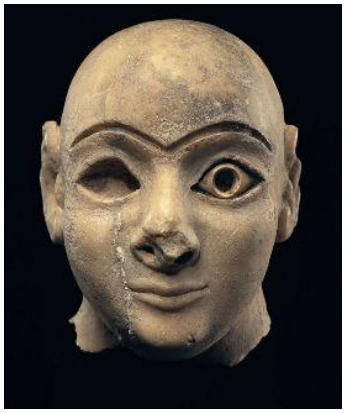
سردیسهای گودآ انسیِ لاگاش

سومر، حدود ۲۱۰۰ پ.م　　گاو–مرد (نماد اوتو)، سومر، ۲۵۰۰ پ.م　　احتمالا ایلامی، حدود ۲۵۰۰ پ.م

خفجه، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

سردیس از کلسیت، ایلام؟، حدود ۲۴۰۰ پ.م

معبد ایشتار در ماری، ۲۵۰۰ پ.م



سردیس با بلندای ۱۰ سانتی‌متر، سومر، ۲۵۰۰ پ.م

سردیس گودآ، لاگاش، ۲۱۵۰ پ.م

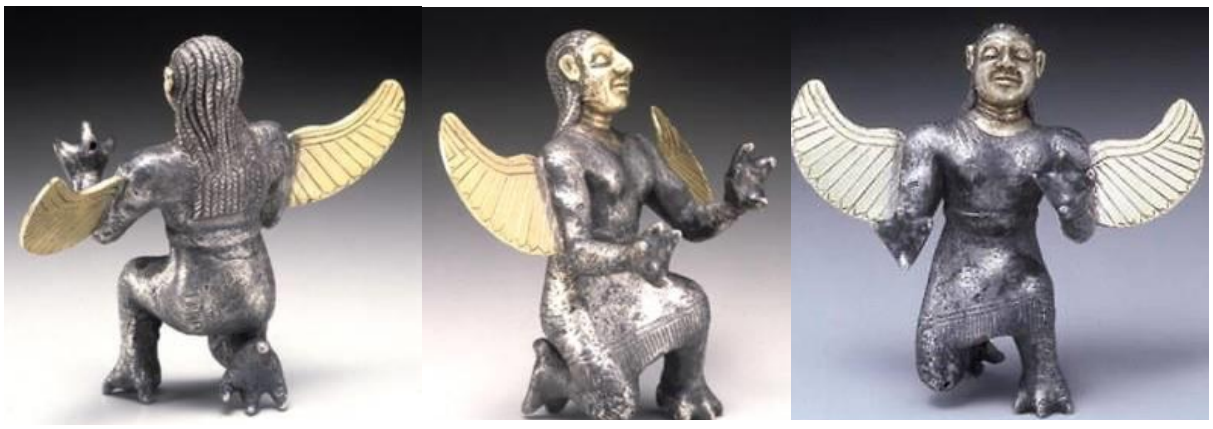
سردیس آهکی، بلندا: ۲۲/۲ سانتی‌متر، سومر، ۲۱۴۰ پ.م

تندیس عصر گودآ، لاگاش، ۲۱۵۰ پ.م

سردیس زرین از گورستان یارشهر (شیائوهِه) در ترکستان، ۱۸۰۰ پ.م

سوم: فلزکاری

هرچند بخش مهمی از مجسمه‌های بازمانده از سومر و ایلام قدیم از جنس سنگ یا گاه سفال هستند، اما نمونه‌هایی از جنس فلز هم در اختیار داریم که به کیفیت بالای هنر فلزکاری دلالت می‌کند. روی هم رفته می‌توان گفت سومری‌ها در کار بر پیکرکهای سنگی و ایلامی‌ها در فلزکاری ماهرتر بوده‌اند. به ویژه بازنمایی موجودات خیالی در ایلام از خلاقیت و پرداخت بهتری برخوردار بوده و طیفی وسیعتر از موجودات را نمایش می‌داده است. همان جنبه‌ی واقعگرایی که سخنش در میان بود در این آثار به خوبی دیده می‌شود و به همین خاطر چهره‌ها و شکل ظاهری تندیسها اغلب با هم تفاوت دارند. یک نمونه از این هنر به مرد بالداری با دست و سینه‌ی عضلانی مربوط می‌شود که از نظر ساختار به مرد بالدار گوبک‌لی تپه شباهتی دارد.



تندیس فلزی مرد بالدار ایلامی، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

قدیمی‌ترین فلزی که برای ساخت زیور و آوند به کار گرفته شد، مس است. مس در قالب شمش‌هایی با یک تا سه کیلوگرم وزن تولید می‌شد که اغلب سطحی پهن و بدنه‌ای به شکل نیمکره داشت و احتمالا این ریخت از قالبی پیروی می‌کرد که برای استخراج فلز به کار گرفته می‌شد. فناوری و منابع تولید مس در سراسر ایران جنوبی و گرداگرد خلیج فارس همسان بود. از همان ابتدای کار شمشهای مشابهی از ایلام و میانرودان تا دره‌ی سند داریم که ترکیب شیمیایی‌اش یکسان بوده است. همه‌ی این شمشها از مس خالص یا مس با ناخالصی آرسنیک تشکیل شده‌اند[۵۸] و نشان می‌دهند که فناوری و توزیع فلز از همان نخستین روزها در ایران زمین به شکلی شبکه‌ای و در پهنه‌ای تمدنی انجام می‌پذیرفته است.

نمونه‌های فلزکاری ایلامی از عصر شوش ۱ (۴۲۰۰–۳۸۰۰ پ.م) آغاز می‌شود و از همان ابتدای کار از نظر شمار آثار یافت شده و کیفیت و پرداخت هنری کارها در میان بازمانده‌های دیگر از آن دوران استثنایی و ویژه است. بخش مهمی از این آثار را ژاک دمورگان در ابتدای قرن بیستم (۱۲۸۵–۱۲۸۷/ ۱۹۰۶–۱۹۰۸.م) به دست آورده است که بیش از پنجاه تبر و بیست آیینه‌ی گِرد را شامل می‌شوند که از دید دمورگان به ترتیب به مردان و زنان تعلق داشته‌اند.[۵۹]

این آثار در گورها یافت شده‌اند و توزیعی نامتقارن داشته‌اند. یعنی تنها در ۵٪ گورها هدایای تدفینی فلزی گذاشته می‌شده است و بنابراین می‌توان این اشیا را دستاورد جامعه‌ای دانست که دارای سلسله مراتبی از ثروت و قدرت بوده است. این اشیای فلزی در عصر شوش–۱ مسی بوده و از فلزی بسیار مرغوب و

[58] Bridey, 2018: 554.
[59] Bridey, 2018: 550-551.

خالص ساخته می‌شده که گاه آمیختگی‌ای طبیعی با آرسنیک داشته است. شکوفایی فلزکاری در ایلام از آنجا ناشی شده که معادن فلزی در این منطقه فراوان هستند. مس‌های یافت شده در شوش احتمالا از منطقه‌ی انارک استخراج شده‌اند. تبرهای جنگی با تقلید از تبرهای سنگی ساخته می‌شده‌اند و با دسته‌ای چوبی و پوشانده در پارچه‌ای در گورها نهاده می‌شده‌اند. برخی از این تبرها که کهنترین نمونه‌های بازمانده از تبر جنگی فلزی در جهان هستند، بسیار بزرگ و سنگین‌اند و بلندایشان به ۲۳ سانتی‌متر می‌رسد.[۶۰]

از ابتدای دوران شوش-۲ (حدود ۳۸۰۰-۳۷۰۰ پ.م) آثار فلزی دیگری نیز در شوش ساخته می‌شوند که در نوع خود در سطح جهانی پیشتاز هستند. آثاری زرین و سیمین و به ویژه در ابتدای کار اشیای سربی در این میان اهمیت دارند. فنون خالص‌سازی نقره از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در تپه سیلک و شوش و تپه حصار رواج پیدا می‌کند[۶۱] و علاوه بر زیورآلات و به ویژه گردنبندهای ظریف، جامها و آوندهایی آیینی را هم پدید می‌آورد. در سراسر هزاره‌ی سوم پ.م این روند فناورانه‌ی تولید فلزهای تازه در اطراف کویر مرکزی ایران تداوم پیدا می‌کند.

از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م فناوری برنز هم در ایلام و میانرودان آغاز می‌شود. قدیمی‌ترین نمونه‌ها در این مورد را به گورستان سلطنتی اور (حدود ۲۶۰۰ پ.م) مربوط دانسته‌اند و بنابراین آن را قدری زودتر از آثار یافت شده در شوش می‌دانند.[۶۲] اما بر خلاف تصور مرسوم، احتمالا این فناوری نخست در شوش ابداع شده و از آنجا به میانرودان راه یافته باشد. چون قلعی که برای ساخت برنز مورد نیاز است در میانرودان وجود نداشته است. این ماده‌ی خام همراه با سنگ لاجورد و طلا از معادن ایران شرقی به میانرودان برده

---

[60] Bridey, 2018: 550-551.
[61] Bridey, 2018: 552.
[62] Bridey, 2018: 553.

می‌شده و ایستگاه مرکزی تجارتش در ایران غربی شوش بوده است.[۶۳] بنابراین قدری نامعقول است فرض کنیم مردم شوش فلزی را از راهی چنان دور به سومر منتقل می‌کرده‌اند، بی آن که خود با آن کاری کنند. چنین احتمالی به ویژه با توجه به فلزکاری پیشرفته‌ی ایلامی‌ها از همان ابتدای کار ابطال می‌شود.

برنز در ابتدای کار مانند طلا و نقره فلزی قیمتی بوده و برای ساخت زیورآلات و اشیای تجملی به کار گرفته می‌شده است. درجه‌ی ذوب برنز از مس کمتر و استحکام آن بیشتر است. از این رو طبیعی است که به سرعت استفاده از آن فراگیر گردد.

اولین نمونه‌های یافت شده از فلزکاری با آلیاژ مس و قلع در ایلام به سال ۱۲۸٦ (۱۹۰۷.م) در آکروپولیس شوش کشف شد. این گنجینه از ٤۸ شیء فلزی تشکیل می‌شد که در آوندهایی سفالی نهاده شده بودند. در میان‌شان سه حلقه‌ی زر و یک حلقه‌ی سیم، ۱۱ آوند مرمرین، شش لول، ۱۳ مهره‌ی سنگی و یک آویز لاجوردی به شکل قورباغه به شمار بودند.[٦٤]

در این قرون آلیاژ مس و آرسنیک (که محکمتر است) رایجترین فلز است و ترکیب مس با روی و با سرب (که موقع ذوب شدن سیالتر است و برای ریخته‌گری مناسبتر) هم به تدریج فراگیر می‌شود. در همین عصر شوش-۲ فن موم دزدیده هم در مجسمه‌سازی ابداع می‌شود و در اواخر هزاره‌ی چهارم کاربرد گسترده‌ی آن را در کمربندی پهناور می‌بینیم که از جنوب آسورستان تا دره‌ی سند کشیده می‌شود[٦٥] و گرانیگاه جغرافایی‌اش جنوب کویر مرکزی ایران است. در میان آثار شوش-۲ گردنبندی زرین که به شکل سگ ساخته شده و تنها ۱/۵ سانتی‌متر طول دارد، به ویژه جای توجه دارد. این پیکرک هسته‌ای مرکزی از جنس سفال

---

[63] Bridey, 2018: 553.
[64] Bridey, 2018: 553.
[65] Bridey, 2018: 552.

دارد که برای صرفه‌جویی در مصرف فلز قیمتی در مرکز اثر جای گرفته است. به کمک فن موم دزدیده پیکرک سگی را پیرامون آن ریخته‌گری کرده‌اند که حدود ۹۰٪ طلای خالص است و حدود ۱۰ درصد نقره و ۲-۱ درصد مس هم در آن وجود دارد. پیکرک پس از ریخته‌گری با شیوه‌های دیگر نازک‌کاری شده و دم و آرایه‌های دیگر بر بدنه‌اش افزوده شده است.[٦٦]

تندیسهای ایلامی از شوش، ابتدا تا میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

نمونه‌های زیبای دیگری داریم که موجوداتی خیالی را در حال پیشکش دادن یا ابراز احترام نمایش می‌دهند. یکی‌شان که زنی با سر گاو است، جامی بلند از نوع جامهای سفالی شوش را در دستانش بلند کرده و دیگری که موجودی شاخدار است در وضعیتی مشابه نشسته و دستی را جلوی سینه گرفته و دستی دیگر با بالا نگه داشته، که علامت احترام و درود بوده است.

[66] Bridey, 2018: 553.

تندیس دیگری هم از شوش داریم که ایزدی را سوار بر گردونه‌ای نشان می‌دهد و با نمونه‌ی یافت شده در میانرودان قابل‌مقایسه است. با بررسی این آثار معلوم می‌شود که نوعی ارابه‌ی دوچرخه‌ی تندرو در میانرودان و ایلام وجود داشته که قدمتش به پیش از اختراع چرخ پره‌دار توسط آریایی‌ها و دگردیسی گاری به گردونه‌ی جنگی می‌رسیده است. یکی از اینها تندیس مفرغی مردی است سوار بر گردونه‌ای دوچرخه، که با چهار خر کشیده می‌شود. چرخ آشکارا از نوع توپُر است و بدنه‌ی گردونه به تیغه‌ای شبیه است که راننده دوپایش را به دو سوی آن می‌انداخته است. این اثر در معبد شالا در تل عقرب سومر کشف شده و قدمتش به حدود ۲۶۰۰ پ.م می‌رسد.

تندیس دوم را در شوش یافته‌اند و قدمتش به نیمه‌ی اول هزاره‌ی سوم پ.م می‌رسد و هرچند قدیمی‌تر از اثر پیشین است، ولی کیفیت ساختش از نظر هنری برتر از نمونه‌ی سومری می‌نماید. بخش عمده‌ی این تندیس مفرغی از بین رفته و تنها بخش گردونه‌ران آن باقی مانده است. در اینجا ایزدی با ریش بلند را می‌بینیم که کلاهی بر سر دارد که بر بالایش ماری چنبره زده است. لباسی بلند با دامن هم بر تن کرده است. او هم مانند ارابه‌ران شالا پاهایش را دو طرف تیغه‌ای انداخته و این تیغه بر محور چرخها سوار شده است. هرچند در این تندیس خرها و چرخها از بین رفته‌اند، اما ساختار ارابه بهتر مشخص است.

مثلا میبینیم که زیر پای ارابه‌ران و بالای محور چرخها جایی برای نهادن پا می‌ساخته‌اند، یا مخروط بزرگی را جلوی نشیمنگاه می‌بینیم که با توجه به تندیس شالا معلوم است ارابه‌ران به آن تکیه کرده و لگام خرها را از فراز آن می‌گرفته است. یک نمونه‌ی دیگر از این ارابه‌های دوچرخه را در پلاکی آهکی می‌بینیم که در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در اور ساخته شده است. هم از اینجا و هم از بقایای گورستان سلطنتی اور و یا پرچم اور که ارابه‌هایی چهارچرخه را نمایش می‌دهد، روشن می‌شود که ارابه وقتی با چهار خر یا گاو کشیده می‌شده کارکردی آیینی داشته و در مراسم به کار گرفته می‌شده است.

پیکر مفرغی ایزدی ایلامی از شوش تندیس گردونه‌ران سومری از شالا

راست) پیکر مسی سومری، دوره‌ی اوروک ٤، ۳۳۰۰–۳۱۰۰ پ.م؛

میان) پیکرک زن از آسورستان، ۳۲۰۰–۲۸۰۰ پ.م؛

نیمه‌ی چپ) پیکره‌ی مس و آرسنیک، ایلام، ۳۰۰۰ پ.م

روبرو) گاوهای زرین، سومر، حدود ۲۵۰۰ پ.م

گودآ، شاه لاگاش، ۲۱۰۰ پ.م

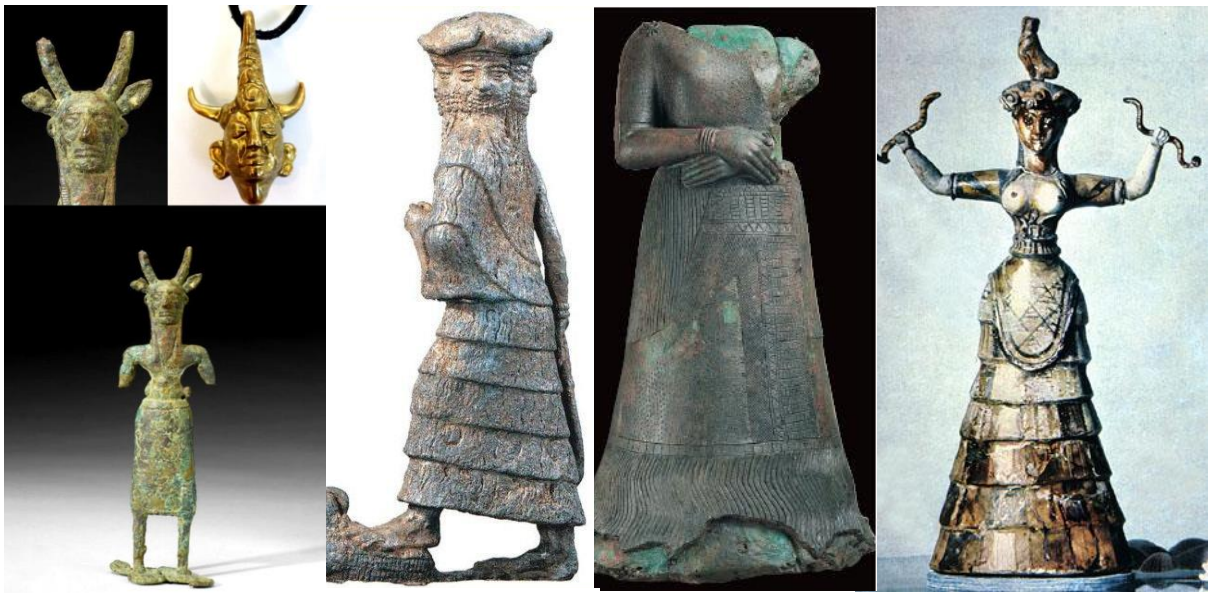
شوش، ۱۶۰۰ پ.م

پس از دوران آمیختگی اکدی یعنی پس از ۲۳۰۰ پ.م است که ساخت تندیسهای فلزی با چنین کیفیتی در میانرودان هم باب می‌شود و این همزمان است با رواج سبک واقع‌گرایی که گفتیم احتمالا از ایلام سرچشمه گرفته باشد. در میان تندیسهای این دوره پیکرک نذری مفرغینی از گودآ داریم که زانو زده و سنگ بنای معبدی را در دست برافراشته است.

راست) نانا خدای ماه، سومر، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م؛ میان راست) لارسا، ۲۱۵۰ پ.م؛ میان چپ) پیکره‌ی مسی سومری، حدود ۲۵۰۰ پ.م؛ چپ) بانوی نشسته، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

در میان تندیسهای فلزی یافت شده از پهنه‌ی ایلام و سومر، بزرگترین نمونه که شاهکاری فنی هم به حساب می‌آید، به ناپیر اَسو ملکه‌ی ایلام و همسر اونتاش ناپیریشا سازنده‌ی زیگورات چغازنبیل تعلق دارد. این تندیس مفرغین که سرش از بین رفته، در ابعاد طبیعی ساخته شده و ۱۲۹ سانتی‌متر بلندا و حدود یک و نیم تن وزن دارد و در حدود سال ۱۳۵۰ پ.م ساخته شده است. این مجسمه را با روش موم دزدیده ساخته‌اند و ریزه کاری‌های جامه و زیورآلات شهبانوی ایلامی را با ظرافت بسیار بر آن بازنموده‌اند. یکی از ویژگی‌های جالب توجه این تندیس آن است که حلقه‌ای ساده در انگشت انگشتری دارد و از آنجا که بر بازنمودن آن تاکیدی دیده می‌شود، احتمالا کهنترین نمونه‌ی تاریخی از انگشتر ازدواج است.

چیره‌دستی ایلامی‌ها در هنر فلزکاری همان است که به طور مستقیم و سرراست به مفرغ‌های چشمگیر لرستان منتهی می‌شود. نخستین نمونه‌ها از آثار مفرغی سبک ویژه‌ی لرستان را در قرن پانزدهم تا سیزدهم پ.م می‌بینیم و این پیش از ورود موج دوم آریایی‌ها به منطقه است که سبک هنری را دگرگون می‌سازد و مفرغ کلاسیک لرستان را پدید می‌آورد.



سومر، حدود ۱۸۰۰ پ.م ناپیر اسو، ایلام، ۱۳۳۵۰ پ.م سومر، ۱۸۰۰ پ.م لرستان، قرن سیزدهم پ.م

مدل معبد ایلامی، حدود ۱۴۰۰ پ.م

یک اثر جالب توجه دیگر در این رده، مدلی از یک معبد ایلامی است که دو کاهن را در حال اجرای مراسمی در درون یک معبد نشان می‌دهد و از این نظر که شیوه‌ی اجرای آیینی دینی را ثبت کرده بسیار ارزشمند است. در این مدل کاهنان برهنه هستند و اشیای آیینی و مدلهایی از زیگورات‌ها در اطرافشان دیده می‌شوند.

بازنمایی جانوران در تندیس‌های فلزی هم دقیقا از همان قاعده‌ای که گفتیم پیروی می‌کند. یعنی در ایلام سبکی واقع‌گرا و ظریف را داریم که از نظر زمانی هم بر هنر فلزکاری سومری تقدم دارد، و در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م شکوفا می‌شود و تندیسهایی کوچک از جنس نقره و مفرغ و طلا را پدید می‌آورد. در مقابل در سومر شکوفایی هنر جانوری را در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م می‌بینیم و در آن همچنان نمودهایی از انتزاع و اغراق در عناصری مثل چشم دیده می‌شود، شبیه به آنچه که درباره‌ی پیکرهای انسانی نیز دیدیم. در ضمن هنر جانوری ایلامی به ساخت اشیایی یکپارچه و کوچک و ظریف از فلز گرایش دارد، در حالی که هنر سومری در این مورد تا حدودی با فناوری سنگ در آمیخته و تندیسهای فلزی زرینی با اندازه‌های بزرگتر و آراسته به طلا و لاجورد را نتیجه می‌دهد.

بالا: مجسمه‌های فلزی پیشا ایلامی،شوش، اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م:

راست) گاوی در ابعاد ۱۲/۱ در ۹/۷ در ۵/۷ سانتی‌متر،

میان) پیکرک نقره‌ی بز، ٤ سانتی‌متر؛ چپ) پیکرک زرین روباه

روبرو: بزها، لارسا، ۲۰۰۰ پ.م

سر سیمین شیر، اور، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

گاو مقبره پوابی، اور

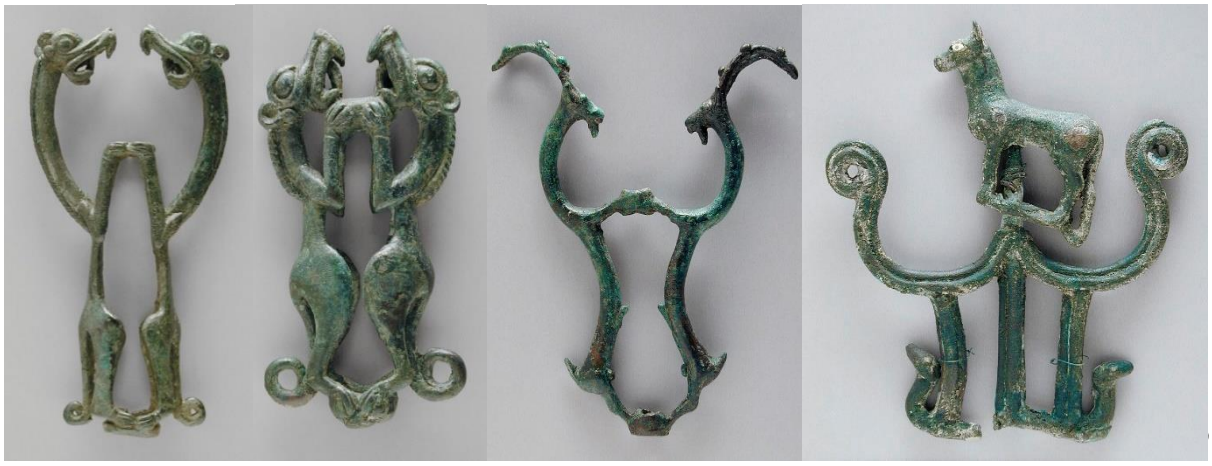
بز ایلامی، ورقه‌ی طلا و نقره،

۷ در ٤ سانتی‌متر، ۳۳۰۰ پ.م

شیر اورکیش، حدود ۲۱۰۰ پ.م　　گاو طلا و لاجورد، اور، ۲۶۰۰ پ.م　　سردیس گاو، اور، ۲۰۰۰ پ.م

بز، شیر گاوکش و ماهی از گورستان سلطنتی اور، ۲۶۰۰ پ.م

تندیس بز و سردیس گاو از گور ملکه پوابی



حدود ۱۳۰۰ پ.م؛ میان چپ) مفرغ لرستان، ۹/۸ در ۵ سانتی‌متر، حدود ۱۳۰۰ پ.م؛ چپ) مفرغ لرستان، ۱۲/۲ در ٦ سانتی‌متر، حدود ۱۳۰۰ پ.م

راست) مفرغ لرستان، ۱۳۰۰ پ.م؛ میان) عصای مفرغی، لرستان، ۱۵۰۰ پ.م؛ چپ) اوایل هزاره‌ی دوم پ.م: راست) سنجاق سر مفرغی با بلندای ١٦ سانتی‌متر، لرستان

طلسم با نقش خانواده

در ابعاد ٦/٧ در ٣/٦ سانتی‌متر،

کول‌تپه، ۲۰۰۰–۱۸۰۰ پ.م؛

دو سرتبر مفرغ، لرستان، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م، با سر شیر (راست) و مضمون نبرد عقاب و مار (چپ)

راست) سرتبر مفرغ، لرستان، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) سرتبر از ایلام، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) لرستان، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

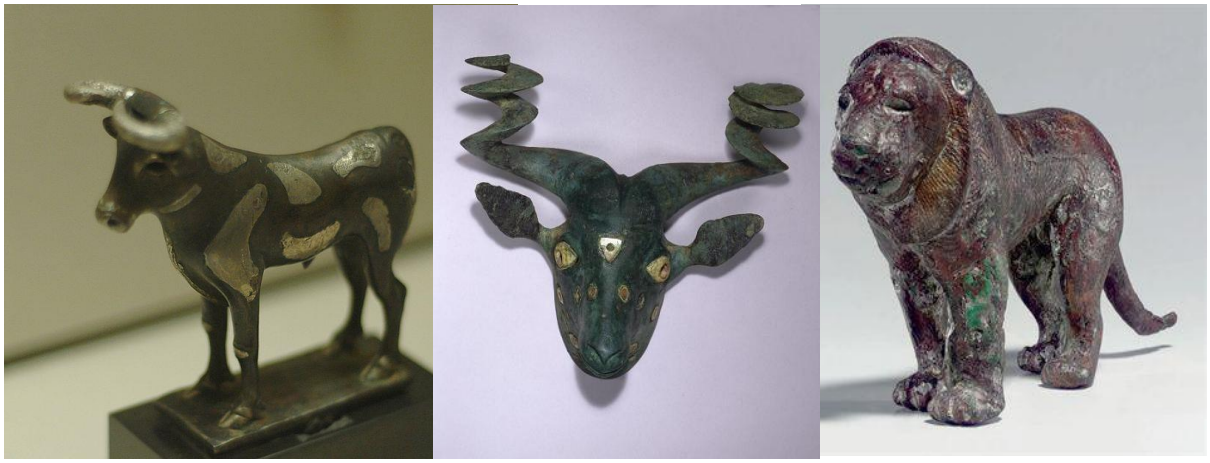
سرتبر ایلامی، ۲۰۰۰ پ.م

سرتبر ایلامی نیمه‌کاره از جنس مس با درازای ۱٤/۳ سانتی‌متر، حدود ۲۸۰۰ پ.م

یکی از ویژگی‌های چشمگیر هنر فلزکاری ایلامی در اواخر هزاره‌ی سوم پ.م، پرداخت هنرمندانه‌ی تبرهای جنگی است که اغلب از مفرغ ساخته می‌شوند. اما گاهی با آرایه‌هایی زرین و سیمین تکمیل شده‌اند. این سرتبرها اغلب به شکلی هنرمندانه به شکلهای جانوری طراحی شده‌اند و طیفی وسیع از ریخت‌ها –از بسیار انتزاعی تا بسیار واقع‌گرا– را در بر می‌گیرند. حضور زودهنگام این سرتبرها در ایلام جای توجه دارد. چون استفاده از تبرهای جنگی را با فرهنگهای آریایی مربوط می‌دانند و نهادن تبر جنگی در گور اصولا سنتی است که در اوایل هزاره‌ی دوم پ.م با ورود اقوام آریایی از شمال به تدریج در اطراف پراکنده می‌شود. از این رو نهادینه بودن رسم ساخت تبرهای جنگی فلزی با این کیفیت در ایلام که چند قرن مقدم بر این ماجراست جای توجه دارد. ناگفته نماند که کانون بسیار مهم دیگر ساخت تبرهای جنگی فلزی با نقش‌مایه‌های پیچیده‌ی اساطیری، منطقه‌ی بلخ و مرو و خوارزم است، که در آریایی بودن مردمش شکی نیست، و در هزاره‌ی دوم پ.م به این جریان می‌پیوندند.

راست) سنجاق مفرغی، لرستان، حدود ۱۵۰۰ پ.م؛ میان) سرتبر ایلامی با نام اونتاش ناپیریشا، ۱۳۳۰ پ.م؛ چپ) چغامیش، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

با مرور این آثار می‌توان دریافت که تصور مورخان اروپایی که مجسمه‌سازی را هنری یونانی قلمداد کرده‌اند، تا چه پایه بی‌ربط و نادرست بوده است. یونان که دو هزاره پس از این آثار نخستین هنر خود را پدید آورد، به سادگی دنباله‌ای از همین روند زایش هنری است که در ایران و مصر پدید آمده در بالکان با هم ترکیب شده و هنر یونانی و فنیقی را شکل داده است. تقریبا هرآنچه توسط این هنر زاده شده پیشتر نمونه‌هایی در هنر ایران زمین داشته، که گاه در حد یکی دو هزار سال بر آن مقدم بوده است.



راست) شیر مسی، آسورستان، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) بز مسی، شوروپاک، حدود ۲۵۰۰ پ.م؛ چپ) پیکرک برنزی گاو، دودمان اور سوم، سومر، ۲۲۰۰ پ.م

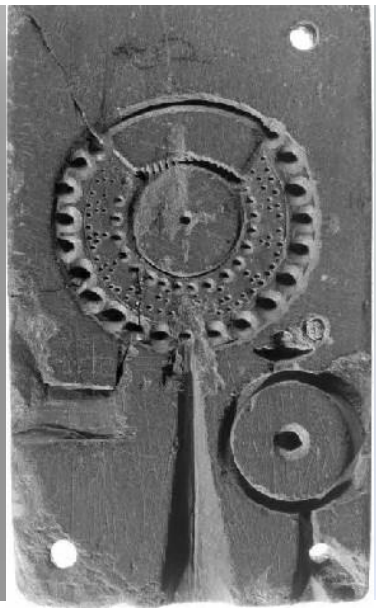
با فهم این موضوع گزاره‌هایی از این دست که «ایرانی‌ها برخلاف یونانیان، پیش از آنکه به تندیس‌سازی علاقه داشته باشند، شیفته‌ی نگاره‌های مسطح بودند[۶۷]... دستاورد اصلی و بزرگ هخامنشیان در زمینه‌ی پیکرتراشی، نگاره‌های مسطح بوده‌است...[۶۸]» که بر قلم مورخی ایران‌دوست و ایلام‌پژوه مثل والتر

[67] هینتس، ۱۳۹۲: ٤۲.

[68] هینتس، ۱۳۹۲: ٤٦.

هینتس جاری شده و به اوج هنر ایرانی در عصر هخامنشی مربوط می‌شود، نشان می‌دهد که پیش‌داشتها در این زمینه چقدر نیرومند و نابینایی در تشخیص تقدم و تأخر تا چه اندازه چشمگیر بوده است.

کاهن ایلامی، ۲۶۰۰ پ.م

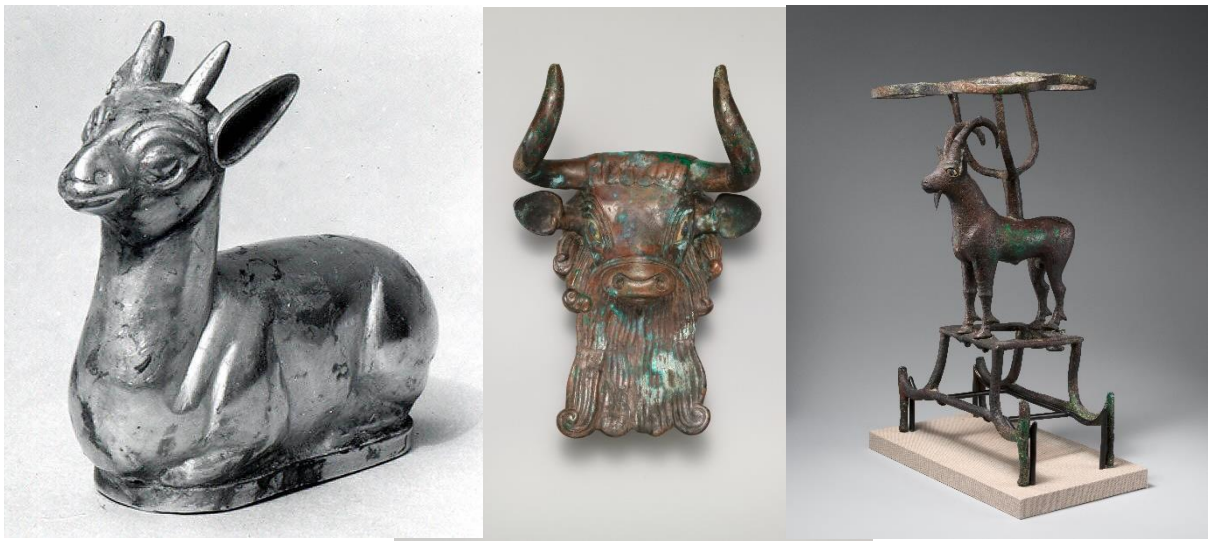


دو قالب ریخته‌گری زیورآلات، شوش، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

میخ مفرغی معبد، اکدی، ۲۲۰۰ پ.م

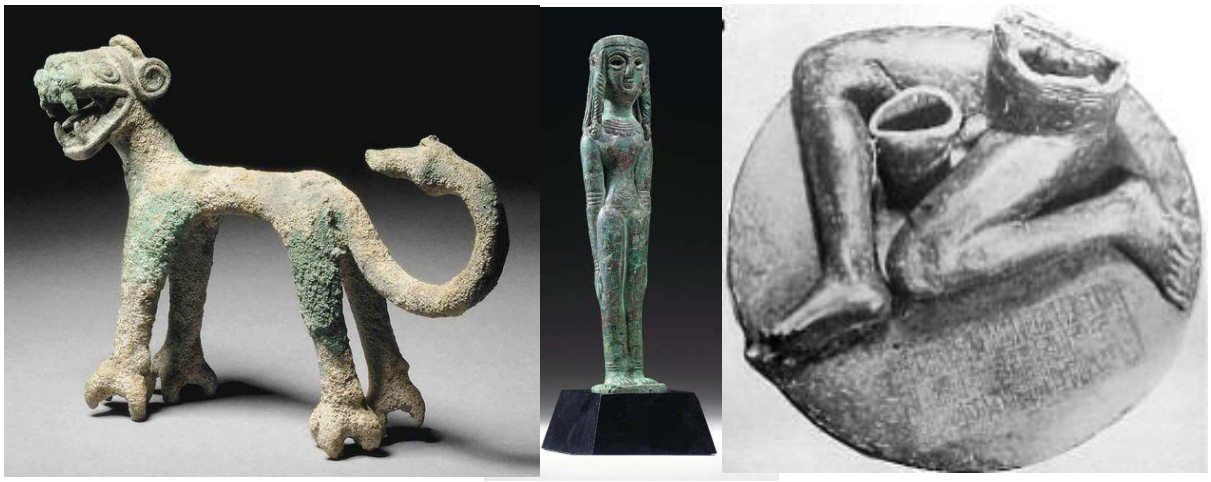
ایزدبانوی نیسابا، سومر ۲۰۰۰ پ.م

گاو مسی، ایلام، آخر هزاره‌ی سوم پ.م



راست) ۲۳/۹ در ۲۳/۵ سانتی‌متر و میان) ۱۳/۳ در ۱۰/۵ سانتی‌متر، هردو مفرغی و سومری، ۲۵۰۰ پ.م؛ چپ) آهوی زرین،

۳/۵ در ٤/۵ سانتی‌متر، ایلامی، ۲۵۰۰ پ.م



راست)پایین تندیس نرام‌سین، دُهوک، کردستان عراق، ۲۲۵۰ پ.م؛ میان) پیکر مفرغی، فلسطین، ۱۷۰۰ پ.م؛ چپ) تندیس

مسی، ایلام، حدود ۲۵۰۰ پ.م

چهارم: نقش‌برجسته‌ها

چنان که در آثار گوبک‌لی تپه دیدیم، مجسمه که بازنمایی سه بعدی و همه جانبه‌ی یک حجم است، انتهای پیوستاری از آفرینش هنری است که در قطب دیگرش نقاشی قرار می‌گیرد، که بازنمایی شکل بر دو بعد و سطحی تخت است. طیف وسیعی از آثار در میانه‌ی این پیوستار جای می‌گیرند و اینها را می‌توان روی هم رفته نقش برجسته نامید. برخی از این آثار به نقاشی چسبندگی دارند، چنان که مثلا در نقاشی‌های غار لاسکو و سایر غارهای پارینه سنگی می‌بینیم که هنرمند دورادور اثرش را با خراشیدن گود کرده و برخی از خطوط اصلی را با کندن صخره گود کرده است. برخی دیگر مثل شیری که از بدنه‌ی ستون سنگی گوبک‌لی‌تپه بیرون زده بود و فقط پاهایش به پایه‌اش بند بود، متصل با مجسمه‌سازی باید تحلیل شوند.

اما در میانه‌ی این طیف آثاری را داریم که هم برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های مجسمه‌ها را دارا هستند و هم به طورکامل از بستر دوبعدی‌شان کنده نشده‌اند و همچنان بدنه‌شان در سطح مستقر شده است. اینها را باید نمونه‌های اصلیِ نقش برجسته دانست. ناگفته نماند که نقشهای فرو رفته که صورت منفی همین نقش برجسته‌ها هستند و برای ساختن مهر و لول به کار گرفته می‌شوند و مثلا در دیوارنگاره‌های مصری قدیمی شکل غالب بوده‌اند را هم می‌شود نوعی نقش برجسته قلمداد کرد. با این حال بدنه‌ی این آثار را در سرفصلی مجزا وارسی خواهم کرد.

امروز طبق معمول وقتی از هنر نقش‌برجسته‌سازی سخن به میان می‌آید، همه به سومر و اکد قدیم ارجاع می‌دهند و این موضوعی است که در کتابهای تاریخ هنر بیش از بقیه مورد تاکید است. اما اگر تنوع و

عظمت و پیچیدگی فناورانه‌ی اجرای این آثار را تحلیل کنیم، در می‌یابیم که در دوران باستان به شکلی قیاس ناپذیر قلمرو گوتیوم و ایلام گرانیگاه اصلی این هنر بوده است.

در واقع کنده‌کاری‌های صخره‌ای سازمان یافته در قلمرو ایران زمین پس از آغازگاه خیره‌کننده‌اش در گوبک‌لی تپه، به چند جایگاه باستانی مهم و معماگونه منتقل می‌شود که در سراسر پهنه‌ی ایران زمین پراکنده شده‌اند و بسیار کم درباره‌شان کاوش انجام گرفته است. تنها در نواحی پیرامون گوبک‌لی تپه (نوالی‌چوری، عرفه، چاتال هویوک) پژوهشهایی انجام شده و نمونه‌هایی نزدیک به همین خاستگاه مهم در آن کشف شده است. با این حال دست کم دو مرکز مهم دیگر سنگ‌نگاری در عصر پیشاتاریخی داریم که یکی در نزدیکی اردبیل و دیگری در خراسان جای گرفته است.

یکی از نمونه‌های گمنام اما بسیار جالب توجه از نگاره‌های سنگی که شاید از قدیمی‌ترین نمونه‌ها از این دست باشد، در منطقه‌ی مشگین‌شهر و نزدیکی اردبیل قرار دارد و محوطه‌ی وسیعی است به نام پیرازمیان (در زبان محلی: پیرازمَن) که در آن صخره‌هایی با اندازه‌ی متوسط به شکل ایستاده در تعداد بالا به شکل جنگاورانی تراشیده شده‌اند. این محوطه‌ی باستانی دویست هکتار مساحت دارد و در ۳۱ کیلومتری شرق مشگین‌شهر و کنار رود قره‌سو در نزدیکی روستای پیرازمیان قرار گرفته و طی دورانی بسیار طولانی مسکونی بوده است. در این منطقه یک دژ و یک معبد کشف شده که قدمتشان به ۱٤٥۰ پ.م باز می‌گردد، هرچند آثار باستانی نشان می‌دهد که از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م در اینجا روستایی بزرگ و بعدتر شهری وجود داشته است که امروز به اسم قلعه ارجق شناخته می‌شود. ناگفته نماند که آثار مشابهی در روستای چناب در نزدیکی اهر و دربند در آران و همچنین مناطق دیگر در آذربایجان و ارمنستان و داغستان هم یافت شده است.

اما آثار مهمترِ پیرازمیان همین سنگ‌نگاره‌های عجیب پرشمار است که احتمالا زمانی همچون سنگ گور مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. در برخی از منابع قدمت این آثار را تا هزاره‌ی هفتم پ.م عقب برده‌اند، هرچند خنجرهای بلندی که بر کمر نگاره‌هاست، اگر از جنس مفرغ باشد، بر تاریخی دیرآیندتر دلالت می‌کند. برخی هم آن را به ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م مربوط دانسته‌اند،[۶۹] که محتمل می‌نماید، اما با سبک هنری این منطقه در تاریخ یاد شده سازگاری ندارد و قدیمی‌تر به نظر می‌رسد. حدس من آن است که این آثار با توجه به تعداد زیادشان و دامنه‌ی جغرافیایی چشمگیر پراکندگی‌شان در زمانی طولانی طی هزاره‌های سوم و دوم پ.م ساخته شده باشند. یعنی دورانی که مراکز شهری تازه در این منطقه پدیدار شده و ساخت خنجرهای بلند مفرغی مرسوم بوده است.

مردم محلی این سنگها را «مکتب اوشاق‌لاری» می‌نامند که یعنی «شاگرد مکتبخانه». تنها یک سویه از هر سنگ تراشیده شده و نقشهایی به شکل مثبت بر آن ترسیم شده است که بدنه‌اش را به پیکری شبیه می‌کند. اغلب این سنگها از سمت تراشیده شده‌شان به گوری مشرف هستند. تقریبا همه‌ی گورها به خاطر ندانم‌کاری

[69] عزت‌اللهی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۷۰–۱۹۳.

مسئولان امر طی این سالها مورد دستبرد قرار گرفته‌اند. اما تا جایی که معلوم شده، هدایای تدفینی از نوع سفال و سرپیکان مفرغی و جامهای برنزی بوده است.

تا به حال حدود چهارصد نمونه از این سنگها کشف شده که اندازه‌شان از ۳۳ تا ۲۶۵ سانتی‌متر نوسان می‌کند[۷۰] و در چهار خوشه در اطراف گورستان و قلعه تمرکز یافته‌اند. تقریبا در همه‌شان چهره‌ای بی‌دهان با آرایش موی برجسته و در اغلب‌شان کمربندی پهن با خنجری بلند یا شمشیری کوتاه دیده می‌شود. موها گاه در انتها به پنج بخش تقسیم شده و از این رو به استعاره‌ای از دست شباهت پیدا کرده است. اگرچه برخی از سنگها دست مجزا و انگشتان نمایان دارند که روی کمربند قرار گرفته و خنجر را در دست گرفته

[70] عزت‌اللهی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۷۷.

است. چشمها در مواردی مردمک دارد و در یک نمونه ریشی شاخه‌شاخه هم نمایان است.[۷۱] یک نمونه‌ی جالب توجه پیکر زنانه هم در این میان هست که با استثنایی مهم، تنها چهره‌ی دارای دهان را هم دارد.

ستونهای سنگی پیرازمیان

گور سنگ‌چین شده مقابل ستونها بلندترین ستون پیرازمیان ستون بوی‌احمدلی، یافته شده در منطقه‌ی اقدم، آلبانی

[71] محمدی، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۹.

این سنگهای افراشته به نمونه‌هایی پیشتاز از منهیرهای اروپایی شباهت دارند. با این تفاوت که چند هزار سال زودتر از آنها پدید آمده‌اند و مانند آنها پاره‌سنگی لُخم نیستند و به خاطر تراش خوردن و نقش‌دار بودن تندیسهایی بزرگ را پدید آورده‌اند. شکل این تراش و حالت انتزاعی تن انسانی اما با آنچه که در گوبک‌لی‌تپه و نواچوری دیدیم شباهتی نمایان دارد و می‌توان آن را ادامه‌ی مستقیم همان سنت هنری در نظر گرفت.

اثر جالب توجه دیگری که در رده‌ی همین هنر سنگ‌تراشی باستانی جای می‌گیرد، در منطقه‌ی خالد نبی در شمال شرقی گنبد و در شش کیلومتری روستای گچی‌سو قرار گرفته است. درباره‌ی این منطقه کاوشهای علمی بسیار اندکی انجام شده و مانند آثار پیرازمیان طی سالهای گذشته به شدت مورد دستبرد آزمندان و تعرض و تخریب متعصبان خشک‌مغز قرار گرفته است. بیشتر منابع این منطقه را گورستان دانسته‌اند، اما بر خلاف پیرازمیان نشان نمایانی از گور در پای این ستونها کشف نشده است.

این محوطه‌ی باستانی بر فراز کوهستانی قرار گرفته که بیش از ۷۰۰ متر نسبت به دشت پایین‌اش ارتفاع دارد و مشرف به ترکمن صحراست که به بیابانهای قره‌قوروم در می‌پیوندد. این کوه احتمالا از دیرباز مقدس شمرده می‌شده است. چون حتا امروز هم با نامهایی ویژه خوانده می‌شود. مردم محلی آن را «قله‌ی قدرت» یا «تنگری داغ» می‌نامند و این نام اخیر جای توجه دارد چون تنگیر نام خدای مغولی آسمان و همتای اهورامزداست و مردم ساکن این منطقه هم که این نام را به کار می‌برند، ترکمن هستند. نام رسمی این کوه گوگجه‌داغ است.

بخش اصلی این محوطه‌ی باستانی دوازده هکتار مساحت دارد و بر فراز بلندترین بخش از کوهستان گسترده شده است. در کنار آن مقبره‌ای برای پیامبری فرضی به نام خالد بن سنان ساخته‌اند و او را معاصر انوشیروان دادگر دانسته‌اند. مردم محل از سویی بر قدمت چشمگیر این منطقه آگاه بودند و از سوی دیگر می‌گفتند که مقبره را خودشان و پدرانشان برای مصون نگهداشتن آثار باستانی از تعرض اشموغان خلق کرده‌اند. هرچند این تدبیرها چندان موفق نبوده و نمونه‌اش آن که در ١٦ شهریور سال ١٣٩٦ گروهی از متعصبان مذهبی با تحریک نادانی به آنجا حمله کردند و محوطه را آتش زدند.

ستونهای سنگی محوطه‌ی خالد نبی و موقعیت کوه تنگیرداغ نسبت به ترکمن صحرا

نخستین اشاره‌ها به ارتباط خالد نبی با این منطقه به حدود صد سال پیش باز می‌گردد، و در رساله‌های علمای دینی ترکمن بدان اشاره شده است. اما ترکمن‌های ساکن منطقه از دیرباز اینجا را مقدس می‌دانسته و

مردگان‌شان را در آن کوه دفن می‌کرده‌اند. جیمز بیلی فریزر در کتاب «سفر زمستانی از استانبول به تهران» که در سال ۱۲۱۷ (۱۸۳۸.م) منتشر شده به چنین مراسمی اشاره کرده است. چنین می‌نماید که بقعه‌های بالای کوه (مثل چوپان آتا و عالم بابا) که برای ترکمن‌ها زیارتگاه به شمار می‌آید، پیامد مقدس بودن این کوه و تدفین قرون اخیر در آن بوده باشد، و نه علتش. احتمالا خود مقبره‌ی خالد نبی هم چنین وضعیتی داشته است.

اما محوطه‌ی باستانی اصلی از مجموعه‌ای از ستونهای سنگی افراشته تشکیل یافته که به شکل نره‌ی مردانه یا پروانه‌ای تراشیده شده‌اند. مردم محلی شمار کلی این ستونها را ششصد می‌دانستند. هرچند شماری بسیار کمتر از این ستونها افراشته باقی مانده و بسیاری‌شان به دست نابخردان شکسته شده‌اند. درباره‌ی ستونها تردیدی چندانی در کار نیست و آشکارا با نمادی احلیلی سر و کار داریم. معنای نمادهای پروانه‌ای ولی درست روشن نیست. همه‌ی این سنگها به سمت شمال برافراشته شده‌اند و برخی آنها را با ارجاع به پستانهای زنان نمادی مادینه دانسته‌اند.

گورستان پینه‌شلوار تبریز

درباره‌ی قدمت آثار خالد نبی هیچ پژوهش علمی و دقیقی انجام نشده است. تنها با توجه به غیاب کامل هر نشانه‌ای از خط و نویسایی و عناصر فنی مربوط به عصر برنز، می‌توان حدس زد که شاید قدمت

این آثار به عصر نوسنگی بازگردد. این نکته جای توجه دارد که در گورستان پینه‌شلوار که در جنوب شرقی تبریز و کنار روستای شادباش مشایخ قرار دارد، آثاری بسیار شبیه به ستونهای سنگی خالد نبی کشف شده است.

آثار مشابهی را در کمربندی پهناور می‌بینیم که در سراسر ایران شرقی از شمال خراسان تا شمال هند کشیده شده است و جالب آن که ادامه‌ی آن تا آنسوی صحرای قره‌قوم و بیابان تاریم هم ادامه پیدا می‌کند. یکی از مراکز مهم این ناحیه یارشهر است که امروز تبارنامه‌ی ایرانی‌اش به شدت سانسور می‌شود. با این حال گورستان بزرگ این شهر که قدمتش به ۲۰۰۰ پ.م می‌رسد کشف شده و جسدهایی مومیایی شده در آن یافته شده‌اند که لباس و ظاهری ایرانی دارند، و پژوهشهای ژنتیکی هم نشان داده که آریایی هستند[۷۲] و به ویژه از طرف پدری خویشاوند مردم خراسان و خوارزم بوده‌اند.[۷۳] بگذریم از این نکته‌های غم‌انگیز و همچنین خنده‌دار که در منابع انگلیسی برای پرهیز از بردن نام ایران این مردم را دارای نژاد قفقازی–هندی قلمداد می‌کنند و در موزه‌های چین هم جسدهای مومیایی را نمایش داده‌اند، برچسب «اروپایی‌وار» زیرش زده‌اند. بی توجه به این که بین قفقاز و شمال هند بخشهایی از ایران هستند و اروپا و چین هم مستقیم به هم راه ندارند!

در این گورستان هم آثاری از نمادهای مادینه و نره‌های چوبی پیدا شده که شباهتی چشمگیر به ستونهای خالد نبی دارد. به ویژه اشیای تدفینی در این زمینه بسیار ارزشمند هستند و معنای احتمالی این آثار

---

[۷۲] Li et al., 2015.

[۷۳] Li et al., 2010.

را روشن می‌کنند. در محوطه‌ی یارشهر بیش از چهارصد گور باستانی وجود دارد که مهمانانشان در فاصله‌ی ۱۵۰۰–۲۰۰۰ پ.م به خاک سپرده شده‌اند. در این میان سی مومیایی یافت شده که بسیار خوب حفظ شده‌اند. در گور یکی از ایشان که زنی است با پیشانی رنگ شده و ودایع تدفینی گوناگون، یک نمونه‌ی مصنوعی از نره‌ی مرد و آلت زنانه هم پیدا شده است.

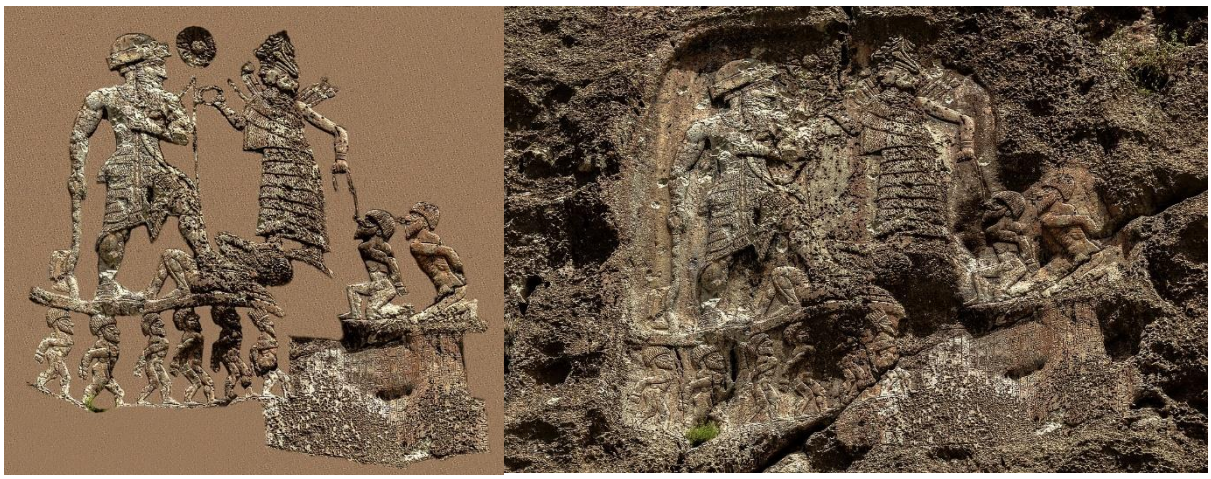
جسد زن مومیایی یارشهر (a)، که پیشانی‌اش با رنگ سرخ پوشانده شده (b)، با کیسه (c) و نره‌ی چوبی (d) درونش

به کمک این آثار می‌توان حدس زد که آثاری که در پینه شلوار و خالد نبی و سایر نقاط داریم بخشی از آیین بزرگداشت حیات بوده باشند، که با تدفین و احتمالا باورهایی درباره‌ی رستاخیز مردگان و حیات پس از مرگ پیوند داشته است. نکته‌ی مهم آن که تاکیدی مشابه بر نره را در آثار گوبک‌لی تپه هم می‌بینیم، و این را هم می‌دانیم که آن منطقه هم با خاکسپاری مربوط بوده است. یعنی در فاصله‌ی هزاره‌ی دهم تا دوم پ.م در پهنه‌ی عظیمی که از یارشهر تا گوبک‌لی‌تپه گسترش داشته، آثاری کمابیش یکدست و همسان را می‌بینیم

که هسته‌ی مرکزی‌شان با مناسک تدفین و بزرگداشت نره و نیروی جنسی ارتباطی داشته است. از نظر سبک هنری هم هردو الگوی ترسیم انتزاعی طرح بدن بر سنگهای برافراشته و تاکید بر نره در گوبک‌لی تپه وجود داشته است، و چنین می‌نماید که در گذر هزاره‌ها صورتبندی‌ها و شکلهای محلی متفاوتی پیدا کرده باشد. منطقه‌ی خالد نبی به احتمال خیلی زیاد با آریایی‌های بومی شمال شرقی ایران زمین پیوند داشته و یارشهر بنا به دلایل ژنتیکی صریح بی‌شک چنین بوده است. در مقابل مردمی که در پینه‌شلوار و پیرازمیان می‌زیسته‌اند، احتمالا مثل اهالی اولیه‌ی گوبک‌لی تپه به نژاد قفقازی تعلق داشته باشند. بنابراین از همان ابتدای کار شاخه‌زایی سبکهای هنری و در عین حال وحدتی در طرح‌بندی و محتوا را در سراسر نیمه‌ی شمالی ایران زمین می‌بینیم.

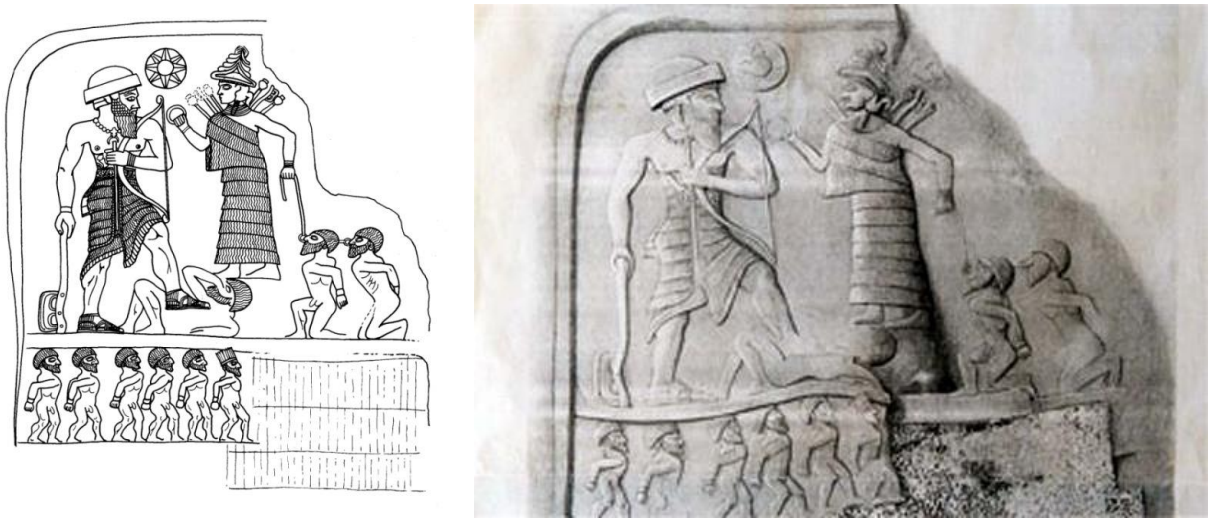
با آن که سنت جاری این ناحیه‌ی شمالی از نظر قدمت کهنتر می‌نماید. با این حال نباید از اهمیت بخشهای جنوبی غفلت کرد. چون ساختارهای سیاسی اصلی ایران زمین نخست در ایران شرقی تحول یافتند و گرانیگاهشان هم جنوب غربی این قلمرو یعنی منطقه‌ی ایلام و میانرودان بود.

یکی از نشانه‌هایی که اهمیت ایلام در هنر نقش‌برجسته‌سازی این دوران را نشان می‌دهد، آن است که کنده‌کاری نقشها بر صخره‌های لخت طبیعی در ایلام پدیدار می‌شود و در میانرودان همتایی ندارد. نخستین نمونه‌ی مهم از این هنر در حدود سال ۲۳۰۰ پ.م در لرستان و در منطقه‌ی سر پل ذهاب برساخته شده و آن نگاره‌ای بسیار اثرگذار و مهم است که آنوبانینی شاه لولوبی (لرستان امروز) پس از فتح سومر از خود به جای نهاده است. این نگاره همزمان سه نکته‌ی مهم را نشان می‌دهد. نخست آن که گواهی است بر برتری چشمگیر سیاسی شرق زاگرس بر غرب زاگرس. یعنی بر خلاف تصور مرسوم، چنین نبوده که سومری‌ها قلب سیاسی آن دوران بوده باشند و ایلامی‌ها دنباله‌روی ایشان محسوب شوند. چرا که ظهور نقشهای صخره‌ای که با اقتدار سیاسی پیوند خورده باشند، در سطحی جهانی از قلمرو لولوبی و ایلامی آغاز می‌شود.



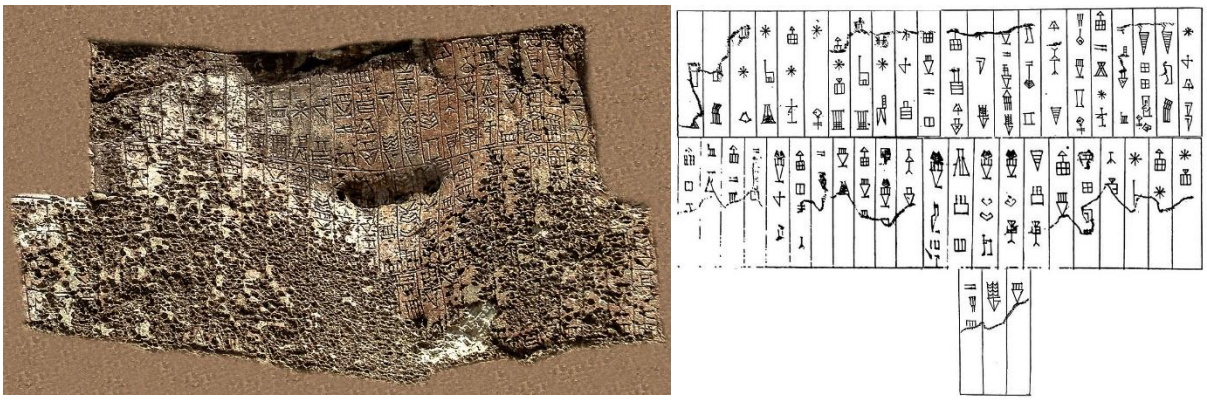
نقش برجسته‌ی آنوبانینی بر دیواره‌ی سرپل ذهاب و شکل جدا شده‌اش، ۲۳۰۰ پ.م

در تاریخ عصر باستان این ایلام بوده که مرکز سیاسی ایران غربی بوده و این را می‌توان با مرور تاریخ دو هزار و پانصد ساله‌ی این منطقه در عصر پیشاهخامنشی نشان داد. از ابتدای ظهور شهرنشینی و پیدایش اولین دولتشهرهای نویسا در اوایل هزاره‌ی سوم پ.م، کشمکش و درگیری‌هایی پراکنده اما پیوسته را میان دولتشهرهای منطقه می‌بینیم. این درگیری‌ها باز برخلاف تصور مرسوم بر محور زاگرس سازمان نیافته‌اند. یعنی چنین نیست که اغلب دولتشهرهای شرق و غرب زاگرس (یعنی ایلام و سومر) با هم درگیر باشند. جنگها میان هر دولتشهر با دولتشهرهای همسایه‌اش رخ می‌داده و دست کم درباره‌ی سومر (چون منابع ترجمه شده‌ی بیشتری داریم) روشن است که جنگ میان دولتشهرهای همسایه‌ی سومری بیش از درگیری‌شان با دولتشهرهای دوردست‌تر در فراسوی زاگرس بوده است. در شرق زاگرس چنین می‌نماید که این درگیری‌ها دامنه و شدت کمتری داشته و شکل‌گیری اتحادیه‌ای از شهرها به سرعت نظم سیاسی پایدار و گسترده‌ای ایجاد کرده باشد که با نام دولت ایلام شناخته می‌شود و در عصر پیشاکوروشی پایدارترین دولت کره‌ی زمین محسوب می‌شده است.



آنوبانینی و ایشتار، سر پل ذهاب، ۲۳۰۰ پ.م

از حدود ۲۳۰۰ پ.م است که تمرکز سیاسی در سومر و ایلام به حدی می‌رسد که دولتی یگانه در منطقه تشکیل می‌شود و امکان فتح سرزمینهای دوردست را پیدا می‌کند. نخستین جهانگشا در این رده شروکین اکدی است که با فرزندانش حدود یک قرن سلطنت می‌کند و دورانش همتاست با سیطره‌ی قلمرو غرب زاگرس بر شرق زاگرس.



نبشته‌ی اکدی بر نگاره‌ی آنوبانینی

پس از فروپاشی دولت اکد یک قرن چیرگی گوتی‌ها بر میانرودان را داریم، که از نظر زمان برابر و از نظر ثبات و اقتدار سیاسی نیرومندتر و پایدارتر از غلبه‌ی اکدی‌ها بر ایلام است. بعد از آن جنوب سومر بار

دیگر مستقل می‌شود و شاهان اور گوتی‌ها را بیرون می‌رانند، در حالی که در شمال همچنان حمله‌ی اقوام شرق زاگرس ادامه دارد و کتیبه‌ی آنوبانینی نمونه‌ای از این چیرگی‌های موقت است. سپس حدود پنج قرن جدایی و استقلال دو قلمرو سومر و ایلام را داریم، و بعد کاسی‌ها بر جنوب و میتانی‌ها بر شمال میانرودان غلبه می‌کنند و هیتی‌ها آناتولی را می‌گیرند و هرسه‌ی اینها آریایی هستند و از شمال و شرق آمده‌اند.

پایدارترین سلسله‌ی سیاسی میانرودان دولت کاسی با بیش از پانصد سال دوام است که خاستگاهش ایران مرکزی و احتمالا منطقه‌ی کاشان و قزوین بوده است. پس از فروپاشی کاسی‌ها (که آن هم به دست ایلامی‌ها رخ می‌دهد) چهار قرن کشمکش میان بابل و آشور در شمال و جنوب میانرودان را داریم که در آن بابل در عمل دست‌نشانده و متحد نزدیک ایلام محسوب می‌شود. در نهایت هم شاه ایلام یعنی کوروش بزرگ است که نخستین دولت فراگیر در کل ایران زمین را تاسیس می‌کند.

پس در بیست و پنج قرن دوران پیشا هخامنشی، تنها یک قرن در عصر اکدی‌ها و چند دهه در دوران آشوری‌ها غلبه‌ی سیاسی و نظامی میانرودان بر ایلام را داریم که هرگز به تاسیس سلسله‌ای مستقل در این منطقه منتهی نمی‌شود. در مقابل روی هم رفته شش قرن و چندین دهه حاکمیت ایلامی‌ها بر میانرودان را می‌بینیم که دست کم دو سلسله‌ی پایدار گوتی و کاسی را در این منطقه پدید می‌آورد. تاریخ دو و نیم هزاره‌ی پس از آن هم کاملا در این راستاست و در این دوران تقریبا همواره نیروهایی که در دل ایرانشهر مستقر بودند سیاست میانرودان را تعیین می‌کردند. کتیبه‌ی آنوبانینی نشانه‌ای از این آرایش نیروهای سیاسی است و مقطعی از پیروزی شرق زاگرس بر غرب را نشان می‌دهد.

دومین دلیل اهمیت این نگاره در آن است که وقتی داریوش بزرگ در سال ۵۲۰ پ.م کتیبه‌ی مهم بیستون را در کرمانشاه پدید آورد و بیانیه‌ی سیاسی هخامنشیان و نخستین متن تاریخی دقیق تاریخ را در آن ثبت کرد، ساخت هنری یادمان خود را بر مبنای کتیبه‌ی آتوبانینی سازمان داد. پس در کنار نکته‌ی نخست که

برتری سیاسی ایلام بر سومر بود، دومین نکته یعنی پایداری سنت سیاسی و تداوم شگفت‌انگیز خاطره‌ی تاریخی در سراسر این منطقه را هم داریم، که بیستون را پس از هزار و هشتصد سال به نگاره‌ی سرپل ذهاب متصل می‌سازد.

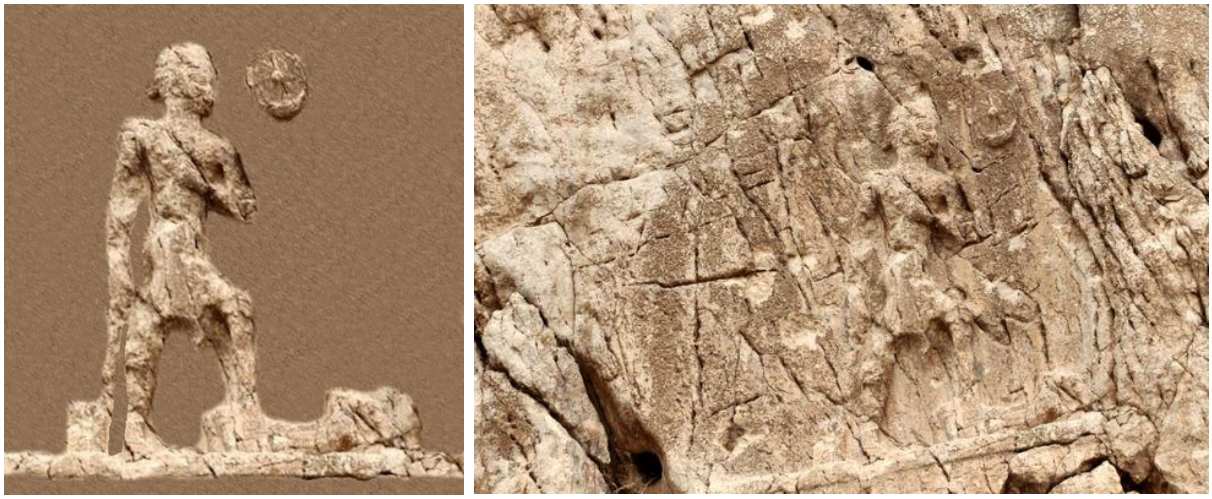
سومین نکته درباره‌ی نگاره‌ی آنوبانینی آن است که متن نوشته شده بر آن به خط و زبان اکدی است و ایزدی که در آن بازنموده شده که نینی نام دارد، از نظر ریخت ظاهری همان ایشتار میانرودانی است. در متن همچنین از ایزدانی سومری و اکدی و کنعانی مثل آنو و انلیل و نین‌لیل و شمش و سین و عداد یاری خواسته شده تا هرکس که به نگاره آسیب بزند را به کیفر برسانند. جالب این که ۳۰٪ این نگاره در جریان جنگ ایران و عراق توسط خمپاره‌ها و بمبهای صدام حسین تخریب شد و با مرور سرنوشت این دیکتاتور دیوانه چنین می‌نماید که نفرین آنوبانینی درست از آب در آمده باشد.

کتیبه‌ی سرپل ذهاب نشان می‌دهد که آمیختگی اقوام و زبانها و ادیان در دو سوی زاگرس چندان بوده که وقتی شاهی از سمت شرق پیروزی‌اش بر غرب را ثبت می‌کند، از زبان و نمادهای مقدس سویه‌ی غربی برای این کار بهره می‌جوید و این امر ناقض پیروزی یا اقتدارش محسوب نمی‌شده است. یعنی به همان ترتیبی که در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی سوم پ.م هنر ایلامی در دربار اکدی‌ها جایگیر می‌شود، خط و زبان اکدی‌ها هم در قلمرو لولوبی رواج داشته و این عناصر فرهنگی در دو سوی زاگرس بیگانه قلمداد نمی‌شده‌اند. این سه نکته یکپارچگی بافت فرهنگی و تمدنی دو سوی زاگرس و گنجیدن کل این منطقه در بستری کلانتر از حوزه‌ی تمدن ایرانی را نشان می‌دهد، که تداومی چنین چشمگیر در زمان و گسترش چنین پردامنه در مکان را ممکن می‌سازد و آثار گوبک‌لی تپه را به ایلام و بیستون را به سرپل‌ذهاب پیوند می‌زند.

گاه در منابع تاریخی چنین وانمود شده که نگاره‌ی سرپل ذهاب اثری یکه و منحصر به فرد است. اما این تصور نیز نادرست است. هنر نقش برجسته‌سازی بر صخره‌ها که قدیمی‌ترین نمونه‌ی مهمش را در اثر

آنوبانینی می‌بینیم و شکل‌های مقدماتی‌اش در گوبک‌لی‌تپه نمایان بودند، در منطقه‌ی لرستان نمونه‌های دیگری هم دارد و نشان می‌دهد که قوم لولوبی که آنوبانینی رهبرشان بوده، تا مدتها بعد در این منطقه حضوری نیرومند داشته و با همین شیوه بیانیه‌های سیاسی خود را ثبت می‌کرده‌اند.

در فاصله‌ی دویست متری کتیبه‌ی آنوبانینی یک نگاره‌ی دیگر وجود دارد که شاهی لولوبی را در وضعیتی نزدیک به آنوبانینی نشان می‌دهد. این مرد مانند او تبری سنگین در دست دارد و دستی دیگر را به علامت احترام روی سینه گذاشته است. در برابرش به جای نگاره‌ی ایزدبانو یا خدا، علامت ماه و خورشید را می‌بینیم که تقریبا با همین قالب در سراسر تاریخ ایران تداوم می‌یابد و در دوران ساسانی در قالب نماد هلال و ستاره بر تاج شاهان و سکه‌ها پدیدار می‌شود و بعدتر هم از آنجا تا به امروز باقی است و به صورت علامت کشورهای اسلامی درآمده و در پرچم کشورهایی مثل ترکیه و تونس و الجزایر نمایان است.

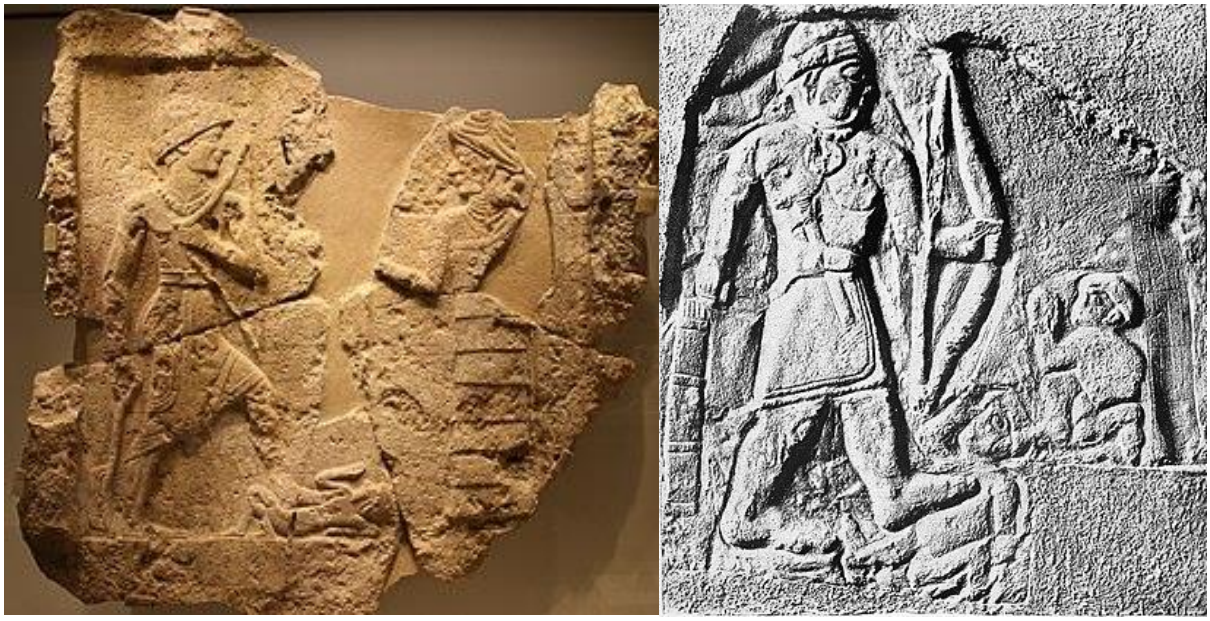


نگاره‌ی زابا شاه لولوبی در سرپل ذهاب، حدود ۲۰۰۰ پ.م

این شاه بر خلاف آنوبانینی ریش ندارد و دشمنی که زیر پایش افتاده به گوماتای افتاده زیر پای داریوش یا دشمن زیر پای آنوبانینی شباهتی چشمگیر دارد و مثل او دستش را به سمت سرش برده است.

هویت این شاه معلوم نیست اما احتمالا در همان حدود ۲۰۰۰ پ.م در آن منطقه حاکم بوده، و چنان که از کتیبه‌ی کنارش باقیست، «زابا» یا «زونا» نام داشته است.

نگاره‌ی سوم لولوبی در سرپل ذهاب، شاه در برابر ایزدبانو، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م



نگاره‌ی تاردونی

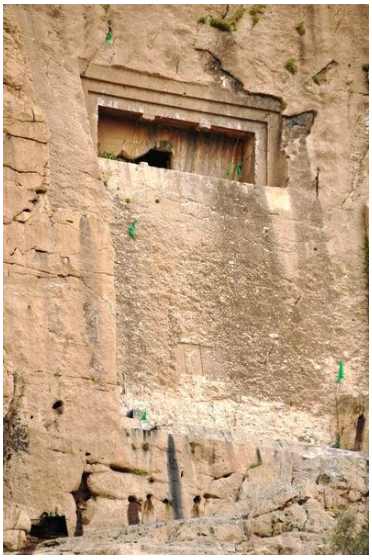
نگاره‌ی ایدین سین

در سرپل ذهاب نگاره‌ی سومی هم از دوران لولوبی‌ها باقی مانده که به رونوشتی از اثر آنوبانینی شباهت دارد و شاهی بی‌ریش را در برابر ایزدبانویی بازنمایی می‌کند. تاریخ این اثر و هویت این شاه مشخص نیست. اما شباهت ساختاری و سبکی اثر با نگاره‌ی آنوبانینی این حدس را تقویت می‌کند که در همان فاصله‌ی

۲۳۰۰ تا ۲۰۰۰ پ.م ساخته شده باشد. یعنی در منطقه‌ی لرستان امروز قومی به نام لولوبی و دولتی به همین نام وجود داشته که در قرون میانی و پایانی هزاره‌ی سوم پ.م چندان نیرومند بوده که بر میانرودان غلبه کرده و سنت سیاسی و نوآوری‌های هنری چندان چشمگیری را بنیان نهاده که این نگاره‌ها از آن باقی مانده و سنت هنری‌اش تا هزاران سال بعد تداوم یافته است.

علاوه بر این آثار، در همان منطقه قدری به سمت غرب در جایی که امروز سلیمانیه‌ی عراق است، آثار مشابهی وجود دارد که نشان می‌دهد دولت لولوبی در اواخر هزاره‌ی سوم پ.م و ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م شمال میانرودان را نیز در اختیار داشته است. در این نگاره‌های که به حدود ۲۰۰۰ پ.م مربوط می‌شوند، همان قالب عمومی نمایان در نگاره‌ی آنوبانینی را می‌بینیم و شاهی کماندار و پیروزمند بر پیکر دشمنی درهم شکسته تصویر شده است. این آثار کتیبه‌هایی به خط اکدی هم دارند و مثلا آشکار است که یکی‌شان که در کنار دریاچه‌ی بلولَه در ۱۰۸ کیلومتری سرپل ذهاب قرار گرفته، به شاهی با اسم تاردونی مربوط می‌شده است. در دیگری اشاره شده که نام آن سرزمین سیموروم و نام شاهش ایدین سین بوده است.

چنین می‌نماید که کوهستان مشرف به سرپل ذهاب امروزین –که آنوبانینی آن را باتیر نامیده– در گذشته مکانی مقدس بوده باشد. چون در دوران هخامنشی دست کم دو اثرپذیری از این منطقه را در هنر درباری پارسیان می‌بینیم. یکی چنان که گفتیم کتیبه‌ی بیستون است که اهمیتی بی‌مانند دارد. دیگری گوری صخره‌ایست از عصر ماد یا هخامنشی که بر همین کوهستان کنده شده و مردم محلی به آن «دُکان داود» می‌گویند. بر آن نقش مغی دیده می‌شود که از نظر سبک هنری ادامه‌ی مستقیم هنر صخره‌ای لولوبی به شمار می‌آید، با این تفاوت که مضمونی دینی دارد نه سیاسی، و مغ را در حال نیایش نشان می‌دهد.



نقش‌برجسته‌ی دکان داود، عصر ماد یا هخامنشی

اهمیت نگاره‌ی آنوبانینی و نقش الهام‌بخشی که برای فرمانروایان داشته تنها تا دوران هخامنشی ادامه پیدا نکرده است. بعدتر در دوران اشکانی نیز در همین جا اثری دیگر پدید آمده که بخشی از همین سبک هنری و همین گفتمان سیاسی محسوب می‌شود و جالب آن که توسط گودرز دوم اشکانی ساخته شده که بین سالهای ۳۹ تا ۵۱ میلادی شاه ایران بوده است. یعنی بیش از دو هزار و سیصد با اصل نگاره‌ی آنوبانینی فاصله‌ی زمانی دارد. در اینجا هم شاه پیروزمند را می‌بینیم که در برابر پیکری ایستاده، که به خدایی یا به احتمال بیشتر پهلوانی تعلق دارد، چون پیاده است. او هم درست مانند نینی/ ایشتار حلقه‌ی پیمان را به سمت او گرفته است. تفاوت در اینجاست که در منظره‌ی پارتی از اسیران و شکست خوردگان نشانی دیده نمی‌شود و شاه بر اسبی سوار است.

نقش‌برجسته‌ی گودرز دوم بر سر پل ذهاب

تاثیر نگاره‌ی آنوبانینی تنها به شرق زاگرس و سلسله‌های محلی یا دودمانهای آریایی بعدی محدود نمی‌شود. بلکه آثاری برجسته در دست داریم که نشان می‌دهد همین سبک و سیاق در هنر درباری میانرودان هم پس از چند دهه نمایان می‌شود. در میان این آثار مشهورتر از همه نگاره‌ی پیروزی نَرام سین شاه دودمان سوم اور است که در حدود سال ۲۲۵۰ پ.م پس از برون رانده شدن گوتی‌ها از سومر سلطنت می‌کند. این یادمان بر سنگی با دو متر بلندا و ۱۰۵ سانتی‌متر پهنا کنده‌کاری شده و آن را در شوش کشف کرده‌اند.

نگاره‌ی پیروزی نَرام سین، ۲۲۵۰ پ.م در مقایسه با نگاره‌ی آنوبانینی

نگاره‌ی نرام سین بعد از حدود پنجاه سال تقریبا همان منظره‌ای را نشان می‌دهد که در نگاره‌ی آنوبانینی می‌بینیم: شاهی که با دست چپ کمان و با دست راست ژوبینی در دست دارد، روبروی دو دشمنش ایستاده است. یکی از این دشمنان نیزه‌ای در گلو دارد و در حال مرگ است و دیگری دستانش را به علامت پوزش و درخواست بخشش بالا آورده است. در بالای سر نرام سین درست مثل آنوبانینی نمادهای ستاره‌ی هشت پر ایشتار را می‌بینیم، و تنها تفاوت در اینجاست که کوهی جایگزین پیکره‌ی ایزدبانو شده و کلاه گرد و لبه‌دار ایلامی که بر سر شاه لولوبی است، جای خود را به کلاه شاخدار شاه اور داده است. در زیر پای نرام‌سین هم شکست خوردگان به خواری تصویر شده‌اند و افزوده‌ی تازه‌ی تصویر سپاهیانش هستند که بر فراز سر مغلوبان بازنموده شده‌اند.

در مقایسه‌ی نگاره‌های نرام سین و آنوبانینی می‌توان به اهمیت تبر جنگی در قلمرو ایلام هم پی برد و این بستر فرهنگی ساخت سرتبرهای زیبای مفرغی چند قرن بعد را نشان می‌دهد. کلاه ویژه‌ای که آنوبانینی بر سر گذاشته هم جای توجه دارد. این سرپوش که احتمالا همان کلاه نمدی مشهور رایج در لرستان است، تقریبا بدون تغییر تا به امروز باقی مانده و در نگاره‌های تخت جمشید نماد اقوام آریایی است و تا به امروز نزد اقوام بختیاری و قشقایی و همچنین در سلسله‌های صوفیه نقش نمادین خود را حفظ کرده است.

این کلاه گرد که انگار لبه‌اش به بالا برمی‌گشته، در عصر ایلامی میانه بر سر شاهان ایلامی و حاکمان محلی شرق زاگرس دیده می‌شود و نخستین جایی که به شکل پیگیر و نمادین می‌بینیم‌اش، در همین نگاره‌های منطقه‌ی کرمانشاه و سرپل‌ذهاب است. یعنی چه بسا که خاستگاه مرکزی‌اش این ناحیه بوده باشد. نکته‌ی جالب درباره‌ی این کلاه آن است که در یکی از کهنترین آثار هنری به جا مانده در مصر باستان (دسته‌ی چاقوی جبل‌الاراک از دوران پیشادودمانی) در نقش‌مایه‌ای که بی‌شک از ایران زمین وامگیری شده، آن را بر سر پهلوان شیرگیر می‌بینیم. کلاه مشابهی با تزئیناتی پولک‌مانند در مجسمه‌های بازمانده از گودآ نمایان است.

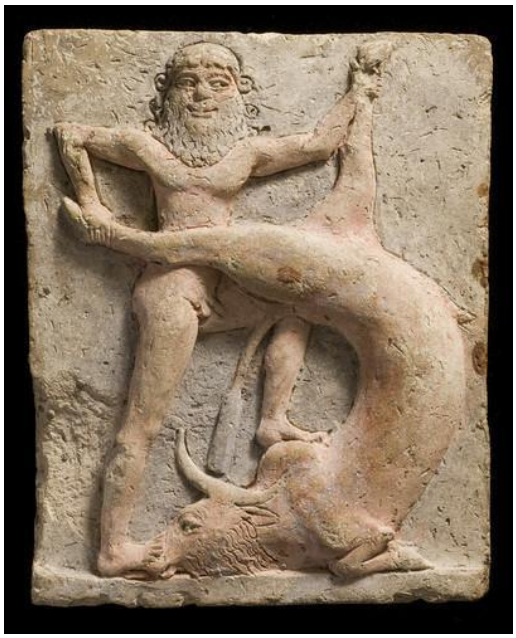
دسته‌ی چاقوی جبل‌الاراک، حدود ۳۳۰۰ پ.م

کلاه گودآ، انسی لاگاش، ۲۲۵۰ پ.م

رده‌ی دیگری از آثار بازمانده از ایلام و سومر که با صخره‌نگاره‌ها پیوند دارد، به نقش برجسته‌ها مربوط می‌شود. آثار بازمانده از نقش‌برجسته‌سازی ایلام در این دوران کمتر مورد پژوهش و کاوش قرار گرفته است. با این همه داده‌های موجود نشان می‌دهد که در این بافت هنری هم همسانی‌های چشمگیری داریم که نه تنها در سبک و سیاق، که در مضمون و محتوا نیز نمایان هستند. نمونه‌اش آن که برخی از نقش‌مایه‌های مشهور این دوران –به ویژه عقابی با سر شیر که در لاگاش نماد نین‌گیرسو است– در هنر جیرفت هم وجود داشته و جالب آن که برخی از آثار سنگ کلوریت که ساخت جیرفت هستند با این نقشها در میانرودان و آسورستان (مثلا در شهر ماری) کشف شده که داد و ستد تجاری چشمگیر در منطقه را نشان می‌دهد.

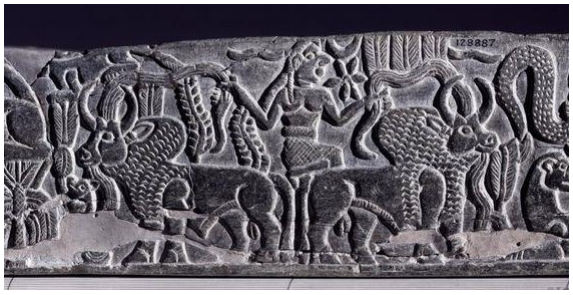
کاسه‌ی اوروک، با درازای ۹۵ سانتی‌متر، حدود ۳۲۰۰ پ.م

دو نقش از ۲۵۰۰–۲٤۰۰ پ.م: نقش اهدایی دودو کاهن نین‌گیرسو در دوران ان تمنا شاه لاگاش، در ابعاد ۲۵ در ۲۳ در ۸ سانتی‌متر، با نقش آنزود (عقاب با سر شیر) ۲٤۰۰ پ.م (راست)؛ و بخشی از گلدان از سنگ کلوریت با نقش ایمدوگوگ، ساخت جیرفت، کشف شده در ماری (چپ)

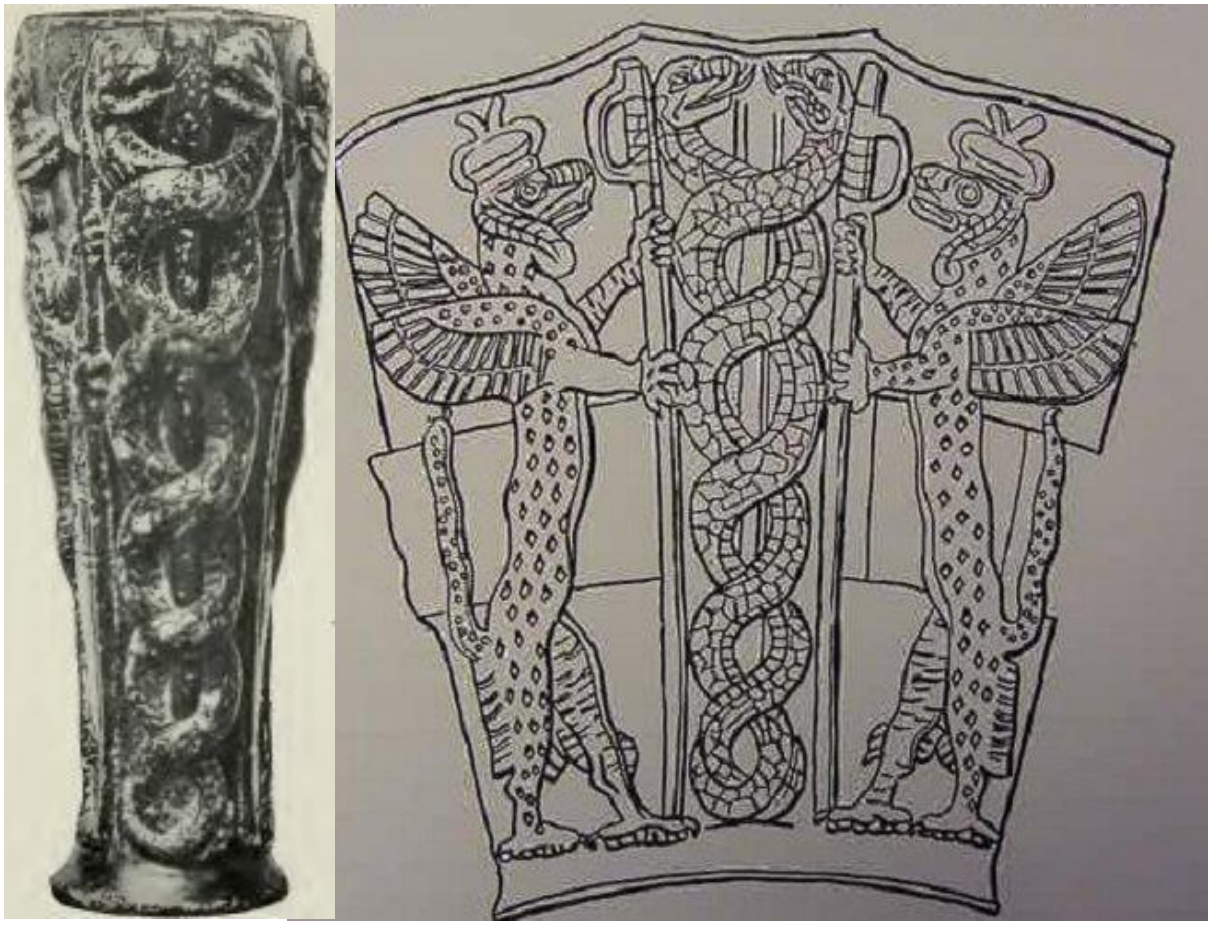


دودمان اول اور، عُبید، حدود ۲۵۰۰ پ.م نقش برجسته‌ی سفالی نبرد گیلگمش و گاو مقدس، سومر، حدود ۲۱۰۰ پ.م

نگاره‌ی شرکلی‌شری شاه اکدی، حدود ۲۲۰۰ پ.م



نگاره‌ی زن چوپان از جیرفت، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

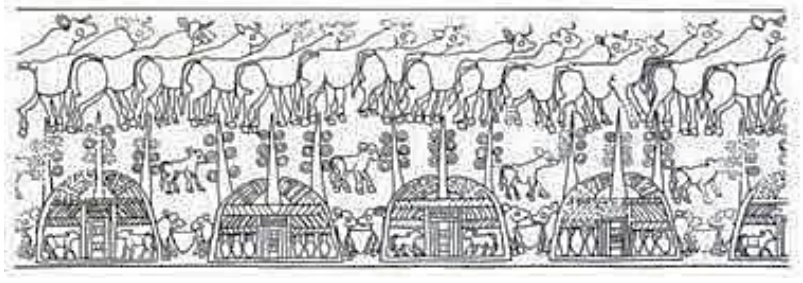


جام پیشکش شده به نین‌گیش‌زیدا، سنگ استئاتیت سبز، تل لوح، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

آثار دیگر به روشنی پیوستگی سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه در سراسر جنوب غربی ایران زمین را نشان می‌دهد. یعنی دقیقا همان سبک نقش برجسته‌سازی‌ای که در جیرفت دیدیم را چند قرن بعد در آثار ایلامی هم می‌توان یافت و دقیقا همان چند قرن بعدتر در آثار سومری و اکدی (مثلا نگاره‌ی شرکلی‌شری) تکرار می‌شود.

برخی از آثار میانرودانی هم از نظر ساختار و هم مضمون دقیقا با آنچه که در ایران مرکزی می‌بینیم همسان است. به عنوان مثال نقش دو مار در هم پیچیده که در جیرفت بسیار محبوب و رایج بود، به اشکال دیگر در سومر هم بازنموده می‌شده است. در تل لوح جامی نذری با این نقش کشف شده که در دو سویش نقش پلنگهای بالداری تخیلی را می‌بینیم. این جام تقریبا همزمان با جامهای جیرفت ساخته شده که نقش دو مار در هم پیچیده را فراوان نمایش می‌دهند.

راست) گله‌ی رمه و خانه‌های نئین و پرچم‌ها، اوروک، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م



چپ و پایین) مُظیف در نقش برجسته‌ی سومری، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

در هنر این منطقه برخی از عناصر وابسته به زندگی روزمره‌ی مردم را می‌بینیم که تا به امروز تداوم یافته است. یکی از آنها، تالار عمومی گردهمایی اعضای قبیله است که خیمه‌ای با داربست نئین بوده و در ضمن برای پذیرش مهمانان و رایزنی‌ها و تصمیم‌گیری‌های سیاسی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این سازه هنوز در میان قبایل عرب جنوب ایران و عراق وجود دارد و مُظیف نامیده می‌شود.

در میان این آثار به ویژه بازنمایی زنان در هنر ایلامی جای توجه دارد. در این آثار چشم‌اندازی از درون خانه‌های مردم آن زمان به دست می‌آید. زنانی که در این نقش‌برجسته‌ها دیده می‌شوند به رده‌ی اشراف یا حتا ایزدبانوان تعلق دارند، چون بر اورنگ یا تخت نشسته‌اند و خدمتکاری یا دستیاری به همراه دارند. با این حال به فعالیتهایی زنانه و روزمره مثل ریسیدن نخ سرگرم‌اند و با دیدن‌شان می‌توان دریافت که این فعالیت چطور در آن روزگار انجام می‌شده است.

بانوان در حال ریسیدن نخ به همراه دستیارانشان، ایلام (؟)، راست، ۱۶۰۰ پ.م و چپ) ۱۳۰۰ پ.م

رده‌ی مهمی از نقش‌برجسته‌ها که انگار به خاطر شرم حضور مورخان هنر نادیده انگاشته شده، هنر هرزه‌نگارانه‌ی ایلام و سومر قدیم است که اوج شکوفایی‌اش را در ابتدای دوران ایلامی میانه و بابلی قدیم (حوالی سال ۱۸۰۰ پ.م) می‌بینیم. در این آثار همواره زن و مردی با هم هماغوش هستند و هیچ نمونه‌ای از جفتگیری‌های همجنس‌گرایانه یا نشانه‌ای از بچه‌بازی در این آثار یافت نشده است. این گواهی است بر نادرست بودن آرای نویسندگانی مانند فوکو که گمان می‌کنند میل دگرجنس‌خواهانه برساخته‌ای اجتماعی است و در جوامع باستانی که هنوز دچار انضباطهای محدود کننده نشده بوده‌اند، همجنس‌خواهی هم رایج و مرسوم بوده است. این آثار اغلب حالتهایی ملایم مثل همخوابگی یا بوسیدن را نشان می‌دهند و احتمالا ارتباط طبیعی زنان و مردان در جامعه‌ی باستانی ایران زمین را بازنمایی می‌کرده‌اند. یک رده از این یافته‌ها هم احتمالا جنبه‌ی آیینی داشته‌اند و شاید همبستری ازلی اینانا و دوموزی سومری یا ایشتار و مردوک بابلی و یا حتا صورت زمینی‌ترش یعنی انکیدو و شَمهَت را نشان دهند.

بازنمایی‌های هماغوشی (تموز و ایشتار؟) در قابی (تخت‌خواب یا خانه و خلوت)، بابل، ۱۸۰۰ پ.م

در ضمن برخی دیگر آشکارا هرزه‌نگارانه هستند و به سادگی وضعیتهای مختلف کامجویی را نشان می‌دهند و اینها حالتهای بدنی متنوع‌تری را نشان می‌دهند و بر تماس جنسی و نمایاندن نره‌ی مردانه تاکید

بیشتری دارند. جالب آن که در این رده‌ی اخیر گاهی زن در حالت نوشیدن آبجو بازنموده شده است که در آن زمان تنها نوشیدنی الکلی شناخته شده بوده است.

صحنه‌های هماغوشی از ایلام و بابل، حدود ۱۸۰۰ پ.م

نقشهای هماغوشی از اوایل هزاره‌ی دوم پ.م در ایلام (راست) و سومر (میان و چپ)

هماغوشی زوج در حالی که زن به نوشیدن آبجو مشغول است، نقش‌برجسته‌ها و لول سومری، آخر هزاره‌ی سوم پ.م

هماغوشی مرد و زنی که مشغول نوشیدن آبجو است، سومر، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

مرد نوازنده‌ی تنبور و

زن دایره به دست،

لارسا، حدود ۱۸۰۰ پ.م

یکی از آثار بسیار تماشایی در این میان، نقشی از زن و مردی است که به نزدیکی جنسی با هم مشغولند و همزمان مرد تنبور می‌نوازد و زن دایره می‌زند. این اثر که در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م در دولتشهر سومری لارسا پدید آمده، به شکلی شگفت‌انگیز با استعاره‌ی مشهور «دایره دست گرفتن» در زبان پارسی نزدیکی دارد که رسوایی و آبروریزی جنسی را می‌رساند، جالب آن که همین صورتبندی در دوران مدرن به «صفحه گذاشتن پشت سر کسی» تحول یافته که بدگویی و آبروریزی و پشت‌سرگویی را می‌رساند.

پیوند میان آبجو و ساز و آواز با هماغوشی جنسی نوعی دوقطبی در نگاره‌های ایلامی–میانرودانی را نشان می‌دهد که در سراسر تاریخ ایران زمین باقی می‌ماند و دو رده‌ی گوناگون از هنرهای بزمی و رزمی را از هم تفکیک می‌کند.

اوروک ۳۱۰۰–۳۳۰۰ پ.م، ۱۲/۷ سانتی‌متر

پرچم برنزی شهداد، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

صحنه‌های مربوط به هماغوشی زن و مرد آشکارا به فضای بزم مربوط می‌شوند که دو عنصر ساز و آواز و نوشیدنی و خوراک در آن فراوان تکرار می‌شوند. در مقابل فضاهای مربوط به رزم را داریم که با سلاح و نمایش خشونت همراه است و بر خلاف رده‌ی نخست، در آن تنها مردان بازنموده می‌شوند و زنان بسیار

به ندرت در آن نقش ایفا می‌کنند. نمونه‌های استثنایی از بازنمایی زنان در صحنه‌های رزم به حضور ایزدبانوی پیروزی (مثلا ایشتار در نقش آنوبانینی) یا نشان دادن اسیران زن (مثلا در نقش‌های آشوری) محدود است.

در برخی از صحنه‌های بزمی، تنها مردان بازنموده شده‌اند و اینها آثاری درباری هستند که شاه را در مرکز صحنه نشان می‌دهند. پرچم شهداد که در نزدیکی کرمان کشف شده یکی از کهنترین نمونه‌ها از این دست است و پلاک اوروک هم نمونه‌ی مشابهی است که در غرب زاگرس با همین الگو ساخته شده است. هردوی این آثار به سپیده‌دم شهرنشینی و اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م یا ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م مربوط می‌شوند و نشان می‌دهند که ساختاری اجتماعی به نام بزم و آدابی درباری در این رابطه از همان ابتدای کار وجود داشته است.

یکی از شاخصهایی که برای تمیز دادن صحنه‌های بزمی از رزمی می‌توان به کار گرفت، حضور یا عدم حضور زنان در صحنه و جایگاه و موقعیتشان است. ناگفته نماند که در کنار صحنه‌های صریح رزم و بزم که با سلاح و جام یا ساز مشخص می‌شوند، صحنه‌های منفرد زنانه و مردانه‌ای هم داریم که در نسخه‌ی مردانه اغلب شکوه و جلال شاه در برابر مردم یا خاکساری‌اش در برابر خدایان را نشان می‌دهد. در مقابل در روایت زنانه‌اش اغلب به فضای زندگی روزمره یا اجرای مناسکی دینی با محوریت زنان تاکید دارد. از آثار بازمانده در این رده یکی که اهمیت زیادی در تاریخ ادیان دارد، نقش برجسته‌ایست که اِنهِدوآنا دختر شروکین اکدی را نشان می‌دهد. این زن نخستین شاعر تاریخ است که نامش را می‌دانیم و کاهن اعظم خدای ماه (سین) در شهر حران بوده است.

آثار دیگری که با این نقش برجسته نزدیکی دارند، موجودات مقدس مادینه را در سومر و اکد بازنمایی می‌کنند. در میان‌شان نقش برجسته‌ی نیسابا زیاد تکرار می‌شود که ایزدبانوی مهم شهر لاگاش و مادر انلیل خدای بزرگ نیپور بوده و در ضمن همسر خدای دیگری به اسم هایا محسوب می‌شده است. این ایزدبانو با

کلاهی شاخدار و موهایی افشان بازنموده می‌شده و هم پیکرکی از او در دست داریم و هم نقش برجسته‌ای که از شهر لاگاش به دست آمده و در حدود سال ۲٤۳۰ پ.م ساخته شده است. مضمونی که در این نگاره‌ها زیاد تکرار می‌شود و آنها را به آثار رده‌ی بزمی مربوط می‌سازد، حضور جام است که اغلب ایزدبانو با دو دست آن را گرفته و دو شاخه از مایعی از آن خارج شده است.

پلاک اِن‌هِدوآنا دختر شروکین، اکد، ۲۳۰۰ پ.م

ایزدبانو نیسابا، عصر ان‌تمنه، لاگاش، ۲٤۳۰ پ.م

نقش سه ایزد بانو از قرن پانزدهم پ.م: راست) نین‌سون، میان) درگاه معبد اینانا، اوروک، چپ) نین‌خورساگ، لاگاش

طیف دیگری از نقش‌برجسته‌ها آنها هم که در رده‌ی بزمی جای می‌گیرند، نوازندگان و خنیاگران را نشان می‌دهند. بسیاری از سازهای ایرانی که امروز هم در موسیقی سنتی‌مان باقی مانده‌اند، خاستگاهی بسیار دیرینه دارند و قدمت‌شان به پنج هزار سال پیش می‌رسد و حتا نامشان هم در این زمان طولانی دگرگون نشده است. نمونه‌اش دف است که در سومر و ایلام قدیم هم وجود داشته و در سومر به آن «تُف/ دُف» می‌گفته‌اند که احتمالا تقلیدی از صدای کوبنده‌ی این ساز بوده باشد.

در نقش برجسته‌ها در کل سازهای زهی بیش از بقیه بازنموده می‌شوند و این شاید بدان خاطر باشد که در دنیای قدیم اینها پیچیده‌ترین و فناورانه‌ترین سازهای موسیقی بوده‌اند و بنابراین احتمالا نوازندگانشان شأن اجتماعی بالاتری از دیگران داشته‌اند. به ویژه چنگ و تنبور در این میان بیش از بقیه بازنموده می‌شود. جالب آن که نوازندگان اغلب زن یا پسر نوجوان هستند و ریش ندارند. هرچند نمونه‌هایی از تنبورنوازان مرد با ریش بلند هم داریم که در یک مورد کاملا عریان بازنموده شده و چه بسا که این نقش به آیینی و اجرای موسیقی در مراسم باروری کشاورزانه مربوط بوده باشد.

چنگ‌نواز، سومر، حدود ۲۰۰۰ پ.م ایلام، ۲۰۰۰ پ.م اوروک، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

چنگ‌نواز، تل اسمر، ۷/۳ در ۸/۵ سانتی متر، حدود ۱۸۰۰ پ.م

زن تنبور نواز، سومر، هزاره‌ی دوم پ.م

گذشته از نقشهایی که بزم و رزم را نمایش می‌دهند، بازنمایی‌هایی از پیکر زنانه و مردانه هم داریم که تکی اجرا می‌شده و معمولا به ایزدان و ایزدبانوان یا شاهان و ملکه‌ها تعلق داشته است. بازنمایی پیکر زن در ایلام و میانرودان تقریبا به یک شکل است و وامگیری‌های فراوان بین این دو قلمرو انجام شده است. مثلا ایجاد نقش برجسته با استفاده از خشتهایی که نقشها بر آن تکه تکه کار شده‌اند، ابداعی است که در حدود سال ۲۰۰۰ پ.م در شوش انجام می‌شود و مشهورترین اثرش را در نقش برجسته‌ی ایزدبانویی به همراه هیولایی در کنار نخلی می‌بینیم که بر دیوار معبد اینشوشیناک دیده می‌شود. همین الگو را با همین تکنیک پس از پانصد سال بر درگاه معبد اینانا در اوروک می‌بینیم.

نقش برجسته‌ی ایزدبانوی ایلامی بر معبد اینشوشیناک، شوش، ۲۰۰۰ پ.م

نقش‌برجسته‌ای از اشنونه (تل أسمر) و پیکر زن از فلسطین (۱۷۰۰ پ.م) نقش سفالی ایشتار، اور، ۱۸۰۰ پ.م

نانشه دختر انکی، خلیج فارس، ۲۰۰۰ پ.م نین‌شوبور، ندیم اینانا، ۲۰۰۰ پ.م

جامهای ایلامی از مرودشت، ۲۲۰۰ پ.م

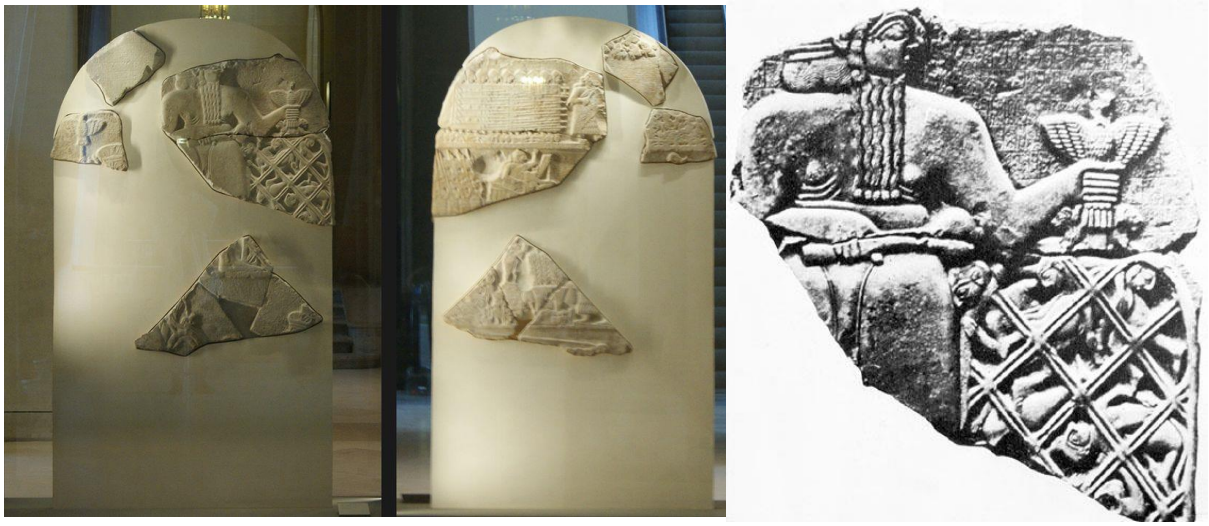
در میان بازنمایی‌های بدن و چهره‌ی زن، بی‌شک ممتازترین آثار به ایلام تعلق دارند. دو نمونه که بر جامهای بلندی از مرودشت کنده‌کاری شده‌اند، زنی را در حالت ایستاده و نشسته نشان می‌دهد. این آثار هم از نظر تناسب پیکر و هم بازنمایی چهره مثالی برجسته از طبیعت‌گرایی هنرمندانه محسوب می‌شوند.

پیکر مردانه در مقابل بیشتر در بافتی جمعی بازنموده می‌شود و شکلی از اقتدار سیاسی را نمایش می‌دهد. به شیوه‌ای که نمونه‌اش را در پرچم اور می‌بینیم، صحنه‌های بزمی که در آن شاه یا خدا جام در دست دارد اغلب با صحنه‌های رزمی همراه است و این دو همچون روندی موازی و همراه با هم بر آثار ظاهر می‌شوند.

راست) نگاره‌ی پیروزی شروکین، اکد، ۲۳۰۰ پ.م؛ چپ و میان) پرچم اور، ۲۶۰۰ پ.م

نقش برجسته‌های مستقل در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در سومر و ایلام پدیدار می‌شوند و یکی از نمونه‌های کهن‌اش یادمان کرکس است که بر سنگ آهکی در ابعاد ۱/۸ در ۱/۳ متر با ضخامت ۱۱ سانتی‌متر کنده شده و یادمان پیروزی ائاناتوم شاه لاگاش بر دولتشهر اومه است و به ۲۴۵۰ پ.م

مربوط می‌شود. از متن سومری یادمان بر می‌آید که دعوای دو دولتشهر بر سر جایی به نام گو–اِدین بوده است. بر هر دو سوی این سنگ یادمانی نقشهایی تراشیده شده که یکی‌اش اسطوره‌ای و دیگری تاریخی است.



بر سویه‌ی تاریخی ائاناتوم را می‌بینیم که یک رسته از نیزه‌داران با نیزه‌های آخته را به سمت پیروزی هدایت می‌کند و دشمنانش به خواری در زیر پایشان فرو افتاده‌اند. در بالای صحنه گروهی کرکس دیده می‌شوند که سرهای بریده‌ی دشمنان را در منقار دارند. در پایین این صحنه همین سربازان را می‌بینیم که با نیزه‌هایی بر دوش که علامت صلح است، پشت سر شاهشان راه می‌روند و این بار او بر گردونه‌ای سوار است.

صحنه‌ی دیگری زیر اینها وجود دارد که گاوی را بسته به دیرکی نشان می‌دهد و کاهنی را که مراسم پیشکش به خدایان را در برابر توده‌ی لاشه‌ی جانوران و گیاهی به جای می‌آورد. یک نقش چهارم هم در این صحنه وجود داشته که تقریبا همه‌اش از بین رفته و تنها نیزه‌ای در آن باقی مانده که سر یکی از دشمنان را لمس می‌کند. نام ائاناتوم در بالای صحنه به روشنی بالای سرش نوشته شده و درباره‌ی نامش تردیدی نداریم.

اما هویت حریفی که شکست‌اش بازنموده شده درست معلوم نیست. برخی از پژوهشگران نام دشمن ائاناتوم را به صورت «کالبوم شاه کیش» بازسازی کرده‌اند.[۷٤]

بر سویه‌ی اساطیری پهلوانی را می‌بینیم که در دست راست گرزی و در دست چپ پیکرکی از آنزو را گرفته است. آنزو یا ایمدوگود به صورت عقابی با سر شیر بازنموده می‌شده و در دولتشهر لاگاش نماد نین‌گیرسو بوده است. این ایزد هم صورتی محلی از ایزد بزرگ جنگ سومر یعنی نینورتا است. بنابراین آن پهلوان باید خود نین‌گیرسو بوده باشد. این حدس از آنجا تایید می‌شود که در جلوی پای این پهلوان نقشی

[74] Jacobsen, 1970: 393; Strommenger, 1964: 396.

مشبک مثل قفس را می‌بینیم که از گروهی از مردان برهنه انباشته شده است. پشت سر او هم پیکری زنانه ایستاده که گرزی بر دوش دارد اما بخش عمده‌اش از بین رفته و احتمالا باید ایزدبانوی باروری یعنی نین‌خورساگ باشد که مادر نینورتا است. در پایین صحنه نقش دیگری بوده که تقریبا همه‌اش زدوده شده، ولی از گوشه و کنارش که باقی مانده حدس زده‌اند که خودِ نین‌گیرسو را سوار بر گردونه‌ای نشان می‌دهد.[۷۵]

راست) بزم و تجارت آبی، سنگ آهک، سومر، حدود ۲۷۰۰ پ.م؛ چپ) اورنانشه شاه لاگاش در بزم و کار برای تعمیر معبد، سنگ آهک در ابعاد ۳۹ در ٤٦/٥ در ٦/٥ سانتی متر، ۲۵۵۰ پ.م

نمونه‌های دیگری از هنر کنده‌کاری و ساخت نقش‌برجسته در سومر کشف شده که آغازگاه این آن را در مقام هنری درباری و دینی در همین حدود زمانی قرار می‌دهد. یک نمونه‌ی قدری کهنتر در دو ردیف بزمی درباری و کشتیهایی تجاری را بازنمایی می‌کند و یک نقش برجسته‌ی مهم دیگر هم داریم که در حدود ۲۵۵۰ پ.م ساخته شده و اورنانشه شاه لاگاش را در مجلس بزم و هنگام کار برای ترمیم معبد نشان می‌دهد.

[75] Winter, 1985: 11–32.

چنان که از این آثار بر می‌آید، عناصر اصلی‌ای که در پرچم اور و آثار دیگر دیدیم همه جا تکرار می‌شود و این عناصر عبارتند از: ۱) حضور روایت و داستانی که نقش‌مایه‌ها به شکلی نمادین آن را بازگو می‌کنند، ۲) تقسیم این روایت به بخشهایی متمایز و معمولا مقابل هم (مثلا جنگ در برابر صلح، یا کار در برابر بزم) و جای دادن‌شان بر طبقه‌هایی متمایز که روی هم قرار می‌گیرند؛ و ۳) حفظ سبک هنری دیرینه‌ای که از چند هزاره پیشتر پدیدار شده بود و بر چشم و بینی درشت و بازنمایی انتزاعی بدنها تاکید داشت.

راست) نَرام سین، شاه اکد، ۲۲۵۰ پ.م؛ میان) گودآ شاه لاگاش با راهنمایی نین‌گیش‌زیدای ماردوش به حضور نینورتا و؛ چپ) انکی شرفیاب می‌شود، سومر، ۲۱۰۰ پ.م

هنر نقش‌برجسته‌سازی در قلمرو ایلام و میانرودان در اواخر هزاره‌ی سوم پ.م شکوفا شد و به صورتبندی‌هایی استانده و هنجارین دست یافت که روایتی یکدست و نمادپردازی‌هایی پایدار از شاهان و ایزدان را به دست می‌داد. در میانرودان قالب مشهور «بار یافتن شاه نزد خداوند» شکل گرفت که در آن شاه ایستاده بازنموده می‌شد، با دستانی که به حالت احترام به جلو یا بر سینه قرار گرفته بود و اغلب کلاهی گرد و لبه‌دار شبیه به کلاه شاهان ایلامی و لولوبی‌ها بر سر داشتند. خدایان بر اورنگی می‌نشستند و کلاهی شاخدار بر سر می‌گذاشتند و معمولا نمادهای اقتدار مثل حلقه‌ی پیمان یا عصای حکمرانی را به شاه می‌بخشیدند.

نقش کهن شاه ایستاده با تبر یا کمان در دست هم همچنان تداوم داشت و نمونه‌هایی چشمگیر از آن ساخته شده است. در این هنر درباری میانرودانی تاثیر نقش‌مایه‌های ایران مرکزی و ایلام کاملا نمایان است. گذشته از تاج شاه که اغلب همان کلاه نمدی گرد و لبه‌دار ایلامی است، نمادهای دیگری هم می‌بینیم که ریشه‌ی برخی‌شان را می‌توان تا هنرهای دوردستی مثل جیرفت دنبال کرد. مثلا اورنگی که خداوند بر آن نشسته، معمولا شکلی دگردیسی یافته از معبد است. یعنی بر بدنه‌اش نقش معبد دیده می‌شود و به طور نمادین حضور ایزد در معبدش را نشان می‌دهد. جالب آن که نقش معبد بر اورنگ خداوند دقیقا همان است که در هنر جیرفت می‌دیدیم و معبدهای شاخدای ایلامی همزمان بازسازی مستقیمی در ادامه‌اش بوده‌اند.

پیکرک مفرغین عصر گودآ، لاگاش، ۲۱۰۰ پ.م

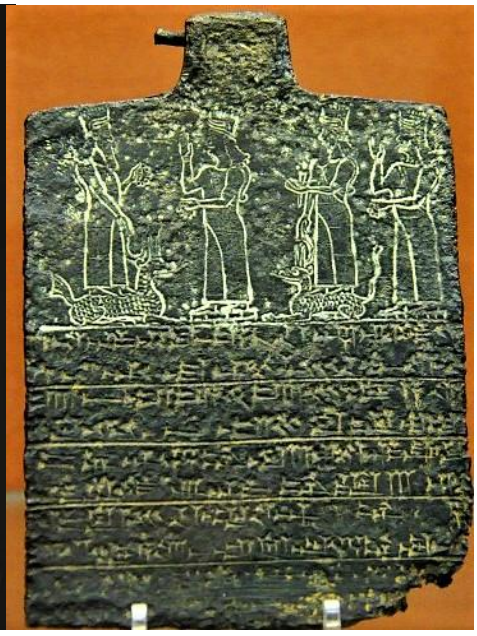
پوزور اینشوشیناک شاه ایلام در برابر خداوند، ایلام، ۲۱۰۰ پ.م

در قلمرو ایلام هم با رمزپردازی‌هایی مشابه سر و کار داریم و حتا جامه‌ی شاهان و حالت دست و بدن‌شان نیز یکسره با آنچه در سومر می‌بینیم همسان است. با این همه اگرچه شمار کلی آثار کشف شده از ایلام کمتر است و بسیار کمتر هم مورد پژوهش و تحلیل قرار گرفته، تنوع حالات بدنی شاهان و خدایان در هنر درباری‌شان بیشتر است و برخی‌شان مثل آنچه در نگاره‌ی آنوبانینی دیدیم، متن مرجع برای هنرهای بعدی سومری محسوب می‌شود. نقش‌مایه‌های مشابه در بسیاری از موارد به همسان بودن آداب و رسوم و آیین‌ها

باز می‌گردند. چنان که مثلا نقش برجسته‌ای از پوزور اینشوشیناک شاه ایلام داریم که پیشکش شدن سنگ بنای معبدی و دریافتش توسط خداوند را نشان می‌دهد. دقیقا در همین زمان (حدود ۲۱۰۰ پ.م) پیکرک مفرغینی ساخته‌ی گوداَ حاکم دولتشهر لاگاش در سومر را هم داریم که همین صحنه را بازنمایی می‌کند.

بازنمایی خدایان هم از همین سرمشق پیروی می‌کند. خدایان اصلی اغلب بر اورنگ نشسته‌اند و یا بر پشت جانوری که نماد الوهیت‌شان است، ایستاده‌اند. صحنه‌ی بزم خدایان کمیاب است و معمولا این پیکرهای مردانه‌ی آسمانی را در حالتی می‌بینیم که شاه و چند خدای فروپایه در برابرشان صف کشیده‌اند و به پیشگاهشان شرفیاب شده‌اند. یعنی بازنمایی شرایط آرامش و صلح که در همان بافت درباری هم انجام می‌پذیرفته، درباره‌ی ایزدان اغلب با صحنه‌ی «بار یافتنِ اتباع» گره خورده است و این مضمونی است که درباره‌ی شاهان و مردمان به ندرت می‌بینیم‌اش.

باریابی اینانا، نابو و همسر نابو نانایا نزد مردوک

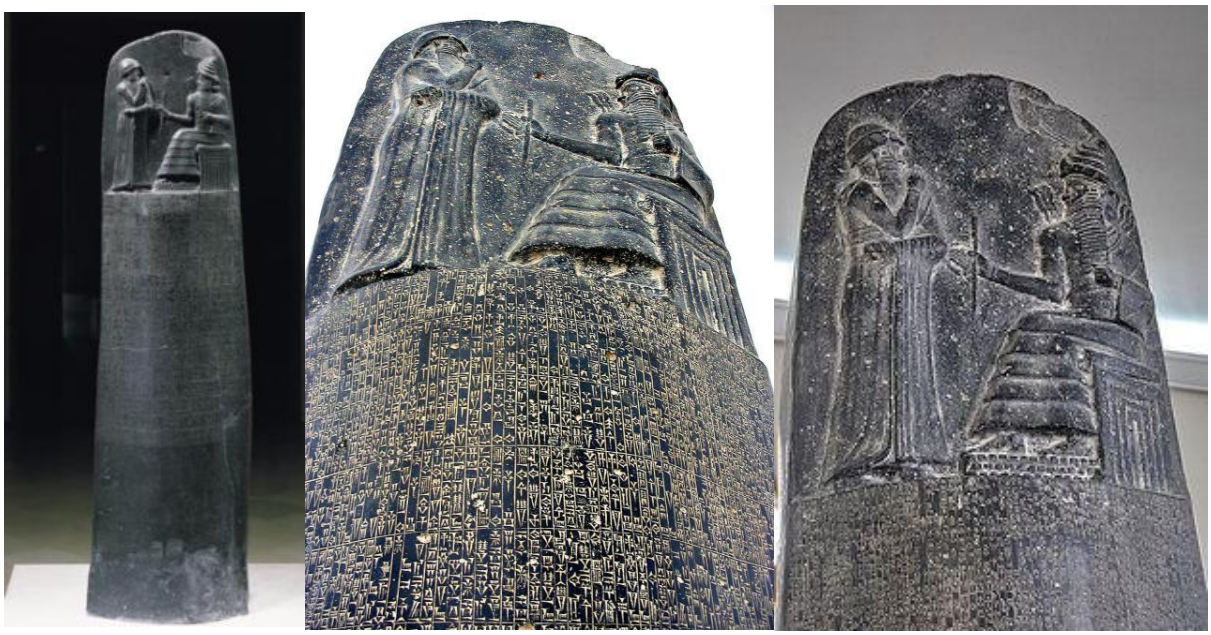


باریابی اینانا، نانا و اوتو، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

در صحنه‌های باریابی نزد خداوند، ایزدی که در مرکز تصویر نمایش داده شده و مرجع اقتدار است، بر خلاف شاه در صحنه‌های بزمی جام در دست ندارد، بلکه اغلب حلقه‌ای که نشانه‌ی پیمان است را در دست راست گرفته و گاه همان دست را بدون حلقه با انگشتان گشوده به هوا بلند کرده است، که احتمالا معنایی مشابه را می‌داده است.

ستون حمورابی، بابل، ۱۷۸۰ پ.م ستون اورنَمو، اور، ۲۰۴۰ پ.م نقش معبد بر جام جیرفت، ۲۷۰۰ پ.م

نگاره‌های اورنَمو شاه دودمان سوم اور (۲۰۸۰–۲۰۹۷ پ.م)، دست راست و میان صحنه‌ی بار یافتن نزد خدای ماه (سین)

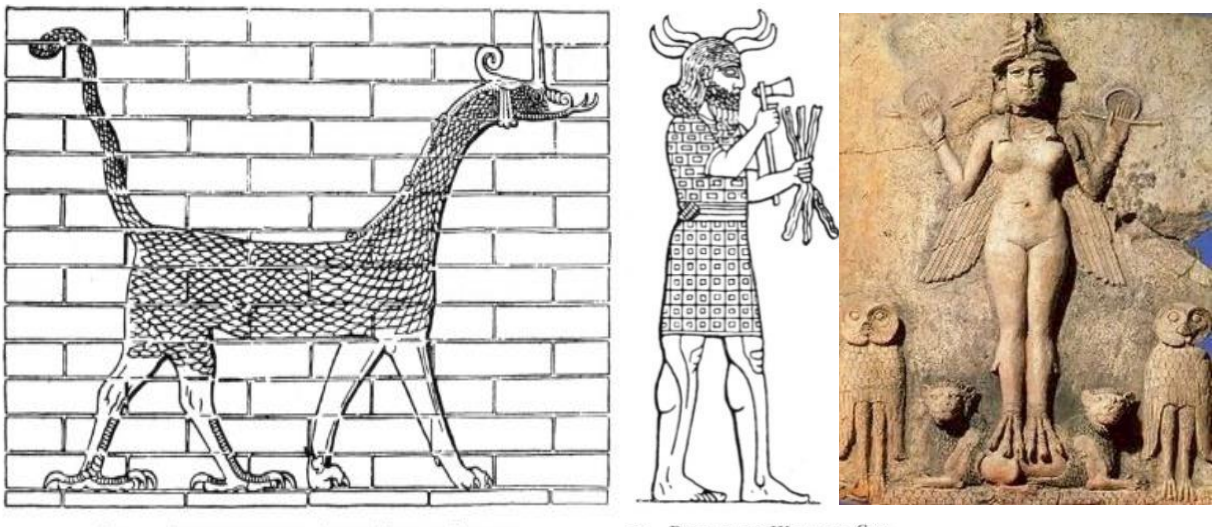


حمورابی ایستاده در برابر شمش ایزد خورشید، که حلقه‌ی پیمان و عصای پادشاهی را به او عرضه می‌کند، بابل، ۱۷۶۰ پ.م

نگاره‌ی ایشتار (راست) و نِرگال (میان) از اوایل هزاره‌ی دوم پ.م و نقش ایزدبانو بر یادمان اونتاش ناپیریشا شاه ایلام، ۱۳۳۰ پ.م (چپ)

یادمان مِلی‌شیپاک شاه بابل (حدود ۱۱۸۰ پ.م) که شوتروک ناخونته شاه ایلام هم بر آن متنی نوشته است.

بازنمایی ایزدان در قالب نقش برجسته هم در قلمرو ایلام و سومر رواج داشته و از ساختاری همسان پیروی می‌کرده است. ایزدان در نقش‌برجسته‌ها اغلب به صورت نیمرخ یا تمام رخ بازنموده می‌شوند و کلاه شاخداری بر سر دارند و دستانشان حالتی نمادین به خود می‌گیرد.



نگاره‌های دینی بابلی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م، راست) ایشتار، میان) مردوک، چپ) تیامت

میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م: راست) اورنانشه، شاه گیرسو؛ میان) شاه ماری، کنده‌کاری بر صدف؛ چپ) سومر، ۲۵۰۰ پ.م

دو نگاره از مردوک نادین آخِه، شاه کلدانی بابل (۱۰۸۲–۱۰۹۹ پ.م) نقشی از شاه، دوران بابلی کهن، قرن ۱۸ پ.م

آثار جالب توجهی هم داریم که در آن مردان به انجام کارهایی روزمره مثل چوپانی یا بنایی مشغول‌اند.

باز در اینجا ارزش نمادین این فعالیتها بیشتر مورد نظر است و اغلب شاه است که مثلا برای ترمیم معبدی

گِل را در سبدی حمل می‌کند یا کار دستی مشابهی را انجام می‌دهد. یکی از نمونه‌های کنجکاوی‌برانگیز در این زمینه یک جفت کنده‌کاری بر سنگ است مربوط به ۲۸۰۰ پ.م که در اوروک کشف شده است. این اثر که توسط مجموعه‌داری به نام بلاو خریداری شده و به همین خاطر یادمان بلاو[۷۶] نامیده می‌شود، کنده‌کاری‌ای بر سنگی مرزی است که می‌تواند همچون مقدمه‌ای بر کودوروهای کاسی بعدی در نظر گرفته شود. هرچند برخی به خاطر شباهتش به سنگهای مرزی کاسی که دیرآیندتر هستند، اصالتش را مشکوک دانسته‌اند.

یادمان بلاو

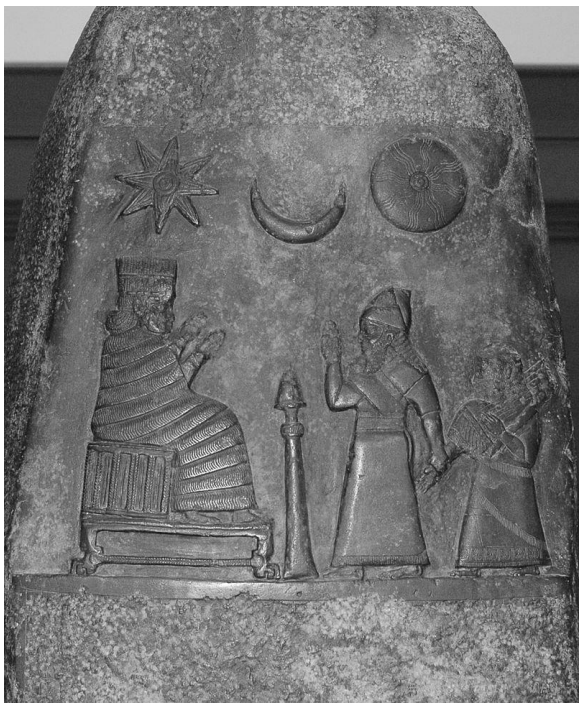
[76] Blau Monuments

بر این اثر نقش کاهن–شاهی را می‌بینیم که چهارپایی کوچک را در دست حمل می‌کند و مردی برهنه را که در برابر چیزی شبیه ستون زانو زده است. ستونی مشابه را در دستان مرد ریشوی پلاک سنگی هم می‌بینیم و این را همتای سنگهای ایستاده‌ای تفسیر کرده‌اند که مرزهای زمین افراد را نشان می‌داده است و خودِ این اثر نمونه‌ای از آن است.

جالب آن که در برابر این مرد پیکر کسی را می‌بینیم که احتمالا زنی است. هرچند لباسش به مردان آن دوران شبیه است. این اثر نوشتار هم دارد و متنش با آن که ابهام دارد و کامل خوانده نشده، نشان می‌دهد که موضوع اثر یک «اِنگار» است که به سومری لقب ناظری است که از طرف معبد برای زمین‌ها معین می‌شود.

پنجم: کودوروها

نمونه‌هایی از آثار شبیه به سنگ‌نگاره‌ی بلاو پس از یک هزاره در دوران حاکمیت کاسی‌ها (قرن ششم تا دوازدهم پ.م) در بابل رواجی تمام پیدا می‌کنند و همچون رسانه‌ی هنری نویی برای هنر نقش برجسته‌سازی مطرح می‌شوند. این نمونه‌ها را کودورو می‌نامند. کودوروها سنگهایی مرزی هستند که حد و حدود زمین‌هایی را مشخص می‌کنند که شاه به مقامی بلندپایه بخشیده است. کلمه‌ی کودورو اکدی است و «دیواره و مرز» معنی می‌دهد و با واژه‌ی امروزین «جدار» هم‌ریشه است. کودوروها را از جنس سنگ می‌تراشیده‌اند و به معبدها پیشکش می‌کرده‌اند و صاحبان زمین نسخه‌هایی سفالی از فرمان نوشته شده بر آن را دریافت می‌کرده‌اند.



چپ) مِلی‌شیپاش شاه کاسی بابل (۱۱۷۲–۱۱۸۶ پ.م) دخترش خونّوبات‌نانایا را به نزد نانایا ایزدبانوی عشق و جنگ شهر اوروک می‌برد تا بخشیدن چهل گور (نزدیک هزار آکر) زمین کشاورزی (در مَلگو، نزدیک محل برخورد دیاله به دجله) به او را رسمیت ببخشد. دختر شاه چنگی با نُه سیم بر دوش دارد. در برابر ایزدبانو عودسوز (به اکدی: نیگ‌ناکّو) دیده می‌شود، و بالای سرش نماد ایشتار، سین و شمس نمایان است. عجیب این که نقش خدایانی که بالای این سه بوده‌اند، از روی کودورو تراشیده شده است. همین دختر احتمالا همان است که در همین حدود زمانی با شوتروک ناخونتِه شاه ایلام ازدواج می‌کند.

سند خرید سه قطعه زمین و سه خانه و چند رمه که در آن نام کسی به اسم اوشوم‌گال که کاهن ایزد شارا بوده به همراه دخترش آمده است، ابعاد تقریبی: ۱۵ در ۱۲ در ۹/۵ سانتی‌متر، حدود ۲۸۰۰ پ.م، سومر

این آثار از آن رو ارزش هنری دارند که برای تثبیت حق مالکیت افراد بر زمین، ایزدان گوناگونی گواه گرفته شده‌اند. از دوران کاسی‌ها به بعد، بر بالای متن نقشهای این ایزدان با رمزپردازی خلاقانه و پیچیده‌ای بازنموده می‌شده است. چنان که در کتاب «اسطوره‌شناسی آسمان شبانه» توضیح داده‌ام، برای نخستین بار در این زمینه‌ی هنری است که نقش‌هایی از صورتهای فلکی ظاهر می‌شود و این نشان می‌دهد که ایده‌ی تصویر کردن نقشهای جانوری و اساطیری بر ستارگان از ایران مرکزی و شرقی به میانرودان وارد شده و کاسی‌ها واسطه‌ی انتقالش بوده‌اند. در همین کتاب شواهد فراوانی آورده‌ام که نشان می‌دهد متون اوستایی کهنترین سندهایی هستند که به چنین ایده و چنین مفاهیمی ارجاع می‌دهند و تاریخ تحول‌شان هم تقریبا همزمان با سیطره‌ی کاسی‌ها بر بابل بوده است. یعنی میان نمادهای تصویری کودوروها در ایران غربی و متون اوستایی در ایران شرقی شباهت و پیوندی نمایان است.

کودوروها علاوه بر رمزپردازی غنی‌شان درباره‌ی خدایان و احتمالا صورتهای فلکی، اغلب پیکره‌ی شاه و دریافت کننده‌ی زمین و خدایی بلندمرتبه را نیز نمایش می‌دهند و از این رو نوعی نقش برجسته‌ی ممتاز هم هستند. با این حال جنس زمینه‌ی کار که سنگ باشد و ابعاد گاه عظیم آن، کودوروها را به چیزهایی بین نقش برجسته‌ی عادی کوچک و دیوارنگاره‌های کوهستانی تبدیل می‌کند. گویی همان سنت صخره‌تراشی گوتی با واسطه‌ای فروتنانه‌تر به میانرودان منتقل شده باشد.

یکی از نکات جالب درباره‌ی کودوروها، آن است که در آنها برای نخستین بار با تصویری نظام یافته از طبقه طبقه بودن هستی برخورد می‌کنیم. بلندای سنگهایی که متن سند بر آن نوشته می‌شده بستری مناسب فراهم می‌کرده تا حجمی چشمگیر از نقشها بر آن کنده شوند، و این نقشها اغلب در طبقه‌هایی متفاوت جای می‌گیرند که با خطوطی واضح و صریح از هم جدا شده‌اند. این ایده که جهان از چند طبقه‌ی روی هم قرار گرفته تشکیل شده با ایده‌ی عام و جهانگیرِ جدایی زمین و سقف آسمان و حضور فضایی خالی در میانشان متفاوت است. در اساطیر همه‌ی فرهنگها جدایی زمین از آسمان و فرضِ تهایی میان این دو (هوا یا باد) را داریم. اما این ایده که جهان از طبقه‌هایی متفاوت تشکیل شده که هریک هستنده‌هایی متمایز با سرشت‌هایی گوناگون را در خود جای داده‌اند، امری بدیهی یا رایج نیست.

نخستین اشاره‌ها به این ایده را در آثار آریایی باستانی می‌بینیم و در اوستا و وداها اشاره‌ای هست به این که همین سه لایه‌ی زمین و آسمان و هوا طبقاتی هستند که در هریک یازده ایزد مهم مستقر شده است. در متون زرتشتی برای اولین بار این ایده به مدلی کیهان‌شناختی تبدیل می‌شود و جهان چهارطبقه‌ای و بعدتر هفت طبقه‌ای شمرده می‌شود که در هریک اختری ویژه فرمان می‌راند. چنان که در کتاب «زند گاهان» نشان داده‌ام، این ایده از پیش‌داشت هستی‌شناسانه‌ی نوآورانه و تاریخ‌سازِ زرتشت سرچشمه گرفته که گیتی و مینو را دو عرصه‌ی متفاوتِ وجودی می‌دانست و جهان عین و ذهن را از هم جدا می‌کرد.

جالب آنجاست که هرچند اولین متون در این زمینه در ایران شرقی پدید آمده‌اند، اما کهنترین بازنمایی‌های هنری آن را در ایران غربی و بابل می‌بینیم. میانرودان البته چنان که گفتیم بیش از آن که کانونی زاینده و منفک از ایلام و گوتیوم بوده باشد، بخشی درپیوسته با آن و از نظر سیاسی معمولا از اقمار آن به شمار می‌رفته است. از نظر هنری هم بدنه‌ی آنچه به نام هنر بابلی شهرت یافته، در واقع به دوران زمامداری کاسی‌هایی مربوط می‌شود که بی‌شک از ایران مرکزی و به احتمال زیاد از حوزه‌ی کاشان–قزوین به میانرودان کوچیده بودند.

باید این را هم در نظر داشت که اوج هنر سومری هم به دوران زمامداری گوتی‌ها بر این قلمرو و بلافاصله پس از آن (دوران اور سوم) مربوط می‌شود و توجه به بافت سیاسی حاکم بر منطقه در زمان این جهشهای هنری، پرت و بی‌ربط بودن نگرش رایج درباره‌ی مستقل و مجزا بودن فرهنگ میانرودانی و درونزاد بودنِ همه‌ی عناصر هنری‌اش را نشان می‌دهد. البته که باید این حقیقت را هم در نظر داشت که سومریان و اکدیان هم نوآوری‌های هنری چشمگیر خود را پدید آورده بودند که بسیار چشم‌نواز و ارزشمند است. اما نکته آنجاست که این هنر ویژه‌ی میانرودان در خلأ پدید نیامده و منحصر به فرد و بی‌نظیر نبوده است. بلکه تنها همچون گره‌ای بر شبکه‌ی پیچیده‌ی کل هنر ایرانی فهم‌پذیر می‌شود.

به همان ترتیبی که هنرِ زیبای دوران گودآ پس از فروپاشی دولت گوتی در سومر همچنان ادامه پیدا کرد و در دوران سلسله‌ی اور سوم به اوجی چشمگیر دست یافت، هنر ساخت کودوروها هم پس از فروپاشی دولت کاسی‌ها متوقف نشد.

در قرن دوازدهم پ.م دودمان کاسی منقرض شد، و نیرویی که آن را از بین برد ایلام بود. دودمانهای بعدی حاکم بر بابل اغلب از کلدانی‌های هوادار ایلام برمی‌خاستند و با آشوری‌هایی که مدام به آن سو حمله می‌کردند، ستیزه داشتند. یکی از نامدارترینِ این شاهان بابلی مردوک نادین آخِه نام داشت که ششمین شاه

دودمان دوم ایسین بود و از آنجا بر بابل هم حکم می‌راند. او که یک قرن پس از فروپاشی دودمان کاسی می‌زیست کودوروی زیبایی از خود به جا گذاشته که ترکیبی از دو سنت هنری را نشان می‌دهد. یعنی نقش شاه بر آن برجسته است و طبقات پرشمار هستی به دو طبقه‌ی قدیمی‌ترِ زمین و آسمان فرو کاسته شده است، و با این حال نمادهای اختری در بخش مربوط به آسمان بازنموده شده‌اند. با مقایسه‌ی این کودورو با نمونه‌ای از عصر کاسی‌ها می‌توان دریافت که سنت هنری کاسی در میانرودان تا چه اندازه جایگیر شده است.

کودوروی دودمان دوم ایسین، ۱۱۵۷–۱۰۲۵ پ.م

کودوروی میشو، بابل، قرن سیزدهم پ.م

از همین شاه کودوروی دیگری داریم که در آن زمینی را به کسی به نام عَداد زَر ایقیشا هبه کرده است. در اینجا هم باز همین الگوی دوطبقه‌ای بودن جهان را می‌بینیم. با این تفاوت که صورتهای فلکی در قالبهای جانوری کنار هم و تا حدودی درهم ریخته بازنموده شده‌اند و جالب آن که تاکیدی هست که بر فراز معبدهای خدایان قرار بگیرند. یعنی روشن است که در این هنگام جانورانی که در قالب صورتهای فلکی بازنموده می‌شده‌اند را با خدایانی خاص و معبدهایشان مربوط می‌دانسته‌اند.

راست و میان) سند بخشش زمین از سوی مردوک نادین آخه شاه کلدانی بابل به عَداد زَر ایقیشا (حدود ۱۰۹۰ پ.م)، با نقش معبد اساگیل و نماد مردوک که به نیزه‌ای شباهت دارد، و جزئیات نقش جانوران؛ چپ) کودورو با نقش مردوک نادین آخه

در این کودورو بر فراز همه‌ی این صور فلکی سه اختر اصلی یعنی ماه و خورشید و ناهید جای گرفته‌اند که با همان نمادهای باستانی سومری‌شان بازنموده شده‌اند. تاکید بر ارتباط میان معبد و موجودات جانوری اساطیری را می‌توان در بازنمایی خودِ بناهای معبد هم دید که البته در هنر دوران کاسی‌ها ریشه دارد.

مثلا معبد مردوک را با نیزه‌ی عظیمی بر فرازش بازنموده می‌شده، در حالتی کشیده‌اند که اژدهایی از کناره‌اش بیرون آمده است. نکته‌ی جالب دیگر درباره‌ی کودوروهای مردوک نادین آخه آن است که خط جدا کننده‌ی زمین و آسمان از بدن ماری عظیم تشکیل یافته که احتمالا تیامت است و آبهای سرکش و آشوبگون را نشان می‌دهد.

این ساختار دو طبقه‌ای در نمونه‌های قدیمی‌ترِ کودوروها رواجی چشمگیر دارد و تا قرنها بعد تداوم پیدا می‌کند. مثلا نازی‌ماروتاش که در ابتدای قرن سیزدهم پ.م بر بابل حکومت می‌کرده و مردوک اپلی ایدینا (مردوک بلدان) که صد و پنجاه سال بعد در این قلمرو حکمفرمایی داشته در عمل یک چارچوب را برای ساخت کودوروی خود به کار گرفته‌اند که دو طبقه را با یا بدون خط فاصل از هم جدا می‌سازد. در میان این دو کودوروی مردوک اپلی ایدینا به خاطر استفاده از خط فاصل و موقعیت مار بزرگ در زیر اورنگ ایزدبانو که انگار زیر و روی زمین را از هم جدا می‌کند، به نمادپردازی‌های جدیدتر ابداع شده در سلسله‌ی کاسی‌ها نزدیکی دارد.

نقش کودوروی بابلی، حدود ۱۰۹۰ پ.م

نمادهای نرگال، زبابا و نینورتا

راست) کودوروی نازی‌ماروتاش شاه کاسی بابل (۱۲۸۲–۱۳۰۷ پ.م)، یافته شده در شوش، با نقش ایزدبانوی گولا، نشسته بر اورنگ و نمادهای ایزدان: هلالِ سین، ستاره‌ی هشت‌پر ایشتار، و خورشید چهارپر محصور در دایره برای شمش؛ چپ) کودوروی مردوک اَپلی ایدینا شاه کاسی بابل (۱۱۷۱–۱۱۵۹ پ.م)،

بخش بالایی کودوروی دودمان دوم ایسین (۱۱۵۷–۱۰۲۵ پ.م): مار بزرگ نیراه، که ایزدان اختری (سین، شمش، ایشتار و نوسکو) را محاصره کرده است.

کودورو از دودمان دوم ایسین (۱۱۵۷–۱۰۲۵ پ.م):

راست بالا) نماد مردوک به صورت معبدی با اژدها و نیزه و نابو پسرش در قالب معبد و اژدها و قم نی، بالایشان نماد نرگال به صورت درفش دو سر شیر؛

راست، پایین) ایشارا (عقرب) ایزدبانوی پیشگویی و عشق، گولا (سگ نشسته) ایزدبانوی پزشکی، پاپسوکال (پرنده‌ی در حال راه رفتن) ایزدی فروپایه و دستیار آنو؛

چپ) سه ایزد بزرگ سومری در قالب معبدهایی با کلاه و نشان: از چپ به راست: آنو، انلیل و ائا، بر فراز و میانه‌ی آنو و انلیل نماد نین‌خورساگ به صورت موی زنانه دیده می‌شود.

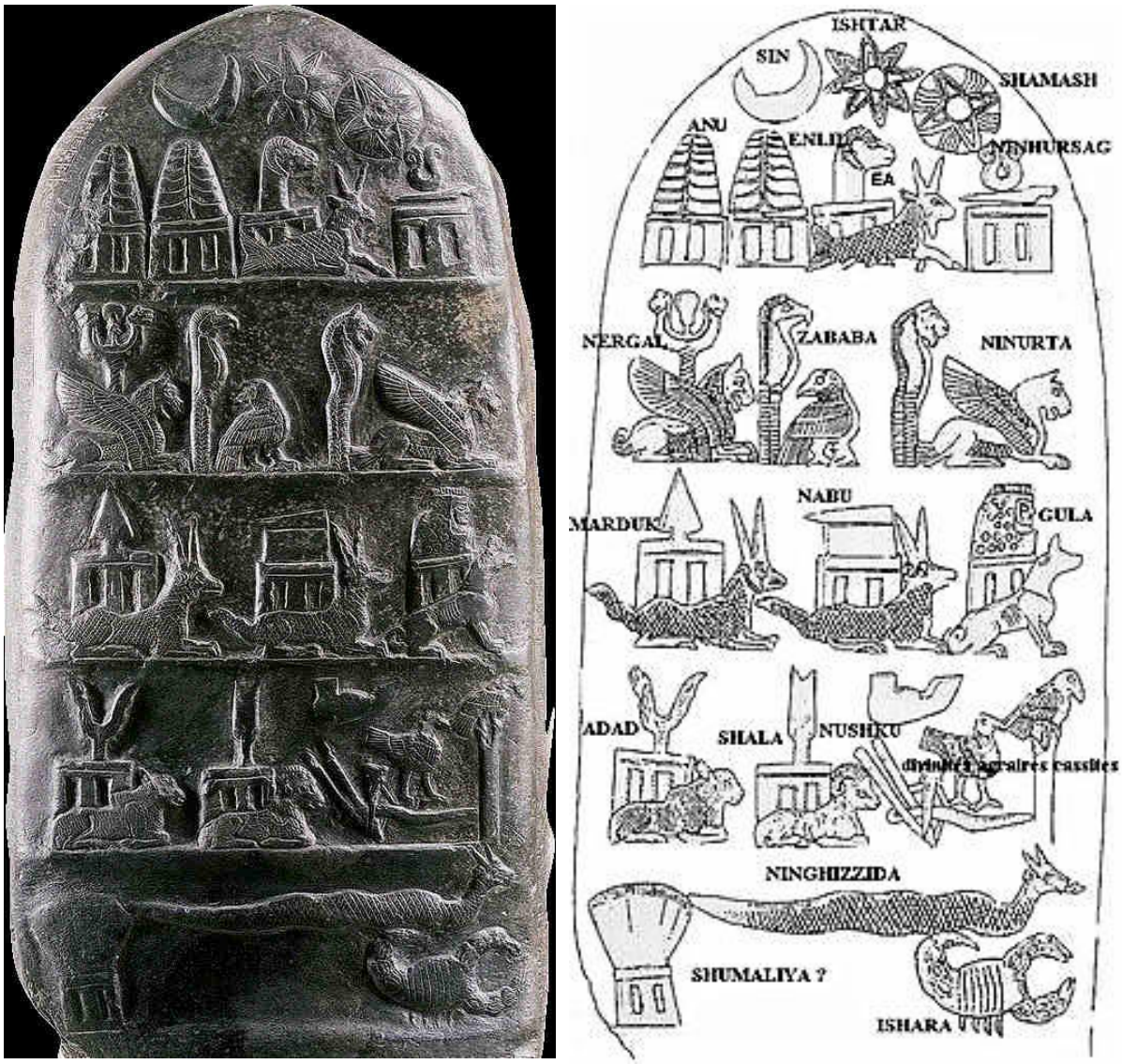
جزئیات نقشها بر بالای کودوروی مردوک نادین آخه (تصویر بالا): با نقش ایشتار، سین و شمش بر فراز معبدهایشان و نقشهای جانوری که احتمالا دلالتی اخترشناسانه داشته‌اند

استفاده از مارِ تیامت برای جدا کردن طبقات گیتی در هنر عصر کاسی‌ها ریشه دارد. در کودوروی مِلی‌شیپاک دوم شاه کاسی که حدود دو قرن پیشتر بر بابل حکومت می‌کرد، نظام طبقاتی کائنات به خوبی بازنموده شده است. این سند برای بخشش زمین به کسی به نام مردوک اپی ایدینا تنظیم شده که «آراسّو ایریم» یعنی خدمتگزار شاه بابل بوده است. در اینجا هم ماری که نشانگر تیامت است پایینترین طبقه یعنی زیرزمین را از روی زمین منفک می‌سازد. با این حال در این اثر فاصله‌ی بین هردو طبقه با خطی پهن و صریح نمایش داده شده است. پایینتر از همه زیرزمین را داریم که با ایشارا (عقرب) و تیامت یا نین‌گیش‌زیدا (ایزد گیاهان نیکو در قالب مار–اژدها) مشخص می‌شود. در بالای آن خدایانی مثل عداد (توفان) و شالا (گندم) و نوسکو (چراغ) را می‌بینیم که با روی زمین و زندگی گیتیانه‌ی روزمره پیوند خورده‌اند. در طبقه‌ی بالایی‌شان خدایان

هوا و قلمرو میانی مثل مردوک و نابو و گولا را داریم و در طبقه‌ی بالاتر که به طاق آسمان نزدیکتر است، خدایان جنگاوری مثل نرگال و نینورتا و زَبابا (خدای شهر کیش) را داریم.

بعد خدایان ویژه‌ی سقف آسمان یعنی آنو و انلیل و نین‌خورساگ و ائا را می‌بینیم که در اصل خدایان باستانی سومری هستند و حالا به خدایان بیکاره‌ی کم‌اثر تبدیل شده‌اند. در بالاترین سطح هم سه نماد اختری ماه و خورشید و ناهید را می‌بینیم. در اینجا با دنیایی پنج لایه سر و کار داریم که با نظام پنج عنصری موجود در یسنه‌ها شباهتی دارد. یعنی از پایین به بالا عناصر آب، خاک، باد، آتش و آذر (اثیر) را داریم که شالوده‌ی جهان‌بینی زرتشتی اولیه را بر می‌ساخته و بعدتر با کشف مدار گردش دو سیاره‌ی کیوان و برجیس به ساختار هفت عنصری و جهان هفت طبقه‌ای دگردیسی یافته است. این گذار احتمالا در فاصله‌ی قرون دهم تا هفتم پ.م و احتمالا در شهر ری رخ داده است. به همین خاطر در کودوروی ملی‌شیپاک که با عصر یسنه‌ها مصادف است، همین نظام پنج عنصری کهنتر را می‌بینیم.

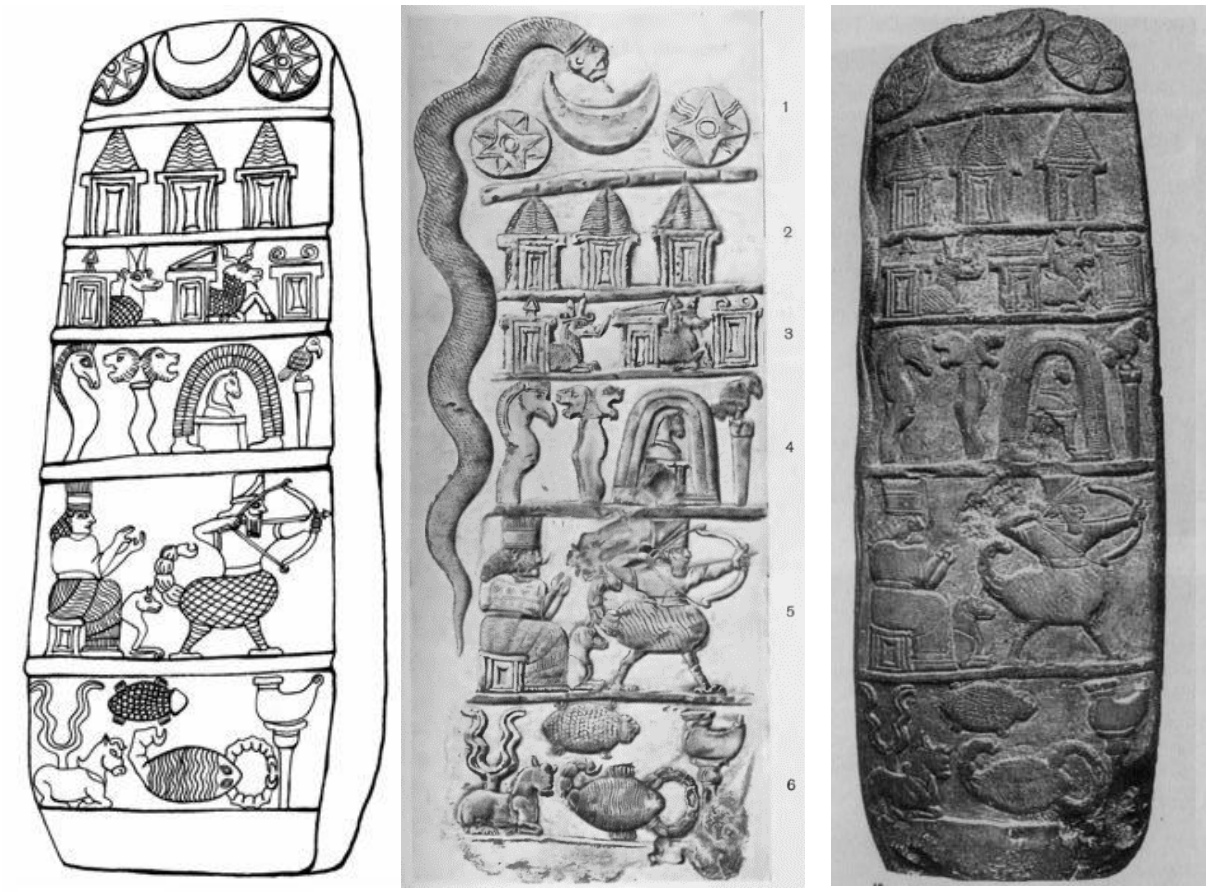
باید توجه داشت که هیچ یک از این دو نظامهای مفهومی در میانرودان ریشه نداشته و در زمان مورد نظرمان تازه در ایران شرقی در حال تکوین بوده است. به همین خاطر در وامگیری هنرمندان بابلی از مضمونهای ایران شرقی تردیدی نیست. اما باید توجه داشت که هنرمندان و تدوین‌گران نقش‌مایه‌های درباری انگار با چارچوب فلسفی و کیهان‌شناختی پشت این نمادها آشنایی زیادی نداشته‌اند و تنها ایده‌ی مرکزی (طبقاتی بودن هستی و پنج یا هفت طبقه‌ای بودن آسمان) را به همراه رمزپردازی‌های اخترشناسانه‌اش (صورتهای فلکی جانوری) وام گرفته‌اند و آن را بنا به موقعیت در شکلهای گوناگون به کار گرفته یا نگرفته‌اند. به همین خاطر شمار طبقات در این کودوروها همواره یکسان نیست و نمونه‌هایی می‌بینیم که شماری بیشتر یا کمتر از طبقات را بازنموده‌اند.



کودوروی ملی‌شیپاک دوم شاه کاسی بابل (۱۱۷۲–۱۱۸۶ پ.م)، به همراه رمزگشایی از نقشها و نمادها

نمونه‌ی نزدیک به کودوروی ملی‌شیپاک، سنگ مرزی‌ایست که نبوکدنصر اول شاه ایسین در اواخر قرن دوازدهم پ.م پدید آورده است. ساختار کلی طبقات در اینجا تقریبا همان است، با این تفاوت که اختران سه گانه از تاق آسمان جدا شده‌اند و به این ترتیب نظامی شش طبقه را می‌بینیم. این نکته هم جالب است که هنرمند سازنده‌ی این اثر طبقات اول و دوم (زیرزمین و روی زمین) را در اثر ملی‌شیپاک با هم ادغام کرده و

روی آن طبقه‌ی تازه‌ای تعریف کرده که یک مرد–عقرب کمانگیر و یک ایزدبانوی نشسته بر اورنگ محور اصلی‌اش محسوب می‌شوند. نکته‌ی مهم دیگر آن که مار بزرگ در اینجا مرز بین زیر و روی زمین را مشخص نمی‌کند، بلکه بدنش در سراسر این طبقه‌ها کشیده می‌شود و گویی ماه را می‌گزد.



کودوروی نبوکدنصر نخست، شاه دودمان دوم ایسین (۱۱۲۶–۱۱۰۵ پ.م)

کودوروی پیشکش زمین از سوی مردوک اپلی ایدینا به کسی به نام مردوک ذَکیر شومی (حدود ۱۱۶۰ پ.م) با نقش ایزدان بر پشت مارِ جدا کننده‌ی طبقات

یکی از کاملترین فهرستهای خدایان میانرودانی این دوران را در کودورویی می‌بینیم که مردوک اپلی ایدینا شاه کاسی بابل پدید آورده تا گواهی کند که ۳۰ گور[۷۷] زمین در حوالی بغداد به مردی به نام موآبیتو پسر تابومِلو بخشیده می‌شود. فرد دریافت کننده‌ی زمین احتمالا بابلی نبوده است چون نام پدرش هوری است و خودِ موآبیتو هم کوچنده یا مهاجر معنی می‌دهد. این کودورو در قالب سنگ آهک سیاهی تراشیده شده که ٤٦/٥ در ۲۰/٥ سانتی‌متر اندازه دارد. بر آن نام چهل و شش ایزد ذکر شده که چشمگیر است.

ناگفته نماند که یکی از نوآوری‌های مهمی که از حضور کاسی‌ها در بابل ناشی شده و بافت حقوقی حاکم بر ایران مرکزی را تا حدودی نشان می‌دهد آن است که در کودوروها علاوه بر خدایان، انسانها هم گواه گرفته می‌شوند. یعنی برخلاف قراردادهای قدیمی که تنها خدایان یا کاهنان در آن گواه گرفته می‌شدند، در کودوروها می‌بینیم که شماری از مردم و مقامهای محلی هم اصالت سند را گواهی می‌کنند. مثلا در همین کودورو در کنار نام ٤٦ ایزد، این نامها را هم به عنوان شاهد می‌بینیم: لیبور زَنین اِکور (شَه‌رِشی: کارمند حکومتی)، خاسَردو (سوکال موئِرو: زمین‌دار)، ایقیشا باو پسر آراد ائا (پیخاتو: دستیار کارمندان دولتی)، اوزیب بعل (سوکال: کارمند حکومتی)، مردوک کودوری اوسور (شَه‌رِش شَری: کارمند حکومتی).

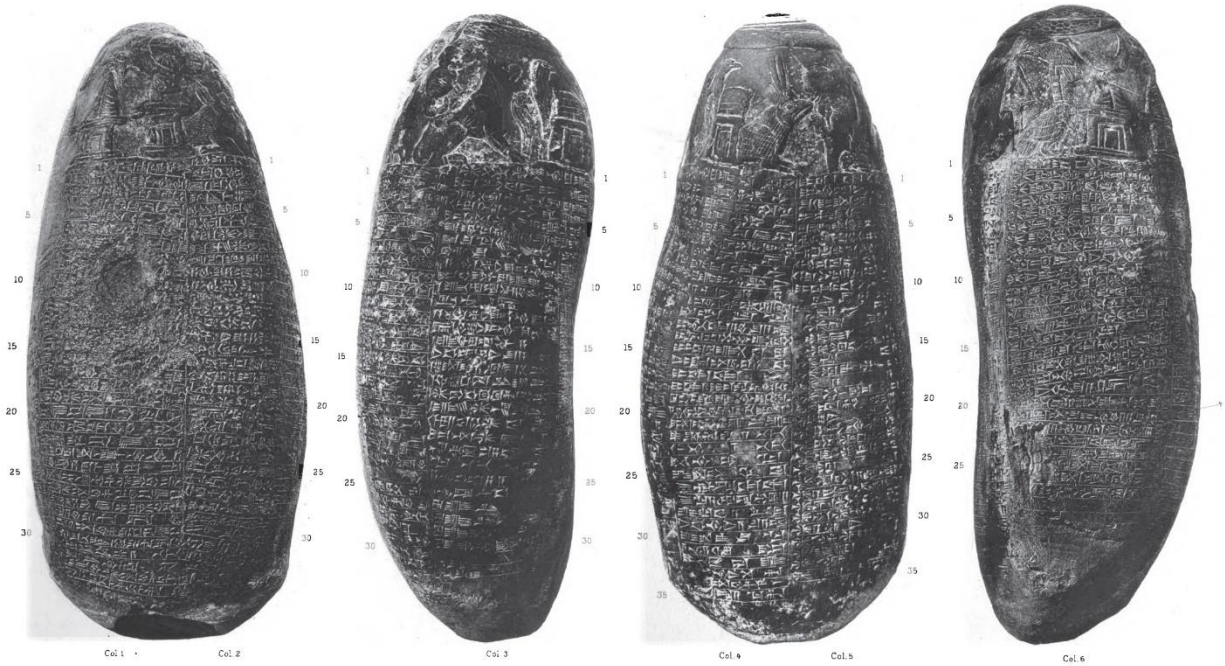
جالب آن که نام خاسردو در این فهرست به کسی مربوط می‌شود که پیشتر به شکل مشابهی زمینی را دریافت کرده بود، و کودوروی آن هم یافت شده است، و بر آن باز اسم همین لیبور زنین اکور و ایقیشا باو را به عنوان شاهد می‌بینیم. شاهد گرفتن افراد البته در اسناد حقوقی قدیمی‌تر میانرودانی هم سابقه دارد،

[77] گور واحد مساحت در میانرودان قدیم بوده است هر گور با ۲۵ آکر یعنی ده هکتار برابر است.

اما تثبیتش به عنوان یک هنجار عام و در این سطح از اسناد دولتی، ویژگی مهمی است که از عصر کاسی‌ها آغاز می‌شود.

کودوروی بابلی، سنگ آهک، حدود ۱۱۸۰ پ.م

نمادهای ایزدان بر کودوروهای بابلی عصر کاسی‌ها، و نمونه‌ای از چراغ نوسکو



کودوروی موآبیتو (۱۱۶۰ پ.م)، و بازنمایی نمادهای خدایان‌اش: ۱) سین: هلال ماه، ۲) ایشتار: ستاره‌ی هشت پر، ۳) شمش: قرص خورشید، ٤) آنو خدای سقف آسمان؛ معبد کلاه‌دار، ٥) انلیل خدای باد: معبد کلاه‌دار، ٦) اِئا خدای آب و خرد: معبد و گاوماهی، ۷) گولا یا نین‌کارّاگ ایزدبانوی درمان: سگ، ۸) ایشارا ایزدبانوی هوری-هیتی: عقرب (که نامش در فهرست ایزدان گواه در متن نیامده است)، ۹) نِرگال خدای مرگ: ستون با سر شیر، ۱۰) زَبابا خدای شهر کیش: نماد کرکس، ۱۱) نابو خدای کاتبان: معبد و اژدهای شاخدار، ۱۲) نینورتا خدای جنگ: ستون با دو سر شیر، ۱۳) نوسکو وزیر انلیل: چراغ پیه‌سوز، ١٤) عداد خدای توفان: گاو و آذرخش، ۱٥) مردوک خدای باد: نیزه، ١٦) باو ایزدبانوی شفاگری: پرنده، ۱۷) شوقامونا ایزد کاسی‌ها: ستون و کرکس، ۱۸) ایشتاران خدای شهر دیر: مار چنبره زده.

راست) کودوروی خاساردو، که در آن خاساردو پسر سومِه زمینی به مساحت ۱٤٤ هکتار (۵۰ گور) را در بیت پیری آمورو (دره‌ی دیاله) از پادشاه ملی‌شیپاک دریافت می‌کند، حدود ۱۱۸۰ پ.م، این یادمان را هرمز رسام در معبد شمش در شهر سیپار کشف کرد.

چپ) کودوروی بابلی از حدود ۱۱۲۰ پ.م: بخشش زمینی به گولا اِرِش از طرف اِئانا شوم ایدینا حاکم سرزمین دریایی

راست: نقش نوازنده‌ی تنبور بر کودوروی ناتمام بابلی، حدود ۱۲۰۰ پ.م

چپ: نقش معبد اِئا با نماد لاک‌پشت در طبقه‌ی میانی آسمان، بین معبد انکی و نین‌خورساگ، بابل، قرن دوازدهم پ.م

کودوروی ناتمام بابلی، حدود ۱۲۰۰ پ.م

ششم: لول‌ها و مُهرها

یکی از رده‌های بسیار مهم از آثار ایران غربی که اغلب سویه‌ی هنری‌اش نادیده انگاشته می‌شود، نشان‌ها و مُهرهاست. کارکرد اصلی مهرها و لول‌ها آن بوده که اسناد مالی نوشته شده بر گِل را با آن نشان‌دار می‌کردند و از این رو همچون امضای افراد عمل می‌کرده است. بر همین مبنا لول‌ها و مهرها را باید نخستین نشانه‌های بروز فردیت در آثار هنری و همچنین در اسناد حقوقی در نظر گرفت. وجود مهر یا لول بدان معناست که فردی خاص هویتی مستقل و موقعیت حقوقی منفردی داشته و بر مبنای آن می‌توانسته طرف قراردادی مالی قرار بگیرد. این سویه از کارکرد مهرها بسیار در تبارشناسی تاریخ ظهور «من» در جوامع باستانی اهمیت دارد و لحظه‌ای را در تاریخ نشان می‌دهد که من‌های خودمختار و خودآگاه، فراتر از کنش متقابل لحظه‌ای و ارتباط گفتاری‌شان با دیگران، در زمینه‌ای ثبت شده و مستند ردپایی شخصی از خود به جای می‌گذارند.

مهرها و لول‌ها از این نظر در تاریخ هنر هم برگه‌ای بسیار بسیار مهم هستند. چون تا پیش از این دوران ما هیچ نشانی از انعکاس فردیت در آثار هنری نمی‌بینیم. نقاشی‌هایی که در دوران باستان بر غارها کشیده می‌شدند یا آثار کلان‌سنگی‌ای که نمونه‌اش را در گوبک‌لی تپه می‌بینیم، حاصل کار گروهی از افراد هستند و به همین خاطر امضای آفریننده یا مخاطبان را بر خود ندارند. در آثاری مثل سفال و تندیس و نقش برجسته هم ماجرا به همین شکل است و نه نشانه‌ای از هویت خاص هنرمند در آن می‌بینیم و نه مخاطب.

تنها ارجاعی که شاید بتواند در این میان مورد توجه قرار گیرد، آن است که در بیشتر جاها تندیسهای شاهان به امر خودشان ساخته می‌شده و از این رو احتمالا جلوه‌ی ظاهری سفارش دهنده‌شان را بازنمایی می‌کند.

اما در مورد مهرها و لول‌ها ما با تولید انبوه امضا سر و کار داریم. در اینجا هر اثر به فردی خاص ارجاع می‌دهد و اصولا جایگاه و نقش اجتماعی وی را بر اسنادی نوشتاری تثبیت می‌کند. از این رو لحظه‌ی واقعی ظهور فردیت در هنر را باید با زادروز مهرها و لول‌ها در ایران غربی همتا دانست. جالب آن که بر این مبنا می‌بینیم که هویت مخاطب زودتر از هویت هنرمند در آثار منعکس می‌شود، و این در بحثهای مربوط به فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی می‌تواند پیامدهای جالب توجهی داشته باشد.

تا به حال تنها از میانرودان بیش از دو هزار لول کشف شده است. قاعده‌ای در باستان‌شناسی داریم که بر مبنای آن به ازای هر چیزی که در رده‌ای از اشیاء کشف می‌شود، صد برابرش طی تاریخ حفظ شده و در خاک پنهان است. بنابراین شمار کلی لول‌هایی که از میانرودان باقی مانده احتمالا به عدد شگفت‌انگیز دویست هزار تا بالغ می‌شود.[۷۸] این کمابیش بدان معناست که استفاده از لول در جهان باستان رواجی چشمگیر داشته است. یعنی داشتن مهر و نشانه امری فردی بوده و منحصر به دیوانسالاران و کاهنان بلندپایه نبوده است.

لول‌ها به خاطر سطح بیشتری که در اختیار هنرمند می‌گذارند، به دامنه‌ی بزرگتری از مضمونها و نقش‌مایه‌ها میدان می‌دهند. به همین خاطر در فاصله‌ی سالهای ۳۴۰۰–۲۹۰۰ پ.م طیف وسیعی از شکل‌ها بر لول‌های چغامیش و شوش و گودین تپه و اوروک و تل براک پدیدار می‌شود، که بوکانان انواعشان را در چهار کلمه‌ی «پرستش، ثروت، جنگ و کار» خلاصه کرده است.[۷۹]

---

[78] Bertman, 2005: 231.
[79] Ross, 2013: 304-305.

ساختار و فناوری تولید این لول‌ها از همان ابتدای کار در پهنه‌ای گسترده یکدست و همریخت است. یکی از کهنترین کانونهای تولید لول شهر شوش بوده که از لایه‌های ۲۰ و ۲۱ آن نمونه‌هایی با ردیف نقشهای جانوری و علامت ماهی کشف شده است. مشابه همین لول‌ها را در تپه شرف‌آباد در همان نزدیکی می‌بینیم و دامنه‌ی این آثار تا شهر اوروک (لایه‌ی ٤) تا جنوب میانرودان و تل براک (نگار باستانی، لایه‌ی حبوبه کبیره) کشیده می‌شود. این آثار در شوش تا لایه‌ی ۱۷ب ادامه پیدا می‌کند و بعد ناپدید می‌شوند.[۸۰]

لول‌ها از همان ابتدای کار نقشهای منحصر به فرد و یگانه‌ای داشته‌اند و این نشانگر آن است که هویت فردی دارنده‌شان را نشان می‌داده‌اند و بنابراین یکی از شاخصهای ظهور مفهوم «من» در معنای حقوقی و اقتصادی هستند. نکته‌ی جالب آن است که مهرها و لول‌ها ویژه‌ی تمدن ایرانی هستند. یعنی نه تنها زودتر از هرجای دیگر در ایران زمین تکامل یافته‌اند، که اصولا در تمدنهای باستانی دیگر هرگز با این دامنه و تنوع تکامل نیافتند. در چین و مصر و اروپا لول هرگز تحول پیدا نکرد و تنها مهر را داشته‌ایم، و آن هم به توده‌ی مردم تعلق نداشته و تنها فرمانروا یا دیوانسالاران والامرتبه‌اش برای امضای اسناد دولتی از آن بهره می‌جسته‌اند. یعنی نشان بدان معنایی که در ایران زمین شکل گرفته و ارتباط میان یک من و دیگری را نشان می‌دهد، نه تنها در سایر تمدنها بسیار دیرآیندتر از ایران است، که اصولا شکلی درونزاد هم ندارد و در شکل بومی‌اش تنها روابط نهادها با کارگزاران دولتی را بازنمایی می‌کرده است.

لول‌ها کاربردی شخصی داشته و برای مهر کردن اسناد مالی و حقوقی به کار گرفته می‌شده است. تقریبا در همه‌ی موارد میانه‌اش را سوراخ می‌کردند تا با بندی به گردن یا کمربند آویخته شود. استفاده از

[80] Matthews, 1997: 55-56.

مهرها در این شکل تا دوران معاصر در ایران رواج داشته، اما از عصر اشکانی به بعد به مهرهای مسطح تغییر شده داده و به جای آن که با بندی آویخته شود، بر رکاب انگشتری نشانده می‌شده است. به احتمال زیاد مهرهای مسطح زودتر از همه پدید آمده و نشاندن مهر مسطح بر انگشتر دیرآیندتر از دوتای دیگر باشد. اما برای بخش مهمی از تاریخ ایران هر سه نوع مهر وجود داشته و موازی با هم کاربردهای ویژه‌ی متمایزی را برآورده می‌کرده است.

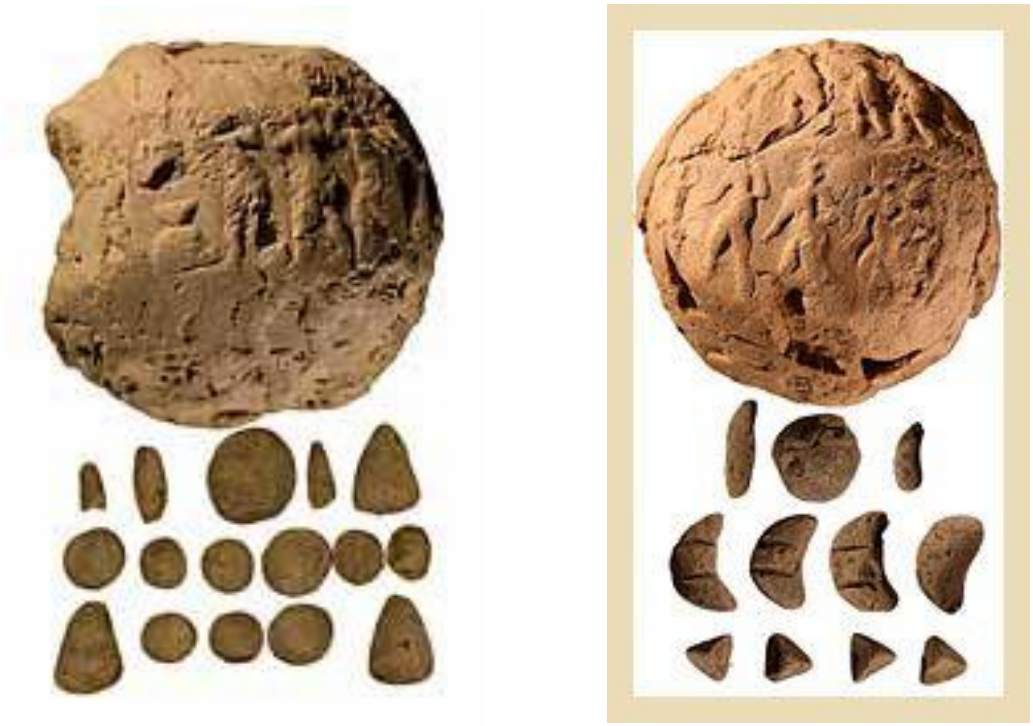
مُهر بنا به تعریف سطحی تخت و کوچک است که نقشی منفی بر آن کنده‌کاری شده و با نهاده شدن بر لوح گلی (و بعدتر پاپیروس و کاغذ و پارچه) نقشی را بر آن پدید می‌آورد. لول در مقابل ساختاری پیچیده‌تر دارد و استوانه‌ایست که بر سطح بیرونی‌اش نقشی مفصل‌تر کنده‌کاری شده است. برعکس مهر که با نهادن بر سند اثر خود را به جا می‌گذارد، لول را باید بر سطح مورد نظر چرخاند. به همین خاطر بر خلاف مهر که تنها بر سطحهای تخت و موازی با خودش کارکرد دارد، لول را بر سطوحی منحنی و کوژ و کاو نیز می‌توان به کار برد. به همین خاطر حدس غالب آن است که لول‌ها در پیوند با گوی‌های گِلی‌ای تکامل یافته‌اند که عناصری نمادین را در داخل خود حفظ می‌کرده و نخستین بار در ایلام باستان پیدا شده و سند مالی مربوط به داد و ستد بوده است. اندازه‌ی مهرها کوچکتر است

یکی از مراکز مهمی که سیر تحول مهرها و استقلال تدریجی خط و نویسایی از زمینه‌ی مهرها را به خوبی نشان می‌دهد، تپه‌ی چغامیش در چهل کیلومتری جنوب شرقی دزفول از مراکزی است که در همسایگی چند تپه‌ی باستانی دیگر (چغازنبیل در جنوب و چغا بنوت در غرب) قرار دارد و اینها بعدتر در گذر تاریخ شهر جندی‌شاپور و بعدتر دژپُل (دزفول) را شکل داده‌اند.

آثار یکجانشینی و روستاهای اولیه در چغامیش به هزاره‌ی هفتم پ.م باز می‌گردد. تپه‌ی چغامیش در حدود ٤٨٠٠ پ.م خالی از سکنه شده[٨١] و این همزمان با شکل‌گیری مراکز سکونتی در شوش در همان نزدیکی است. متاسفانه آثار باستانی یافت شده در این مرکز باستانی که در قلعه خلیل در نزدیکی تپه نگهداری می‌شد در جریان انقلاب اسلامی مورد حمله‌ی انقلابیون قرار گرفت و بخش عمده‌ی آثار از میان رفت و برخی نیز غارت شد. چنین می‌نماید که جریانهای ایران‌ستیز عمدی در نابودی این منطقه‌ی باستانی داشته باشند، چون طی سالهای اخیر هم تپه‌های باستانی وابسته به این مجموعه فاقد حریم و نگهبان بوده و مدام مورد تعرض کشاورزان و سودجویان محلی قرار می‌گرفته‌اند.

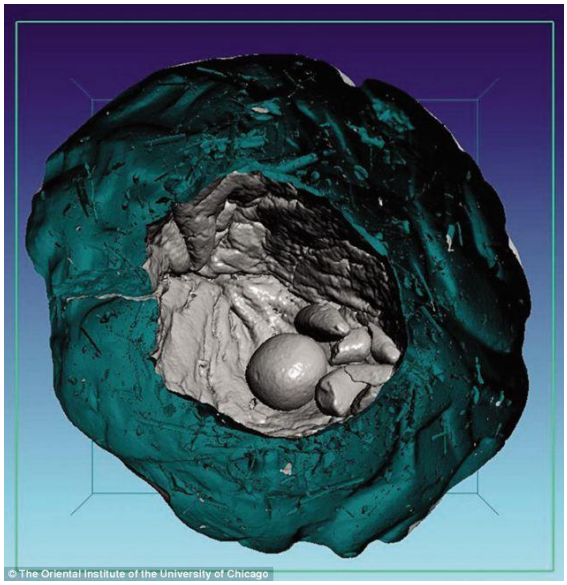
این تپه‌ی باستانی از این نظر اهمیت دارد که نخستین نشانه‌های خط جهان در آن یافت شده است. این آثار به قرنها پیش از نخستین نمونه‌های مشابه در میانرودان تعلق دارند و گوی‌هایی سفالین هستند که درونشان اشیایی هندسی مثل گلوله یا مخروط از جنس گل نهاده می‌شده و رویش با نقش برجسته‌هایی جانوری پوشانده می‌شده است. این سیستم ثبت داده‌ها که نخستین نمونه‌ی «نوشتن» اطلاعات در جهان محسوب می‌شود، در حدود سال ٣٥٠٠ پ.م در چغامیش شکوفا بوده و طیفی وسیع از آثار را پدید آورده که ١٥٠ نمونه‌ی سالمش تا به امروز باقی مانده است. نمونه‌هایی مشابه در میانرودان و به خصوص شهر اوروک نیز کشف شده که چند قرن جدیدتر هستند و باید آن را وامگیری‌ای از چغامیش در نظر گرفت.

[81] Alizadeh and Mahfroozi, 2004-2005.

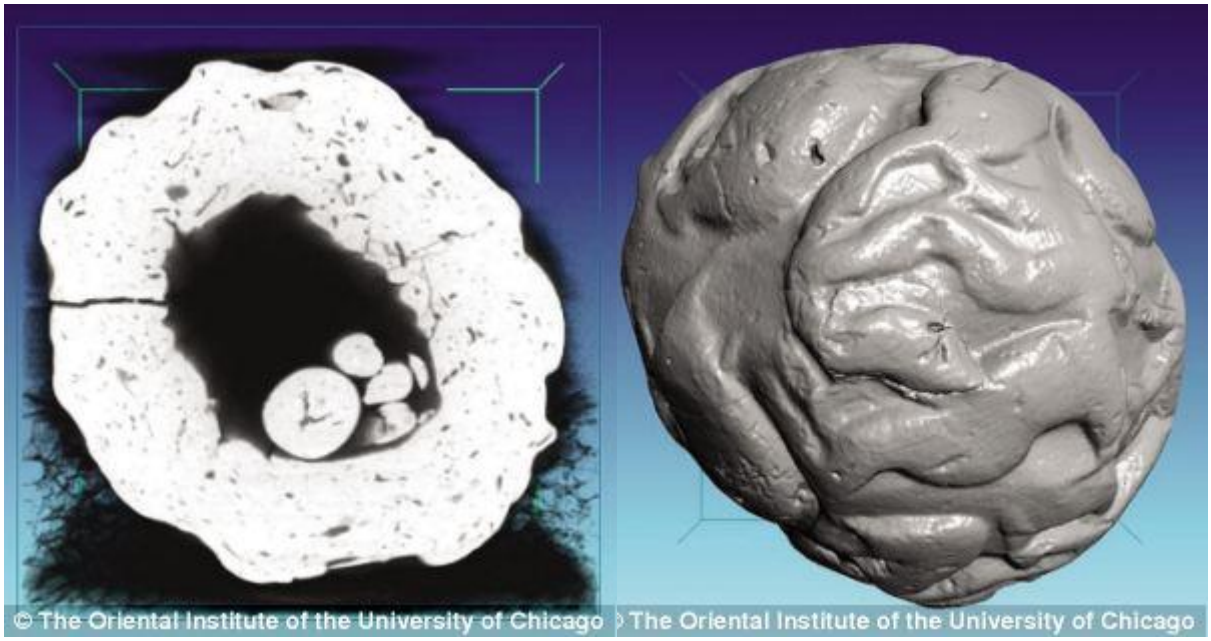


راست) گوی چغامیش و عناصر درونش، حدود ۳۵۰۰ پ.م؛ چپ) گوی مشابه از اوروک، حدود ۳۲۰۰ پ.م

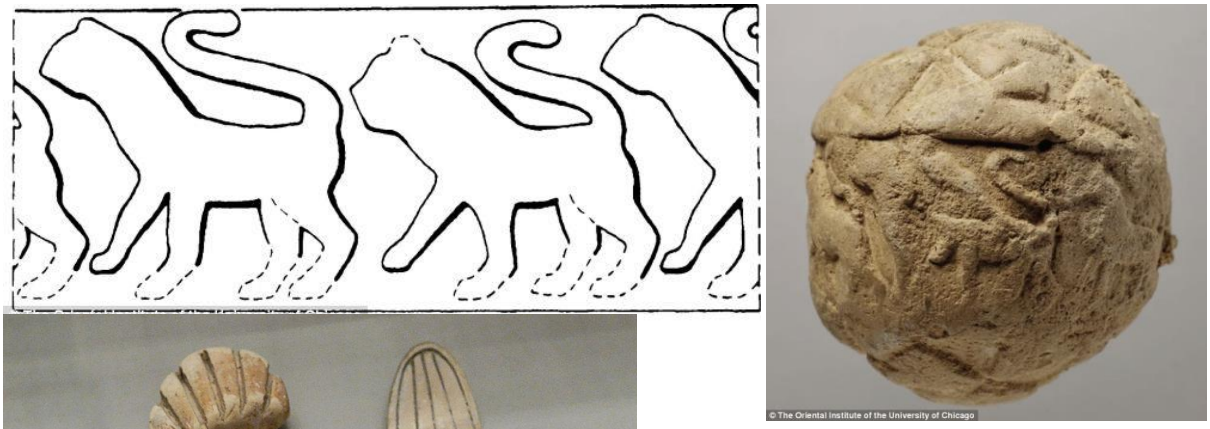
این گوی‌ها که از چند سانتی‌متر تا چند ده سانتی‌متر قطر دارند، حامل حجمهایی هندسی هستند که احتمالا تعدادی مشخص از کالایی را بازنمایی می‌کرده است. این حجمها در کل تا جایی که پژوهشها نشان می‌دهد، ١٤ نوع داشته‌اند و همچون نوعی نظام رمزگذاری مفهومی و عددی عمل می‌کرده‌اند. مثلا حدس زده‌اند که هرم‌های کوچک علامت عدد ۲۰ بوده باشند. گوی گلی‌ای که این حجمها را در خود جای می‌داده با یک یا دو نقش آراسته می‌شده که احتمالا اصلی‌اش به خریدار یا مالک آن اموال مربوط می‌شده و دیگری علامت فروشنده بوده است.



راست) یک گوی شکسته با چهار گلوله و یک مخروط درونش؛ چپ) تصویری گرفته شده با CT-scan از یکی از گوی‌ها که عناصر نهاده شده درونش را نشان می‌دهد.



یک گوی گلی از چغامیش و عکس CT-scan از عناصر نمادین نهاده شده در درونش



بالا: نقش روی گوی گلی چغامیش که احتمالا هویت دارنده یا خریدار کالاها را نشان می‌داده است.

نمونه‌ی از اشیای نمادین نهاده شده: راست) در گوی‌های گِلین چغامیش؛ چپ) در شوش، ۳۵۰۰ پ.م

داده‌های باستان‌شناختی نشان می‌دهد گوی‌های سفالین حامل رمزگان حسابداری در ایران مرکزی پدیدار شده و از آنجا به منطقه‌ی میانرودان و آسورستان گسترش یافته است. نمونه‌هایی از این خط اولیه که در اوروک پیدا شده که ساخت مناطق مرکزی ایران هستند و احتمالا در پی روابط تجاری میان مناطق همسایه‌ی چغامیش و جنوب میانرودان به این منطقه وارد شده‌اند.[۸۲]

[82] Ross, 2013: 303-304.

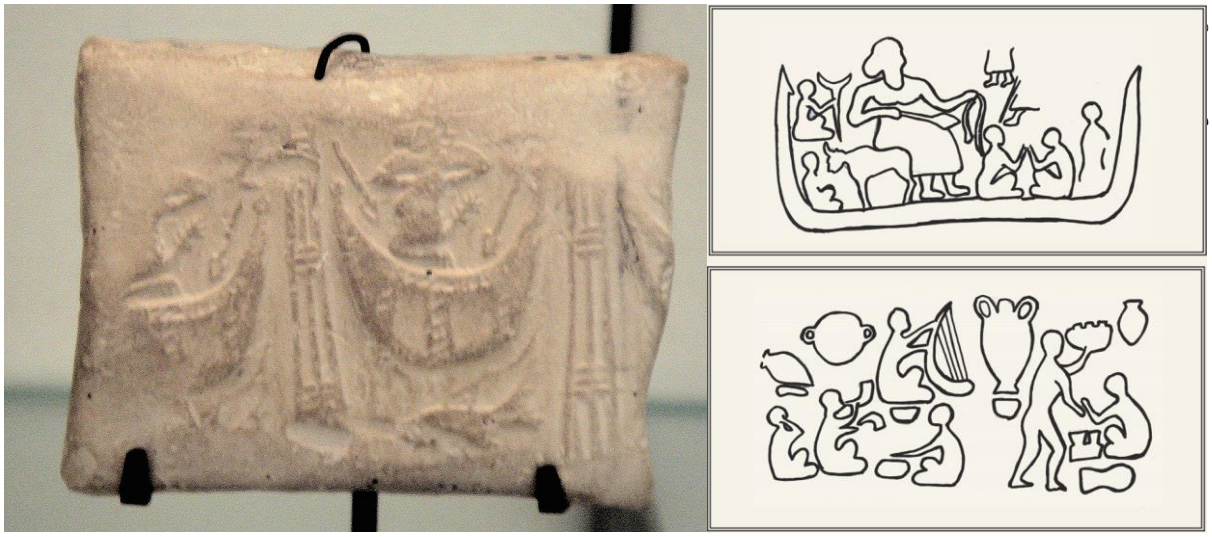
درباره‌ی پیوند مهر و لول و زمان‌بندی‌شان بحثهای زیادی در جریان است. پژوهشگرانی مثل استفن برتمن[۸۳] می‌گویند مهرها زودتر از لول‌ها پدید آمده‌اند، و این معقول هم هست. چون لول‌ها ساختار پیچیده‌تر و محتوای هنری پیشرفته‌تری دارند. از نظر بایگانی تاریخی هم پیدایش مهرها اندکی زودتر از مهرها بوده است. با این حال بر این نگرش دو نقد وارد است. یکی آن که فاصله‌ی زمانی پیدایش این دو چندان نیست که تعیین کننده باشد، و انگار هردو همزمان شکل گرفته‌اند. دیگر آن که گوی‌های گلی که با لول پیوند دارند زودتر از لوح‌ها تکامل یافته‌اند. به همین خاطر پژوهشگران دیگری مثل گویندالین لِیک[۸۴] هردو را همزمان می‌دانند و به پیش و پس بودن یکی‌شان باور ندارند.

به احتمال زیاد لول‌ها به خاطر پیچیده‌تر بودن‌شان قدری دیرتر از مهرها پدیدار شده باشند. اما نکته در آن است که برای هزاران سال هردو در کنار هم به کار برده می‌شده‌اند، و رواج بیشتر یکی‌شان در نقطه‌ای تنها نشانگر سنت کاتبان آن منطقه بوده و زمینه‌ای که قرار بوده نشانه‌گذاری شود. در کل چنین به نظر می‌رسد که خاستگاه جغرافیایی مهر منطقه‌ی آسورستان و خاستگاه لول ایلام بوده باشد. با این حال در میانرودان سنت شکوفای هنری‌ای داریم که بر محور لول استوار شده است. احتمالا این بدان خاطر بوده که استفاده از گوی گلی در جنوب غربی ایران زمین بیشتر رواج داشته و در آسورستان که لوح اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، نشانه‌گذاری هم کم کم به انحصار مهرها در می‌آید. همچنین پیشرفته‌تر بودن نظام دیوانسالاری در مناطق جنوبی و به ویژه اوروک را هم دلیلی برای رونق بیشتر لول‌ها در این منطقه دانسته‌اند.[۸۵]

---

[83] Stephen Bertman
[84] Gwendolyn Leick
[85] Reichel, 2012: 34.

گذشته از آثار دیگر، دو لول در چغامیش کشف شده که بسیار اهمیت دارند و نخستین سندهای تاریخی دربارهٔ دریانوردی و موسیقی به مثابه نهادی اجتماعی محسوب می‌شوند. مهری که مضمونی سیاسی دارد، شاهی پیروزمند را نشسته بر زورقی نشان می‌دهد در حالی که اسیری در بند زیر پایش نشسته است.



راست: نقش کشتی چغامیش چپ: نقش کشتی بر لوحی از شوش، حدود ۳۰۰۰ پ.م

از نظر هنری مهمترین نمونه‌ها در ردهٔ مهرها به استوانه‌هایی کنده‌کاری شده از جنس سنگ یا عاج و استخوان مربوط می‌شوند که با تصویرهایی منفی کنده‌کاری شده و با غلتاندن‌شان بر لوح‌های گِلی نقشی برجسته از آن به جا می‌مانده است. این مهرهای استوانه‌ای که در واقع یک ماشین کوچک تولید نقش برجسته بوده را به خاطر همین شکل لوله‌مانندشان «لول» می‌نامیم.

این مهُرها معمولا از سنگهای قیمتی یا نیمه قیمتی ساخته می‌شده‌اند و بنابراین فناوری ساخت و نوع پرداخت‌شان در ردهٔ جواهرسازی جای می‌گرفته است. لول‌ها اغلب سه چهار سانتی‌متر درازا دارند. هرچند نمونه‌هایی با ابعاد دو سانتی‌متر تا هفت سانتی‌متر هم در میانشان دیده می‌شود. مهرها در مقابل کوچکتر هستند و میانگین اندازه‌شان تنها دو سانتی‌متر است. به همین خاطر نقش مهرها ساده و به نمادهایی تک محدود

است. در حالی که لول‌ها به خاطر در اختیار داشتن سطحی گسترده‌تر و قابی مستطیلی، می‌توانسته‌اند روایتی را در خود بگنجانند و به همین خاطر سیستم تصویری پیچیده‌تری دارند.

در بیشتر منابع خاستگاه لول را سومر باستان دانسته‌اند. اما این فرضیه دو ایراد اساسی ندارد. نخست آن که قدیمی‌ترین لول‌ها در مناطق شمالی‌تر و در آسورستان کشف شده است، و دیگری آن که فناوری‌های جهان باستان همگی در پیوند با مواد خام بومی شکل می‌گرفته است. یعنی مثلا سنگی بودن سازه‌ی گوبک‌لی تپه یا خشتی بودن بناهای سومری به اقلیم و منابع خام موجود در هر منطقه باز می‌گشته است. درباره‌ی لول‌ها هم قاعدتا مکانی در نزدیکی منابع سنگ قیمتی و نیمه‌قیمتی باید خاستگاهش بوده باشد.

این را می‌دانیم که سنگهایی مثل لاجورد و اوبسیدین و هماتیت و آمتیست که برای ساخت لول مورد استفاده قرار می‌گرفته در در میانرودان وجود نداشته و اغلبشان از ایران شرقی و گاه (درباره‌ی اوبسیدین) از آناتولی به این ناحیه صادر می‌شده است. از این رو روشن است که فناوری ساخت لول نیز خاستگاهی بیرون از میانرودان داشته است. هرچند خیلی زود در دولتشهرهایی مثل اوروک استفاده از آن باب می‌شود.

دو مُهر از فرهنگ عبید، حدود سال ۴۰۰۰ پ.م: راست و میان) با نقش بز از تل عبید، چپ) با نقش پهلوان شیرگیر از گیرسو (لاگاش)

کهنترین مُهرها به هزاره‌ی ششم پ.م تعلق دارند و همزمان در چندین کانون یکجانشینی در ایران غربی پدیدار می‌شوند. در فرهنگ حلف در میانرودان، در تپه سیلک و در مراکزی جنوبی‌تر مثل جیرفت و چغامیش نشانه‌هایی از مهر یافت شده که کهنترین شیوه‌های رمزگذاری مالکیت را نشان می‌دهد و از قشربندی اقتصادی جامعه حکایت می‌کنند. این مهرها البته بسیار ساده هستند و به اشکالی هندسی یا هاشورهایی محدود هستند. در هزاره‌ی پنجم پ.م در سراسر ایران غربی استفاده از مهرهای مسطح رواج می‌یابد و نقشهای جانوری و انسانی پدیدار می‌گردد. در اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م نوآوری مهمی –احتمالا در قلمرو ایلام– رخ می‌دهد و آن ساخت لول است. یعنی سطح حامل فرو رفتگی‌ها که قرار است بر گل نقش برجسته‌ای درست کند، به جای آن که بر سطحی تخت کنده‌کاری شود گرداگرد یک استوانه‌ی سنگی حکاکی می‌شود.

پیدایش لول‌ها تا حدودی پیامد پیدایش فناوری مته کردن سنگ‌ها بود که هم در ساخت آوندهای سنگی تحولی ایجاد کرد و هم سوراخ کردن میانه‌ی لول و رد کردن بند از آن را ممکن ساخت. در سومر باستان کسانی که لول می‌تراشیده‌اند را بورگول می‌نامیدند و همین کلمه است که در اکدی به پورکولّو تبدیل می‌شود و مُهرساز معنی می‌دهد. داده‌ها نشان می‌دهد که یک مهرساز می‌بایست پیش از آن که دکان مستقل خود را بزند، برای چهار سال پیش استادی شاگردی کرده باشد.

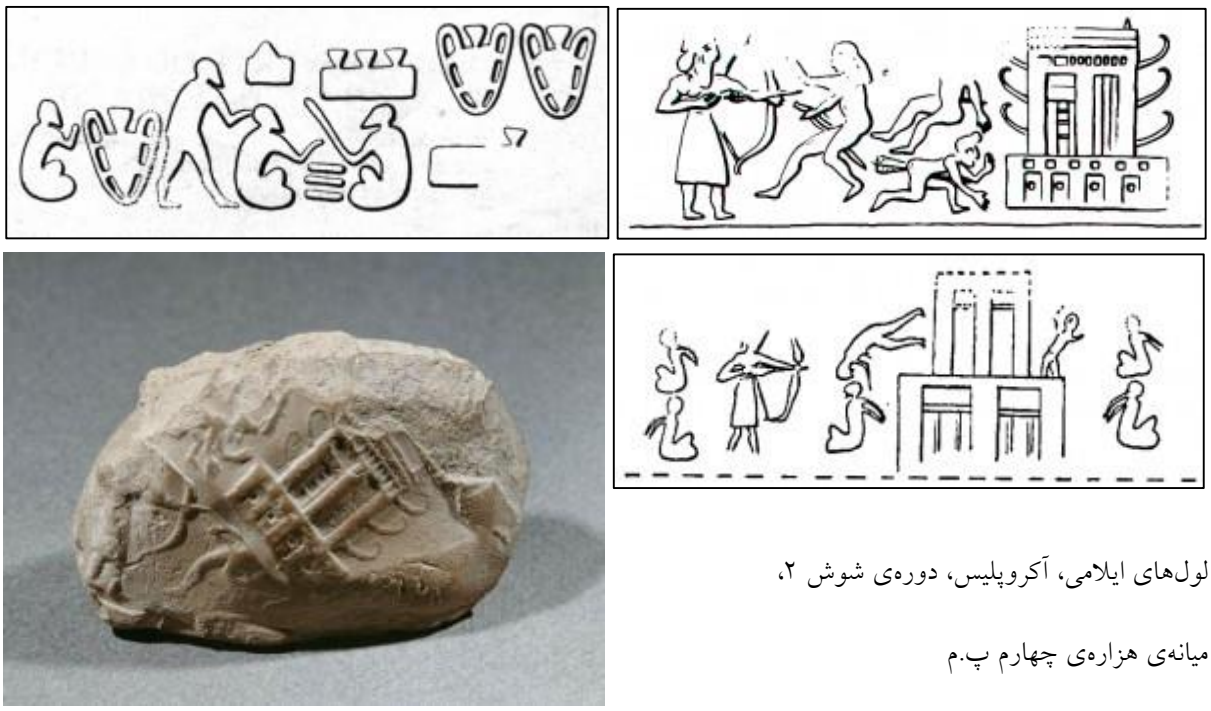
همچنین از داده‌ها چنین بر می‌آید که ساخت استوانه‌ی سنگی شغلی جداگانه بوده باشد و مهرسازان لول‌های آماده و خام را از کسانی دیگر خریده و تنها کار هنری بر رویش را انجام می‌داده‌اند. با این حال نمونه‌هایی از لول‌های نقش‌دار را هم داریم که سوراخ میانی‌شان کامل نیست. بنابراین به احتمال زیاد مته کردن میانه‌ی لول که کار دشواری هم هست، در آخرین مرحله انجام می‌پذیرفته و این زمانی بوده که سازنده اطمینان داشته اثری کامل و ارزشمند را خلق کرده است.

راست ومیان) مُهر با نقش بز و پرنده، شمال آسورستان یا جنوب آناتولی، میانه‌ی هزاره‌ی پنجم پ.م؛

چپ) لول سومری، اوروک، میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م

هرچند لول‌ها همچنان از نظر روش کنده‌کاری و سبک هنری کلی ادامه‌ی مستقیم مهرهای مسطح قدیمی محسوب می‌شوند، آن مهرهای مسطح با این ابداع تازه از میدان به در نشدند و موازی با لول‌ها کارکرد خود را حفظ کردند. یکی از مهمترین پیامدهای پیدایش لول نه به خودِ مُهر، که به زمینه‌ی پذیرنده‌ی نقش آن مربوط می‌شد. مهر مسطح به سطحی کوچک و تخت از گل نیاز داشت تا نقش خود را بر آن به جا گذارد و این معمولا با بستن نخی دور ظرفهای سفالی و مهر کردنشان با قطعه‌ی کوچکی از گِل انجام می‌شد. اما با ظهور لول‌ها، «چرخاندن لول» جای «نهادن مهر» را گرفت.

لول را می‌شد بر سطحی گسترده چندین بار غلتاند و زنجیره‌ای از شکلها را پدید آورد که به لحاظ نظری می‌توانست تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. در نتیجه سطوحی که برای مهر کردن به کار گرفته می‌شد گسترش پیدا کرد و سطح بیرونی گوی‌های سفالی‌ای برای این کار مورد استفاده قرار گرفت که حاوی اشیای هندسی نمادینی بودند که شکل مقدماتی خط محسوب می‌شد.



لول‌های ایلامی، آکروپلیس، دوره‌ی شوش ۲،

میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م

در واقع شکل‌گیری لول با ظهور نخستین بارقه‌های نویسایی یعنی گوی‌های حامل اشکال نمادین هندسی همزمان و همسایه بود و باید هردوی اینها را سویه‌هایی متفاوت از یک طرح ذهنی یکپارچه در نظر گرفت که احتمالا برای نخستین بار در قلمرو ایلام و چغامیش و نواحی اطرافش پدیدار شده‌اند. این طرح ذهنی در هزاره‌ی پنجم پ.م برای نخستین بار پدیدار شد و تا پایان هزاره‌ی چهارم پ.م تداوم یافت و در پهنه‌ای که از ایلام تا جنوب میانرودان و از آنجا تا شمال آسورستان ادامه داشت، همزمان تکامل یافت و در نهایت به صورت ترکیب لول و لوح گلی حامل خط میخی تحول پیدا کرد.

ابداعی که گذار از آن گوی‌های گلی به لوح‌های سفالی را نمایش می‌داد، لوح‌هایی است که عناصری هندسی را همچون نشانه‌هایی در خود نمایش می‌داد و با لول امضا می‌شد. این نوع لوح‌ها را در اواخر هزاره‌ی

چهارم پ.م در مراکز ایلامی و جنوب میانرودان (اوروک) و شمال آسورستان داریم، اما مرکزش ظاهرا شوش بوده چون بیشترین تعداد از آن (۱۱۵ تا) در این منطقه یافت شده است.[۸۶]

در میان آثار کشف شده در ایران غربی، طبق معمول بیشترین پژوهشها درباره‌ی میانرودان انجام شده است. برخی از لول‌ها به سادگی صحنه‌های طبیعی را بازنمایی می‌کنند و ادامه‌ی مستقیم مهرهای مسطحی هستند که طرحهایی ساده از این دست را نمایش می‌دادند. این آثار معمولا بر نقشهای جانوری تمرکز یافته‌اند، و در مقابل برخی دیگر انتزاعی‌تر و دورتر از طرحهای طبیعی هستند.

لول‌های یافت شده از سومر باستان را بر اساس ساختار هنری‌شان به دو رده‌ی سبک اوروک و سبک جمدت‌نصر تقسیم می‌کنند. سبک اوروک به خاطر پرداخت ظریف، بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی جانوران، و توازن زیبایی‌شناسانه‌شان ممتاز هستند. در این آثار اغلب نقشهایی از چشم‌اندازهای شهری را هم می‌بینیم. یعنی معبد، اجرای مناسک و سلسله مراتب اجتماعی در آن بازنموده شده است. در مقابل سبک جمدت‌نصر زمخت‌تر و ساده‌تر است و نقشها در آن فاقد جزئیات هستند و اغلب با خطوطی راست یا خمیده و مته‌کاری سطح سنگ تولید می‌شود، و جالب آن که با بسامدی بسیار بیشتر نقش زنان را بازنمایی می‌کنند. به همین خاطر نیسِن[۸۷] حدس زده‌اند که شاید دارندگان برخی‌شان زنانی بوده باشند که در معبدها نقشی و کاری بر عهده داشته‌اند.[۸۸] سوزان پولاک[۸۹] هم سبک جمدت نصر (نگاره‌های زیر) را نشانگر تاثیر انقلاب شهرنشینی بر زنان می‌داند. چون در آنجا زنان چهار زانو نشسته اغلب در حال کار کردن نمایش داده شده‌اند.[۹۰]

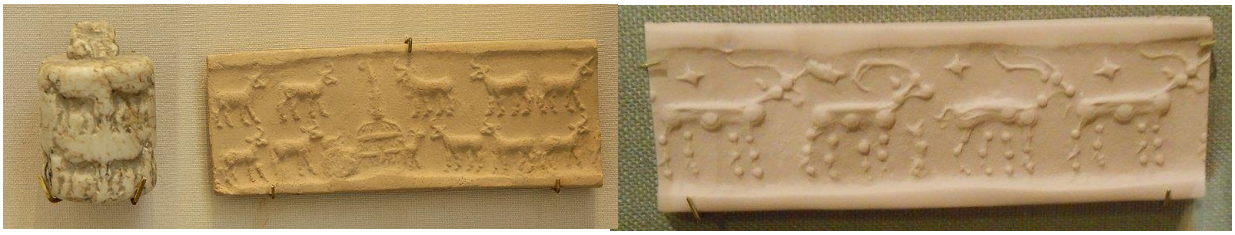
---

[86] Ross, 2013: 306.
[87] Nissen
[88] Lewis and Feldman, 2015: 11-12.
[89] Susan Pollock
[90] Lewis and Feldman, 2015: 12.

لول‌های جمدت نصر، با ابعاد ۱۷ تا ۲۵ میلی‌متر، حدود ۳۰۰۰ پ.م

به لحاظ باستان‌شناختی، دوره‌ی اوروک (٤٠٠٠ تا ۳۱۰۰ پ.م) قدیمی‌تر از جمدت نصر (۳۱۰۰–۲۹۰۰ پ.م) است. اما این رده‌بندی سبکی تاریخی نیست و جغرافیایی است. یعنی شکل غالب لول‌ها در شهر اوروک و تپه‌ی باستانی جمدت نصر را توصیف می‌کند و نه دوره‌های زمانی را. اما تمایز جالبی که در این میان هست، آن که خودِ لول‌های جمدت نصر در شمار بیشتری یافته شده‌اند، در حالی که نقش‌شان بر اسناد به نسبت کمیاب است، و در مقابل نقش سبک اوروک را فراوان بر اسناد می‌بینیم، و در مقابل خودِ لول‌ها اندک یافت شده‌اند.

به همین خاطر حدس زده‌اند که احتمالا تمایز میان این دو کارکردی بوده[۹۱] و به مکان یا زمان مربوط نباشد. یعنی لول‌های سبک جمدت‌نصر به افراد تعلق داشته و به همین خاطر کار کمتری رویش می‌شده و تفاوتهای بینابینی بیشتری داشته و مضمون‌هایی شخصی‌تر را هم نمایش می‌داده است و بر شمار کمتری از اسناد به کار می‌افتاده است. در مقابل لول‌های سبک اوروک بیشتر به دیوانسالاران و مقامات معبدی یا درباری تعلق داشته و به همین خاطر به جانشین یا وارث‌شان به ارث می‌رسیده و زمانی طولانی‌تر و به شکلی گسترده‌تر مورد استفاده قرار می‌گرفته و به همین ترتیب هزینه و نیروی بیشتری هم برای ساخته شدن‌اش صرف می‌شده است. در مقابل سوزان پولاک که بیشتر بر موقعیت زنان در لول‌های جمدت نصر تمرکز کرده، می‌گوید این نشان‌ها برای وابستگان فروپایه‌ی به معبدها و نهادهای اجتماعی کاربرد داشته و بنابراین فردیت‌شان را نشان نمی‌داده است، در مقابل سبک اوروک که به نمایندگان تشخص یافته‌ی دیوانسالاری و دربار مربوط می‌شده‌اند.[۹۲]



لول بازالتی، معبد سین در خفجه، میانرودان، ۳۳۰۰–۲۹۰۰ پ.م

لول از آهک سفید، اوروک، حدود ۳۵۰۰ پ.م

[91] Lewis and Feldman, 2015: 12.
[92] Lewis and Feldman, 2015: 12.

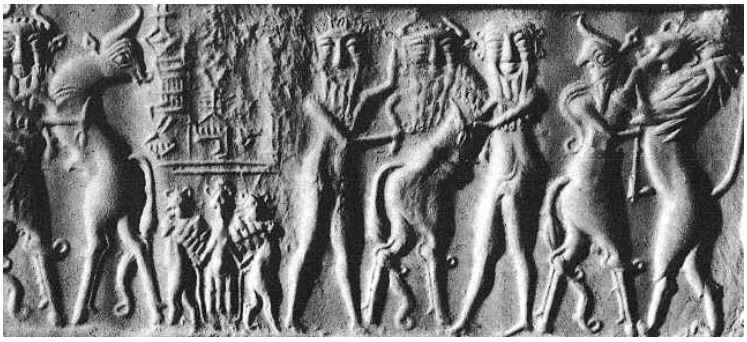
یکی از مضمونهای مهم در طرح لول‌ها، نبرد پهلوانی با هیولایی است. گاه این پهلوان انسانی و گاه نیمه‌خدایی مثل گیلگمش، و در بسیاری از موارد هم ایزدی مثل مردوک است که بر هیولایی مثل تیامت غلبه می‌کند. نقش مشهور پهلوانی که با دو دستش دو جانور را گرفته است هم بر لول‌ها فراوان تکرار می‌شود.

پهلوان شکارچی چهار بز

پهلوان شاخدار شیراوژن

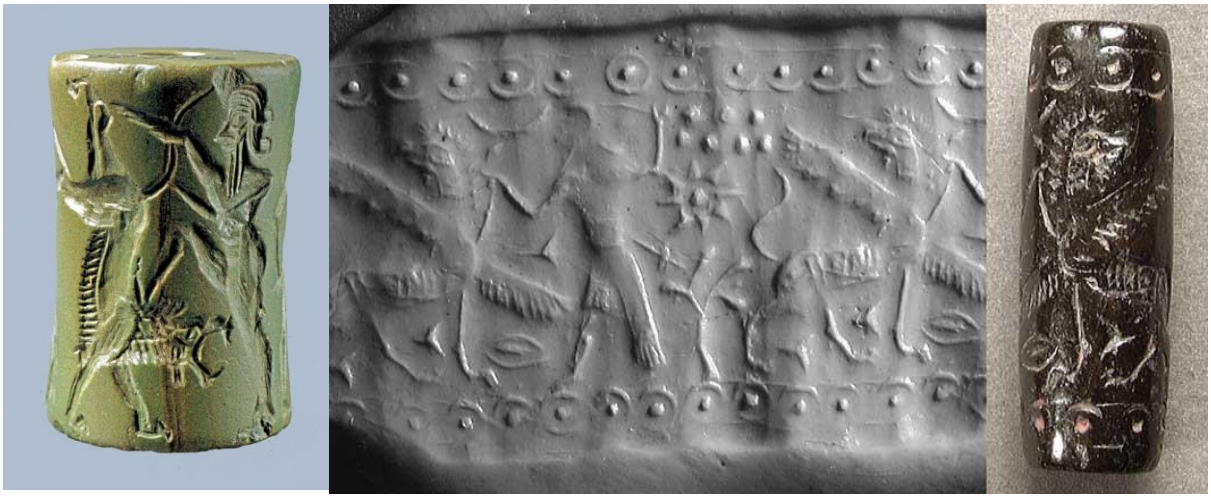
پهلوان شکارچی و پلنگ

پهلوان و شیردال، آشور، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م



گیلگمش و انکیدو

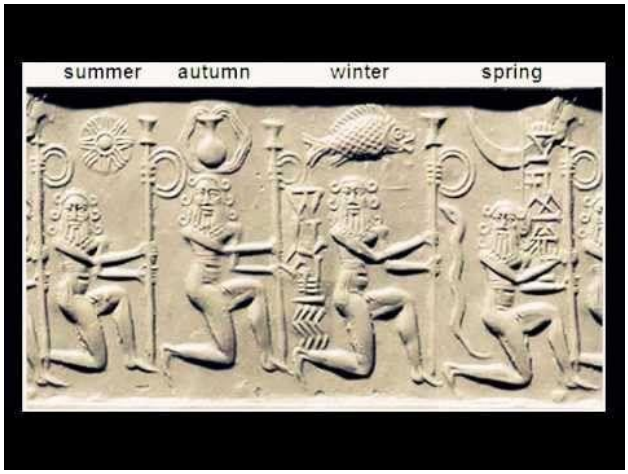
پهلوان و شیردال‌ها



پهلوان و شیردال‌ها

لول به بلندای ٤/٣ سانتی‌متر، اور، ۲۳۰۰ پ.م

لول لاجورد سومری، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

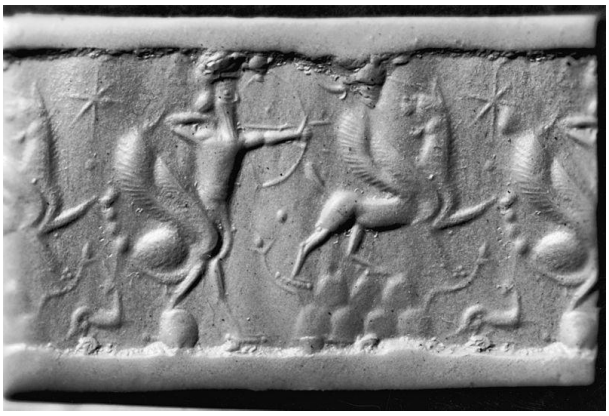


لول چهار فصل، اکد، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

نقش ترکیبی پهلوان شکارچی و شیر آهوکُش، سومر، ۲۱۰۰ پ.م

مرد–پرنده و شکار هیولا

در برخی موارد پهلوانی که با هیولا می‌ستیزد، خود نوعی هیولاست و مثلا بال دارد (نگاره‌های بالا). مثلا نقش مرد–عقرب کمانگیر در این میان به نسبت رایج بوده و معمولا در حال نشانه گرفتن شیردالی بوده است. این برجستگی تصویر مرد–عقرب تا حدودی مضمونهای میانرودانی را به آثار همزمان و گاه کهنتر جیرفت مربوط می‌سازد که این نقش‌مایه زیاد در آن تکرار می‌گردد.

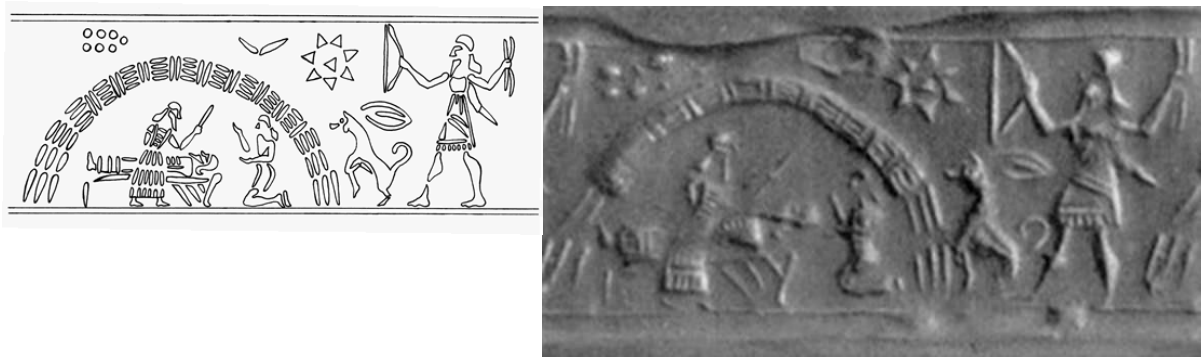


غلبه‌ی مرد–عقرب بر آنزو، آشوری میانه (۱۲۰۰–۱۴۰۰ پ.م)

ابوالهول بالدار شکارچی با نقش ستاره‌ی ایشتار

نبرد مرد-عقرب با اسب، آشور، حدود ۱۳۰۰ پ.م

برخی از لولها صحنه‌هایی آیینی را نمایش می‌دهند و ارزش مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه دارند. مثلا یکی از مضمونهایی که در بسیاری‌شان تکرار می‌شود، کلبه‌ی نئین گنبدی شکلی است که گویا برای درمان بیماران مورد استفاده قرار می‌گرفته است و در آن بیماری خفته بر بستر بازنموده شده که ایزد درمانگری به نام دامو بر بالای سرش ایستاده است.



دامو ایزد درمانگر و مادرش بائو و نینورتا

دو لول با نقش دامو و بائو در خیمه‌ی مرگ

دو لول با نقش نقش اینانا و درخت اوهوپو

صحنه‌ی رایج دیگر، همان بار یافتن نزد خداوند است که نقش برجسته‌هایش را هم فراوان می‌بینیم. الگوی کلی تصویر دقیقا همان است که در نقش‌برجسته‌ها رایج بوده، و تنها به خاطر کوچکی فضای کار خطوط ساده و بی‌جزئیات ترسیم شده‌اند. در این نقشها خدایی بلندپایه بر اورنگی نشسته و کسی که ممکن است شاه یا کاهن یا خدایی فروپایه‌تر باشد، نزد او بار می‌یابد. معمولا یکی از خدایان کهتر نزدیک به آن خدای بزرگ هم در صحنه حاضر است و معمولا مچ دست فرد اخیر را گرفته و او را به نزد خداوند راهنمایی می‌کند. ساخت کلی این تصویر با دلالتهای سیاسی‌اش کمابیش همان است که بعدتر در نقش برجسته‌های تخت جمشید هم می‌بینیم.

لول سومری با نقش انکی، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

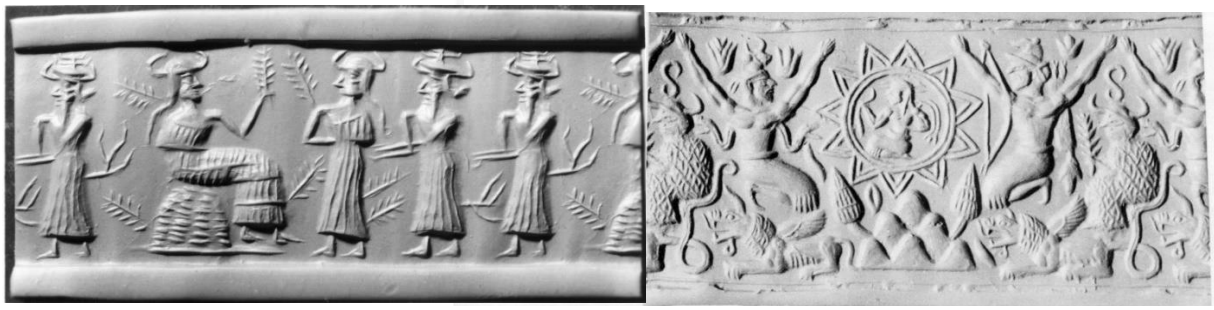
لول بابلی از حدود ۱۸۰۰ پ.م:

بار یافتن شاه نزد اینانا در حضور اوتو و نین‌شوبور

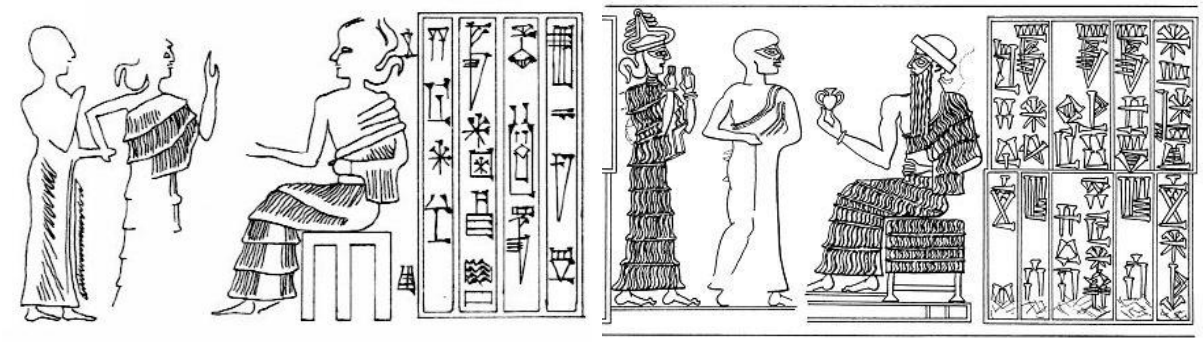
نقش اینانا بر لول بابلی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

لول سومری، بار یافتن به پیشگاه نین‌خورساگ، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

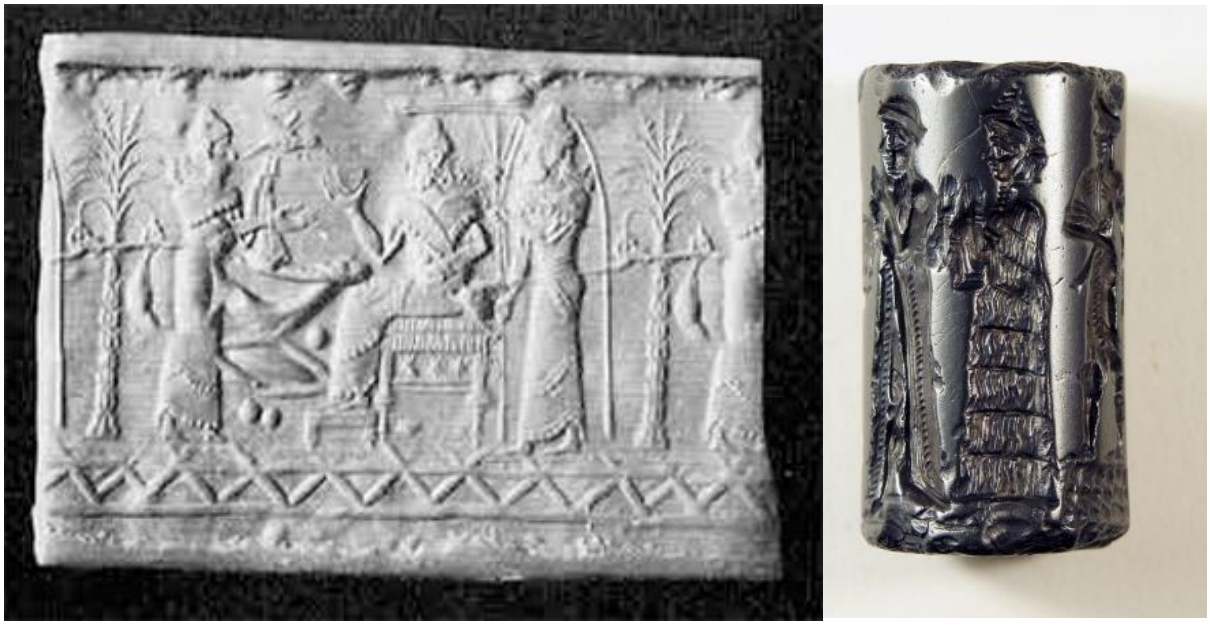
نانشه، اینانا، نین‌گال



لول با نقش ایزدبانوی نشسته، از ایلام (راست) و سومر (چپ) میانه تا اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

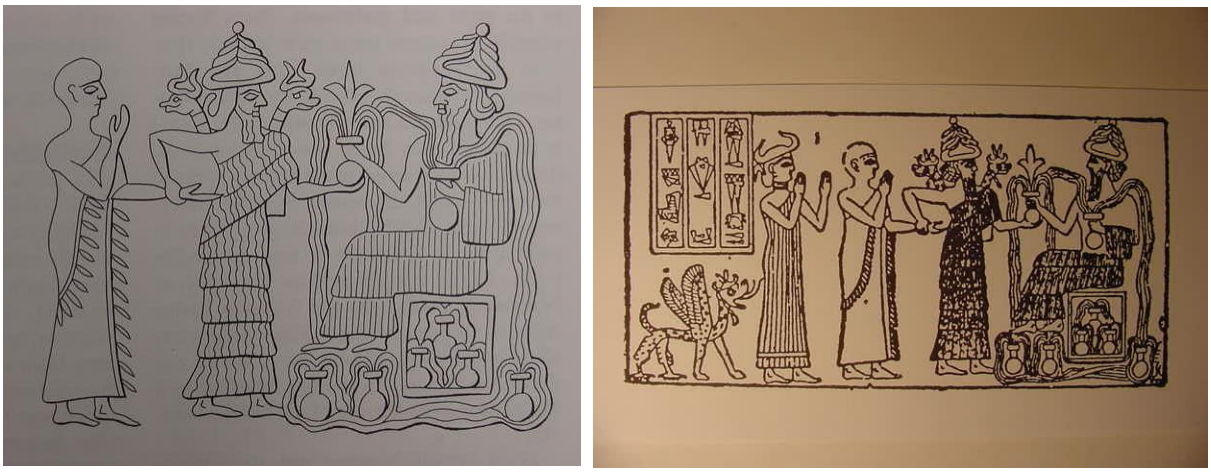


دو لول از حدود ۱۸۰۰ پ.م: راست) اور شول‌پای، سوکال ماخ (فرماندار) ایلامی؛ و چپ) آراد زو در حضور خداوند



لول هِماتیت، شاه به شمش پیشکش می‌دهد، بابل، حدود ۱۸۰۰ پ.م

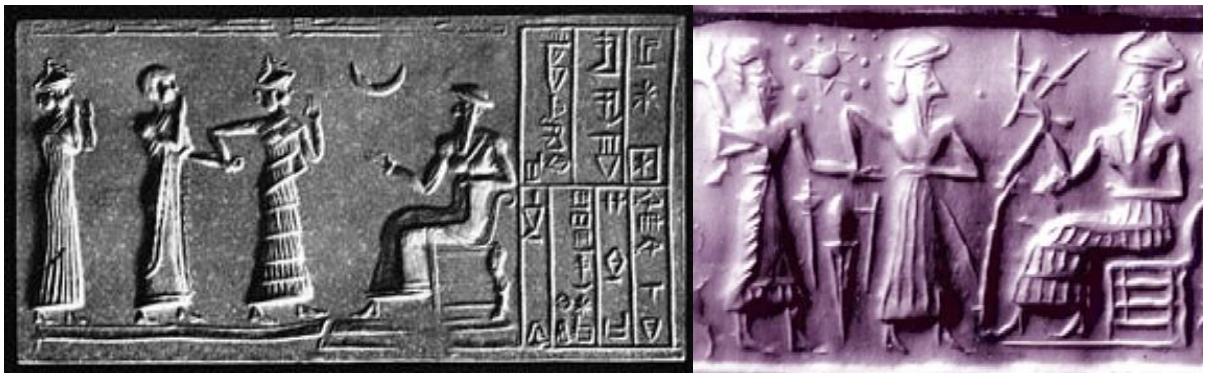
لول ایلامی، قرن چهاردهم پ.م



بار یافتن کاهن نزد انکی

بار یافتن اورنمو (شاه اور) نزد خدا، ۲۰۴۰ پ.م

مرد پرنده (زو) در برابر ائا، ۲۲۰۰ پ.م



راست: لول خاشامِر، حاکم (انسی) ایشکون‌سین، ۲۱۰۰پ.م

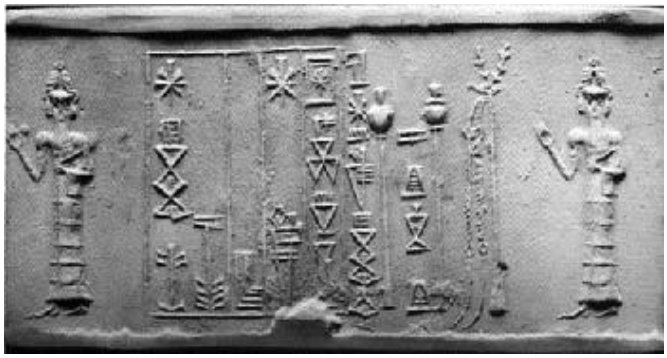
لول کاریگالزوی دوم، شاه کاسی بابل، قرن ١٤ پ.م لول کاریانداش شاه کاسی، حدود ١٤١٠ پ.م

مضمون رایج دیگری که در لولها زیاد دیده می‌شود، نقش خدایان است. در بسیاری از موارد خدایان به صورت گروهی و خانوادگی تصویر شده‌اند و گاهی جزئیاتی در تصویر کردن‌شان رعایت شده که شگفت‌انگیز است. یکی از مضمونهای رایج در این میان نقش خدای خورشید (اوتو، شمش) است که با اره‌ای دارد افق کوهستانی را می‌بُرد و با شانه‌هایی که از آن شعاعهای آفتاب بیرون زده، از آن پشت بیرون می‌آید. نقش انکی (ائا) با دو جریان آب که از شانه‌هایش بیرون زده و ماهی‌هایی در آن هستند هم بارها تکرار شده است.

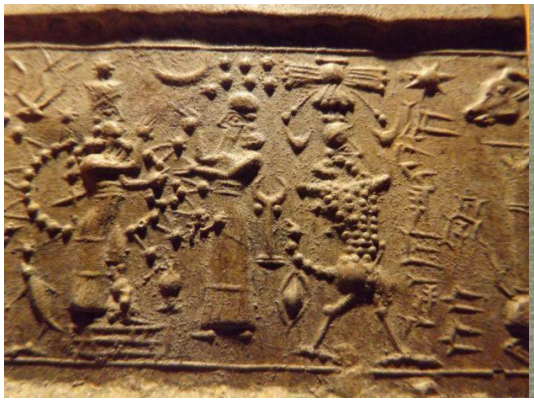
دو لول بابلی نشانگر اوتو (خورشید) هنگام طلوع

لول آدا: از چپ به راست: نینورتا، ایشتار، شمش، ائا، ۲۲۵۰ پ.م

اواخر هزاره‌ی سوم پ.م: راست) ائا و نین‌خورساگ هنگام آفرینش انسان؛ چپ) شاه در حضور اینانا و پسرش نینورتا



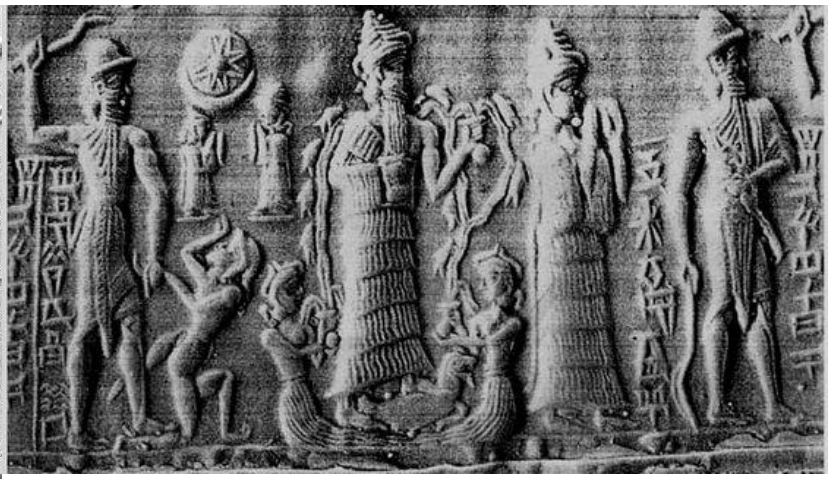
اِدین‌موگی وزیر خدایی به نام گیر ایزدی که دارد آبجو می‌نوشد، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م



اینانا بر فراز زیگورات در برابر مردوک یا انلیل، بابل، حدود ۱۶۰۰ پ.م

ایزدبانو نیسابا و ایزد هایا، لول سومری، ۲۵۰۰ پ.م

زیر: لولهای سومری، ۱۸۰۰–۱۶۰۰ پ.م



دو لول با نقش نیسابا، نین‌لیل، انلیل و هایا

اینانا، نین‌لیل و نیسابا

نیسابا، نین‌لیل، انلیل و هایا

نیسابا و هایا

اینانا، نین‌لیل، هایا و نیسابا

نین‌لیل و هایا و انلیل در برابر نیسابا

نوسکو (چراغ) پسر انلیل

انلیل با داس و نین‌لیل در برابر ایزدبانو نیسبا که بر اورنگ نشسته

لول ایشتار

انلیل و انکی و نوسکو

نینورتا، عداد، انلیل، نوسکو

آپکالو (ایزد تطهیر کننده) و درخت حیات

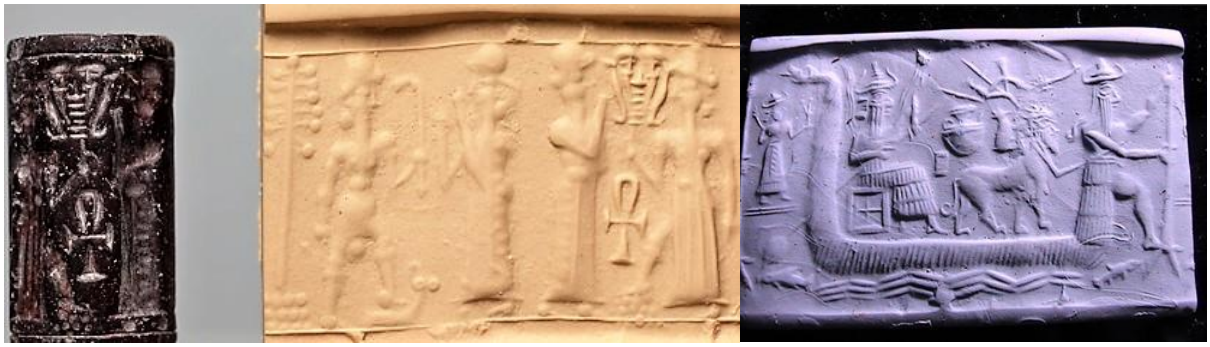
ایزدبانو نین‌شوبور ندیم ایشتار

انلیل بر مرکب بالدارش

ایشتار بر اورنگ و نین‌شوبور

اینانا و نین‌شوبور با ایزدان نگهبان کاپکولا

نینورتا، نین خورساگ، اینانا و نین‌شوبور



نین‌لیل، انلیل و نوسکو

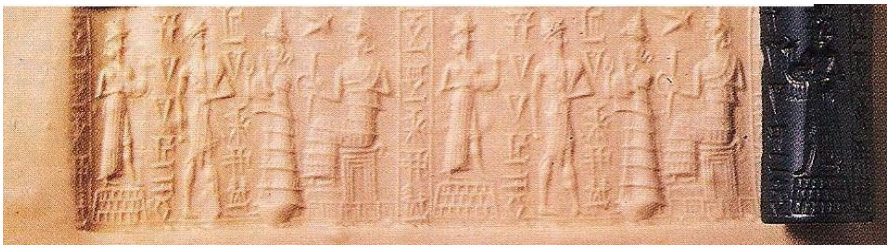
مارتو، نین‌سون، نانار و پسرش اوتو

نینورتا، زنش بائو و برادرش مارتو

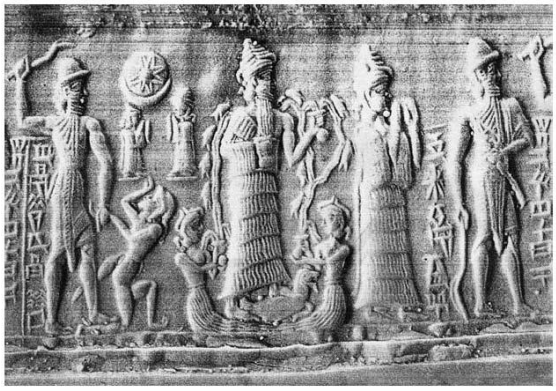
نین‌خورساگ و مارتو

نین‌خورساگ و برادرش مارتو

گیلگمش، مارتو و اوتو



مارتو، نین‌سون و نین‌گال



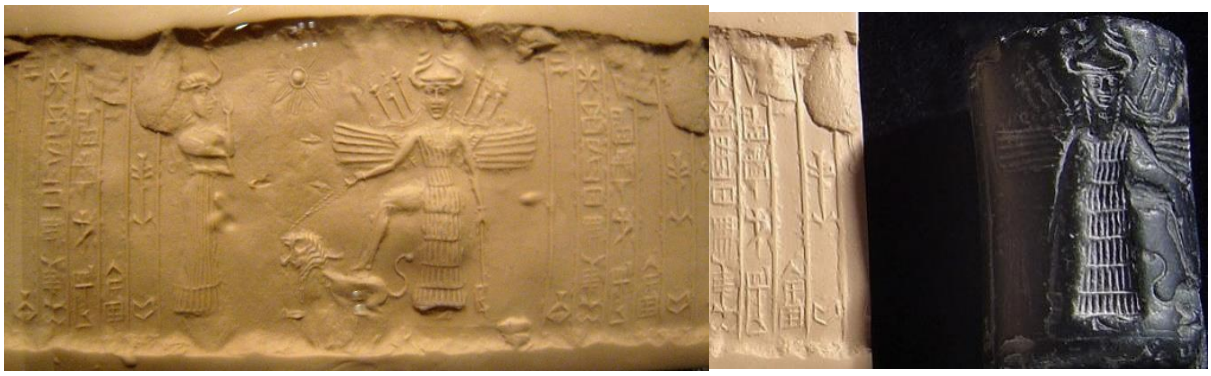
اوتو، ائا و اینانا

ایزدبانو نانشه بر اورنگ

نانشه و همسرش نین‌دارا

ایزدبانو نانشه و پرندگان در کنار اورنگش

نانشه در قالب ایزدبانوی بالدار؟؟



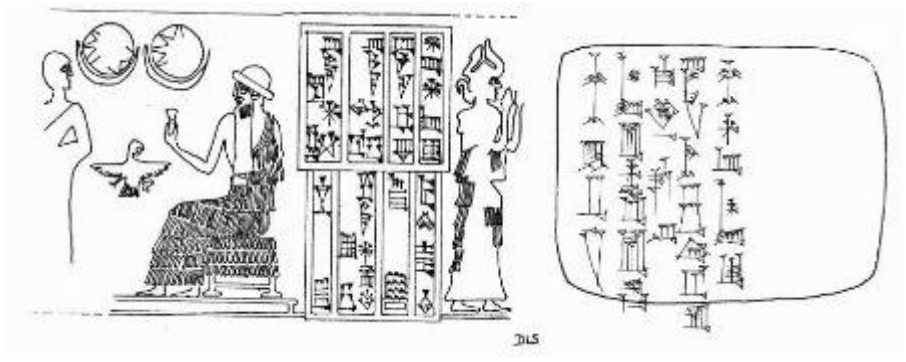
نین‌شوبور دستیار اینانا

نین‌شوبور در برابر ایشتار ایستاده بر پشت شیر

نقش لول‌های عصر میانه‌ی بابل از ایشتار، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

اینانا و درخت هولوپّو، ۲۳۰۰ پ.م

بزم خدایان، با خمره‌ی آبجو در میان



مُهر کاتبی به نام اورکونونا، بابل، حدود ۱۸۰۰ پ.م

نین‌خورساگ و پسرش نینورتا در برابر اینانا، ۲۳۰۰ پ.م

برخی از این بازنمایی‌های خدایان آشکارا به متنهایی خاص اشاره می‌کنند. مثلا نبرد مردوک و تیامت صحنه‌ای مهم در منظومه‌ی انومااليش است که اسطوره‌ی آفرینش بابلی‌ها را به یاد می‌آورده است، یا صحنه‌هایی که گیلگمش را به همراه انکیدو در حال نبرد با گاو آسمانی یا هوم‌بابا نشان می‌دهند، برگرفته از متن حماسه‌ی گیلگمش هستند. درباره‌ی روایت «رویای دوموزی» هم داستان به همین شکل است و چند نقش داریم که گریزهای پیاپی این ایزد از مرگ را نشان می‌دهد و گرفتار شدن نهایی‌اش را بازنمایی می‌کند.

راست) لول سومری، دوموزی دست بسته در برابر پهلوانی مارگیر، حدود ۲۳۰۰ پ.م

چپ) اوتو هنگام دفاع از دوموزی در برابر دشمنانش، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م

اِتانا شاه کیش سوار بر عقاب به آسمان می‌رود، سومر، ۲۳۰۰ پ.م

گیلگمش و انکیدو، اور، ۲۶۰۰ پ.م

لول بابلی (راست) و هیتی (چپ) از اینانا در جهان زیرین با ارشکیگال ایزدبانوی مردگان و ندیمش نامتار، هزاره‌ی دوم پ.م

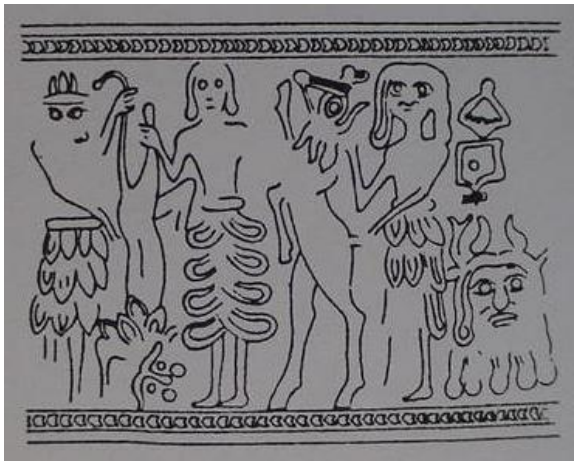
راست) اینانا توسط ارشکیگال در جهان زیرین زندانی می‌شود، لول سومری، ۲۳۰۰ پ.م

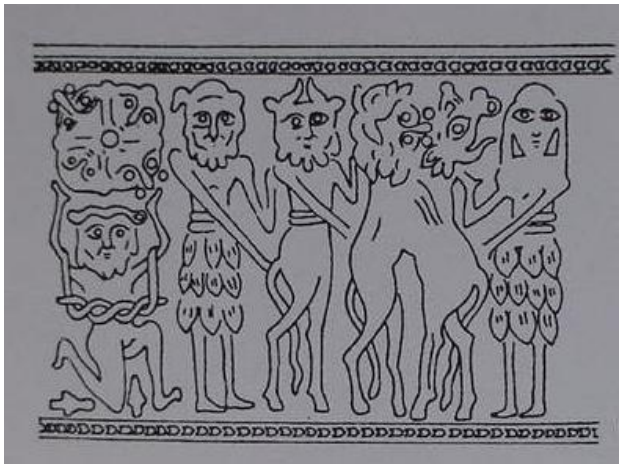
چپ) غلبه‌ی گیلگمش و انکیدو بر هوم‌بابا، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

دوموزی چوپان، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

سه لول از نبرد گیلگمش و انکیدو با هومبابا، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

داستانهای روایت شده در برخی از لولها درست دانسته نیست. مثلا در لول‌های یافته شده در شهر اِبلا در فنیقیه نقشهایی از شیر گاو کش را به همراه موجوداتی می‌بینیم که هریک را یاری می‌کنند و در گوشه‌ای از تصویر هیولایی که مار بر شانه‌هایش پیچیده، گوی عجیبی را به هوا بلند کرده که از ترکیب چهار چهره‌ی متفاوت تشکیل یافته است.





نقش لول‌هایی از اِبلا

در این میان نقش‌مایه‌های سیاسی هم فراوان دیده می‌شوند. بسیاری از این لولها شاه یا شاه کاهنی را نشان می‌دهند که به آباد کردن زمین همت گماشته است و این بار علف دادن به رمه یا کاشتن زمین و شخم زدن کشتزار نمایش داده می‌شود. کارکرد آیینی شاه در مقام پشتیبان باروری کشتزار و رمه و نگهبان سبک زندگی کشاورزانه در این آثار به خوبی بازنموده شده است.

کاهن–شاه به رمه خوراک می‌دهد، لول سومری، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

کاهن–شاه آبادگری که زمین را شخم می‌زند، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

مضمون رایج دیگری که احتمالا دربار را نشان می‌دهد، به بزم مربوط می‌شود و عنصر چشمگیر در این میان کوزه‌ی بزرگی از آبجوست و نی‌هایی که برای نوشیدن‌اش مورد استفاده قرار می‌گرفته است. برخی

از این تصویرها مهمانی‌های انسانی و دربارهای شاهان دولتشهرهای ایران غربی را نشان می‌دهند و برخی دیگر نمایانگر بزم بغ هستند، یعنی جشنی و هم‌خوراک شدنی که خدایان هم در آن شرکت دارند. این مفهوم بزم بغ همان است که بعدها در آیین مهر ارج و ارزشی فراوان پیدا می‌کند و در کانون مراسم جمعی قرار می‌گیرد و بعدتر در امپراتوری روم توسط مسیحیان وامگیری می‌شود و در قالب مراسم عشای ربانی کاتولیک‌ها هنوز اجرا می‌شود.

نقش برم بغ و خمره‌ی آبجو در بالا و پهلوان شیراوژن در زیر

بزم بغ در پلاک سومری، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

نقش بزم بغ بر لول‌های یافت شده در مقبره‌ی پوابی، سومر، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

ملکه پوابی و ندیمانش

مُهر استوانه‌ای ملکه پوابی

لول نشانگر بزم بغ، ایلام، قرن هفدهم پ.م

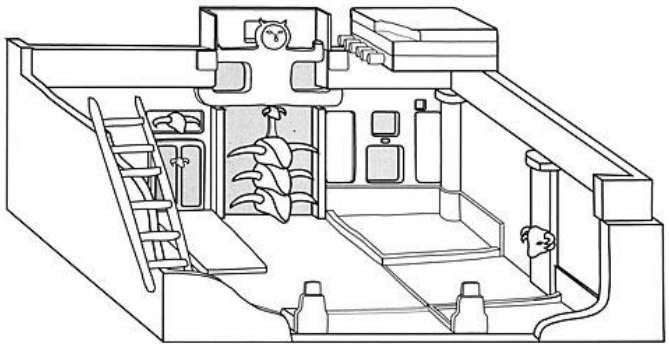
هفتم: نقاشی‌ها

آنچه نقش‌برجسته‌ها و لول‌ها را به هم شبیه می‌ساخت، برجستگی یا فرورفتگی نقشی بود که به دست هنرمند بر سطحی سخت کنده کاری می‌شد. این نوع آثار به خاطر زمینه‌ی محکم و فساد ناپذیرشان در گذر هزاره‌ها بهتر حفظ می‌شوند و به همین خاطر بخش عمده‌ی آثاری که از سومر و ایلام باستان در دست داریم به رده‌ی مجسمه و نقش‌برجسته و لول مربوط می‌شود. با این حال داده‌های بازمانده از هنر صخره‌ای و همچنین نقاشی‌های غاری که قدمتشان به دوره‌ی پارینه سنگی باز می‌گردد، گواهی می‌دهند که نقاشی کردن بسیار رایج بوده و به خاطر آسان بودن اجرا و ارزان بودن مصالح احتمالا از همه‌ی هنرهایی که تا اینجای کار مرور کردیم مرسوم‌تر بوده است. با این حال همان عواملی که نقاشی را ارزان و دم‌دستی و ساده می‌سازد، ناپایداری و شکنندگی‌اش را هم در پی دارد و به همین خاطر شمار آثار نقاشی‌ای که از ایران زمین در دست داریم بسیار اندک است. به خصوص به این خاطر که ایرانیان بر خلاف مصریان گورهای عظیم و باشکوهی

که مهر و موم شود و از دسترس مردم خارج باشد، نمی‌ساختند و این گورها (اهرام و مصطبه‌ها) همچون کپسول زمانی است که نقاشی‌ها را هم به خوبی حفظ می‌کند.

مجموعه‌ای از کهنترین نقاشی‌های دیواری‌ای که در خانه‌ها یافت شده، به چاتال هویوک مربوط می‌شود و در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی ششم پ.م ترسیم شده است. چاتال هویوک (به ترکی: تپه‌ی چنگال) کهنترین یا بزرگترین مرکز استقراری دوران نوسنگی نیست، اما در تاریخ هنر در اهمیتی چشمگیر برخوردار است و حلقه‌ی واسطی است که آثار گوبک‌لی‌تپه را به هنر جیرفت و میانرودان و ایلام متصل می‌سازد.

در این منطقه از حدود سال ۷۵۰۰ پ.م روستای بزرگی وجود داشته که کم کم تا ٦۰۰۰ پ.م شهری اولیه بدل می‌شود. اوج شکوفایی هنری‌اش را در فاصله‌ی ۵۸۰۰–۵۷۰۰ پ.م قرار می‌دهد. این تپه‌ی باستانی در جنوب شرقی شهر قونیه قرار دارد و می‌توان شهر اخیر را ادامه‌ی آن دانست. جیمز ملارت[۹۳] در دهه‌ی ۱۳٤۰ این منطقه را کاوش کرد، اما به خاطر ربوده شدن بخشی از اشیا و انتقالشان به انگلستان از ترکیه اخراج شد. تا آن که از دهه‌ی ۱۳۷۰ بار دیگر یان هودر[۹٤] کاوش در آنجا را از سر گرفت.



پرستشگاه گاو در چاتال هویوک، اواخر هزاره‌ی هفتم و اوایل هزاره‌ی ششم پ.م

[93] James Mellaart
[94] Ian Hodder

در خانه‌های چاتال هویوک حجمی چشمگیر از نقاشی‌های دیواری کشف شده که از طرحهای هندسی و ساده تا نقشهای واقع‌گرا از جانوران و انسان را شامل می‌شود. تقریبا همه‌ی خانه‌ها به ویژه در اتاق بزرگ اصلی‌شان دیوارهایی آراسته به نقاشی داشته‌اند و چنین می‌نماید که هر چند ماه روی نقشهای پیشین را گچ گرفته و رویش دوباره نقاشی می‌کرده‌اند. در میان این خانه‌ها به ویژه یکی‌شان جای توجه دارد که با چندین جمجمه‌ی گاو تزئین شده و احتمالا معبد بوده است.

نقاشی‌های دیواری انتزاعی بر دیوار خانه‌ی ۸۰ (راست) و نقش دستان سرخ (چپ)

نقشهای هندسی دیواری در چاتال هویوک، که شاید بازتابی از نقشهای پارچه‌ای بوده باشند

دیوارنگاره‌های چاتال هویوک: کرکسی در حال حمله به انسانی (راست) و اسب‌سانان و پرنده‌ی سیاه (چپ)

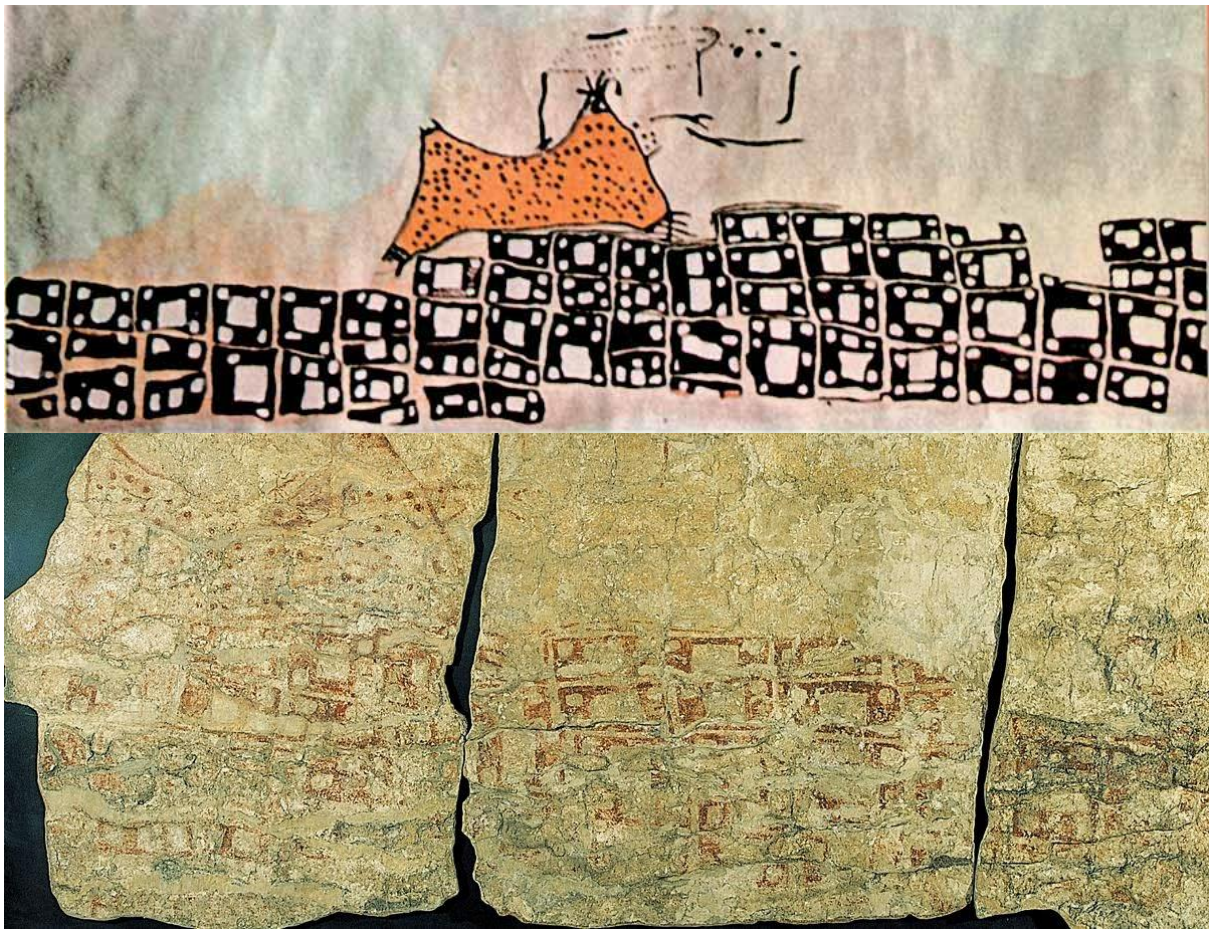
بخشی از نقاشی دیواری معبد گاو (راست) و بازسازی بخشی دیگرش (چپ)

نقش شکارچیان گوزن در چاتال هویوک و بازسازی‌اش

شکارچی‌ای که پوست پلنگ پوشیده (راست) و شکارچیان در پی گوزن (چپ)، چاتال هویوک، حدود ۶۰۰۰ پ.م

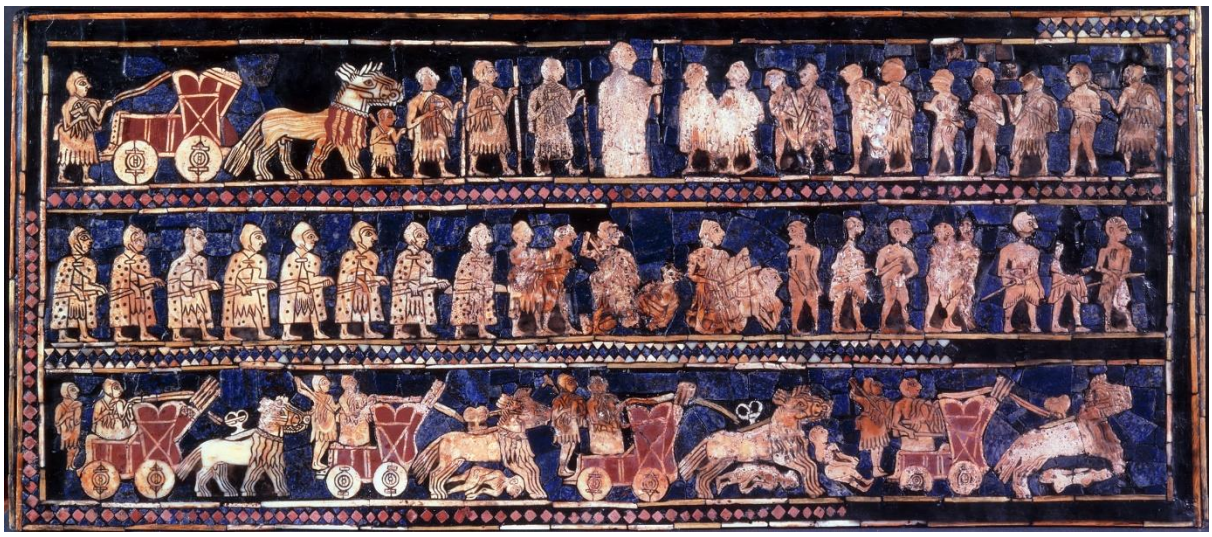
Catal Huyuk - Wall mural, circa 6,000 B.C.

یکی از جالبترین آثار به جا مانده در چاتال هویوک نقاشی دیواری بزرگی است که احتمالا موقعیت شهر در برابر کوه حسن (ارتفاعات مشرف به شهر، با ۳۲۰۰ متر ارتفاع) را نشان می‌دهد. این نقاشی یا منظره‌ای را از دور نشان می‌دهد و یا نمودی از نقشه‌ی شهر است (تصویر زیر) و در هر دو حال نخستین نمونه‌ی هر رده در جهان محسوب می‌شود. چنان که ملارت اشاره کرده، هشتاد مستطیلی که در منظره دیده می‌شوند با تقریب خوبی شکل و موقعیت خانه‌های چاتال هویوک را نشان می‌دهند. جالب آن که کوه حسن در این تصویر در حال آتشفشانی بازنموده شده است. بر اساس تحیلی کربن ١٤ بر رنگیزه‌های تصویر روشن شده که این نقاشی را در حدود ٦٢٠٠ پ.م بر دیوار کشیده‌اند.[٩٥]



[95] Rochberg, 2012: 10-11.

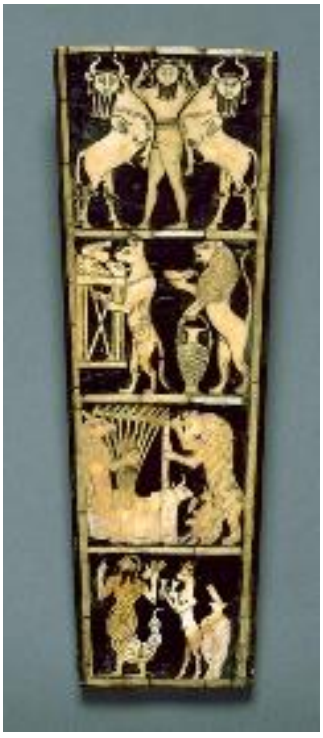
هنر نقاشی البته تنها به ترسیم خطوط بر سطوح صافی مثل دیوارها منحصر نمی‌شود و هر بازنمایی‌ای که بر دو بعد طراحی شود عنصری از نقاشی را در خود داراست. به همین خاطر یکی از مهمترین آثاری که می‌توان در رده‌ی نقاشی‌های ایران جنوب غربی رده‌بندی‌اش کرد، آفریده‌ای ترکیبی است که پرچم اور نام دارد. این اثر هنری چشمگیر در قابی چوبی در ابعاد ۴۹/۵ در ۲۱/۶ سانتی‌متر ساخته شده و نوعی نقاشی است که از کنار هم چیدن قطعات خُرد لاجورد و صدف و عقیق و سنگهای رنگی پدید آمده است. این اثر در گورستان سلطنتی اور کشف شده و تاریخش به سلسله‌ی اول اور یعنی حدود ۲۶۰۰ پ.م باز می‌گردد و با مقبره‌ی اور پابیل‌ساگ مربوط دانسته شده که حدود ۲۵۵۰ پ.م درگذشته است. این اثر در حدود سال ۱۳۰۰ (۱۹۲۰.م) در گوری همراه با جسدی یافته شد که به شکلی آیینی قربانی شده بود. هرچند این اثر را لئونارد وولی «پرچم اور» نامید و این اسم شهرت یافت، اما این تبعیری نادرست است و کارکرد اصلی آن آرایه‌ای در هنر درباری بوده است و ارتباطی با پرچم ندارد.



در هر طرف این قاب سه ردیف نقش می‌بینیم که در یک سو به جنگ و در سوی دیگر صلح را نشان می‌دهد و به دو نقش مذهبی (اِن) و نظامی (لوگال) در شاه–کاهن سومری دلالت می‌کند. جالب آن که در مقبره‌ی اور پابیل‌ساگ که شاه اور بوده، چندین تن را به همراهش دفن کرده‌اند که بسیاری‌شان ساز و

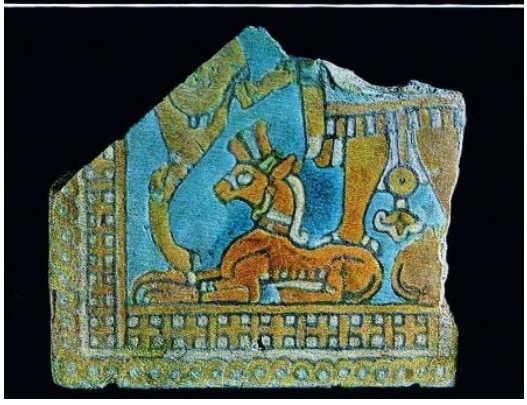
سلاح به همراه داشته‌اند. بنابراین همان منظره‌ی بازنموده شده در اثر در واقع همراه با شاه–کاهن دفن شده است. نقشهای مربوط به جنگ نشان می‌دهد که سومری‌ها در این دوران از ارابه‌هایی چهارچرخه با چرخهای توپُر استفاده می‌کرده‌اند که با چهار خر یا گورخر کشیده می‌شده است. همچنین نقش چنگ سومری و بزمی که در آن شاه بر اورنگ نشسته جای توجه دارد.

ویژگی مهم و جالب دیگر این اثر آن است که در ردیفی مربوط به صلح، اتباع شاه را در حال آوردن پیشکش و خراج نشان می‌دهد و این تقریبا همان است که –البته با رمزنگاری بسیار پیچیده‌تر– دو هزار سال بعد در تخت جمشید نمونه‌های مشابهش را می‌بینیم. صد البته که در میان چیزهای بسیاری دگرگون شده و مثلا پابرهنه بودن شاه و اتباعش در پرچم اور جای خود را به جامه‌های پیچیده و کفشهای بنددار پارسیان داده و رسم کمیاب قربانی انسان در مقبره‌ی شاهان که به میانرودان محدود بوده، تا آن دوران بر افتاده است.



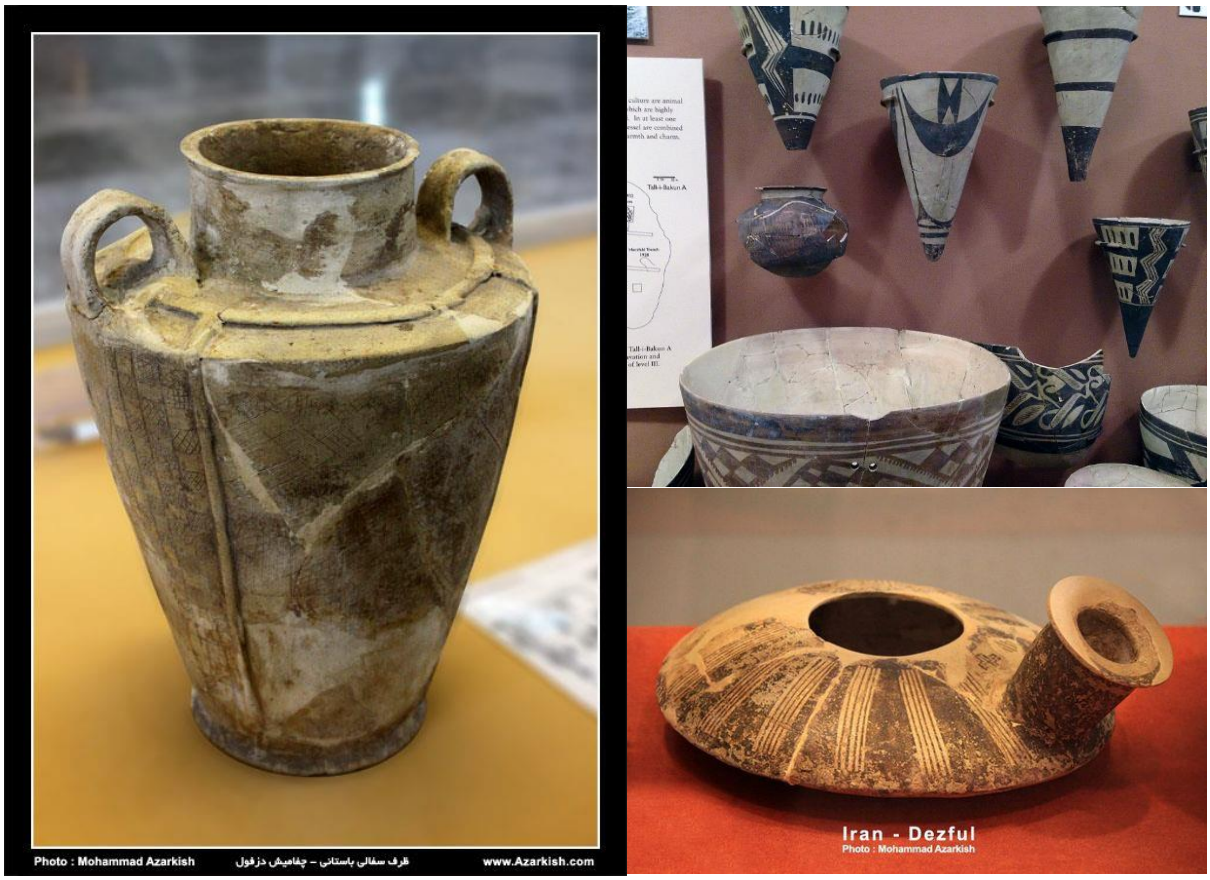
راست: نقاشی با عاج‌کاری روی چنگ اور از گور ملکه پوابی، ۲۶۰۰ پ.م

چپ: دیوارنگاره، شوش، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م



هشتم: آوندها

چنان که در بخش مربوط به هنر نوسنگی دیدیم، سطح آوندها و شکل ظاهری‌شان از ابتدای کار زمینه‌ای مهم برای خلاقیت هنری بوده است و هم در نمادها و نقوشی که بر سطح ظرف‌ها ترسیم می‌شده و هم در ریخت عمومی آنها تنوعی چشمگیر از خلاقیت زیبایی‌شناسانه بازتاب یافته است. در عصر برنز ایلام و میانرودان این آفرینشهای هنری تداوم پیدا می‌کند و به چند سبک محلی می‌انجامد.



سفالهای چغامیش

در میان فرهنگهایی که در بخش پیشین بررسی کردیم، تقریبا همه‌شان– به طور خاص جیرفت و سیلک و نَگار– در عصر برنز هم تداوم یافته‌اند و بنابراین وقتی سخن از آوندهای باستانی در میان است، با پیوسنگی چشمگیری در ساخت و سبک و نمادپردازی‌ها سر و کار داریم که گاه قدمت یک نقش‌مایه یا ریخت خاص را به هزار سال پیشتر از اثری که در دست داریم باز می‌گرداند.

یکی از کهنترین اشکال پرداخت هنری آوندها به جیرفت مربوط می‌شود که نقش‌مایه‌هایش را پیشتر مرور کردیم. چنین می‌نماید که فن ساختن جامها و آوندهای سنگی با سطوح کنده‌کاری شده کمابیش همزمان با جیرفت در میانرودان و ایلام هم تحول پیدا کرده باشد. با این حال داده‌هایی در دست داریم که نشان می‌دهد مناطق غربی‌تر زیر تاثیر سبک هنری جیرفت بوده‌اند.

جامهای سنگی جیرفت، یافته شده در شهرهای سومری، هزاره‌ی چهارم پ.م و نقش‌مایه‌ی ظرف راست (زیر)

یکی از الگوهای مهم در این میان آن است که جامهای جیرفت در ایلام و سومر قدیم یافت شده و چنین می‌نماید که استفاده از آن رواجی هم داشته باشد، اما درباره‌ی جامها و آثار سومری چنین نیست و ردپایی از آنها در ایران مرکزی نمی‌بینیم. یعنی در مسیرهای ترابری باستانی‌ای که از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م کل ایران زمین را یکپارچه می‌ساخته، انتقال جامهای جیرفت به سومر رایج بوده اما بازگشت جامهای سومری به جیرفت یا مناطق دیگر ایران مرکزی مرسوم نبوده است. با توجه به این که نقش‌مایه‌های نمایان بر آوندهای سومری هم با آنچه در جیرفت می‌بینیم همسان هستند، و در ضمن آثار جیرفت زمخت‌تر و بدوی‌تر می‌نمایند، می‌توان حدس زد که به احتمال زیاد آثار ایران مرکزی قدیمی‌تر و بی‌شک از نظر فرهنگی بانفوذتر از آثار سومری بوده‌اند.

سومر و ایلام البته به سرعت وارد شبکه‌ی تولید آوندهای هنرمندانه می‌شوند و به ویژه در اوروک جامهای سنگی بسیار زیبایی داریم که کنده‌کاری‌های ظریف و چشمگیری دارند و در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی چهارم پ.م ساخته شده‌اند. این جامها معمولا از جنس مرمر ساخته می‌شوند و بر خلاف سبک جیرفت، بخشی از فضای رویشان بدون نقش است و در کل فضای خالی بیشتری را بین تصویرهای خود گنجانده‌اند. نکته‌ی جالب دیگر آن که جامهای اوروک بیشتر صحنه‌های شهری و محیط اجتماعی و انسانها را در حال انجام مناسک و فعالیتهای دینی نمایش می‌دهند و این در برابر مضمونهای جیرفتی قرار می‌گیرد که اغلب نشانگر جانوران و فضاهای وحشی و طبیعی است.

نکته‌ی دیگر آن که در جامهای اوروک مردان گاه برهنه‌ی مادرزاد نموده شده‌اند، در حالی که در هنر جیرفت با آن که در کل جامه و پوشاک بسیار بسیار ساده‌تر است، تابویی درباره‌ی بازنمودن عورت وجود دارد و مردان همیشه لُنگی بر کمر دارند.

جام سنگی اوروک، مرمر، ۳۵۰۰–۳۳۰۰ پ.م

جامهای سنگی جیرفت، یافت شده در نیپور (راست و میان) و اور (چپ)، میانه تا اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م

دو جام گاونشان سنگی با سبک جیرفت: راست) سومر، حدود ۳۰۰۰ پ.م؛ چپ) اور، حدود ۲۴۰۰ پ.م

چنان که گفتیم در میان مراکز فرهنگی ایران باستان، ایلام بیش از بقیه در فن فلزکاری پیشرفته بود و مجسمه‌ها و تندیسهای فلزی یافت شده در این قلمرو ماهرانه‌تر و خلاقانه‌تر از سایر مراکز همسایه‌اش ساخته شده‌اند. این ماجرا درباره‌ی آوندها هم نمود دارد و عالیترین نمونه از آوندهای فلزی در ایلام یافت شده‌اند. در سومر هم البته آوندهایی فلزی داشته‌ایم که مهمترین‌اش آوند آیینی اَن‌متنا شاه لاگاش است که برای پیشکش به ایزد نین‌گیرسو ساخته شده. این آوند از جنس نقره با پایه‌ی مس ساخته شده و بر آن نقش آنزود (عقاب با سر شیر) را می‌بینیم که دو شیر و دو بز را در دستانش گرفته است.

شیوه‌ی ترسیم نقش بر این آوند نوعی قلمزنی است و با خراشیدن و حک کردن اجرا شده است. به همان شکلی که تقریبا در همان زمان در شهر همسایه‌ی لاگاش -یعنی لارسا- در سومر با خطوطی کمابیش ناشیانه پیاده‌سازی شده است. این نمونه‌ها را می‌توان با جامهای ایلامی‌ای مقایسه کرد که یکی دو قرن زودتر ساخته شده‌اند و نقش برجسته‌هایی که در هنر جیرفت دیدیم را با مهارت بر سطح ظرف پیاده کرده‌اند.

آوند آیینی اَنمتنا و جزئیاتش (زیر)، لاگاش، ۲۴۵۰ پ.م

جام لارسا، حدود ۲۵۰۰ پ.م　　جام سیمین ایلامی، حدود ۲۶۰۰ پ.م　　جام ایلامی، حدود ۲۳۰۰ پ.م

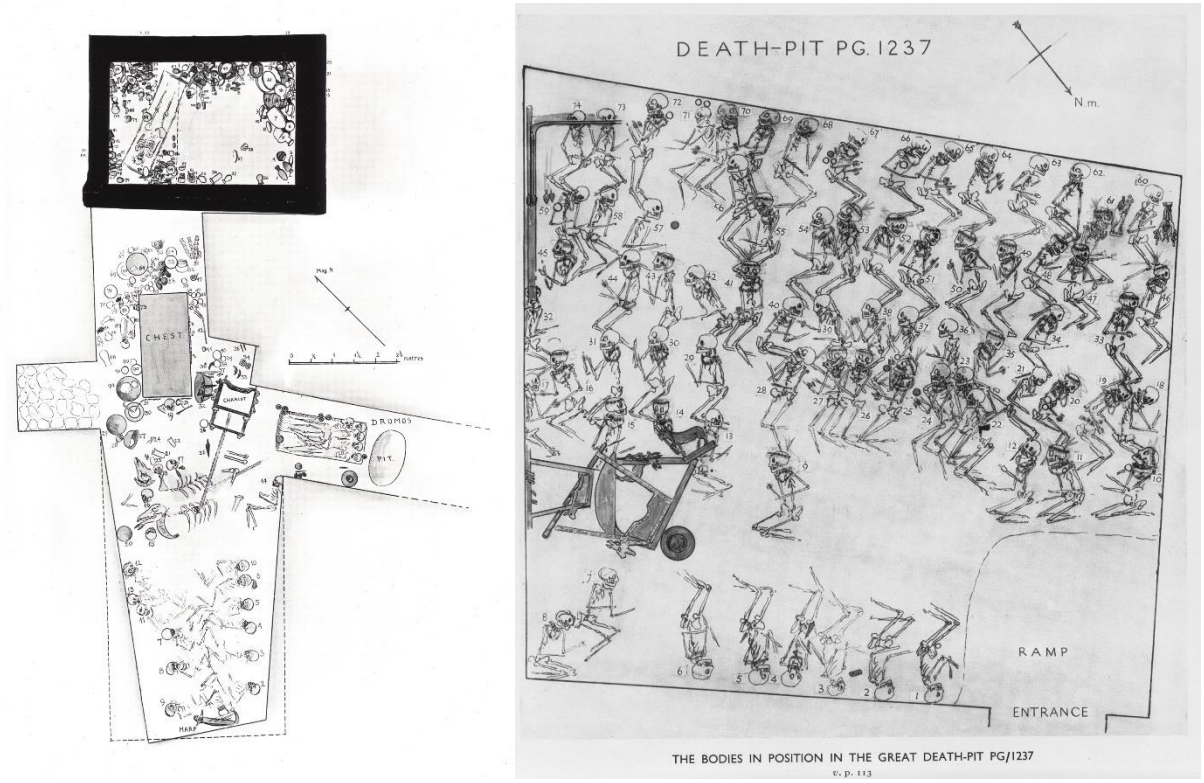
سه جام سیمین ایلامی از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م (راست و میان) و اواخر هزاره‌ی سوم پ.م (چپ)

راست) جام ایلامی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

چپ) جام زرین مارلیک، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

نهم: زیورها

یک رده‌ی دیگر از آثار هنری بازمانده از ایلام و سومر، به آرایه‌ها و زیورآلات مربوط می‌شود. در این زمینه آشکارا ایلام پیشتاز بوده و چنان که درباره‌ی تندیسهای جانوری کوچک هم دیدیم، فلزکاری و ساخت تندیس و مجسمه‌های زرین و سیمین در آن زودهنگام‌تر و ماهرانه‌تر از میانرودان بوده است. درباره‌ی زیورآلات هم الگویی مشابه را می‌بینیم و نمونه‌های ظریف و هنرمندانه‌ای مثل گردنبند گاونشان ایلامی (تصویر زیر) که به ۳۱۰۰–۳۰۰۰ پ.م مربوط می‌شود، در آن مقطع زمانی همتایی در میانرودان ندارد. در این دوران یعنی ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م در میانرودان بیشتر تراش مهره‌هایی سنگی را می‌بینیم که برای ساخت گردنبند یا دستبند مورد استفاده قرار می‌گرفته است و نمونه‌هایش از دو هزار سال پیش در سراسر ایران زمین ساخته می‌شده است. نمونه‌ای از این آثار که در شهر اور یافت شده و به حدود ۳۰۰۰ پ.م باز می‌گردد را در تصویر میانی زیر می‌بینید.



نقشه‌ی مقبره‌ی پوابی (چپ) و یکی از گورهای دسته‌جمعی خدمتکارانش (راست)

با این همه غنی‌ترین گنجینه‌ی زیورآلات هزاره‌ی سوم پ.م در این محدوده به میانرودان مربوط می‌شود و در گورستان سلطنتی شهر اور و آرامگاه ملکه‌ای به نام پوآبی کشف شده است. پوآبی نامی اکدی دارد که یعنی «پدرش گفت». او زنی غیرعادی و بسیار مقتدر بوده در حدود سال ۲۵۰۰ پ.م در شهر اور فرمان می‌رانده است و این پیش از آن که شروکین اکدی سلسله‌ی پادشاهی اکد را تاسیس کند و اقوام سامی در قلمرو سومر سروری یابند. در مُهرهای بازمانده از این زن تنها نام خودش را می‌بینیم و اشاره‌ای به پدر یا شوهرش دیده نمی‌شود، و این شکل از ارجاع که غیرعادی هم هست، نشان می‌دهد که فرمانروایی مستقل و خودبنیاد بوده است. بر لول او که در مقبره‌اش یافت شده، لقبی به خط میخی به او منسوب شده که می‌توان آن را «نین» یا «اِرِش» خواند که به ترتیب بانو یا ملکه معنی می‌دهد.

در فاصله‌ی دو جنگ جهانی و در زمانی که دولت بریتانیا پس از تجزیه‌ی عثمانی میانرودان و فلسطین را اشغال نظامی کرده بود، باستان‌شناسان انگلیسی به کاوش در شهر باستانی اور پرداختند و گورستانی سلطنتی را با ۱۸۰۰ مقبره کشف کردند. در میان اینها آرامگاه پوابی شاخص بود، چون از تاراج گوردزدان در امان مانده بود و گنجینه‌ی درونش دست نخورده حفظ شده بود، و البته در نهایت این اشیا نصیب نسل مدرن گوردزدان شد و از کلکسیون‌های خصوصی اروپاییان پولدار و موزه‌های انگلستان سر در آورد.

گرداگرد آرامگاه پوابی چندین گور دسته جمعی یافت شده که ساکنان بیشترشان با زیورهایی زرین آراسته شده‌اند و احتمالا درباریان پوابی بوده‌اند. این یکی از نمونه‌های کمیابِ قربانی کردن انسان در قلمرو ایران زمین است و نشان می‌دهد که احتمالا نزدیکان و خدمتکاران این ملکه را پس از مرگش همراه او در گور کرده‌اند تا در جهان دیگر به او خدمت کنند. در یکی از این گورها ۷٤ جسد یافت شده که ٦٨ نفرشان زن هستند.

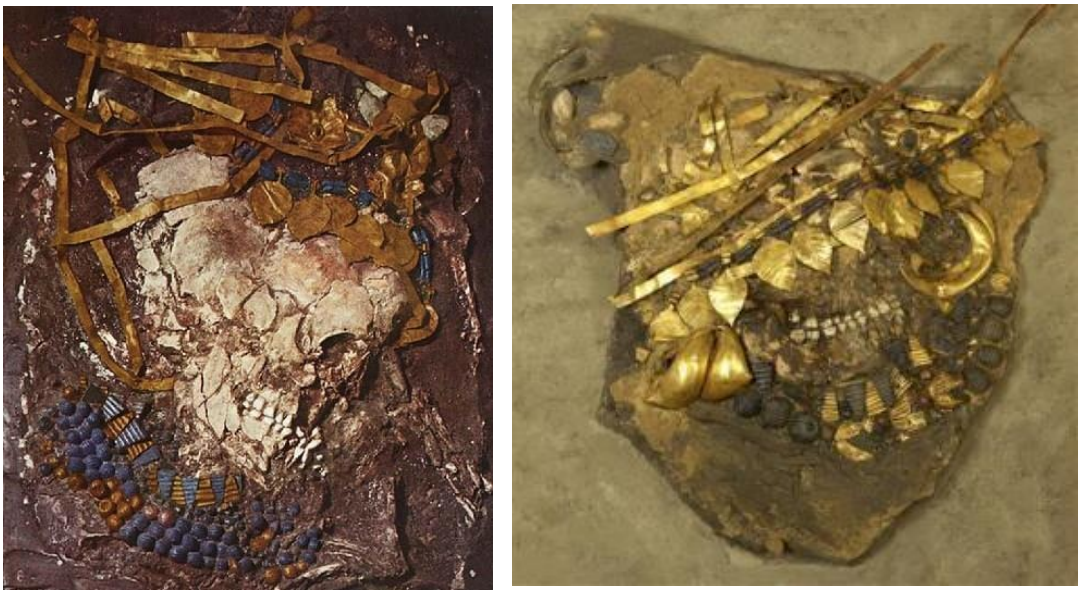
مُهرها و لول ملکه پوابی

آرایه‌های کشف شده در آرامگاه پوابی طیف وسیعی از اشیای بسیار ظریف و زیبا را شامل می‌شود که بیشترشان از زر و سیم و لاجورد و عقیق ساخته شده‌اند. در میان‌شان مجموعه‌ای از کلاهها و تاجهای زرین چشمگیر است که برخی به خود پوابی و برخی به ندیمان کشته شده‌اش تعلق داشته است.

تاج خدمتکار پوابی

تاج ملکه پوابی (میان) و ندیمه‌اش (دو سو)

تاج ملکه پوابی (میان) و ندیمه‌اش (راست)



تاج بر جمجمه‌ی پوابی و ندیمه به آن شکلی که کشف شده

این تاجها با الهام از نقش‌مایه‌های گیاهی طراحی شده‌اند و اغلب‌شان پوششی زرین هستند که روی موها قرار می‌گرفته‌اند و در روی پیشانی به مجموعه‌ای از برگهای زرین ختم می‌شده‌اند. این بافت گیاه‌واره

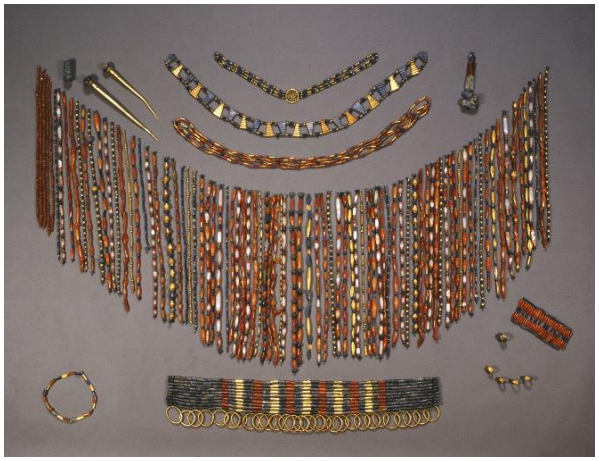
در فرق سر به چند ساقه و گلهایی زرین ختم می‌شده‌اند و نوارهایی با آرایه‌های لاجوردی برای بستن موها در آن وجود داشته است. این نوارها با ظریف‌کاری‌های چشمگیر و نقشهای جانوری تزئین می‌شده‌اند (تصویر زیر).

همچنین مجموعه‌ای از مجسمه‌های ریز کوچک در تاج وجود داشته که گیاهان و جانوران و میوه‌های متفاوتی را نشان می‌داده‌اند. مثلا بر نوار لاجوردین بالایی پیکرک‌های ظریفی از گاو و بز و گوزن و گوسفند دوخته شده و تزئیناتی به شکل میوه‌ی خرما و برگ نخل در اطرافش وجود داشته است.

تزئینات گیاهی تاج پوابی و ندیمه‌هایش (بالا) و گوشواره و سنجاق سر و میخ تزئینی (پایین)

آرایه‌های گیاهی با لاجورد و زر (راست)، جام زرین (زیر) و چهار نمونه النگوی زرین و سیمین (بالا و پایین)

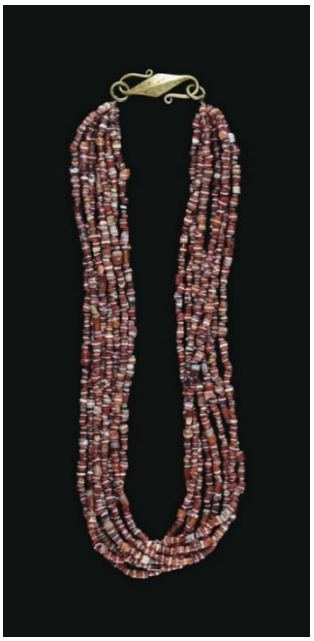
رده‌ی دیگری از زیورآلات هم در آرامگاه پوابی یافت شده که در قالب گردنبند می‌گنجند. گردنبندها اغلب از شمار چشمگیری از مهره‌های سنگی تشکیل یافته‌اند و یکی‌شان که به خود پوابی تعلق داشته نزدیک به چهار کیلو وزن دارد. ماده‌ی خام ساخت این گردنبندها نیز طلا و نقره و لاجورد و عقیق است و سنگهای قیمتی دیگر نیز با مقداری کمتر در آن به کار گرفته شده‌اند.



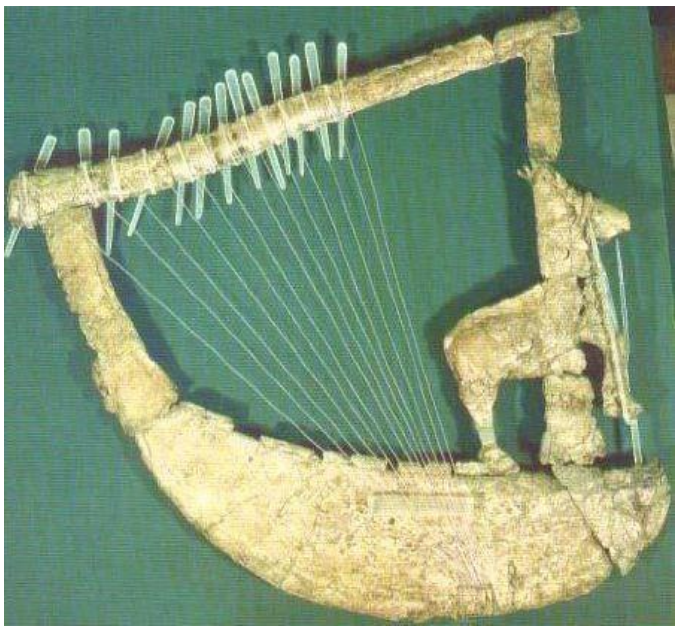
گنجینه‌ی کشف شده در گور پوابی نقطه‌ی اوج هنر تن آرایی سومری را نمایش می‌دهد. این نقطه‌ی اوج نزدیک به پنج قرن پس از اوج مشابهی قرار دارد که در شوش و قلمرو ایلام نمودهایش را دیدیم. این سبک هنری در میانرودان و ایلام تداوم پیدا می‌کند و تا عصر هخامنشی و پس از آن کمابیش دست نخورده باقی می‌ماند. تاکید بر ساخت اشیای تزئینی با مواد خام بسیار گرانبها مانند لاجورد و طلا، و وسواس در به کار گیری بهترین کیفیت از سنگها و بالاترین عیار از زر و سیم عواملی است که این سبک هنر درباری را با

کیفیتی چشمگیر همراه می‌سازد. ترکیب کردن رنگ زرد و آبی که در تندیسهای سومری نمودهای اولیه‌اش را دیدیم، در این اشیا همچنان تداوم می‌یابد و در عصر هخامنشی به ترکیبهایی دیدنی منتهی می‌شود. همچنین تاکید بر ریزه‌کاری و پافشاری بر نمایش جزئیات، به همراه استفاده از شمار بسیار زیادی از اجزای کوچک که روی هم رفته شکلی زیبا را به دست دهند، از نمودهای دیگر این سبک هنری هستند.

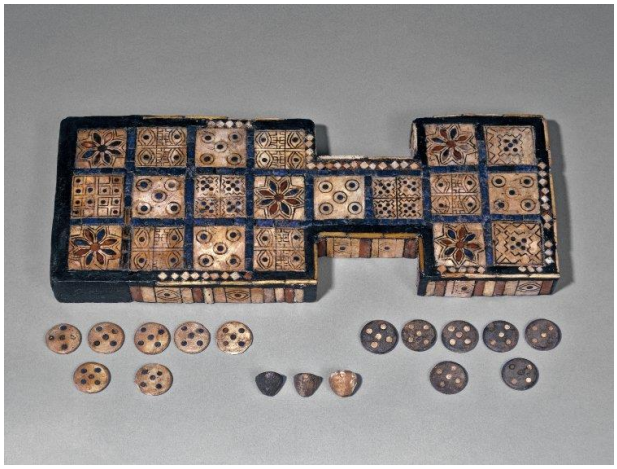
دو تصویر راست: مدال زرین، گور پوابی، اور، ۲۶۰۰ پ.م؛ میان: گردنبند سومری، ۲۲۵۰ پ.م؛ چپ بالا: پلاک صدفی از گور پوابی؛ چپ پایین) مدال زرین، بابل، قرن هفدهم پ.م؛ زیر) جام و کاسه‌ی زرین و تاس بازی از گور پوابی، اور، ۲۶۰۰ پ.م



گردنبند با مهره‌های ریز، احتمالا ایران مرکزی، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م



چنگهای بازسازی شده‌ی گورستان سلطنتی اور (راست)، ۲۶۰۰ پ.م و وضعیت‌اش در زمان کشف شدن (چپ)



تخته‌ی بازی، گورستان سلسله‌ی اور سوم، ۲۱۰۰ پ.م

گردنبندهای عقیق و لاجورد، ایلام و گوتیوم، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

النگوی ایلامی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

چنگ چغامیش، میانه‌ی هزاره‌ی چهارم پ.م

گفتار دوم: هنر آناتولی و قفقاز

حوزه‌ی جغرافیایی شمال غربی ایران زمین پس از فروپاشی عصر برنز در حدود سال ۱۲۰۰ پ.م به تدریج به سه حوزه‌ی فرهنگی متمایز آناتولی، قفقاز و آسورستان تقسیم می‌شود. اما تا پیش از این تاریخ در سراسر این ناحیه یک بافت فرهنگی درهم تنیده را داریم که از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م تا قرون پایانی هزاره‌ی دوم پ.م طی دوران طولانی دو هزار ساله‌ای یک بافت فرهنگی یکپارچه را بر می‌سازد. در این دوران ساکنان بومی این قلمرو که در اصل به نژاد قفقازی تعلق داشته‌اند و اقوامی مثل هوری‌ها و حاتی‌ها و جمعیتهای اژه‌ای را در بر می‌گرفتند، به تدریج با جمعیتهای آریایی شمالی مثل هیتی‌ها و لوویایی‌ها و میتانی‌ها ترکیب شدند و از جنوب هم با جمعیتهای سامی آموری و اکدی درآمیختند.

این حوزه‌ی فرهنگی در سراسر هزاره‌ی سوم پ.م و قرون آغازین هزاره‌ی دوم سازماندهی سیاسی چشمگیری نداشت و سازمان اجتماعی‌اش در سطح دولتشهرها تحول یافته بود. از حدود سال ۱۶۰۰ پ.م آریایی‌های شمالی ساخت سیاسی پادشاهی را در این قلمرو برپا کردند و دولت هیتی را در آناتولی و میتانی را در آسورستان و شمال میانرودان پدید آوردند که هردو تا پایان عصر برنز دوام آوردند و در قرن دوازدهم پ.م زیر فشار موجهای تازه‌ی جمعیتی فروپاشیدند. این موج تازه از آریایی‌های شمالی (سکاها و کیمری‌ها)، سامی‌های جنوبی (آرامی‌ها، کنعانی‌ها) و هند و اروپایی‌های غربی (یونانی‌ها، فریگی‌ها و ایلوری‌ها) تشکیل شده بود که در عصر آهن آغازین دولتشهرهای پراکنده‌ی نوهیتی را در سراسر این قلمرو پدید آوردند.

هنر منطقه‌ی آناتولی و قفقاز ادامه‌ی مستقیم جریانهایی فراهنگی بود که از جنوب و شمال شرقی ایران زمین سرچشمه می‌گرفت. این ناحیه به لحاظ جمعیتی نواحی شمال کویر مرکزی ایران و به ویژه گرداگرد دریاچه‌ی کاسپین پیوند خورده بود و این منطقه همچون واسطه‌ای عمل می‌کرد که جریانهای فرهنگی و نوآوری‌های فناورانه را از ایران مرکزی و ایران شرقی به این قلمرو می‌رساند.

فرهنگ آناتولی و قفقاز در ضمن سخت زیر تاثیر مناطق جنوبی یعنی حوزه‌ی فرهنگی میانرودان و ایلام بود و به ویژه نویسایی از این ناحیه به سمت شمال گسترش یافت. این دو جریان فرهنگی که از شمال شرق و جنوب غرب به سرزمینهای کوهستانی قفقاز و آناتولی وارد می‌شد، با بستری پیچیده و کهنسال ارتباط برقرار می‌کرد که از بومی‌های اصلی این سرزمین تشکیل یافته بود و اینان وارثان مستقیم فرهنگی بودند که در گوبک‌لی‌تپه آغاز شده و در قالب شبکه‌ی دولتشهرهایی گسترش یافته بود که از سویی تا ری و کاشان و از سوی دیگر تا دریاچه‌ی اورمیه و از آن سو تا مرزهای دریای سیاه تا آناتولی پیش می‌رفت.

سبکهای هنری این قلمرو علاوه بر این بستر دیرینه‌ی آغازین و آن دو جریان فرهنگی، که درونزاد بودند و به شبکه‌ی پویایی‌های اندرون تمدن ایرانی مربوط می‌شدند، با تنها تمدن بیرونی یعنی مصر نیز ارتباط برقرار می‌کرد و واسطه‌ی این پیوند منطقه‌ی آسورستان بود. در هزاره‌ی سوم پ.م این پیوندها بسیار جسته و گریخته و اندک بود و بیشتر مصریان بودند که از کالاها و نوآوری‌های قلمرو ایران زمین وامگیری می‌کردند یا در برابرش مقاومت می‌ورزیدند. اما از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م با روی کار آمدن فرعونهای سلسله‌ی هجدهم مصریان برای بهره‌مندی از درختان سرو لبنان در منطقه‌ی آسورستان پیشروی کردند و تجارتی پرسود را با دولتشهرهای ساحلی فنیقیه برقرار کردند که هم نفوذ فرهنگی مصر را به دنبال داشت و هم سبکهای هنری مصری را کم کم در این منطقه رایج ساخت. هنر آناتولی و قفقاز را هم به همان شیوه که درباره‌ی ایلام و میانرودان دیدیم می‌توان بر اساس ساختار به چند رده تقسیم کرد:

نخست: مجسمه‌ها

تندیسهای این منطقه در هزاره‌ی سوم پ.م به نسبت ساده و ابتدایی بودند. این آثار ادامه‌ی مستقیم هنری شکوفا محسوب می‌شدند که در آناتولی مرکزی تحول پیدا کرده بودند و در مناطقی مثل چاتال هویوک نمونه‌های مشهوری از آن را سراغ داریم.

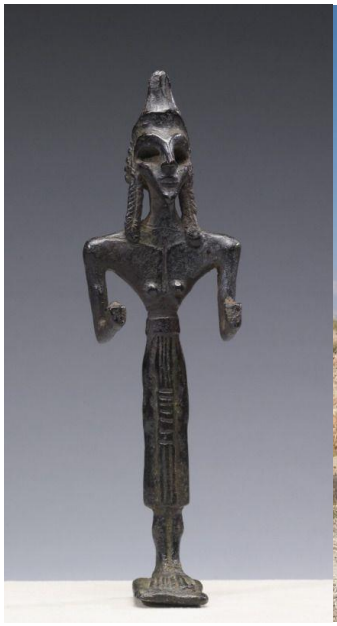
راست) شمال آسورستان، اواخر هزاره‌ی دوم پ.م؛ میان) آناتولی، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) شمال آسورستان، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

هنر منطقه‌ی آناتولی و قفقاز در قرن هجدهم پ.م با ورود قبایل آریایی دستخوش تغییر می‌شود و شکلهایی تازه از مجسمه‌سازی باب می‌شود که نشانه‌اش فلزکاری‌های ظریف و ساخت سردیسها و تندیسهای سنگی بزرگ است. تنوع شکل‌ها و ساختها هم در این دوران چشمگیر است و با آمیختگی‌ای از سبکهای گوناگون برخاسته از مناطق گوناگون روبرو هستیم. به عنوان مثال کافی است پیکرک‌های یافت شده در

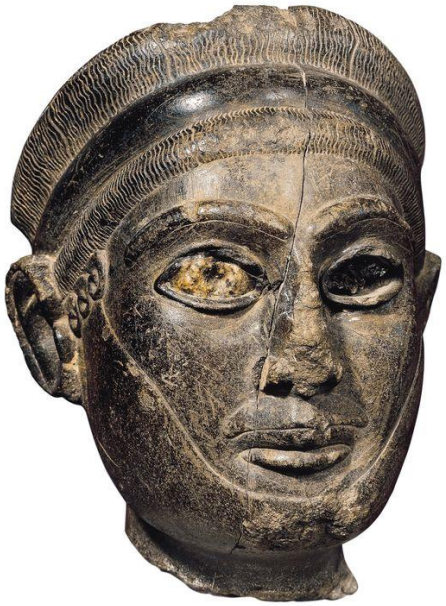
کول‌تپه را که در قرن هجدهم پ.م ساخته شده‌اند در کنار تندیس بتی بگذاریم که تقریبا در همان منطقه در جنوب آناتولی در اواخر هزاره‌ی دوم پ.م ساخته شده و ۱۹/۵ سانتی‌متر بلندا دارد (تصویر زیر، راست).

کول‌تپه، قرن هجدهم پ.م

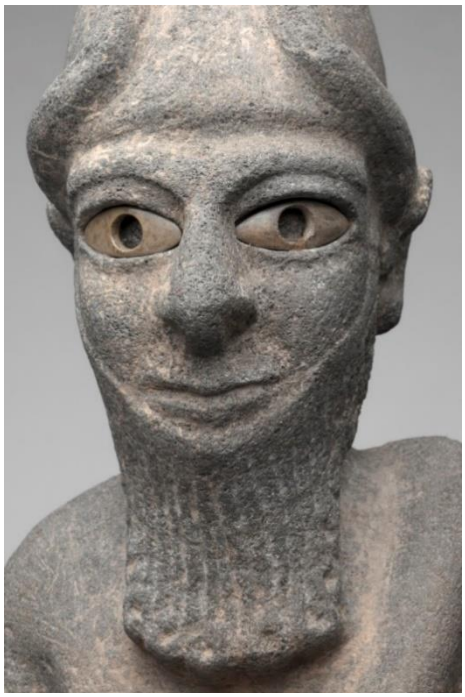
هات‌توساس، حدود ۱۵۰۰ پ.م



جنوب آناتولی، اوایل هزاره ۲ پ.م

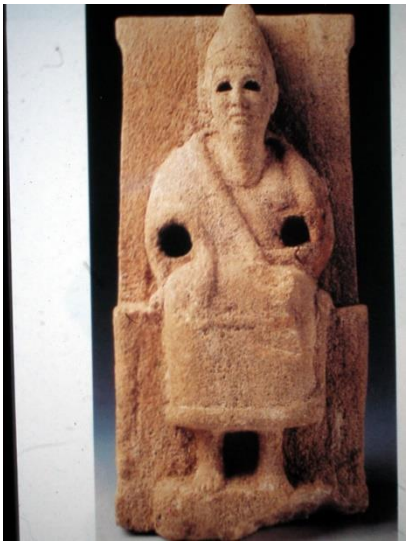


یاریم لیم، شاه یَمحاد (حلب)، ۱۷۷۰ پ.م



کاهن هیتی، آناتولی، ۱۶۰۰ پ.م

سردیس‌های سنگی، اوگاریت در فنیقیه، ۱۲۰۰ پ.م



هات توساس، قرن هفدهم پ.م

بیبلوس، لبنان، قرن هجدهم پ.م

یک تحول هنری مهم دیگر در قرن سیزدهم پ.م رخ می‌دهد و این به ورود پیشاهنگان اقوام نوآمده مثل آرامی‌ها و فریگی‌ها مربوط می‌شود که پس از یکی دو قرن شدت می‌گیرد و به فروپاشی عصر برنز می‌انجامد. در این دوران یکی دو قرنی که طلیعه‌ی عصر آهن است، نوآوری‌های هنری مهم دیگری می‌بینیم که نمونه‌های مشهوری در پیکرک‌های خدای بعل کنعانی (به ویژه حداد- عداد) نمود می‌یابد. این پیکرک‌ها تاثیری نمایان از هنر مصری را در خود نمایان می‌سازند و در بیشترشان خدای توفان کنعانی‌ها کلاه بلندی را بر سر دارد که همان تاج سفید مصری است که در هنر این منطقه بر سر فرعون دیده می‌شود.

حداد، حدود ۱۵۰۰ پ.م

بتهای بعل، جنوب آناتولی و شمال آسورستان، قرن سیزدهم و چهاردهم پ.م

با این حال سنت کهنتر هنر هیتی که با ایران شرقی و مناطق آریایی‌نشین شمالی پیوند دارد نیز همچنین پیوستگی خود را حفظ می‌کند. نمونه‌اش ابوالهول مشهور هیتی است که در همین دوران ساخته می‌شود که ادامه‌ی مستقیم همان سبک هنری هیتی‌ها در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م است.

سوریه، ۱۳۲۰ پ.م

بتهای ایزدبانوی هیتی، قرن سیزدهم پ.م

پیکرک‌هایی از حدود ۱۳۰۰ پ.م، از راست به چپ: ایزدبانو حِبات، کنعان- ایزدبالداری با بلندای ٤ سانتی‌متر- خدای هیتی، آناتولی- بت اِل، کنعان

تندیسهای سیمین جانوری که در اواخر هزاره‌ی سوم تا اواخر هزاره‌ی دوم پ.م در این منطقه ساخته می‌شوند به ویژه تاثیر نمایان هنرهای نقاط دیگر را نمایان می‌سازند. در ابتدای این دوره تندیس زیبای گاوی نقره‌ای را داریم که کاملا در سبک پیکرهای جانوری ایلامی ساخته شده و در پایان این عصر پیکرک‌های گوزن با شاخهای اغراق‌آمیز را می‌بینیم که آشکارا به سبک هنری سکاها تعلق دارد و پس از چند قرن در سراسر نواحی شمال قلمرو ایران زمین به سبک هنری غالب تبدیل می‌شود.

سردرفش گاونشان، آناتولی مرکزی، حدود ۲۲۰۰ پ.م

جام سیمین گاونشان، آلاجا هویوک، حدود ۱۳۰۰ پ.م

یکی از مضمونهایی که تحول در سبک هنری را نشان می‌دهد و زیبایی‌شناسی دوران هیتی‌ها را از پیش از آن جدا می‌سازد، به بازنمایی جانوران شاخدار مربوط می‌شود. در عصر پیشاهیتی سراسر منطقه‌ی آناتولی و قفقاز از مراکز استقراری باستانی پوشیده شده بود و چنان که دیدیم یکی از کانونهای انقلاب نوسنگی همین منطقه بوده است. با این حال اقوام قفقازی بومی این منطقه که بعدتر با نام هوری و حاتی شناخته شدند، هنری به نسبت ساده داشتند که نمونه‌اش را در سردرفش گاونشانی می‌توان یافت که در آناتولی مرکزی یافت شده و به فرهنگ حاتی تعلق دارد. این سردرفش از دو پیکره‌ی مسی گاو ساخته شده که از پا

به هم متصل شده‌اند. ابعاد پیکره ۱۵/۹ در ۱٤/٦ سانتی‌متر است و گاوها ساده و هندسی پرداخت شده‌اند و تنها اغراقی در بلندای شاخهایشان دیده می‌شود.

همین مضمون یعنی بازنمایی گاو تا چند قرن بعد با ورود قبایل آریایی به منطقه یکسره دگرگون می‌شود و به آثاری مانند گاو سیمین آلاجا هویوک (حدود ۱۳۰۰ پ.م) می‌انجامد که ادامه‌ی مستقیم هنر ایلامی است. این گاو که در اصل یک جام آیینی سیمین بوده، ۲۱/۵ سانتی‌متر بلندا دارد و گاوی زانو زده را بازنمایی می‌کند. از آنجا که ایزدان اغلب جامی با نقش جانوران نشانه‌ی خود را در دست می‌گیرند، این جام احتمالا به معبد تشوب خدای توفان هیتی‌ها تعلق داشته است.

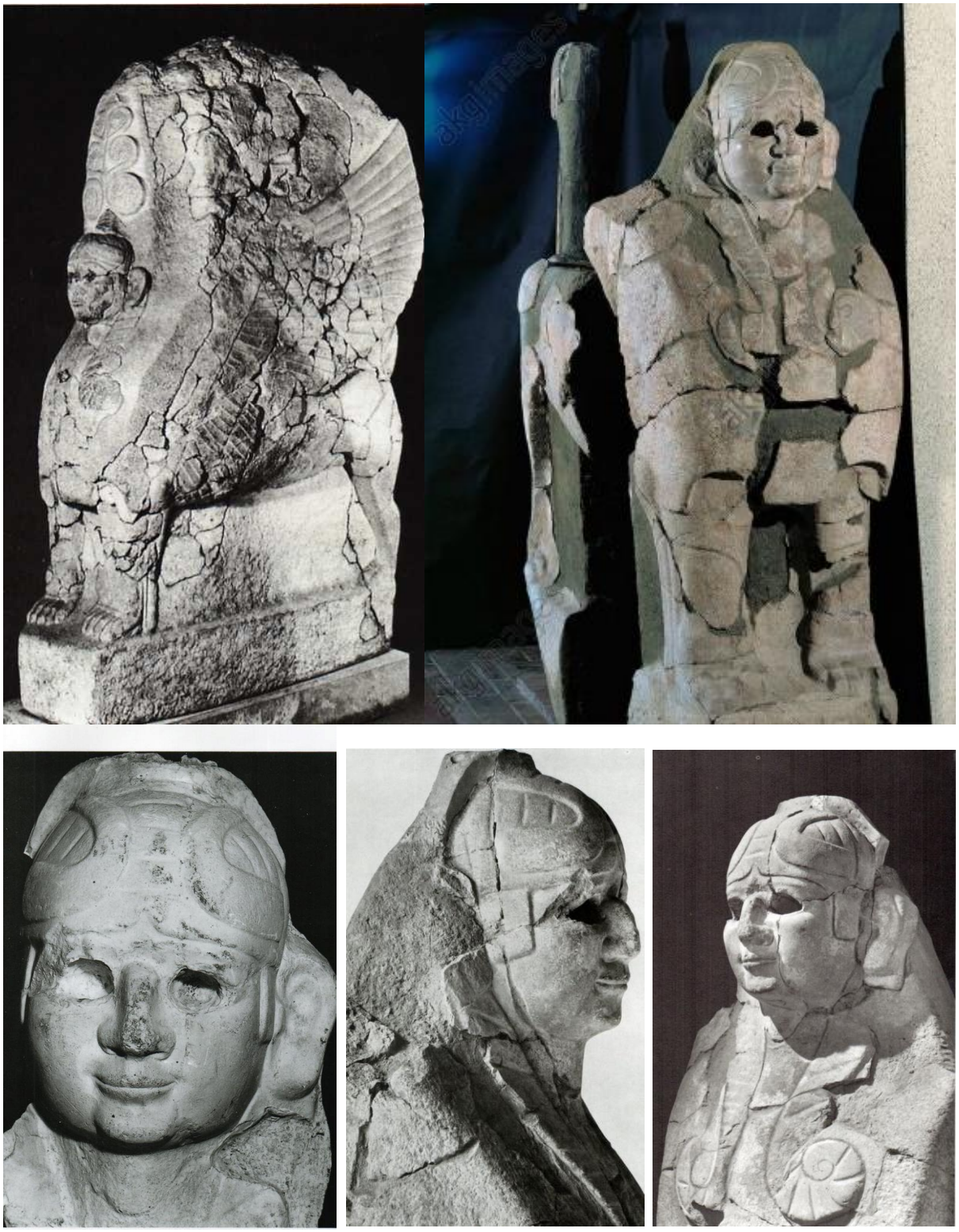
از سوی دیگر چند قرن بعد بازنمایی گوزن هم محبوبیتی چشمگیر پیدا می‌کند و جالب است که در زیست مردم این منطقه گوزن جانور مهمی محسوب نمی‌شده است. گوزن به ویژه در سرزمینهای شمالی و کمربند جنوب سیبری اهمیت دارد و این منطقه زادگاه سکاهایی است که مهمترین رکن هنر جانوری‌شان همین گوزن بوده است. با دیدن گوزنهایی که در اواخر دوران استیلای هیتی‌ها ساخته شده، روشن است که علاوه بر نفوذ هنر ایلامی از جنوب، به تدریج تا اواخر هزاره‌ی دوم پ.م یک نفوذ شمالی از سوی قبایل کوچگرد ایرانی هم داشته‌ایم که در قالب هنر سکایی نمود می‌یافته است.

جام نقره‌ی گوزن‌نشان، بغازکوی، حدود ۱۳۰۰ پ.م

گاو سیمین، آناتولی مرکزی، هنر هیتی، قرن سیزدهم پ.م

ابوالهول از جنس استخوان اسب آبی (که از مصر وارد می‌شده) و احتمالا پایه‌ی میزی بوده است. آرایش موهایش به هاتور ایزدبانوی بزرگ مصری شباهت دارد، با ابعاد ۱۲/۷ در ۱۰/٤ سانتی‌متر، سبک هنری مهاجرنشینان آشوری، عجم‌هویوک، قرن هجدهم پ.م

هنر هیتی، کاپادوکیه، قرن چهاردهم پ.م



ابوالهول بغازکوی، دوران زمامداری هات‌توسیلیس، حدود ۱۳۰۰ پ.م

دوم: نقش‌برجسته‌ها

در منطقه‌ی آناتولی و به ویژه در جنوب این ناحیه، سنت بسیار دیرینه‌ای که نمودش را در معبد چشم دیدیم، تا دیرزمانی در عصر مفرغ تداوم پیدا می‌کند. یکی از نمودهای جالب توجهش آن است که پیکرک‌های چشم با سبک و پرداختی پیچیده‌تر همچنان تا اواخر هزاره‌ی دوم پ.م در مناطق همسایه‌ی نگار باستانی ساخته می‌شده است.

سند حقوقی، کول‌تپه، ۱۸۳۶ پ.م

دو نواده‌ی هنر معبد چشم، کول تپه، ۲۱۰۰ پ.م (بالا) و ۱۹۰۰ پ.م (زیر)

هنر این منطقه تا پیش از عصر هیتی‌ها و ورود قبایل آریایی به منطقه، ادامه‌ای از همان هنر باستانی بومیان آناتولی بوده است. البته در چند هزاره‌ای که بر عصر گوبک‌لی‌تپه گذشته بود، گرانیگاه شهرنشینی به مناطق جنوبی‌تر و میانرودان گردش کرده بود و از این رو بخش مهمی از آثار هنری‌ای که در قرون آغازین هزاره‌ی دوم پ.م (درست پیش از ورود آریایی‌ها) می‌بینیم، از گسترش هنر اکدی‌ها به شمال ناشی شده است. نمونه‌اش لوحی[۹۶] با خط میخی اکدی است که به یکی از مهاجرنشین‌های منطقه‌ی آشور تعلق داشته و در کول‌تپه یافت شده است. این اثر در همان زمان و مکانی ساخته شده که بقایای هنر معبد چشم را دیدیم. بر این لوح در میانه‌ی بخشهایی که متن میخی ثبت شده، ردیفهایی از پیکره‌ها بازنموده شده‌اند که بار یافتن نزد ایزدی را نشان می‌دهند و به گواهی کردن سند توسط خدایان پافشاری دارند. این لوح در سال ۱۸۳۶ پ.م وقتی کول‌تپه ویران و سوزانده شد، در اثر حرارت پخته شده و به آجر بدل شده و تا روزگار ما باقی مانده است. قالب عمومی نقشهای این اثر اکدی است، اما برخی عناصر مانند درشتی چشمها و طرح برخی از جامه‌ها محلی است و از سنتهای جاری در میان حاتی‌ها و هوری‌ها برآمده است.

با این که آثار یاد شده بخشی از میراث هنری ربع شمال غربی ایران زمین هستند، ولی وقتی از نقش برجسته‌های آناتولی و قفقاز سخن می‌گوییم، معمولا هنری فاخر و درباری را در نظر داریم که چشمگیر و بزرگ مقیاس است و با این ساختار در این دوران تاریخی در میانرودان هم رواج چندانی ندارد. این نقش‌برجسته‌ها در عمل از زمان ورودی آریایی‌ها به منطقه پدیدار می‌شوند و آشکار است که در سنتی هیتی تصویر می‌شده‌اند. این آثار هم از نظر مضمون و هم شیوه‌ی پیاده‌سازی و هم از زاویه‌ی سبک هنری ادامه‌ی

[96] tablet (66.245.5a)

مستقیم هنر صخره‌ای منطقه‌ی گوتیوم و ایلام هستند. یعنی چنین می‌نماید که با ورود آریایی‌ها به آناتولی و قفقاز و شکل‌گیری دولتهای هیتی و میتانی، پیوند سیاسی چشمگیری میان شمال و جنوب ایران غربی پدید آمده باشد و در این میان به ویژه ایلام سرمشق هیتی‌ها قرار گرفته باشد.

ردیابی مسیر این اثرگذاری فرهنگی چندان دشوار نیست. چون از سویی اسنادی داریم که ارتباط گسترده و محکم میان دولتهای ایران غربی یعنی ایلامی‌ها و کاسی‌های بابل و میتانی‌ها و هیتی‌ها را نشان می‌دهد، و از سوی دیگر خبر داریم که اقوام ایران مرکزی و به ویژه کاسی‌ها در این میان نقشی کلیدی ایفا می‌کرده‌اند. چنان که در نوشتارهای دیگری شرح داده‌ام، نتیجه‌ای که از مرور منابع به دست می‌آید آن است که کاسی‌ها از منطقه‌ی کاشان و قزوین به شمال میانرودان کوچیده‌اند، و این منطقه‌ایست که از دیرباز با ناحیه‌ی پیرامون اورمیه و قفقاز ارتباطی انداموار داشته است. یعنی شرق زاگرس و ناحیه‌ی کردستان و جنوب آذربایجان که اغلب خاستگاه کاسی‌ها پنداشته شده، در اصل ایستگاهی بر سر راه شاخه‌ای از ایشان بوده که به سمت میانرودان می‌کوچیده‌اند و بدنه‌ی جمعیت‌شان همچنان در زادگان خود مستقر بوده و همچون چسبی میان ایلام (که احتمالا تابعش بودند) در جنوب و بابل (که فتح‌اش کرده بودند) در جنوب غربی و آناتولی و قفقاز در شمال و غرب برقرار می‌کرده‌اند.

احتمالا گسترش یافتن صخره‌نگاره‌ها و وامگیری گسترده‌ی سنتهای بازنمایی قدرت شاهانه از ایلام به آناتولی با واسطه‌ی همین مردم انجام پذیرفته باشد. خواه از مسیرهای غیرسیاسی و تجاری و فرهنگی‌ای که از خود سرزمین کاسی‌ها ایران مرکزی می‌گذشته، و خواه از مجرای ازدواجهای سلطنتی و پیمانهای سیاسی که میان کاسی‌های بابل و هیتی‌ها و میتانی‌ها رواج داشته است.

یک الگوی مهم به همگرایی و پیوند نزدیک دولتهای بزرگ در قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م مربوط می‌شود. دولتهای هیتی، میتانی، ایلامی، کاسی و کاسی از همان ابتدای کار شکل تازه‌ای از سیاست را در جهان

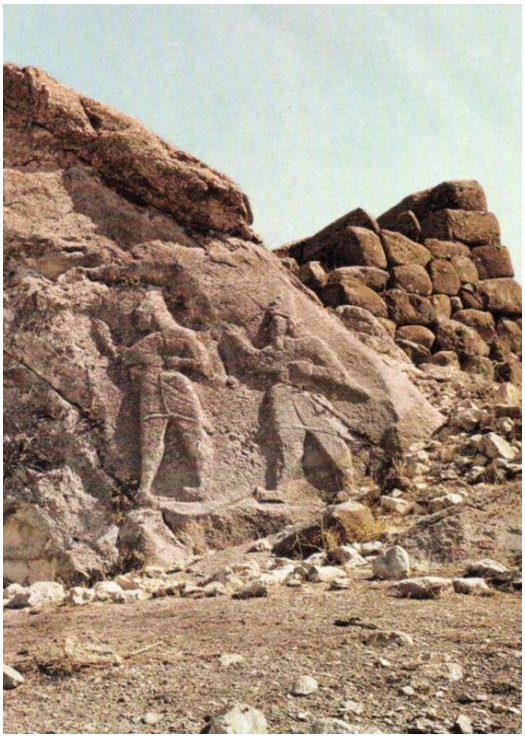
باستان ابداع کردند که با پیوندهای خانوادگی میان دربارها و حمایت از راههای تجاری گره خورده بود. این امر در قرن چهاردهم پ.م عملا به آنجا انجامید که دربارهای ایلام و بابل با هم از نظر خانوادگی ادغام شدند و اتفاق مشابهی برای دولت هیتی و میتانی هم افتاد، و در ضمن این دو جفت دولت هم با یکدیگر روابط خانوادگی برقرار کردند. حتا دولت مصر که حوزه‌ی تمدنی مستقلی بود و در ابتدای کار از این شبکه بیرون مانده بود، در قرن چهاردهم پ.م بدان پیوست و فرعون مصر با چندین شاهزاده خانم هیتی و کاسی ازدواج کرد.

یکی از پیامدهای این پیوندها رد و بدل شدن هدایای گرانبها میان دربارها بود، که تقریبا همه‌شان ارزش هنری داشتند. نامه‌هایی که بورنابوریاش دوم شاه کاسی بابل به فرعون نوشته و در آنها از کم بودن هدایایی که او فرستاده شکایت می‌کرد، باید در این بافت ارزیابی شود. کمی بعد وقتی دختر همین شاه همچون عروسی به دربار مصر فرستاده شد، فرعون برایش هدایایی به عنوان شیربها فرستاد که بر لوح EA 13 بخشی مفصل و مشتمل بر ۳۷۰ سطر در چهار ستون به شرحش اختصاص یافته است.[۹۷] ناگفته پیداست چنین مجموعه‌ی عظیمی از آثار هنری درباری مصر چه تاثیر چشمگیری می‌توانسته بر سلیقه و مهارت هنری صنعتگران بابلی داشته باشد، و شواهد نشان می‌دهد که چنین داد و ستدهایی معمول بوده و مدام میان دربارها چنین هدایایی رد و بدل می‌شده است.

نامه‌ی جالبی از همین دوران به جا مانده که نشان می‌دهد نه تنها آثار هنری، که خودِ هنرمندان هم میان دربارها جا به جا می‌شده‌اند. هات‌توشیلیس سوم شاه هیتی که بین سالهای ۱۲٦۷ تا ۱۲۳۷ سلطنت

[97] Bertman, 2003: 81.

می‌کرد، در نامه‌ای که به کاداشمان انلیل دوم شاه کاسی بابل می‌نویسد، چنین می‌گوید: «...گذشته از این، ای برادر، می‌خواهم نگاره‌ای از خویش بسازم و در جایگاهی خانوادگی قرارش بدهم. برادرم برایم یک مجسمه‌ساز بفرستد. وقتی ساخت نگاره را تمام کرد، مرخص‌اش می‌کنم که به خانه‌اش بازگردد. مگر مجسمه‌ساز (قبلی را رها نکردم) و او به خانه‌اش پیش کاداشمان انلیل بازنگشت؟ (ای برادر) مجسمه‌ساز را از من دریغ مکن.»[۹۸]



بغازکوی، قرن هفدهم پ.م

تشوب، ۱۵۰۰ پ.م

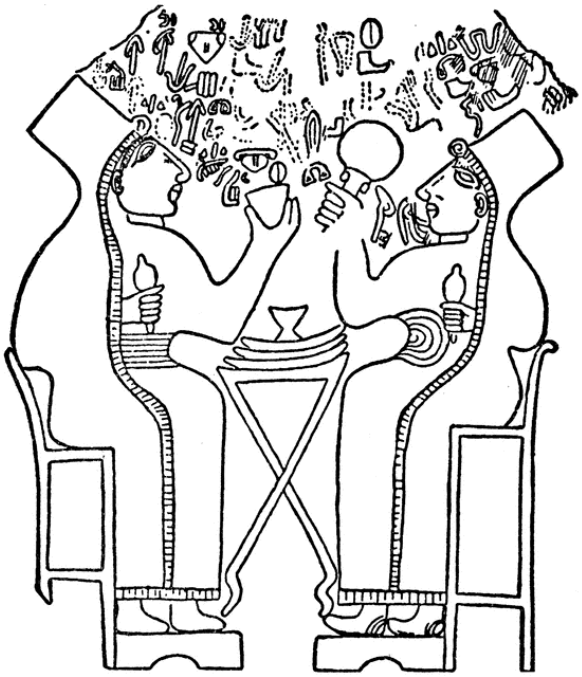
حداد، کنعان، حدود ۱۳۰۰ پ.م

شکوفایی هنر ایران غربی در نیمه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در این بافت سیاسی و اجتماعی ممکن گشت. از قرن هفدهم پ.م نخستین صخره‌نگاره‌ها در آناتولی پدیدار می‌شوند که تقلیدی نمایان از آثار لولوبی و

[98] Beckman and Hoffner, 1996: 137.

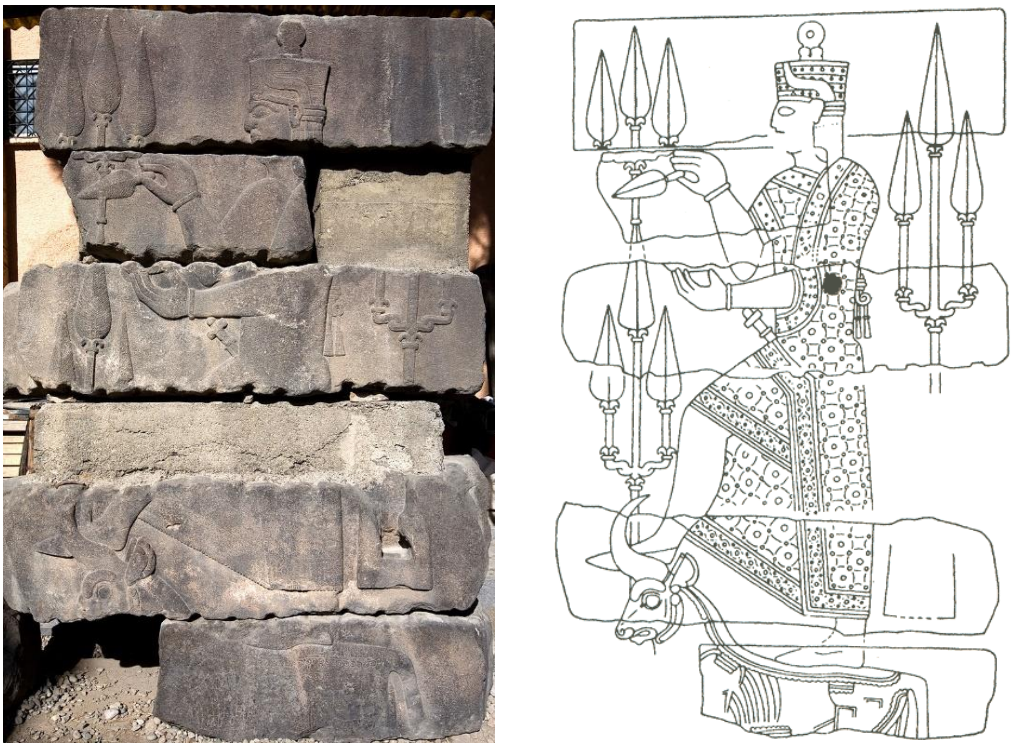
گوتی هستند که در این هنگام پانصد سال از عمرشان می‌گذشته است. در این آثار ایزدان سامی مثل بعل یا خدایان همتای هوری مثل تشوب هم با همان شیوه‌ای بازنموده شده‌اند که در تندیس‌ها هم دیدیم، یعنی دستی را بالا گرفته و با دستی دیگر آذرخشی را پیشارویشان گرفته‌اند.

بعل، حدود ۱۳۰۰ پ.م



دیوارنگاره‌ی دو زن هیتی در بزم

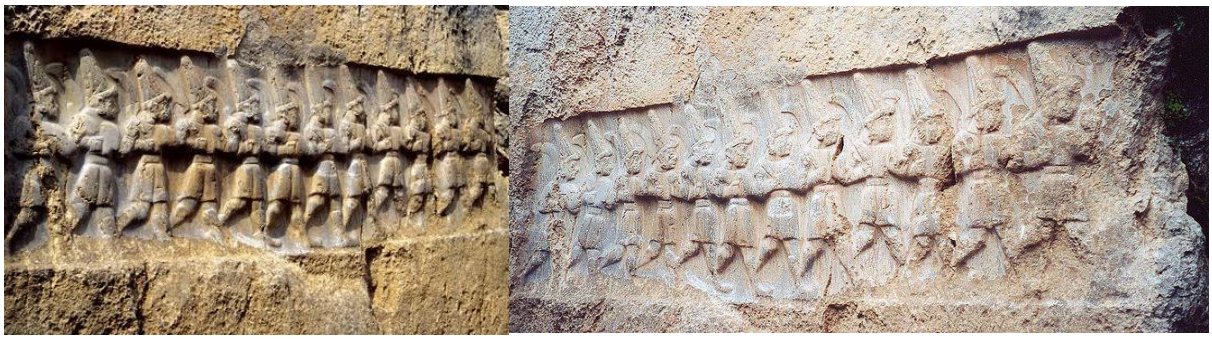
غلبه‌ی تشوب خدای توفان بر مار بزرگ دریایی، نسخه‌ای هیتی از نبرد مردوک و تیامت،



ایزد تِشوب، دژ عادل‌جواز، قفقاز، ۱۳۰۰ پ.م؟

راست) نگاره‌ی ایزد آشور با دو خاتی در دست، یافته شده در چاهی کنار معبد آشور در شهر آشور، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

میان و چپ) موجودات تخیلی هیتی، شمال آسورستان، اواخر قرن چهاردهم پ.م



نقش دوازده ایزد جهان زیرین بر صخره‌نگاره‌های یازیلی‌کایا، ۱۲۳۰ پ.م

در نگاره‌های هیتی نقش عصای خمیده (گَملو در اکدی) را فراوان در دست ایزدان می‌بینیم، که در زبان هیتی «کالْموش» نامیده می‌شده است. این را نباید با عصای خمیده‌ی دیگری اشتباه گرفت که کوتاهتر بوده و تربیت کنندگان عقاب از آن استفاده می‌کرده‌اند. با این حال انگار ارتباطی میان عصای خمیده و عقاب در فرهنگ هیتی برقرار بوده باشد. چون در نقش مُهری می‌بینیم مورسیلیس سوم (۱۲۶۵–۱۲۷۲ پ.م) عصای خمیده‌ای در دست دارد که نوکش به سر عقاب شبیه است.[۹۹] در این شکی نیست که کالموش از نمادهای وابسته به پادشاه بوده و تنها در زمان اجرای مراسم او آن را به دست می‌گرفته است. با این حال گویا نماد اقتدار سلطنتی نباشد، و این کارکرد بیشتر به عصای بلند و بدون خمیدگی مربوط باشد که هیتی‌ها آن را «گیدْرو» می‌نامیدند و همتای «خاتّو» در اکدی است.

نقش عصای خمیده همچون سلاح بر لول اکدی از ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م

[99] Ambos and Krauskopf, 2010: 132.

کالموش در قلمرو هیتی مانند گملو در میانرودان بخشی از نمادهای سلطنتی نبوده، و تنها قبل از اجرای مراسم در زمانی که شاه به مکان مقدسی می‌رفته یا پس از مراسم وقتی در آنجا خلوت می‌کرده، در دستانش بوده است. شاه هنگامی که بر اورنگ می‌نشسته یا بر گردونه‌اش سوار بوده کالموش را در دست نداشته است. در حالت اول آن را سمت راست کنار تخت او می‌نهاده‌اند و در وضعیت دوم یکی از درباریان عصا را برایش حمل می‌کرده و در زمان حرکتش با پای پیاده به سوی محل اجرای مراسم به دستش می‌داده است.[۱۰۰]

با مرور آثار یافت شده در آناتولی و آسورستان روشن می‌شود که این عصا در موقعیتهای متفاوت به شکلهای متفاوت در دست گرفته می‌شده است. در شرایطی که شاه در حضور ایزدی بار یافته و یا کسی در حال پرستش و نماز بردن به موجودی بلندمرتبه‌تر است، سر خمیده‌ی گملو به سمت پایین و جلو گرفته می‌شود و معمولا دست دیگر بالا و در برابر دهان نگه داشته می‌شود.

بر صخره‌نگاره‌های یازیلی‌کایا پادشاه هیتی تودهالیاس چهارم (۱۲۴۰–۱۲۱۵ پ.م) در برابر خدایان در حالتی نموده شده که عصای سرکجی را واژگونه در دست گرفته، طوری که خمیدگی آن رو به پایین و پشت است. جالب آن که در یکی از نگاره‌ها او را در همین حالت می‌بینیم، در موقعیتی که ایزدی به نام شاروما او را در آغوش گرفته است. این مضمونِ خداوندی که شاه را در آغوش گرفته در هنر هیتی زیاد تکرار می‌شود و رده‌ای از نقشها را پدید آورده که «نقشهای آغوش»[۱۰۱] نامیده می‌شوند. مورسیلیس سوم (۱۲۷۲–۱۲۶۵ پ.م) و موواتالیس دوم (۱۲۷۲–۱۲۹۰ پ.م) هم در آثاری خود را به این شکل وانموده‌اند.

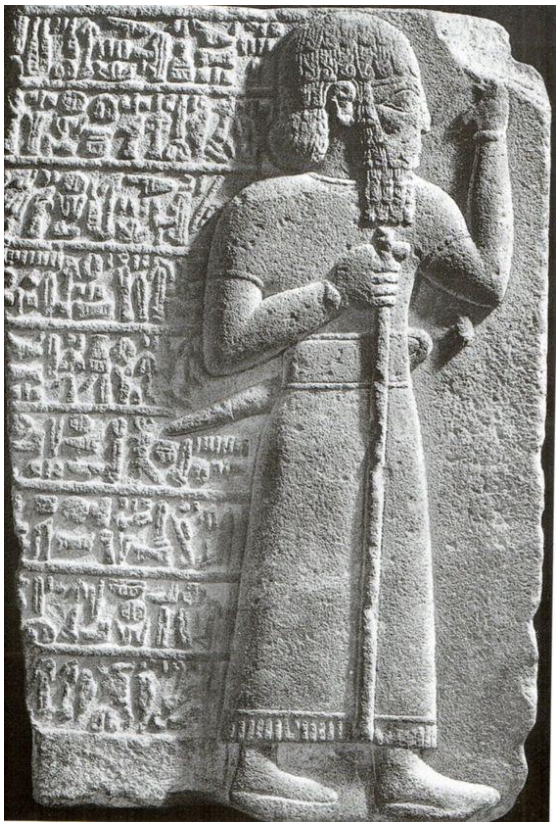
---

[100] Ambos and Krauskopf, 2010: 133-132.

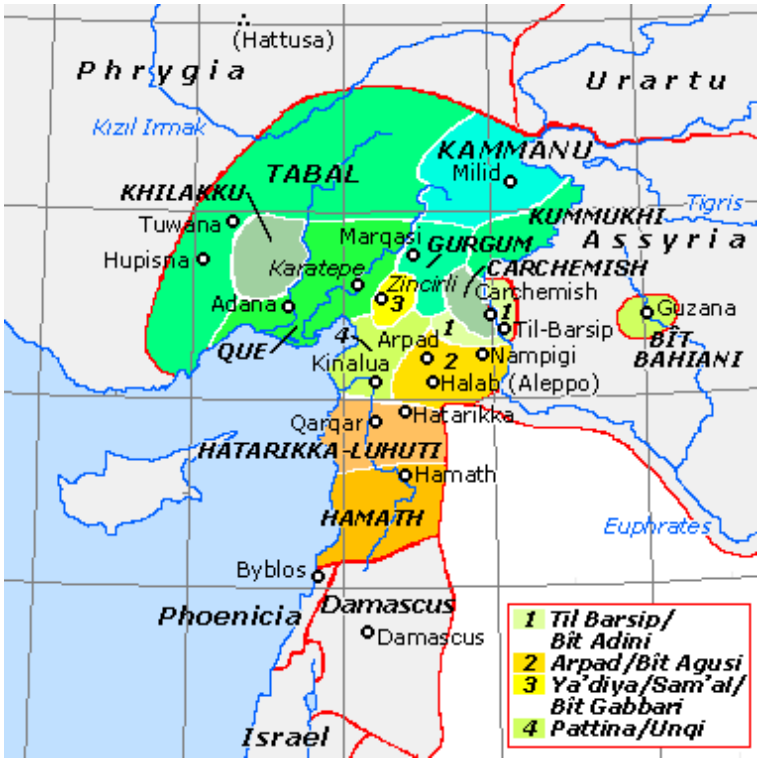
[101] Umarmungssiegel

راست: تودهالیاس چهارم، شاهِ سازنده‌ی یازیلی‌کایا؛ چپ: تودهالیاس در آغوش ایزد شاروما

ارسلان تپه، ۱۳۰۰ پ.م

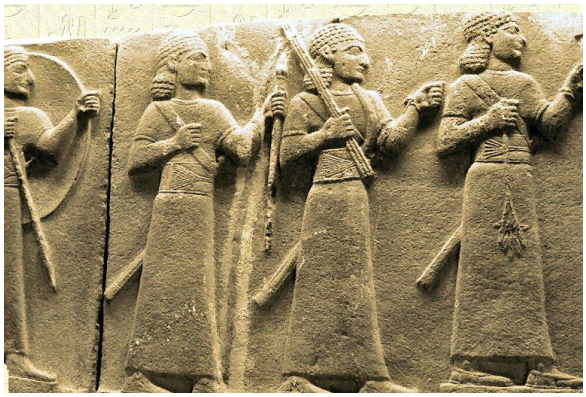


ایزد کاتووا، کرکمیش،



نقشه‌ی جایگیری مراکز باستانی فرهنگ هیتی در هزاره‌ی دوم و اول پ.م

هات‌توسیلیس، حدود ۱۵۰۰ پ.م



کرکمیش، حدود ۱۳۰۰ پ.م

قدیمی‌ترین صخره‌نگاره‌ی هیتی به اثر موواتالیس دوم بر کوه سیرکِلی مربوط می‌شود و قدمتش به ۱۲۹۰ پ.م باز می‌گردد.[۱۰۲] در این نگاره شاه نیزه‌ای خمیده (بعدها، به اتروسکی: لیتوس[۱۰۳]) در دست دارد که نماد قدرت شمرده می‌شده و در نگاره‌های هیتی زیاد دیده می‌شود. قبای شاه که در جلو کوتاه و در پشت بلند است در این اثر و سایر بازنمایی‌های شاه در هنر هیتی زیاد دیده می‌شود. عنصر جالب توجه دیگر آن است که شاه گاه کلاه شاخدار بر سر دارد که در فرهنگ هیتی هم مثل میانرودان علامت خدایان شمرده می‌شده است.

از این رو چنین می‌نماید که شاهان هیتی ادعای تقدس و الوهیت داشته‌اند. هرچند گویا این صفت را پس از مرگ به دست می‌آورده‌اند. چنان که در لوحی[۱۰۴] هنگام اشاره به فرا رسیدن زمان مرگ یک شاه می‌خوانیم که «وقتی شاه هانتیلیس پیر شد و می‌رفت که خدا شود، زیبانزا، پیشِنی را به قتل رساند.»[۱۰۵] این

[102] Turgut, 2017: 5-6.
[103] Lituus
[104] Hittite tablets, KUB 3.1.
[105] Turgut, 2017: 6.

نکته که شاهان درگذشته‌ی هیتی «خورشید من» (به سومری: اوتو–شی) نامیده می‌شدند[۱۰۶] هم جای توجه دارد، چون شباهت آیین تقدیس شاهان‌شان را با سنت مصری نشان می‌دهد، که در آنجا هم فرعون درگذشته همتای هوروس پنداشته می‌شده است. با این حال بر خلاف فرعون و همسان با پادشاهان قلمرو تمدن ایرانی، شاه هیتی‌ها در زمان حیات هرگز همچون خدایان پرستیده نمی‌شده است.

سنت هیتی بازنمای خدای خورشید (ایشتانو) و شیوه‌ی نیایش به درگاه او آشکارا از آیین خورشیدی شمش در میانرودان تاثیر پذیرفته است. با این حال عناصری در آن یافت می‌شود که همتایی در میانرودان ندارد و خدای مهر آریایی را به یاد می‌آورد. مثلا یک نمونه‌اش آن که در «نیایش کونتی‌زیلی» می‌خوانیم که خورشید در کیش هیتی نقش واسطه را ایفا می‌کند و «هنگام عروج به جهان زیرین»، که قاعدتا با غروب خورشید مصادف است، دعاهای شاه را به خدای پشتیبان‌اش می‌رساند.[۱۰۷] کلمه‌ی دعا در زبان هیتی «آرکووار» بوده که در ضمن دادخواست و اقامه‌ی دعوا در محکمه هم معنی می‌داده و نشان می‌دهد که احتمالا از دید این مردم سخن گفتن با خداوند در ضمن با دفاع از کردارهای خود یا بازخواست شدن قاضی‌مآبانه پیوندی داشته است.[۱۰۸]

نقش انتقال دهنده‌ی دعاها تا حدودی خورشید هیتی را به نریوسنگ اوستایی شبیه می‌سازد. با این حال نقش میانجی ایزد خورشیدی را برجسته‌تر از هرجا در کیش مهر می‌بینیم. مهر در ابتدای کار میان زمین و آسمان واسطه بوده و بعد از ظهور آیین زرتشت به واسطه و داور میان اهورامزدا و اهریمن دگردیسی می‌یابد. ویژگی دیگری که خدای خورشیدی هیتی را به مهر شبیه می‌سازد آن است که ریش ندارد و این هم

---

[106] Haroutunian, 2002: 50.
[107] Haroutunian, 2002: 44.
[108] Bilgin, 2018.

با مهر که همچون پسری پانزده ساله و بی‌ریش بازنموده می‌شده، شبیه است. این را هم باید در نظر داشت که متون هیتی کهنترین اشاره‌ها به مهر را ثبت کرده‌اند. با این حال انگار در این هنگام هنوز مهر و خورشید دو ایزد متمایز بوده باشند.

شمایل‌نگاری ایزدان در فرهنگ هیتی شاید بتواند جلوه‌ی ویژه و غیرعادی مهر در هنر دینی بعدی مهرپرستانه را نیز نشان دهد. چون این ایزد همیشه بدون ریش و نوجوان بازنموده می‌شده است و در اوستا هم تاکیدی بر این موضوع هست. در حالی که در ایران شرقی و جنوبی خدایان نرینه همیشه با ریش بازنموده می‌شده‌اند. تنها در قلمرو هیتی است که چنین رسمی دیده نمی‌شود و چه بسا که بازنمایی مهر در فرهنگ ایرانی بازمانده‌ای از رسمی هیتی باشد.

اصولا یکی از ویژگی‌های جالب توجه شمایل‌نگاری‌های هیتی آن است که شاهان و خدایان در آن اغلب بدون ریش تصویر شده‌اند. این ویژگی هنر هیتی را از سبک رایج در میانرودان و ایلام متمایز می‌سازد. در زبان هیتی ریش «زَمَنگور» یا «زَمَنکور» نامیده می‌شده است.[109] در زبان هیتی واج «ز» و «ش» در بسیاری جاها به هم تبدیل می‌شده است.[110] به همین خاطر این کلمه قاعدتا «شَمَنْکور» هم خوانده می‌شده، چون کلمه‌ی ریشو در هیتی «شَمَنْکوروَنت» بوده[111] که تقریبا همتای این کلمه در اوستایی و سانسکریت است.

در بهرام‌یشت آنجا که ایزد بهرام به شتر تشبیه شده، در جایی با صفت «سْمَرْشنو-دَئِمَه» (𐬯𐬀𐬨𐬀𐬭𐬱𐬀𐬌-𐬛𐬀𐬌𐬨𐬀) ستوده شده که کانگا آن را «دارای چشمان چالاک»[112] و دوستخواه آن را

---

[109] Haroutunian, 2002: 43.

[110] مثلا در «زَزخی/ زَشْخی» به معنای رؤیا، یا «شَکَّر/ زَکَّر» به معنی مدفوع، که این آخری شاید در تعبیر «شکر خوردن» در پارسی دری باقی مانده باشد.

[111] Haroutunian, 2002: 45.

[112] Kanga, 2013: 265.

«چشمان باهوش» ترجمه کرده‌اند.[۱۱۳] اما هرچند در معنی «دئمه» (چشم) تردیدی نیست، صفتی که برایش آمده «سمَرشْنو» درست فهمیده نشده است و تقریبا همه‌ی مترجمان این کلمه را بر اساس کلمه‌ی بعدی‌اش (جیروسارو: دارای سر باهوش) تفسیر کرده‌اند.

در حالی که این صفت چنان که دارمستتر حدس زده، احتمالا همتای اوستایی «شْمَرسو» در سانسکریت است که یعنی «ریشو». معنای این ترکیب با این خوانش به سادگی روشن می‌شود چون «چشمِ ریش‌دار» معنی می‌دهد و قاعدتا به مژگان بلند شتر اشاره می‌کند و تعبیری ستایشگرانه درباره‌ی مژه‌های زیبای این جانور است. پسوند (–وَنْت) که در پارسی دری به (–وند) تبدیل شده را هم در هیتی و اوستایی همسان می‌بینیم. یعنی به احتمال زیاد زیاد با یک کلمه در زبانهای آریایی قدیم روبرو هستیم که ریش را می‌رسانده است.

نگاره‌ی ایزیس (مار کبرا: آگاثِه توخِه) و سِراپیس–اوزیریس (مار ریش‌دار با تاج سپید: آگاثوس دایمون) به همراه ایزد انتقام (نِمِسیس) که به صورت شیردالی بین‌شان ایستاده، اثری مصری از دوران مقدونی‌ها

[113] اوستا، ۱۳۷٤، ج.۱: ٤۳۳.

اغلب هم در متون دینی استعاره‌ها و تشبیه‌های بدیعی درباره‌ی ریش به کار گرفته شده است. چنان که در سرود هیتی «در ستایش خورشید» می‌خوانیم که «ریش تو از لاجورد است».[۱۱٤] یا کهنترین اشاره به «ریش بزی» در زبانهای آریایی را در متنی هیتی می‌یابیم که به مراسم تطهیر «شووامّا» تعلق دارد و دستوری است برای درمان مرضی ناشناخته. در ضمن ناگفته نماند که اصطلاح ریش بز از قدیم در سومر هم رایج بوده و «او–سوز» در زبان سومری اسم گیاهی بوده که «ریش‌بزی» معنا می‌داده است.[۱۱٥]

کلمه‌ی ریش در متون هیتی بسامدی بسیار اندک دارد. مثلا در متن نیایش برای خدای خورشید و زمین[۱۱٦] که در زمان تودهالیاس نگاشته شده، ریش با موهای دیگر چهره (ابرو: «اِنیرا» و مژه: «لاپلیپا») همنشین است. در این سرود موهای چهره‌ی شاه که انگار به رنگ سیاه رنگ می‌شده تا قدرت جوانی را نشان دهد، جانشینی و نمادی برای حضور خود شاه دانسته شده است. این جایگزینی بخشی از بدن (ناخن، ادرار، موهای چهره) به جای شاه به گمان وان‌هاس در اصل خاستگاهی میانرودانی داشته و با واسطه‌ی هوری‌های مستقر در آسورستان به هیتی‌ها انتقال یافته است.[۱۱۷] در زبان اکدی ریش را «زیقنو» می‌نامیدند و این به ویژه موی روییده بر چانه را نشان می‌داده و همان است که در پارسی امروز به ذقن تبدیل شده است.

هنر هیتی اصولا بر بازنمایی خدایان و خاندان سلطنتی تمرکز یافته و تقریبا هیچ اثری از مردم عادی در آن دیده نمی‌شود. در این بازنمایی‌ها برخی از شباهتهای پوشاک و زیور زنان و مردان جای توجه دارد. مثلا زن و مرد هردو از گردنبند و انگشتر و کمربندهای پهن آراسته استفاده می‌کرده‌اند، و جامه‌شان هم شباهتی

---

[114] Haroutunian, 2002: 43.
[115] Haroutunian, 2002: 45.
[116] Hittite texts, CTH 448.
[117] Haroutunian, 2002: 44.

با هم داشته است.[۱۱۸] با این تفاوت که بر خلاف دامن بلند زنانه، دامن لباس مردانه کوتاه بوده و پاهای عضلانی‌شان را از زانو به پایین به شکلی برهنه نمایان می‌ساخته است.

در ضمن این ویژگی جای توجه دارد که هیتی‌ها نخستین مردمی در جهان باستان بودند که ریش و سبیل خود را کامل می‌تراشیدند، و این الگویی است که پیشتر تنها در کاهنان ایلامی یا شاه–کاهنان سومری (مثل گوداَ) نمونه‌اش را می‌دیدیم. مصریان هم وقتی هیتیان را تصویر می‌کنند (مثلا در گزارش نبرد قادش) آنان را بدون ریش و سبیل نشان می‌دهند. مردان هیتی موهای بلندشان را به عقب شانه می‌کرده‌اند که تا روی شانه‌شان یا حتا پایینتر هم می‌رسیده است.

در آلجاهویوک و جاهای دیگر نگاره‌هایی از شاهان به جا مانده که از سوی دیگر با کاهنان شباهت دارند و در جامه‌ی ایشان و هنگام اجرای مراسم دینی بازنموده شده‌اند. نمونه‌ای از آن را در سنگ نگاره‌ی فراکتین نزدیک قیصریه می‌بینیم که در آن هات‌توسیلیس سوم با چهره‌ی تراشیده و جامه‌ی کاهنان هنگام آب ریختن به جام خدای باد دیده می‌شود، که او نیز به شاه شباهتی تام دارد.[۱۱۹]

شاهان هیتی نه تنها با زنان و کاهنان، که به ویژه با خدایان نیز شبیه دانسته می‌شده‌اند. آرایش جامه و چهره و زیورهایشان با خدایان کاملا همسان است و در بیشتر مواقع تنها حضور یا غیاب قرص خورشیدی در جلوی چهره‌ی فرد است که خدا بودن‌اش را نشان می‌دهد و در غیر این صورت تفاوتی با شاه در او نمایان نیست. در این قرص اغلب نام خدا با خط هیروگلیف نوشته می‌شده است.

---

[118] Haroutunian, 2002: 49–48.

[119] Haroutunian, 2002: 51–50.

هیتی‌ها مهمترین صخره‌نگاره‌های باستانی آناتولی در قرن سیزدهم پ.م بر دیواره‌های کوه مشرف بر پایتخت‌شان هات‌توساس (بُغازکوی امروزین)، در نزدیکی دروازه‌ی شهر پدید آوردند. این منطقه از ابتدای دوران ورود موج آریایی‌ها به منطقه اهمیت داشته و دست کم از قرن شانزدهم پ.م حکاکی‌هایی بر آن باقی است که مقدس بودن کوهستان را نشان می‌دهد. با این حال بدنه‌ی این نقشها در عصر تودهالیاس چهارم شاه هیتی در حدود سال ۱۲۳۰ پ.م پدید آمده است.

گوتس[۱۲۰] که از کاشفان این آثار است، در سال ۱۳۱۲ (۱۹۳۳.م) حدس زده که در این صخره‌نگاره‌ها با نوعی گردهمایی ایزدان برای رایزنی و تصمیم‌گیری درباره‌ی موضوعی یا اجرای مراسمی روبرو هستیم، کمابیش به همان شکلی که شاه هیتی اشراف و امیران قلمروش را برای اموری دولتی فرا می‌خوانده است. اگر چنین باشد، احتمالا ایزدی که این فراخوان را انجام داده خدای خورشیدی آسمان است، که با ایزدبانوی خورشیدی زمین تفاوت دارد و همچون قرصی بالدار نموده می‌شود. شواهد متنی از جمله اسطوره‌ی تِلِبینو و همچنین قالب ادبی «گواه گرفتن هزار ایزد» برای محکم کردن پیمانها هم چنین گردهمایی‌ای با محوریت فراخوان خورشید آسمانی را تایید می‌کند.[121]

لاروش[۱۲۲] که پژوهشی مفصل درباره‌ی دین هیتی‌ها انجام داده، معتقد است که ایزدبانوی خورشید که با زمین پیوند دارد همتای ارشکیگال سومری، آلّاتوم اکدی، آلّانی هوری و لِلْوانی حاتی است و بنابراین فرمانروای مادینه‌ی جهان زیرین و قلمرو مردگان را نمایندگی می‌کند.[123]

---

[120] A. Goetze
[121] Houwink ten Cate, 1987: 34–13.
[122] Laroche
[123] Houwink ten Cate, 1987: 15.

در این دیوارنگاره نقش شصت و چهار ایزد ترسیم شده که شماری چشمگیر است. از این عده دست کم ٤٤ تا از ایزدان نرینه فاقد ریش و سبیل هستند و تنها شانزده‌تا ریش دارند و اینها به ویژه خدایان مربوط به کوهستان هستند. چنان که نُه‌تایشان مستقیم به کوه مربوطند و دو تای دیگر خدایان باد هستند که پیوندی با کوهها دارند. هرچند خدای ماه (کوشوخ) و خدای گیاهی کوماربی و خدای آبها (اِئا) هم ریش دارند.[١٢٤]

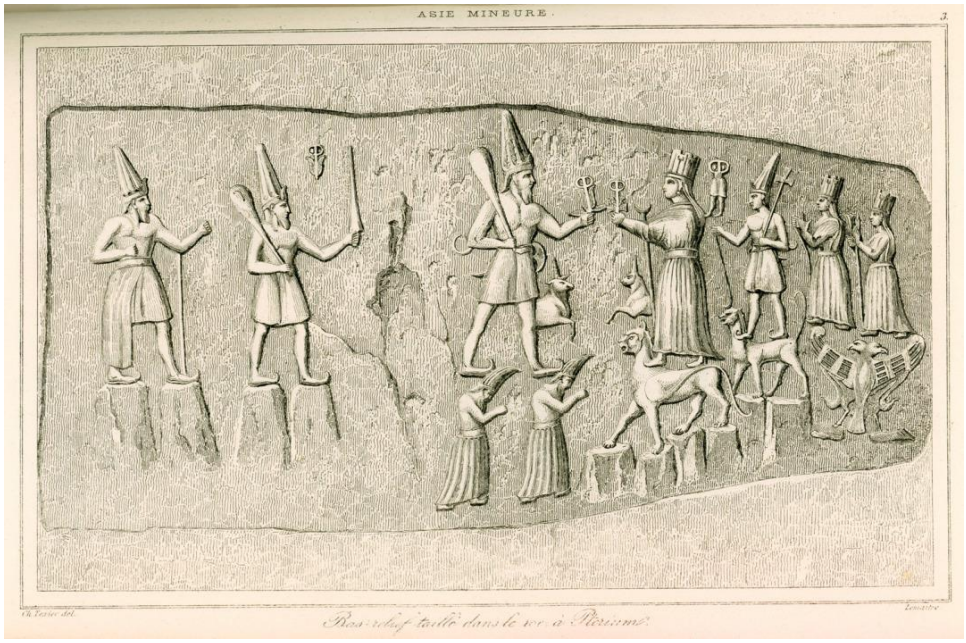
در صحنه‌ی مرکزی این صخره‌نگاره خدای توفان تِشوب را می‌بینیم که رویاروی ایزدبانوی حِبات (نماد خورشید آرینو) ایستاده است. هم او و هم دو خدای فروپایه‌ترِ پشت سرش که بر کوه ایستاده‌اند، یعنی نانّی و خازّی، ریش دارند. خازی نام کوهی در نزدیکی انتاکیه بوده که رومیان آن را قله‌ی کاسیوس[١٢٥] می‌نامیده‌اند. جالب آن که کوهِ زیر پای تشوب انسان‌ریخت است.

پسر تشوب یعنی شاروماّ که در صف زنان و روبروی تشوب پشت سر مادرش حبات ایستاده هم ریش ندارد و این احتمالا به نوجوان بودنش مربوط می‌شود. در اینجا تشوب به خاطر مقام والایش تاجی با شش جفت شاخ در جلو و عقب بر سر دارد که در میانه‌اش پنج بار نماد خدایی (ماه در حال خسوف) تکرار شده است. در مقابلش کلاه شاروما تنها شش شاخ در جلو دارد، و خدای کوهستانی پشت سر تشوب که شهر هات‌توساس و و چه بسا خودِ کوهستان بغازکوی را بازنمایی می‌کند نیز همچنین است. همه‌ی خدایان نام و نشان‌شان را به خط هیروگلیف هیتی در برابرشان و بالای دستشان دارند.

---

[124] Haroutunian, 2002: 51.
[125] Mons Cassius

در آثار دیرآیندتر مربوط به دوران نوهیتی که پس از فروپاشی عصر برنز و در هزاره‌ی اول پ.م پدید آمده، هرچند عناصر اصلی هنر هیتی بازتولید می‌شوند، اما ایزدان بار دیگر ریشو بازنموده می‌شوند و این ماجرا به ویژه در دولتشهرهای نوهیتی شمال آسورستان و شرق آناتولی نمود چشمگیرتری دارد.



نقش مرکزی یازیلی‌کایا: نانّی (٤١)، تشوب (٤٢)، حبات (٤٣)، شاروما (٤٤)، از کنار تشوب و حبات دو گاو مقدس هورّی و سِرّی (روز و شب) سر کشیده‌اند.

در نگاره‌های یازیلی‌کایا مثل باقی آثار هیتی ایزدبانوان با دامنهای بلند و ایزدان با لُنگ‌هایی که به کمر بسته‌اند مشخص می‌شوند و هنوز شلوار که جامه‌ی ویژه‌ی موج دوم کوچ آریایی‌هاست، باب نشده است.

خدایان اغلب به رسم ایلام و سومر کلاه شاخدار به سر دارند و مثل خدایان ایلامی کفشهای دارای نوک تیز و برگشته بر پای دارند. نکته‌ی جالب درباره‌ی این نگاره‌ها آن است که ایزدان و ایزدبانوان در آن بر صخره‌هایی جدا از هم نقش شده‌اند و نوعی تفکیک جنسیتی میانشان برقرار است.

تنها استثنا در این میان به نقش شائوشکا مربوط می‌شود که ایزدبانوی مقتدر عشق و جنگ است و بر صخره‌ی مربوط به ایزدان نرینه ترسیم شده است. همچنین نقش ایزدبانوی خورشیدی حبات را می‌بینیم که رویاروی تشوب خدای توفان دیده می‌شود. حبات بر پشت پلنگی ایستاده و پشت سرش پسرش شارّوما، دخترش آلانزو و زن دیگری دیده می‌شود که نوه‌اش است. این دو زن اخیر بر پشت عقابی دو سر ایستاده‌اند و زیر پای تشوب هم دو ایزد نماینده‌ی کوهستان دیده می‌شوند.

در هنر هیتی مردان با دامن کوتاه تا روی زانویشان و زنان با دامن بلندشان از هم متمایز می‌شوند. ملکه‌ها کلاههای استوانه‌ای بلند بر سر دارند، و شاهان کلاه کوتاه دستار مانند بر سر دارند. در مقابل خدایان کلاههای بلند مخروطی دارند که شاخهایی از آن خارج شده است. اغلب جلوی جامه‌ی مردان کوتاهتر است و دنباله‌اش همچون کت فراک به عقب و روی تهیگاه فرو می‌افتد.

همچنین خدایان از این نظر جای توجه دارند که کفشهای دارای نوک تیز و برگشته به پا دارند. این کفشها که به زودی به صورت نماد کفشهای اعیان ایران زمین در می‌آید و تا هزاران سال تداوم می‌یابد. نخستین نمود این کفشها در آثار هنری را در تندیس ایلامی‌ای می‌بینیم که چنین کفشی در پا دارد و باید نوعی ایزد باشد چون شاخهای بلندی هم بر سرش روییده است. کفش با نوک تیز برگشته طی قرنهای بعد در آناتولی و قفقاز هم باب می‌شود و در زمان ورود هیتی‌ها به منطقه این پای‌پوش ویژه‌ی حاتی‌ها شمرده می‌شده است.

تشوب در برابر حبات در نگاره‌ی یازیلی‌کایا، ۱۳۰۰ پ.م

عقاب دوسر و نقش کاتووا در کرکمیش، صخره‌نگاره‌ی تودهالیاس چهارم، یازیلی‌کایا، ۱۲۳۰ پ.م

در میان این نقشها یکی که جای توجه دارد، علامت عقاب دو سر است که بر دیوارنگاره‌ی کرکمیش دیده می‌شود. در این صخره‌نگاره که به اواخر هزاره‌ی دوم پ.م مربوط می‌شود، نقش ایزدی به نام کاتووا را می‌بینیم که بالای سر عقابی دو سر ایستاده است. این نقش‌مایه در هنر هیتی پیشینه دارد و قدیمی‌ترین نمونه‌اش را هزار و پانصد سال قبل‌تر در تندیسی سنگی از جیرفت می‌بینیم. اولین نمونه‌ی هیتی این نماد در صخره‌نگاره‌ی آلاجاهویوک کنده شده است. عقاب یک تنه و دو سر دارد و معمولا با پنجه‌هایش موجودی

درهم پیچیده را گرفته است. این موجود می‌تواند شکلی انتزاعی شده از همان دو مار در هم پیچ خورده‌ی جیرفت باشد، یا نمادی از مار بزرگ دریایی که تیامت نماینده‌اش بود.

تودهالیاس چهارم (نقاشی میانی) و نرگال (نقاشی راست و عکس چپ) بر صخره‌های یازیلی‌کایا

در بیشتر موارد عقاب دوسر دو جانور را هم با پنجه‌هایش گرفته و در مواردی هم که چنین نکرده، دو جانور کوچک در دو سوی پنجه‌هایش بازنموده شده‌اند (تصویر پایین، میان). از این رو چنین می‌نماید که این نماد ادامه‌ی مستقیم نقش پهلوان جانورکشی باشد که با دو دستش دو شکار را گرفتار کرده است.

آلاجا هویوک، ۱۸۰۰–۱۷۰۰ پ.م

عجم هویوک، ۱۷۰۰ پ.م

احتمالا این نقش با اسطوره‌ی غلبه‌ی باد بر آب (مردوک بر تیامت) که در میانرودان و کنعان غلبه داشته نیز پیوند خورده و آن را نیز نشان می‌داده است. این نقش‌مایه دقیقا همزمان با به قدرت رسیدن هیتی‌ها بر اسناد تاریخی نمایان می‌شود و آشکار است که کارکردی سیاسی داشته، یعنی اقتدار شاهانه را در پیوند با قدرت ایزدی جنگاور نشان می‌داده است. این نماد در سراسر تاریخ ایران زمین تداوم خود را حفظ می‌کند و حدود سه هزار سال بعد سلجوقی‌ها هم دقیقا همین نشانه را به عنوان نماد سلطنتی خود انتخاب می‌کنند و بعدتر همین نماد به شمال انتقال پیدا می‌کند و نشانه‌ی خاندانهای سلطنتی اسلاو از جمله تزارهای رومانوف می‌شود.

طنزآمیز آن که این نشانه که نماد نخستین دولت آریایی منطقه یعنی هیتی‌ها بوده، و اقوام ترک‌تبار ایرانی شده و پارسی زبانی مثل سلجوقی‌ها آن را به ارث بردند، امروز در ترکیه به شکلی عجیب و غریب تفسیر می‌شود و کاملا گسسته از تاریخ چهار هزار ساله‌اش همچون نمادی برای دولت ترکیه و آتاتورک و پان‌ترک‌ها کاربرد پیدا کرده است. به همان ترتیبی که همزمان با جعل مفهومش توسط ترک‌های جوان، اقوام تازه به دوران رسیده‌ی دیگری مثل صرب‌ها و مقدونی‌ها هم کوشیدند آن را به عنوان نماد خود مصادره کنند و تا حدودی هم کردند.

هیتی‌ها علاوه بر کنده‌کاری بر صخره‌ها، یادمانهای سنگی‌ای به نام هوواسی برای خدایان‌شان بر می‌افراشتند که شباهتی چشمگیر به کودوروهای کاسی دارد. در واقع هنر دیواره‌تراشی هیتی‌ها ترکیبی است از صخره‌تراشی شکل گرفته در سرپل ذهاب و کودوروها که احتمالا در منطقه‌ی قزوین- کاشان ریشه داشته است. مسیر انتقال این دو به آناتولی هم روشن است و قاعدتا با واسطه‌ی دو جریان جمعیتی واسطه‌ی کاسی‌ها و میتانی‌ها از مناطق جنوبی دو کرانه‌ی زاگرس به شمال و منطقه‌ی کوهستانی توروس انتقال یافته‌اند.

هوواسی در قلمرو هیتی یک تفاوت مهم با کودوروهای بابلی دارد و آن هم این که کارکرد آن معمولا دینی است. یعنی بر خلاف کودوروها اموری سیاسی یا مالی مثل واگذاری زمین و مرزبندی تیول را انجام نمی‌داده و به جای آن اغلب در حضور قربانگاه و سازه‌های آیینی برای اجرای مناسک مذهبی کارکرد داشته است. دوم آن که اندازه‌اش کوچکتر بوده و دلالت‌های نمادین متفاوتی داشته است. از هوواسی برای تثبیت قراردادها و پیمانهای مالی استفاده نمی‌شده، بلکه همچون شاهدی و عنصری نمادین در مراسم پرستش خدایان کاربرد داشته است.

چنین می‌نماید که هوواسی در ضمن همچون نمادی از طبیعت و کوهستان قلمداد می‌شده است. چنان که مثلا در جشن کی‌لام پیکره‌ی خدایان دیگر را در برابر آن می‌نهاده‌اند و خود هوواسی بر روی قربانگاه جای می‌گرفته است.[۱۲۶] جالب آن که این استفاده از سنگهای بزرگ دارای کنده‌کاری بعدها در قلمرو آناتولی باقی می‌ماند و همچون بستری بخش مهمی از نگاره‌های آیین مهر را بر خود جای می‌دهد و بعدتر به همین شکل و از مجرای انتشار کیش مهر به قلمرو روم هم منتقل می‌شود.

هنگام وارسی سبکهای هنری جاری در آناتولی باید به این نکته توجه داشت که در اینجا با لایه‌های متفاوتی از نژادها و وامگیری‌ها سر و کار داریم. از سویی هنر ایلامی–لولوبی را داریم که احتمالا با واسطه‌ی کاسی‌های بابل به آناتولی منتقل می‌شده، و از سوی دیگر نفوذ فرهنگ مصری را داریم که از راه آسورستان و بندرگاه‌های فنیقیه‌ی بعدی عمل می‌کرده است. در ضمن این را هم باید دانست که در این منطقه دو دولت

[126] Burney, 2018.

بزرگ آریایی وجود داشته که یکی‌شان –دولت میتانی– بعدتر به آشور تبدیل می‌شود و سبک هنری میانرودانی را به اوج می‌رساند.

مناطقی مانند عِمار در صد کیلومتری جنوب شرقی حلب به این خاطر که در اوج اقتدار هیتی‌ها از قلمرو میتانی کنده شده و در قلمرو هیتی ادغام شدند، داده‌هایی ارزشمند درباره‌ی تمایز این دو فرهنگ به دست می‌دهند. عمار یک شهر تجاری باستانی است که از هزاره‌ی سوم پ.م در پیچ رود فرات شکل گرفته و واسطه‌ی بازرگانی میانرودان و آسورستان بوده است. این شهر در حدود سال ۱٤۰۰ پ.م بخشی از دولت مقتدر میتانی بود، اما در حدود سال ۱۳۲۵ پ.م هیتی‌ها این منطقه را گرفتند و شهری نو در آن بنیان نهادند و از آن هنگام سنت کاتبان بومی این شهر که در بافت هوری در دولت میتانی فعالیت می‌کردند، دگرگون شد و زمان ویرانی این شهر در پایان عصر برنز –یعنی سال ۱۱۸۷ پ.م– تداوم یافت. شواهد نشان می‌دهد که گذار سیاسی از حاکمیت میتانی‌ها به هیتی‌ها در این شهر آرام و بی‌آسیب بوده و روندهای اقتصادی و فرهنگی شهر را دستخوش تلاطم نکرده است.[۱۲۷]

شیردال و ابوالهول هیتی، قرن چهاردهم پ.م

[127] Pruzsinsky, 2007: 38–21.

راست) گیلگمش و انکیدو هنگام نبرد با هوم‌بابا، شمال سوریه، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م؛ میان) ینی‌کوی، ۱۴۰۰ پ.م؛ چپ) نگاره‌ی ایزد هیتی، قرن چهاردهم پ.م

نقش انسان–شیر بالدار بر صخره‌های یازیلی‌کایا، ۱۲۳۰ پ.م

نماد دوشیر و پهلوان–دیو در پای ستون کرکمیش (راست) و دیوارنگاره‌ی قراتپه (چپ)، قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م

سه بازنمایی ایزدبانوی حبات، قرن پانزدهم پ.م

ایزد هیتی با تبر و شمشیر خمیده، دروازه‌ی شاه، هات‌توساس، ۱۲۳۰ پ.م

نقش سوپی‌لولیوماس دوم و متون هیروگلیف بر قلعه‌ی جنوبی هات‌توساس، حدود ۱۲۰۰ پ.م

نقش برجسته‌های هیتی، جنوب شرقی آناتولی، حدود ۱٤۰۰ پ.م تبر آیینی هیتی، حدود ۱۵۰۰ پ.م

هنر هیتی–میتانی علاوه بر آن که بعدتر بخشی مهم از موزائیک رنگارنگ هنر ایرانی را تشکیل می‌دهد، در سرزمینهای پیرامونی هم اثرگذار بوده و گرانیگاهی است که تاثیرهای مناطق گوناگون را به هم متصل می‌سازد. از سویی عناصری در هنر هیتی به پیشگام هنر سکای بعدی می‌ماند و از سوی دیگر بدنه‌اش هنر یونانی و رومی بعدی را تعیین می‌کند.

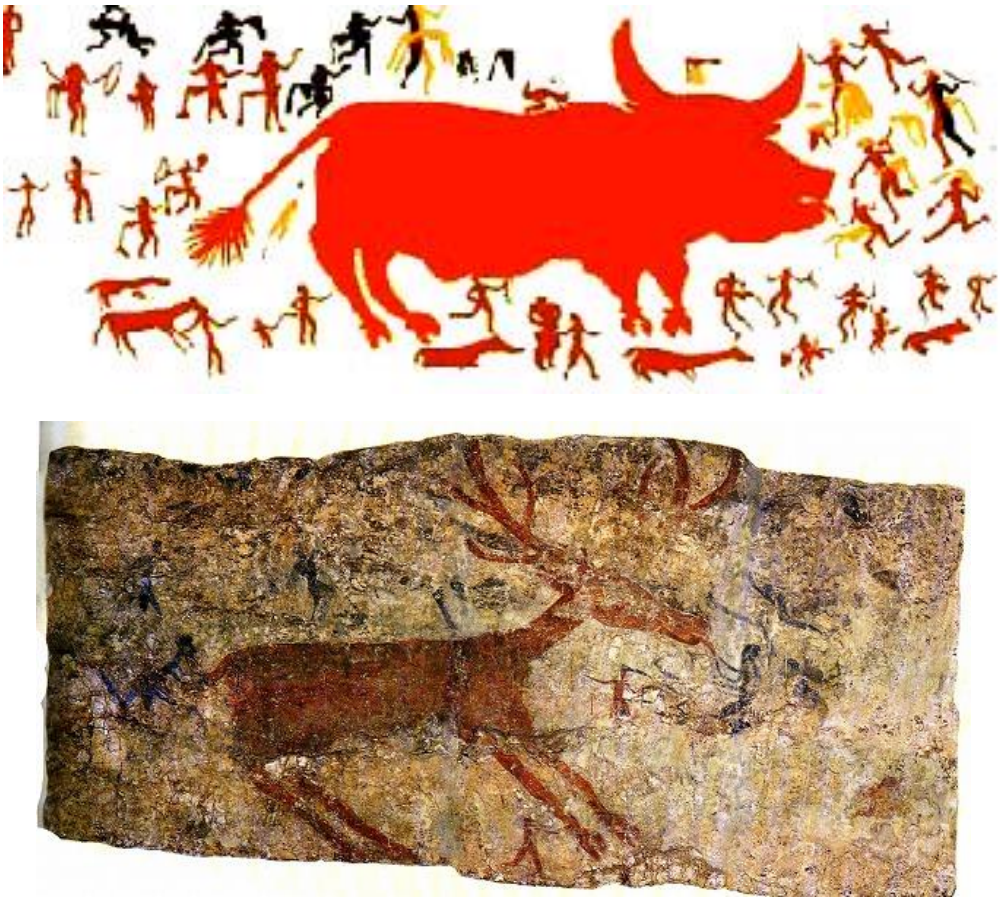
نفوذ مستقیم هنر هیتی بر هنر یونانی را می‌توان با مقایسه‌ی دروازه‌ی شیرهایی دریافت که در قرن چهاردهم پ.م در هات‌توساس ساخته شده و پس از حدود یک قرن مشابهش در ابعادی کوچکتر در موکنای واقع در منطقه‌ی آرگولیس در جنوب یونان ساخته می‌شود. فرهنگ موکنای نخستین بارقه از فرهنگ یونانی شمرده می‌شود، و برسازندگانش احتمالا مردم بومی بالکان بوده‌اند که بعدتر زیر فشار قبایل یونانی آخائی و دُری و ایونی از میان رفتند و در ایشان حل شدند. شیرهای دروازه‌ی هات‌توساس ۲/۱۳ متر بلندا دارند و در روزگار تندرستی‌شان قاعدتا آثاری باشکوه و اثرگذار محسوب می‌شده‌اند. در موکنای که شهری بسیار کوچکتر

و دورافتاده‌تر از هات‌توساس بوده، این دو شیر را تقریبا به همان شکل در بالای دروازه می‌بینیم که از پهلو بازنموده شده‌اند و سرهایشان را به هم نزدیک کرده‌اند.

دروازه‌ی شیر، آرگولیس، جنوب یونان، ۱۲۵۰ پ.م

دروازه‌ی شیر هات‌توساس، مرکز آناتولی، قرن چهاردهم پ.م

سوم: نقاشی



نقاشی‌های دیواری چاتال هویوک، ۵۸۰۰ پ.م

نقاشی بر دیوارهای خانه‌ها و کاخها و معبدها در ایران زمین قدمتی چشمگیر دارد و از ابتدای شکل‌گیری یکجانشینی در مراکزی مثل چاتال هویوک نمونه‌هایی برجسته از آن را می‌بینیم. این شیوه‌ی ترکیب هنر و معماری البته بعدتر به سنتها و سبکهایی محلی بدل شد که نمونه‌ای از پیچیدگی‌هایش را می‌توان در گچبری‌ها و نقاشی‌های دیواری یافته شده در دولتشهرهای آسورستان بازجست که در میانه‌ی عصر برنز پدید

آمده‌اند. اغلب این آثار را به خاطر شباهت‌شان با نمونه‌های یافته شده در یونان و سواحل غربی دریای اژه، نتیجه‌ی تاثیر فرهنگ برتر غربی و اروپایی قلمداد کرده‌اند و این سبک را اصولا «اژه‌ای» نامیده‌اند.[۱۲۸]

در حالی که آشکارا در این رسانه‌ی هنری با جریانی پیوسته و دیرینه در ایران زمین سر و کار داریم که در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م به سواحل دریای اژه سرریز شده است. نمونه‌های یافت شده در فرهنگ موکنای و مناطقی مثل کاخ کنوسوس (۱۸۰۰–۱۶۰۰ پ.م) هم از نظر قدمت بسیار جدیدتر از نمونه‌های آسورستان و آناتولی (۲۰۰۰–۱۵۰۰ پ.م) هستند و هم تک افتاده و کوتاه عمر محسوب می‌شوند. یعنی اگر کل آثار را بر محور زمان و مکان بچینیم، روشن می‌شود که با یک بدنه‌ی استوار و پیچیده‌ی اصلی در ایران غربی روبرو هستیم که در میانه‌ی عصر برنز به فراسوی دریای اژه انتشار یافته و فرهنگ موکنای را پدید آورده است.

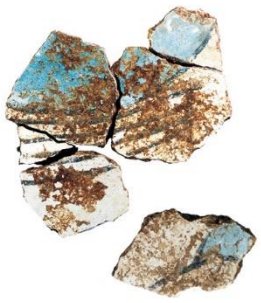
داده‌های ژنتیکی نشان می‌دهد که برسازندگان فرهنگ موکنای حتا از نظر نژادی و جمعیتی هم شاخه‌ای از مهاجران از ایران غربی و قفقاز بوده‌اند. پژوهش گسترده و معتبری که در این مورد انجام شده نشان داده که جمعیت برسازنده‌ی فرهنگ مینوآ و موکنای از نظر ژنتیکی همگن و خویشاوند بوده و سه چهارم تبارنامه‌شان به کشاورزان مستقر در غرب آناتولی باز می‌گردد و خاستگاه یک چهارم دیگرش جمعیتهای ایران مرکزی و قفقاز بوده است. یعنی جمعیت متمدن مستقر در بالکان از سویی پیوسته تداوم یافته و با ورود یونانیان در حدود سال ۱۲۰۰ پ.م دستخوش گسست نشده، و از سوی دیگر خاستگاهی شرقی داشته و

[128] Feldman, 2007: 39.

بنیانگذارانش در دوران نوسنگی و همزمان با آغاز سبک زندگی کشاورزانه از آناتولی و ایران غربی به آن سو کوچیده‌اند.[۱۲۹]

گچبری‌هایی که به این ترتیب به غلط «اژه‌ای» نامیده شده‌اند، در شهرهایی مثل آلالاخ در ترکیه، قطنه در سوریه و تل کَبری (تل القهوه) در فلسطین یافت شده‌اند. این سبک از سویی با نقاشی‌های دیواری یافته شده در آواریس در دلتای رود نیل شباهت دارد و از سوی دیگر در مراکز جنوب آناتولی مثل میلتوس نزدیک است.[۱۳۰] به همین خاطر باید آن را نتیجه‌ی درهم‌آمیزی سبکهای هنری ایران غربی و مصر دانست، که گرانیگاهش فنیقیه‌ی بعدی و همین مناطق قدیمی در آسورستان و جنوب آناتولی بوده است. آثار مشابهی در جزیره‌های دریای اژه و کرت نیز یافت شده است.

در آکروتیری[۱۳۱] در ثِرا[۱۳۲]، در فولاکوپی[۱۳۳] در مِلوس[۱۳۴]، و در آیا ایرینی[۱۳۵] در کِئا[۱۳۶] هم آثار مشابهی یافت شده‌اند که هم جدیدتر و هم کم‌شمارتر از نمونه‌های آسورستانی هستند و بر خلاف ایران غربی اغلب در بافتی نانویسا و غیرشهری پدید آمده‌اند. نمونه‌اش در کاخ زیمری‌لیم امیر آلالاخ دیده می‌شود که در اواخر قرن هجدهم پ.م (دو سه قرن زودتر از نمونه‌های غرب دریای اژه) پدید آمده و نقش شیردالی را نشان می‌دهد.



بخشی از نقاشی دیواری در تل کبری

---

[129] Lazaridis, Iosif; Mittnik, Alissa, et al., 2017: 214–218.
[130] Feldman, 2007: 40.
[131] Akrotiri
[132] Thera
[133] Phylakopi
[134] Melos
[135] Ayia Irini
[136] Kea

در تل کَبری (۲۰۰۰–۱۸۰۰ پ.م) نمونه‌ی جالب دیگری از نقاشی بر زمین را داریم که ده متر در ده متر مساحت دارد و بقایای گچبری‌های ظریفی هم بر اطراف درگاه یکی از ورودی‌ها پیدا شده است. آثار یافته شده در قطنه به دوران حاکمیت میتانی‌ها بر این شهر باز می‌گردد و گچبری‌هایی با نقوش هندسی و انتزاعی را شامل می‌شود. جالب آن که در کاخ آلالاخ نقاشی دیواری زیبایی از سر یک گاو و تبری بر بالای آن یافت شده که با سنت بسیار دیرینه‌ی رایج در چاتال هویوک در همان نزدیکی شباهت دارد و تداوم برخی از مضمونها از جمله تقدس گاو را در منطقه نشان می‌دهد.[۱۳۷]

بازسازی دیوارنگار تل کبری (راست، حدود ۲۰۰۰ پ.م) در مقایسه با سانتورینی در دریای اژه (چپ، حدود ۱۷۰۰ پ.م)

[137] Feldman, 2007: 44–40.

یکی از زمینه‌های مهمی که می‌توان هنر نقش‌پردازی هیتی‌ها را بر مبنایش بازسازی کرد، جامهای فلزی‌ایست که همزمان با ورود آریایی‌ها به پهنه‌ی شمالی ایران زمین در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی دوم پ.م در سراسر این قلمرو از خوارزم تا غرب آناتولی پدیدار می‌شوند. یکی از این آثار ریتون نقش‌داری است از جنس نقره که جاهایی از آن طلاکاری شده است. این جام ۱۸ سانتی‌متر بلندا دارد و در قرن سیزدهم و چهاردهم پ.م ساخته شده است. به خاطر آن که انتهای آن به شکل سر گوزن ساخته شده، آن را جام گوزن می‌نامند.

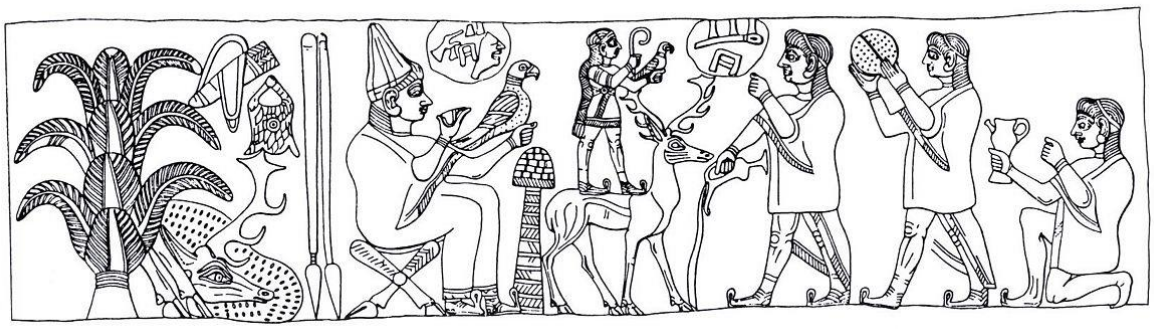
جام از یک ورقه‌ی نقره‌ی چکش‌کاری شده ساخته شده و آوندی آیینی است که در جریان اجرای مراسم برای اجرای حرکتی به کار گرفته می‌شده که در متون هیتی به صورت «نوشاندن خداوند» مورد اشاره قرار گرفته و احتمالا بدین شکل بوده که شاه یا کاهن اعظم در آن به سلامتی پیکره‌ی خداوند چیزی را می‌نوشیده‌اند.

جام سیمین گوزن از مجموعه‌ی نوربرت شیمل[۱۳۸]، اثر هیتی مربوط حدود ۱۳۰۰ پ.م، به با نقش ایزد حامی گوزن و پرستندگانش، که همه بی‌ریش و سبیل هستند.

[138] Norbert Schimmel

گرداگرد دهانه‌ی این جام نقش برجسته‌ی پیچیده و زیبایی وجود دارد که مراسمی دینی را در حضور ایزدبانوی نانشه نشان می‌دهد. نانشه در این بازنمایی بر اورنگی نشسته و عقابی در دستی و جامی در دست دیگر دارد. در برابرش عودسوزی و پشت سرش درختی عظیم است که گوزنی پای آن خوابیده است. روبروی نانشه ایزدی با عصای خمیده بر پشت گوزنی ایستاده و بعد سه کاهن را می‌بینیم که یکی‌شان با تُنگی آب بر زمین می‌پاشد و دیگری دایره می‌زند و سومی مایعی را در آوندی پیشکش می‌کند.

نقش نانشه بر جام نقره‌ی هیتی، حدود ۱۵۰۰ پ.م



این مراسم احتمالا آیین پیشکش کردن گوزنی شکار شده به معبد نانشه را نشان می‌دهد. چون پشت سر ایزدبانو دو نیزه و بالای سر گوزن خفته ترکشی نمایان است و اینها قاعدتا برای شکار گوزن کاربرد

داشته‌اند. پیوند ایزدان با گوزن هم روشن است. صندلی‌ای که نانشه بر آن نشسته به سمهایی جفت مثل سم گوزن ختم می‌شود و ایزد پیشارویش هم بر پشت گوزنی ایستاده است.

جام سیمین هیتی به شکل دست با نقاشی اطراف دهانه، ۱۲۰۰ پ.م نقاشی اطراف دهانه‌ی جام گوزن، حدود ۱۳۰۰ پ.م

چهارم: لول‌ها

لول‌ها در قلمرو آناتولی و قفقاز درونزاد نیستند و پس از شکل‌گیری دولتهای آریایی هیتی و میتانی، از جنوب به این منطقه راه می‌یابند. به ویژه دولت میتانی که در شمال میانرودان قرار داشته و از سویی با کاسی‌های بابلی و از سوی دیگر با هیتی‌ها خویشاوند بوده‌اند، همچون واسطه‌ای برای انتقال این رسانه به آناتولی عمل می‌کنند.

در این منطقه تا دوران فروپاشی عصر برنز (حدود ۱۲۰۰پ.م) انواعی از مهرها و نشان‌ها وجود داشته که علاوه بر لول، مُهرهای کاو کوچک را هم در بر می‌گرفته است. بسیاری از این مهرها نقشهایی با علایم هیروگلیف دارند، نقشهای هیروگلیف بر مهرهای منطقه‌ی کول تپه و سولوی از حدود ۱۸۰۰ پ.م نمایان می‌شوند، ولی اولین مهری که علایمش خواناست به ۱۵۰۰ پ.م باز می‌گردد و مربوط به دوران زمامداری ایشپوتاخشو شاه کیسوواتنا در آناتولی است.[۱۳۹] هرچند این نقشها اغلب ساده و ابتدایی است با نزدیک شدن به دوران گذار به عصر آهن این نمادها کم کم ناخوانا می‌شوند و به زودی منسوخ می‌گردند.[۱۴۰]

لول میتانی،

حدود ۱۵۰۰ پ.م

[139] Buchanan, 1967: 18.
[140][140] Dinçol, Dinçol and Jean, 1998: 183-193.

یک نمونه‌ی دیگر از این نقش‌مایه‌ها را بر لولی می‌بینیم که در قاراهویوک در نزدیکی قونیه کشف شده است. بر آن دو هیکل با اندازه‌های متفاوت را می‌بینیم که رویارو ایستاده‌اند و احتمالا آن که بزرگتر است ایزدی است و دیگری شاهی. جالب آن که هردوی ایشان عصای خمیده در دست دارند و نوکش را هم به یک شکل پایین گرفته‌اند. اما دست هیکل بزرگتر در امتداد بدنش آویخته شده، در حالی که دیگری که انگار در حال نماز بردن است، دست دیگرش را مقابل دهانش نگه داشته است.[۱۴۱]

یکی از غنی‌ترین بایگانی‌های مهر و لول هیتی در سال ۱۳۱۵ (۱۹۳۶.م) در بیوک قلعه کشف شد که با نام «بایگانی زیگل»[۱۴۲] شهرت یافت. کشف بزرگ دیگر در این زمینه نیم قرن بعد در سال ۱۳۷۰ (۱۹۹۰–۱۹۹۱.م) در بغازکوی انجام گرفت و طی آن بیش از سه هزار گوی گِلی دارای نقش لول در نشان‌تپه از زیر خاک خارج شد.[۱۴۳] از مجموعه‌ی ۳۵۳۵ گوی (بولا) که در این تپه کشف شد، ۶۰٪ با مهرهای دیوانسالاری سلطنتی آراسته شده بودند. تقریبا همه‌ی گوی‌های باقی مانده نیز با مهرهایی با عنوان سلطنتی مثل پادشاه یا شاهزاده علامتگذاری شده بودند. بیشتر این نشانه‌ها به دوران سوپی‌لولیوماس اول تا سوم (قرنهای سیزدهم و چهاردهم پ.م) مربوط می‌شدند.[۱۴۴]

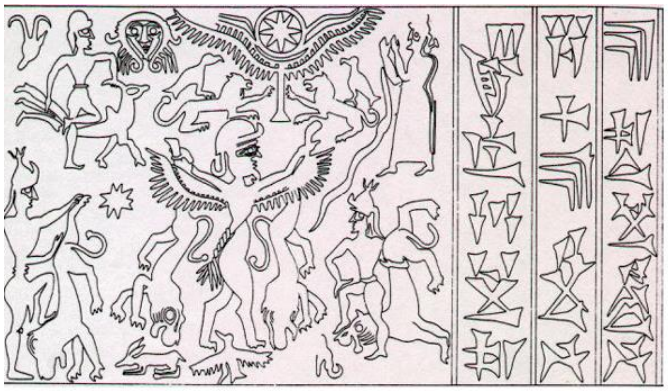
تئو وان دِن هوت[۱۴۵] در پژوهش‌اش بر لول‌های قرن سیزدهم پ.م به این نکته اشاره کرده که در آثار هیتی و به ویژه لول‌ها و مهرها نام خانوادگی یا نام سرور یا زادگاه افراد بسیار به ندرت مورد اشاره واقع می‌شده و این در تقابل با سنت میانرودانی قرار می‌گیرد که اغلب هنگام ذکر نام افراد به خاندان و وابستگی‌های

141 Ambos and Krauskopf, 2010: 131.
142 Siegel Depot
143 Herbordt, 2002: 53.
144 Herbordt, 2002: 54.
145 Theo van den Hout

سیاسی یا دینی و همچنین زادگاهشان اشاره می‌کرده‌اند. از دید او چنین الگویی بدان معناست که نویسایی در میان هیتی‌ها بسیار محدود بوده و به حلقه‌ی کوچکی از درباریان و کاتبان مربوط می‌شده که همدیگر را می‌شناخته‌اند و با اشاره‌ی ساده به اسم‌شان تشخیص می‌داده‌اند که منظور کیست، و اتفاقا تنها درباره‌ی همین افراد است که قدری با تفصیل بیشتر به خاندان و پیوندهایشان اشاره رفته است.[۱۴۶]

لول سوپی‌لولیوماس شاه هیتی، حدود ۱۳۵۰ پ.م

شاه و ایزدبانو بر مُهر میتانی، آناتولی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م



مُهر شائوشتاتَر شاه میتانی، قرن ۱۵ پ.م

لولهای اکدی با نقش گاوبازان، ۲۳۵۰ –۲۱۰۰ پ.م

[146] Herbordt, 2002: 56.

لول میتانی، حدود ۱۴۰۰ پ.م

دو لول میتانی از حدود ۱۴۰۰ پ.م

نقش مهر و شیر گاوکش بر لول سومری، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م؟

یکی از آثار باستانی جالب توجه بازمانده از فرهنگ هیتی، لول به نسبت بزرگی است که با اسم مُهر تیزکیِه‌ویچ[۱۴۷] شهرت پیدا کرده است، چون شخصی به نام کنت میکل تیزکیه‌ویچ[۱۴۸] آن را در سال ۱۲۷۷ (۱۸۹۸.م) به کلکسیون خود افزود. این مهر استوانه‌ای از جنس سنگ سیاه آهن (هماتیت) در ابعاد ۵/۸ در ۲/۲ سانتی‌متر ساخته شده و بر آن نقشهایی اساطیری کنده‌کاری شده است. این اثر احتمالا در قرن چهاردهم پ.م در کیلیکیه واقع در جنوب آناتولی ساخته شده است، هرچند می‌گویند محل خریداری شدن‌اش قبرس بوده است و تاریخش را از ۱۶۵۰ تا ۱۲۰۰ پ.م نوشته‌اند و حتا پیشتر از آن، تا قرن هجدهم پ.م هم عقبش برده‌اند.[۱۴۹]

147 Tyszkiewicz seal
148 Count Michel Tyszkiewicz
149 Ambos and Krauskopf, 2010: 131.

بر لول که سطوح کناری اثر را می‌پوشاند، صحنه‌ی جنگی در کنار نمای باریابی نزد ایزدی نمایانده شده، و جالب آن که سطح زیرین‌اش هم کنده‌کاری شده و به این ترتیب در واقع یک لول داریم که بر مهری مسطح سوار شده است. همین الگو را در هم می‌بینیم که در آن سه پرستنده با عصای خمیده واژگون و دستانی در برابر دهان با راهنمایی یک ایزد دو چهره نزد ایزدی نشسته بر اورنگ بار می‌یابند.

در بخش لول، تصویری به نسبت پیچیده را می‌بینیم که داستانی را روایت می‌کند. صحنه به سه بخش تقسیم شده که یک چشم‌انداز مرکزی و دو حاشیه‌ی بالایی و پایینی را به دست می‌دهد. حاشیه‌ی زیرین با نقش موج نشانگر آب است و احتمالا زیر زمین، و حاشیه‌ی زبرین با نقش ابر نشانگر آسمان است. به این ترتیب تصویری اولیه از گیتی را داریم که در میانه‌ی دو سیال آب و هوا جای گرفته است.

یکی از دشواریهای «خواندن» نقش لول‌هایی که داستانی را روایت می‌کنند، آن است که آغازگاه تصویر مشخص شود. چون لول با چرخش بر موم یا لوح نقش خود را به جا می‌گذارد و از این رو به صورت چرخه‌ای سازماندهی شده، و نه خطی مثل نقشهای مسطح. با این حال نقطه‌ای در نقش‌مایه‌ی لول وجود دارد که روایت از آنجا آغاز می‌شود و اغلب می‌توان پیدایش کرد. شگفت آن که این نقطه در بیشتر موارد در میانه‌ی تصویرهایی قرار دارد که از لول‌ها انتشار یافته است. یعنی پژوهشگرانی که به لولها دسترسی دارند، معمولا بدون توجه به این نکته تنها ثبتی تصادفی از نقش لول را منتشر می‌کنند و معمولا همان نقش همچون روایتی خطی تفسیر می‌شود که آغازگاهش در گوشه‌ی سمت راست یا چپ تصویر قرار گرفته است، یعنی نقطه‌ای در نقش‌مایه‌ی لول که تصادفی انتخاب شده است.

در لول تیزکیه‌ویچ با کمی دقت می‌توان آغازگاه روایت را پیدا کرد. حدس من آن است که نقطه‌ای در وسط تصویر منتشر شده از نقش‌مایه‌ی لول، آغازگاه صحنه باشد. این همان جایی است که وقفه‌ای بین نگاره‌های انسانی نمایان می‌شود و دو جانور در جهتی برعکس پیکره‌های کنارشان خیز برداشته‌اند. جایی از

تصویر که جهت و روی شخصیتها تغییر می‌کند، یکی از نشانه‌هایی است که احتمالا آغازگاه روایت را نشان می‌دهد.

در این آغازگاه فرضی برای چشم‌انداز میانی، فضایی به نسبت خالی داریم که پایینش دو جانور و بالایشان نقش پیکره‌ای کوچک دیده می‌شود. نقش جانوری احتمالا شیری را نشان می‌دهد که بالای گاوی ایستاده است. پس از آنها جنگاوری را می‌بینیم که بر دشمنی بر زمین افتاده غلبه کرده است. آنگاه صحنه‌ی سوزاندن پیکری را بر آتشدانی پایه‌دار می‌بینیم. این پیکر به غولی با دو سر تعلق دارد که به ژانوس ایزد دوچهره‌ی رومی شبیه است، با این تفاوت که هزار سال بر ظهور دولت روم مقدم است. در دو سوی مراسم مرده‌سوزان دو نفر ایستاده‌اند: کسی با ردای بلند و دستان برافراشته بالای سر و مردی با پاهای گشوده و ظاهرا برهنه در پایین پای او دیده می‌شوند.

پشت سر کاهن رداپوش، پیکری دیده می‌شود که چهره و دستانش را به هوا بلند کرده و انگار در حال زاری و مویه است. تفسیر ناراحت کننده‌ی دیگری که از این پیکره می‌توان داشت، آن است که نماد قربانی انسانی در مراسم تدفین جنگاوری بلندپایه باشد. این حدس به آنجا بر می‌گردد که زیر پایش چیزی شبیه به هیزم برافروخته نمایان است. با این حال قربانی کردن انسان در میان هیتی‌ها رایج نبوده و ممکن است آن علامت زیرین نقشی گیاهی باشد و پیکره خویشاوندی باشد که دارد بر جنازه‌ی درگذشته زاری می‌کند.

در کنار همان شیئ پرسش برانگیز و پایین پای کاهن رداپوش هم چندین چیز کنار هم ردیف شده‌اند که حدسم آن است که ودایع تدفینی و آوندهای آیینی باشند. در میانشان سر یک گاو و اسب/ خر جای توجه دارد. انگار که در مراسم مرده‌سوزان غول دو چهره گاوی و اسبی قربانی کرده باشند.

پس از این نیمه از نگاره، به نیمه‌ی دوم می‌رسیم که اغلب به اشتباه آغازگاه روایت لول پنداشته شده است. به همین خاطر هم فرض کرده‌اند که انگار صحنه‌ی بار یافتن شاهی یا ایزدی فروپایه نزد خدایی بلند

مرتبه را نمایش می‌دهد و موجود دوچهره در آن نقش راهنما را ایفا می‌کند. اما با قدری دقت می‌توان دریافت که مضمون اصلی اثر چیز دیگری است و شخصیت مرکزی در آن همان غول دو چهره است. او در وسط این روایت دوم جای دارد و زیر پایش همچنان آوندهایی دیده می‌شوند. احتمالا این آوندها –که زیر صحنه‌ی مرده‌سوزان هم نمایان بودند– ودایعی تدفینی هستند و اندوخته‌ای که او با خویش به جهان مردگان برده را نشان می‌دهد. جالب آن که این ظرفها با آنچه در صحنه‌ی مرده‌سوزان دیدیم متفاوت است. در مرده‌سوزان یک خمره‌ی بزرگ دودسته‌ای، یک آبریز و یک نقش مبهم احتمالا گیاهی را می‌بینیم و در مرکز این ردیف چیزها، سر بریده‌ی گاوی و اسبی قرار دارد. در صحنه‌ی بعدی پایین پای او یک آتشدان، یک عودسوز و یک آفتابه می‌بینیم. آوندهایی که انگار بیشتر کارکرد آیینی داشته باشند. در گورهای هیتی مجموعه‌ای متنوع از ظرفها نهاده می‌شده، و احتمالا این اشیاء همگی در گور غول دوچهره جای گرفته‌اند. با این تفاوت که برخی‌شان بیشتر به دنیای زندگان و عمر او تا لحظه‌ی مرده‌سوزان مربوط می‌شوند، و با قربانی جانوری پیوند می‌خورند، و برخی دیگر که با آتش و عود و آب سر و کار دارند، به دنیای مردگان ارتباط پیدا می‌کنند.

در برابر غول دو چهره ایزدی بر اورنگی تکیه زده و بدن درهم شکسته‌ای زیر تختش افتاده است. در فاصله‌ی میانشان هم دو نقش جانوری –احتمالا دو شیر– را می‌بینیم که به سمت بالا خیز برداشته‌اند و با دستانشان چیزی مبهم را گرفته‌اند که می‌تواند آوندی بزرگ یا زورقی و یا حتا شکلی ساده شده از حلقه‌ی بالدار خورشید باشد. غول دوچهره با یک دست چیزی که احتمالا آوندی است را به سمت ایزد اورنگ‌نشین بلند کرده، و با دست دیگرش که تا برابر چهره‌ی دومش بالا آمده، به سه پیکره‌ی دیگر ادای احترام می‌کند که پشت سرش ایستاده‌اند. اینها سه پیکره با جامه‌های کامل هستند که دو نفرشان کلاه نوک تیز بر سر دارند و هر سه عصاهایی خمیده (کالموش) حمل می‌کنند که نوکش به پایین و جلو گراییده است. از همین جا می‌توان این حدس را پذیرفت که با پیکر سه ایزد سر و کار داریم. هر سه دستشان را بالا آورده و برابر دهانشان گرفته‌اند و این نشانه‌ی احترام گذاشتن است. باز تفسیر مرسوم آن است که منظورشان ادای احترام به ایزد اورنگ‌نشین است، اما کسی که برابرشان ایستاده و با همین حرکت پاسخ می‌دهد، همان غول دوچهره است.

آشکارا در این لول با نقشی پرابهام و پیچیده سر و کار داریم. اما تفسیر سرراستی که می‌توان از آن کرد چنین است که داستان جریان مرگ و زایش مجدد جنگاوری در برابرمان قرار دارد. گویا جنگاوری که در میدان نبرد پیروز شده، به مرتبه‌ی موجودی آسمانی (غولی دوچهره) برکشیده می‌شود و پس از مرگ و اجرای مراسم مرده‌سوزان، به مرتبه‌ی ایزدی در جرگه‌ی خدایان دست می‌یابد. نیمه‌ی اول تصویر زندگی گیتیانه و زمینی او در مقام جنگاور را تا زمان مرگش نشان می‌دهد و بخش دوم او را در زندگی پس از مرگ نشان می‌دهد. بر این مبنا حدسی هم درباره‌ی آن ایزد بر تخت نشسته می‌توان زد. او احتمالا خدای جنگ است و این را از جسد مردی که زیر اورنگش افتاده هم می‌توان تشخیص داد.

تفسیری که از لول تیزکیه‌ویچ به دست دادم با توجه به نقش مسطح پایین مُهر تایید می‌شود. در این بخش زیرین دو نماد مرکزی را می‌بینیم که در اطرافش نقش سر مرد جوانی همراه با پنج جانور (شاهین، بز، گراز، گاو، و شتر) چیده شده‌اند. چنان که در نوشتاری دیگر شرح داده‌ام،[۱۵۰] این نقشها به شکل شگفت‌انگیزی با بخش آغازین بهرام‌یشت و شرح جلوه‌های خدای جنگ آریاییان کهن همخوان است و حدسم آن است که خدای باستانی جنگ آریایی‌ها (ایندره–بهرام) را بازنمایی کند.

این را می‌دانیم که هیتی‌ها و میتانی‌ها آریایی بوده‌اند و نخستین بار نام خدایان کهن آریایی مثل مهر و زروان در کتیبه‌های ایشان ثبت شده است. در منابع تاریخی مرسوم تاکیدی بی دلیل بر «هند و اروپایی» پنداشتن هیتی‌ها می‌بینیم. در حالی که هیچ نشانه‌ای از ایزدان اروپایی در آثار بازمانده از ایشان دیده نمی‌شود و اصولا تاریخ شکوفایی فرهنگشان پیش از آن است که اروپا همچون واحد تمدنی مستقلی بر صحنه‌ی تاریخ نمایان شده باشد. نخستین جوانه‌های فرهنگ و شهرنشینی در قلمرو امروزین اروپا تازه در دوران هیتی‌ها در

[150] وکیلی، ۱۳۹۰.

بالکان پدیدار شد و اوج خود را در فرهنگ موکنای تجربه کرد که در واقع انعکاسی و وامگیری‌ای از فرهنگ هیتی‌ها در یونان محسوب می‌شد، در تاریخی پیش از آن که قبایل یونانی ایونی و آخائی و دُری به منطقه وارد شوند. به بیان دیگر در زمان اقتدار هیتی‌ها اصولا اروپا هنوز پدید نیامده بود، و در زبان هیتی هم نشانی از شاخه‌ی غربی زبانهای هند و اروپایی –یعنی بخش اروپایی‌اش، مثل یونانی و لاتین و نوردیک– نمی‌بینیم.

در ضمن این نکته هم جای توجه دارد که هیتی‌ها نخستین قومی بودند که خود را آریایی می‌نامیدند و تعبیر «آریا» به معنای نجیب و نژاده برای نخستین بار در آثار ایشان دیده شده است. جایگاه جغرافیایی‌شان هم هیچ ارتباطی به هند ندارد و در پهنه‌ی ایران زمین دورترین فاصله را با هندوستان داشته‌اند. بنابراین برای هرکس که توانایی جمع‌بندی داده‌های صریح را داشته باشد، روشن است که هیتی‌ها شاخه‌ای کهن از آریایی‌های باستانی بوده‌اند، و اینان همان مردمی هستند که از ابتدای کار در بخشهای شمالی ایران زمین مستقر بوده‌اند و در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی سوم پ.م در شمال شرقی فرهنگ شکوفای بلخ و مرو و خوارزم را پدید آوردند. شاخه‌ی شمال غربی‌شان در ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م دولتهای مقتدر هیتی و میتانی را در آناتولی و شمال میانرودان تاسیس کردند و موجهای بعدی‌شان در میانه‌ی هزاره‌ی اول پ.م کشور آریایی‌ها (ایران) را بنیان نهادند که همان دولت جهانی هخامنشیان باشد.

در این معنی هیتی‌ها به شکلی خالص و بی خدشه ایرانی هستند، و هیچ ارتباطی با هند ندارند، و اصولا آریایی‌ها با خود شبه قاره‌ی هند ارتباط چندانی نداشته‌اند و تنها شاخه‌ای از مهاجرانشان در حاشیه‌ی شمالی این قلمرو مستقر می‌شوند، که آن منطقه هم همواره بخشی از سپهر جغرافیای سیاسی ایران زمین محسوب می‌شده است و با قلمرو پهناور شبه‌قاره تفاوت داشته است. از این رو تعبیر هند و اروپایی دانستن ایشان نادرست است. چون هیتی‌ها نه هندی بوده‌اند و نه اروپایی، و به سادگی بخشی از شبکه‌ی جمعیتهای کهن آریایی‌ای بودند که در نواحی شمال ایران زمین می‌زیستند و به تدریج در چند موج به جنوب کوچیدند

و دولتهایی بزرگ و مهم را در قلمرو ایران زمین تاسیس کردند. هند و اروپایی نامیدن آنها آشکارا با هدف نادیده انگاشتن فضای بینابینی این دو منطقه یعنی ایران انجام پذیرفته و تعبیری شرق‌شناسانه و برآمده از استعمار هند به دست انگلیسی‌هاست. تردیدی نیست که نیاکان دوردست هیتی‌ها با نوادگان هندی‌ها و اروپایی‌ها خویشاوندی‌ای داشته‌اند. اما اعتبار چنین تفسیری چنان است که انسان را به جای آن که یک گونه‌ی نخستیِ پستاندار در نظر بگیریم، «مهره‌دار-پنج‌انگشتی» بنامیم‌اش، یا رومیان باستان را «آفریقایی-مسیحی» قلمداد کنیم. تردیدی نیست که انسانها نوعی مهره‌دار هستند و پنج انگشت دارند، و بحثی نیست که نیاکان دوردست رومیان جمعیتهای هوموساپینسی بودند که از آفریقا خارج شدند و در نهایت به مسیحیت گرویدند، اما این صفات یک طبقه‌ی طبیعی و علمی به دست نمی‌دهد و تنها تاکید بر ویژگی‌ها و مقاطعی دلبخواه است که اگر به کرسی بنشیند، قاعدتا به ضرب و زور مدارهای قدرت و منافع گروههایی خاص بوده است.

هدف از آوردن این میان‌پرده‌ی طولانی آن بود که تاکید کنم هیتی‌ها مانند سایر اقوام باستانی ساکن ایران زمین (مثل ایلامی‌ها و سومری‌ها و اکدی‌ها و آرامی‌ها)، به لحاظ هویت تمدنی ایرانی هستند، چون در قلمرو تمدن ایرانی زیسته و مستقر بوده‌اند. هیتی‌ها اما علاوه بر این آریایی هم بوده‌اند، یعنی پیشگام هویت ایرانی ویژه‌ای بوده‌اند که در دوران هخامنشی نمودی سیاسی پیدا کرد و با استیلای تدریجی زبان و دین آریایی‌ها در قلمرو تمدن ایرانی همراه بود.

پس آثار بازمانده از هیتی‌ها را باید در این بافت فهمید و تحلیل کرد، به جای آن که به شکلی زمان‌پریشانه بخواهیم ارتباطی بین اساطیر هیتی و هندی پیدا کنیم، یا به برابری‌ای میان روایتهای هیتی و یونانی- رومی قایل باشیم. اینها همه در کنار این حقیقت است که یونانیان باستان بخش مهمی از اساطیر خود را از هیتی‌ها (و همچنین فنیقی‌ها) وام گرفتند و تبارنامه‌ی ایزدان آریایی هیتی با آنچه در حاشیه‌ی جنوب غربی ایران زمین و قلمرو هند قدیم می‌بینیم، خویشاوندی داشته است و از این رو شباهتهایی میان اینها نمایان

است. اما گرانیگاه ارجاع متنها و روایتها برای تفسیر از متون هیتی و رمزگشایی از آثار هنری‌شان قاعدتا به خود ایران زمین مربوط می‌شود و باید در متنها و ساختهای فرهنگی اقوام ایرانی به دنبال کلید درک‌شان گشت.

با این پیش‌زمینه می‌توان به نقش‌مایه‌ی پایین مهر تیزکیه‌ویچ نگریست و نمادپردازی آن را در بافت اساطیر ایرانی ردیابی کرد. برای انجام این کار باید سه نکته را در نظر داشت:

نخست آن که این اثر در حدود سال ۱۶۰۰ پ.م ساخته شده است. این زمانی است که کهنترین سروده‌های دینی آریایی‌ها در ایران شرقی نیز پدید می‌آمده است. این سروده‌ها عبارتند از ریگ‌ودا و یشت‌های قدیم که به ترتیب در جنوب و شمال ایران شرقی شکل می‌گرفته‌اند. باز باید بر این نکته تاکید کرد که خاستگاه جغرافیایی متن وداها قلمرو تمدنی ایران زمین بوده و نه شبه قاره‌ی هند. چنان که از اشاره‌ها ریگ‌ودا و همچنین متنهای دیرآیندترِ مهابهاراتا و پوراناها بر می‌آمد، اقوام و قبایلی که متون هندی باستانی را پدید آوردند در حد فاصل افغانستان امروز تا استان اوتارپرادش در شمال هند می‌زیستند و گسترش‌شان از شمال به سمت جنوب و تدریجی بوده است.

یعنی در حدود ۱۶۰۰ پ.م که کهنترین بخشهای ریگ‌ودا سروده می‌شد، محل استقرار سرایندگانش احتمالا در بخشهای جنوبی افغانستان امروز تا پنجاب و کشمیر قرار داشته است، که کاملا در درون بافت ایرانی جای می‌گرفته است. همزمان با وداها یشت‌های قدیم هم پدید آمد و جایگاه قبایلی که به زبان اوستایی سخن می‌گفتند و این متون را پدید آوردند احتمالا در خوارزم و بلخ و مرو قدیم بوده است. بنابراین آثار هیتی–میتانی منزوی و تک افتاده نیستند و بخشی از شبکه‌ی بزرگتری از متون و روایتها هستند که تقریبا همزمان در شرق و غرب ایران زمین پدیدار شدند.

دومین نکته آن که این دوران هنوز چهارصد سال با عصر زرتشت فاصله دارد. یعنی بافت دینی آریایی‌ها در این دوران کمابیش در سراسر ایران زمین همسان بوده و متون هیتی و ودایی و اوستایی نشان می‌دهد که خدایانی مشترک در سراسر این پهنه محترم شمرده می‌شده‌اند. خدای جنگ بزرگ آریایی‌های قدیم هم ایندره بوده که یکی از صفتهایش ورثرَغنَه است[۱۵۱] و این واژه‌ی اخیر ریشه‌ی اسم بهرام محسوب می‌شود. یعنی آریایی‌های باستانی ایزد جنگ نیرومندی داشته‌اند که با باد و توفان پیوند داشته و ایندره–بهرام خوانده می‌شده است. یکی از یشت‌های قدیم که انباشته از اشاره‌های اساطیری مهم و روشنگر است، بهرام یشت خوانده می‌شود و سرودی در ستایش این ایزد است.

نکته‌ی سوم آن که احتمالا میان ایزد بهرام و هنرهای رزمی ایرانی پیوندی برقرار بوده است. این را به ویژه درباره‌ی بهرام یعنی جلوه‌ی اوستایی خدای باستانی جنگ آریایی‌ها می‌توان گفت، و آنچه درباره‌ی ایندره در وداها می‌بینیم چندان نیست که حضور یک هنر رزمی سازمان یافته را نشان دهد. چنان که در نوشتار دیگری نشان داده‌ام، ایران زمین خاستگاه تاریخی هنرهای رزمی است،[۱۵۲] و آن عبارت است از نگریستن به جنگ به مثابه مهارتی فنی و روایتی با سویه‌های زیبایی‌شناسانه. این نکته دور از انتظار هم نیست، چون همه‌ی فناوری‌های مهم جنگی در جهان باستان (ساخت زره و سلاح با برنز و آهن، گردونه‌ی جنگی با چرخ پره‌دار، سوارکاری، فنون قلعه‌کوبی، سلاحهایی مثل شمشیر) در ایران زمین پدید آمده‌اند و به همین خاطر ارتشهای ایرانی برای زمانی بسیار بسیار طولانی –در واقع تا همین سیصد سال پیش– از مقتدرترین نیروهای نظامی کره‌ی زمین بوده، و قدرتش با جمعیت بسیار کوچک سربازان این قلمرو تناسبی نداشته است. یکی از نمودهای

---

[151] ریگ ودا، ۱۳۷۲: ۲٤–۲٤، ۳۸، ۵۹–۷۶–۷۵،٦٤ و...

[152] وکیلی، ۱۳۹۷.

این پیشرفته بودن فنون جنگی، آن است که سبکهای رزمی گوناگون با اساطیر و روایتها و نمادهای متفاوتی رمزگذاری می‌شده است. چنان که در مقاله‌ای نشان داده‌ام، بهرام‌یشت یکی از متنهای کلیدی در این زمینه است که نشان می‌دهد سبک‌های رزمی به صورت نمادهای جانوری تبلور می‌یافته است.

با توجه به این سه نکته، می‌توان به نقش پایین مهر تیزکیه‌ویچ نگریست و شگفت‌انگیز بودن‌اش را دریافت. نخستین نکته‌ی غیرعادی درباره‌ی این نقش، جانورانی است که بر آن می‌بینیم. نخست آن که سر مرد جوان بدون ریشی را می‌بینیم، که با توجه به نقش‌مایه‌ی لول بالایش نامنتظره است. نقش عقاب و گاو چندان غریب نیست. چون هردوی این جانوران نمادی از قدرت جنگاورانه محسوب می‌شده‌اند و در قلمرو هیتی‌ها حضوری نمایان داشته‌اند. اما نقش سر جانوری که بز یا آهو است، قدری نامنتظره می‌نماید، و عجیبتر از همه آن که بر این مهر نقش سر شتر و گراز را هم می‌بینیم.

غرابت این نکته در آنجاست که گراز در هنر کهن ایران غربی نماد مهمی محسوب نمی‌شده و به ندرت بازنموده می‌شده است، و مهمتر از همه آن که اصولا شتر در آناتولی و قلمرو ایران غربی وجود نداشته و تازه در این هنگام در بلخ داشته اهلی می‌شده است. نقشی که در مهر دیده می‌شود به احتمال زیاد شتر است و جانور دیگری نداریم که سری به این شکل داشته باشد. اما شتر بلخی که قدیمی‌ترین نژاد از شترهای اهلی است، در حدود همین تاریخ در ایران شمال شرقی اهلی شد و قدیمی‌ترین اشاره‌ها به آن را هم در اوستا می‌بینیم. غیاب شتر در آناتولی تا هزار سال بعد برقرار بوده است. چون وقتی کوروش بزرگ به جنگ کرزوس شاه لودیه می‌رفت، رسته‌ای از شترسواران بلخی را در ارتش خود جای داد و اسبان لودی که تا آن موقع شتر ندیده بودند از بویشان ترسیدند و در میدان نبرد پا به گریز نهادند.

غریب بودن این جانوران و ترکیب‌شان وقتی از بین می‌رود که این نقش را با متن بهرام‌یشت مقایسه کنیم. این متن به شکلی که امروز در دست داریم، نسخه‌ی «زرتشتی شده» از سرود باستانی ستایش بهرام

است. یعنی همان متن کهن را به زمینه‌ی روایتهای مقدس زرتشتی وارد می‌کند، اما با افزودن چند جمله ایزد بهرام را به صورت نوعی نیروی مقدس و فرشته‌ی تابع خدای یگانه بازتعریف می‌کند. به شکلی که نامش به صورت «وَرَثرَغنو اَهورَه ذاتو» (𐬬𐬁𐬭𐬎𐬭𐬀𐬌𐬯𐬀𐬎𐬀 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌) مورد اشاره قرار می‌گیرد که یعنی «ورثرغنه‌ی اهورا–داده» یا «دشمن‌شکنِ اهورا–آفریده». با این حال ویژگیهای جنگاورانه‌ی بهرام و خویشکاری‌اش دست نخورده باقی مانده است، و همچنین بدنه‌ی متن که بسیار دیرینه است و احتمالا در زمان زندگی زرتشت چهارصد سال سن داشته است. در آغازگاه بهرام یشت زرتشت از اهورامزدا می‌پرسد که زیناوندترین (مسلح‌ترین و جنگاورترین) ایزد مینویی کدام است، و خداوند به او پاسخ می‌دهد که وی بهرام است. آنگاه کمی جلوتر در وصف بهرام این جمله را می‌خوانیم:[۱۵۳]

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌

∵ 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌

𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬌 𐬀𐬵𐬌𐬎𐬀𐬥𐬀𐬌 ꙮ

---

[153] بهرام‌یشت، بند ۷.

«بهرام اهورا-آفریده برای بار دوم به کالبد ورزای زیبای زرین شاخی به سوی او آمد، بر فراز شاخهای او آمَه‌ی نیک آفریده‌ی برزومند نمایان بود. بهرامِ اهورا- آفریده چنین نمایان شد.»

پس از آن در بندهایی پیاپی می‌بینیم که بهرام مدام جلوه‌های خودش را دگرگون می‌سازد:

ابتدائية. مقدمة-استئناف.

إجازة عليا. تعليم. تسجيل.

تأمين صحي. مدعى. مدعى عليه.

15 مدعى. راتب. سائق. تسجيل. تسجيل.

تأمين صحي. مدعى عليه.

مدعى. تعليم. تسجيل.

تصديق-إجازة. بدون-تعويض.

مدخن-سنة. تسجيل.

مدعى. بدون-مدفوع.

تصديق-إجازة. بدون-تعويض.

مدعى. تعليم. تسجيل.

تأمين صحي. مدعى عليه.

17 مدعى. مصطلح. سائق. تسجيل.

مدعى. سائق. ٥٥

محفوظ. تصديق. بدون.

تصديق-استئناف. مدعى عليه.

مدخن-ممرض. تأمين.

مدعى. تعليم. تسجيل.

تأمين صحي. مدعى عليه.

61 مدعى. مدرسة. سائق. تسجيل.

تسجيل-تصديق. مدعى. سائق. ٥٥

مصدق. تعليم. تسجيل.

تأمين صحي. مدعى عليه.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
23 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
25 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
27 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

«۹. بهرام اهورا-آفریده برای سومین بار در کالبد اسب سپید زیبای زردگوش و زرین لگامی به سوی او آمد. بر پیشانی او اَمَه‌ی نیک آفریده‌ی بُرزومند هویدا بود. بهرام اهورا-آفریده چنین نمایان شد.

۱۱. بهرام اهورا-آفریده چهارمین بار در پیکر شتری سرمست و گازگیر و پویان و تیزتک و راهوار به سوی او آمد، همو که پشمش را مردمان برای جامه به کار برند.

۱۵. بهرام اهورا-آفریده پنجمین بار در کالبد نره گرازی تیزچنگال و تیزدندان و تکاور به او روی آورد... گرازی که به یک زخم بکشد، (گراز) خشمگینی که نتوان به او نزدیک شد، (گراز) دلیری که با چهره‌ی خال خال آماده‌ی نبرد است و از هر سو (بر دشمن) تاخت می‌آورد. (بهرام اهورا-آفریده) چنین نمایان شد.

۱۷. بهرام اهورا-آفریده در ششمین بار در کالبد مرد پانزده ساله‌ی تابناک وزیبایی با چشمهای روشن و پاشنه‌های کوچک به سوی او خرامید. (بهرام اهورا-آفریده) چنین نمایان شد.

۱۹. بهرام اهورا-آفریده هفتمین بار در پیکر وَرِغْنَه به سوی او پرید. (همان پرنده‌ای که شکار را) با چنگالها بگیرد و با منقار از هم بدرد... ورغنه در میان پرندگان تندترین و در میان بلندپروازان سبکبال‌ترین است.

۲۳. بهرام اهورا-آفریده هشتمین بار در کالبد قوچ دشتیِ زیبایی با شاخهای پیچاپیچ به سوی او روانه شد. (بهرام اهورا-آفریده) چنین نمایان گشت.

۲۵. بهرام اهورا-آفریده در بار نهم در قالب بزِ گُشنِ دشتیِ زیبایی با شاخهای سرتیز به سوی او پیش رفت. (بهرام اهورا-آفریده) چنین نمایان شد.

۲۷. بهرام اهورا-آفریده در بار دهم در کالبد مردِ رایومندِ زیبایی به سوی او گام برداشت. (مردِ اهورا-آفریده‌ای که دشنه‌ای زرکوب و آراسته به زیورهای بسیار در بر داشت. (بهرام اهورا-آفریده) چنین نمایان شد.» [۱۵٤]

آنچه که گذشت گزیده‌ای از بندهای بهرام‌یشت بود و ده بند را از ابتدا تا کرده‌ی دهم در بر می‌گرفت. آشکار است که از دید سراینده، بهرام ایزدی جنگاور بوده که در قالب ده جلوه‌ی نیرومند تجسد می‌یافته است. این ده نماد که بیشترشان جانوری هستند، به نظرم برچسبها و رمزهایی برای سبکهای رزمی گوناگون هستند. اما نکته‌ی مهم آن که پنج علامت مهر هیتی به روشنی در میانشان یافت می‌شوند.

اگر نقش اصلی لول را روایتی از عروج پهلوانان بزرگ بدانیم، احتمالا ایزدی که بر اورنگ تکیه زده همان ایندره-بهرام است، و غول دوچهره که جلوه‌ی آسمانی و خداگونه‌ی پهلوان شهید است، انسانی است که با واسطه‌ی مراسم مرده‌سوزان به موجودی فراانسانی تبدیل شده و به درگاه خدای جنگ بار یافته است. در این حالت محتمل است نمادهایی که در پایین لول به صورت مهر مسطح حک شده، جلوه‌های گوناگون ایندره-بهرام را در مهارتهای رزمی گوناگون‌اش نشان دهد. آنچه این حدس را تقویت می‌کند، حضور نقش مرد جوان پانزده ساله، شتر، گراز، گاو، بز و شاهین است. کمابیش با همان ترتیبی که در بهرام یشت می‌بینیم.

اگر تفسیرمان از لول تیزکیه‌ویچ درست باشد، چند نتیجه‌ی جالب توجه از این اثر بر می‌آید. نخست آن که در اینجا با سندی روشن درباره‌ی آیین بزرگداشت جنگاوران و دگردیسی‌شان به موجوداتی فراانسانی و خداگونه سر و کار داریم، و این همان است که بعدتر در آیین مهر مورد تاکید قرار می‌گیرد و شالوده‌ی

---

[154] بهرام‌یشت، بندهای ۹-۲۷.

عرفان ایرانی و اندیشه‌ی خدا–انسان‌مدارانه را بر می‌سازد. دوم آن که در اینجا احتمالا با قدیمی‌ترین روایتِ موجود از جلوه‌های ایندره–بهرام سر و کار داریم، که در ابتدای کار شش نماد را در بر می‌گرفته است، و احتمالا هریک به شیوه‌ی متون بعدی نشانه‌ی رسته‌ای از جنگاوران و سلاحی خاص و شیوه‌ای ویژه از جنگیدن بوده است. در نهایت این که اگر این تفسیر را بپذیریم، این لول را باید گواهی دانست که ارتباط فرهنگی میان ایران غربی و شرقی و پیوند دینی قبایل آریایی مستقر در بلخ و آناتولی را نشان می‌دهد.

چهارم: آوندها

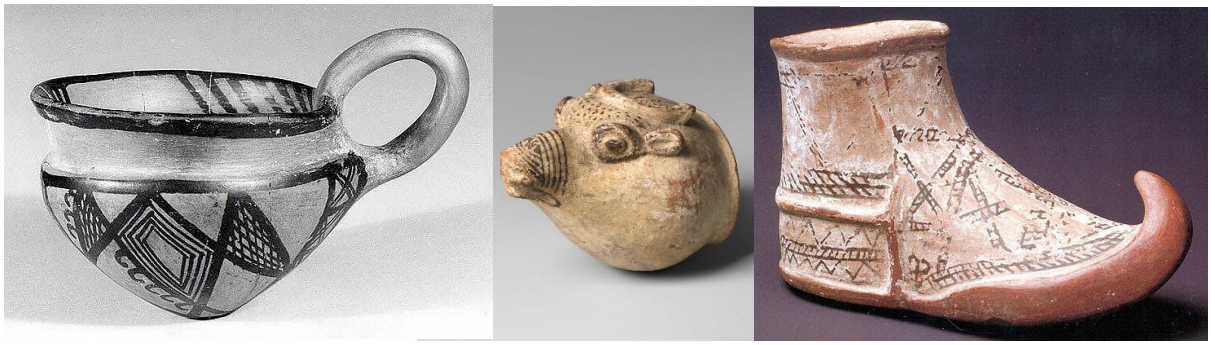
آوندهای سفالی در منطقه‌ی قفقاز و آناتولی در سپیده‌دم یکجانشینی بر صحنه پدیدار می‌شود و بی‌وقفه تا هزاره‌های بعدی ادامه پیدا می‌کند. دگرگونی‌های سبکی و ریختی در ساخت این آوندها البته بروز می‌کند، اما این از ورود و آمیختگی جمعیتهای تازه و گذارهای فناورانه ناشی می‌شود و هرگز به ریشه‌کنی سبکهای پیشین و گسست فرهنگی نیست.

حاجی‌لَر، حدود ۵۵۰۰ پ.م

کول‌تپه، قرن ۱۸ پ.م

آوندهای زر و سیم، تروا، حدود ۲۲۰۰ پ.م

دو ظرف آیینی از کول‌تپه، قرن نوزدهم پ.م

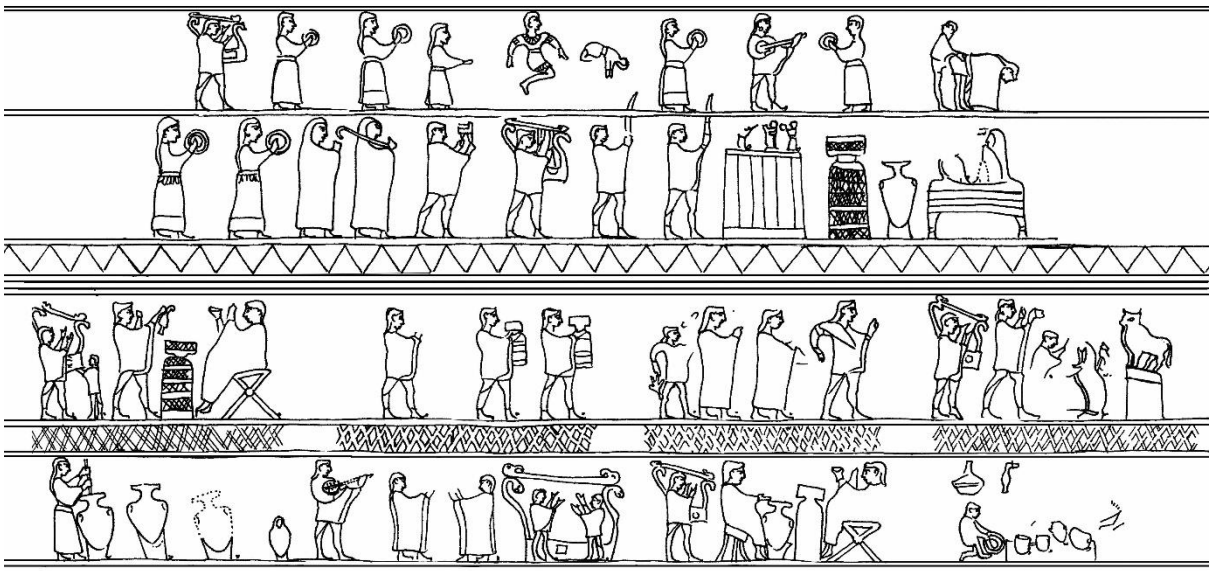


سه آوند سفالی از آناتولی مربوط به قرن ۱۷–۱۸ پ.م، راست) قالب کفش، ۸ در ۱۲/۷ سانتی‌متر؛ میان) جام اجتمالا از کول‌تپه، در ابعاد ۱۰ در ۸/۳ سانتی‌متر؛ چپ) فنجان، با قطر ٦ سانتی‌متر

در قلمرو هیتی آوندهایی بزرگ و آیینی با نقش‌برجسته‌هایی چشمگیر هم ساخته می‌شده که نمونه‌هایی از آن را در تپه‌ی حسینی دده و تپه ایناندیک یافته‌اند. تپه حسینی دده در استان چوروم ترکیه‌ی امروز و در جنوب دریای سیاه قرار دارد و در آن دو خمره‌ی بزرگ سفالی با بلندای بیش از ۸۰ سانتی‌متر کشف شده است. تپه ایناندیک در پنجاه کیلومتری شمال آنکارا قرار دارد و در آن خمره‌ی مشابهی پیدا کرده‌اند که نقش برجسته‌ی چشمگیری بر آن کار شده است.

بر خمره‌ی ایناندیک سه ردیف نقش می‌بینیم که مراسمی دینی را نمایش می‌دهد. در یک صحنه آیین قربانی گاو به دست شاه را در برابر تندیس گاوی می‌بینیم، و بعد شاه در برابر مذبحی خود را تطهیر می‌کند. در دیگری مجموعه‌ای از آوندها را می‌بینیم و شاه و ملکه در فضای داخلی معبدی حضور دارند و انگار مراحل بزمی آیینی را اجرا می‌کنند. در سومی گروهی از خنیاگران شاه و ملکه را که بر تختی نشسته‌اند

همراهی می‌کنند و در نهایت تصویر مرد و زنی را در حال هماغوشی می‌بینیم که احتمالا اجرای آیین باروری توسط شاه و ملکه بوده است (تصویر زیر).[۱۵۵]



خمره‌ی دوم حسین دده

خمره اول حسین دده

خمره ایناندیک

[155] Ambos and Krauskopf, 2010: 135.

خمره‌ی اینانديک

خمره‌ی اینانديک

خمره‌ی اول حسین دده

دهنه‌ی خمره‌ی اینانديک

نقش خمره‌ی اول حسین دده

نقشهای خمره‌ی اول حسین دده

گاوبازی، بر لوله‌ی خمره‌ی دوم حسین دده

از حدود سال ۱۶۰۰ پ.م با جایگیر شدن آریایی‌ها در آناتولی و شمال میانرودان و تثبیت دولت هیتی و میتانی سبکی نو در ساخت آوندهای فلزی رواج یافت که آن هم بیشتر از هنر ایلام–میانرودان مشتق شده بود و بسیاری از مضمونهای رایج در نقش‌برجسته‌ها و لول‌های قدیمی را در بافتی نو بازتولید می‌کرد.

گفتار هفتم: هنر سند و هامون و هیرمند

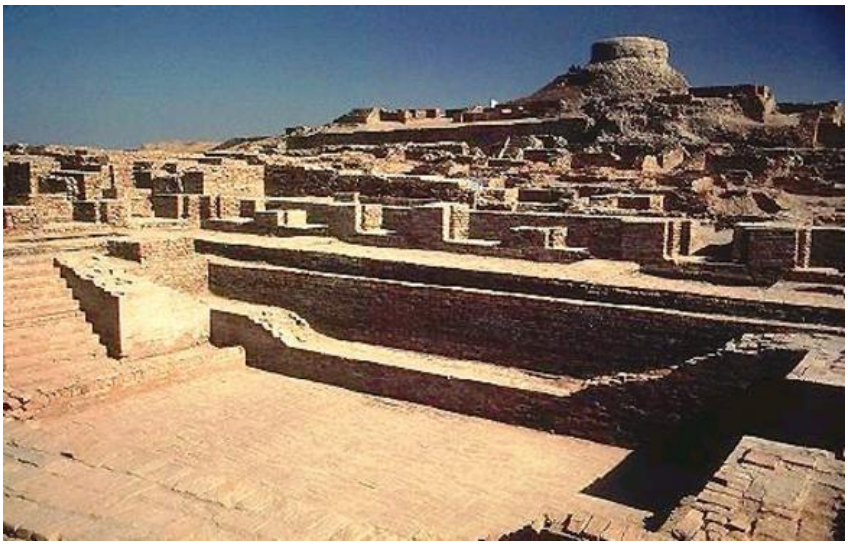
آنچه که معمولا در کتابهای تاریخی به نادرست «تمدن دره‌ی سند» نامیده می‌شود، از تحریفی در خوانش اسناد باستان‌شناختی ناشی شده که در گفتمان سیاسی امپراتوری بریتانیا در دوران استعمار هند ریشه دارد و تا حدودی هم از نادانی و غیاب دستگاه نظری بر می‌خیزد. اگر داده‌های باستان‌شناختی و شواهد تاریخی بعدی را در کلیت‌شان بنگریم، در می‌یابیم که مناطق شمال و شمال غربی هند بخشی از حوزه‌ی تمدن ایرانی است و هرگز در سراسر تاریخ تمدنی مستقل (به معنای سیستمی و شبکه‌ای از شهرهای مرتبط با هم که نویسا باشند) جدای از تمدن ایرانی در هندوستان وجود نداشته است. حوزه‌ی فرهنگی دره‌ی سند هم یک بخش مجزا و فرو بسته نیست و بخشی از یک گستره‌ی فرهنگی پهناورتر است که باید با نام کاملش سند–هیرمند–هامون نامیده شود.

یکجانشینی و گذار به سبک زندگی کشاورزانه در این قلمرو نیز همزمان با ایران غربی آغاز می‌شود. اصولا این قاعده درباره‌ی شکل‌گیری زیرسیستمهای فرهنگی در تمدن ایرانی صادق است که نخستین شهرها در سراسر نیمه‌ی جنوبی قلمرو ایران زمین (از سند و هامون تا دجله و فرات) شکل می‌گیرند، اما در هزاره‌ی سوم و دوم پ.م نویسایی و ساختارهای سیاسی پیچیده بیشتر در ایران غربی و فناوری‌های جنگی و دستگاه‌های نظری پیچیده مثل اخترشناسی و فلسفه و دین یکتاپرستانه از ایران شرقی بر می‌خیزند. حوزه‌ی

فرهنگی سند و هامون و هیرمند از سویی به تدریج تا مرزهای شرقی هند شمالی ادامه می‌یابد و از سوی دیگر تا شهر سوخته تداوم دارد و با حوزه‌ی هلیل‌رود و جیرفت همسایه است.

داده‌های هاپلوگروه‌های ژنتیکی نشان می‌دهد که نخستین ساکنان این منطقه که هنر باستانی مورد نظرمان را پدید آوردند، با ایلامی‌ها و ساکنان بومی ایران مرکزی خویشاوند بوده‌اند و هم با آریایی‌های شمالی و هم بدنه‌ی جمعیت ساکن شبه‌قاره‌ی هند که سیاهپوست و دراویدی بودند، تفاوت داشته‌اند. این مردم کم کم در هزاره‌ی دوم پ.م با آریایی‌هایی از خاستگاه اصلی‌شان منطقه‌ی شمال شرقی ایران زمین بوده، در می‌آمیزند و به تدریج زبان و بافت فرهنگی‌شان با مناطق شمالی یکی می‌شود.

حوزه‌ی سند و هامون و هیرمند در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م و دوران اوج شکوفایی‌اش جمعیتی بزرگ و متراکم را در خود جای می‌داده که بنا بر برخی تخمین‌ها بین دو تا پنج میلیون نفر نوسان می‌کرده است، و این بدان معناست که جمعیتش با حوزه‌ی ایلام–میانرودان برابر و احتمالا از آن بیشتر بوده است. شهرهای بزرگ این قلمرو مثل موهنجودارو که امروز در استان سندِ پاکستان قرار گرفته، و هاراپا که در شمال هند واقع است، بین چهل تا شصت هزار تن جمعیت داشته‌اند و بنابراین در رده‌ی بزرگترین شهرهای کره‌ی زمین در دوران خود محسوب می‌شده‌اند.



حمام عمومی، موهنجودارو

نخست: آوندها

گوشه‌ی جنوب شرقی ایران زمین یکی از کهنترین کانون‌های شکل‌گیری سفال است و از اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م سفالهای چرخ‌ساز در آن ساخته می‌شده است. این آوندها اغلب ساختار و ریختی یکدست دارند و کوزه‌هایی دهانه‌گشاد یا خمره‌هایی با لوله‌ی کوتاه را شامل می‌شوند.

خمره‌های نقش‌دار هاراپا، ۳۰۰۰–۲۵۰۰ پ.م

خمره‌های دره‌ی سند و بلوچستان، حدود ۲۵۰۰ پ.م

خمره‌ی موهنجودارو

آوندهای دره‌ی سند

موهنجودارو، ۱۵/۵ در ۱۹/۱ سانتی‌متر، ۲۷۰۰ پ.م

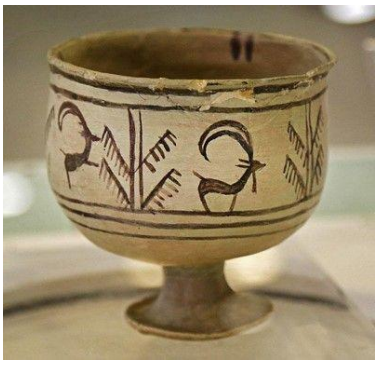
هاراپا، ۲۷۰۰ پ.م

هاراپا، حدود ۲۵۰۰ پ.م

بالا) نیندوواری، دره‌ی سند، حدود ۲۳۰۰ پ.م؛ بقیه‌ی خمره‌های بالا) دره‌ی سند و بلوچستان، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

حدود ۲۷۰۰ پ.م

خمره‌ای از دره‌ی سند با ابعاد ۱۵ در ۹ سانتی‌متر،۳۰۰۰ پ.م



راست) جام پایه‌دار با نقاشی متحرک از شهر سوخته، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) کاسه به قطر ۱۲ سانتی‌متر، دره‌ی سند، اوایل هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) خمره در ابعاد ۸ در ۲۰ سانتی‌متر، مهرگره، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

دوم: مجسمه‌ها

موهنجودارو، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

سنت ساخت پیکرک‌های سفالی زنانه که دیدیم در عصر نوسنگی در سراسر حوزه‌ی تمدن ایرانی رواج داشت، در قلمرو فرهنگی جنوب شرقی به سبکی ویژه انجامید که بر تصویر کردن انتزاعی پیکر زنانه و تاکید بر سر و پستانها مبتنی بود. چنان که دیدیم، سبک مشابهی در ایران غربی و به ویژه در آسورستان و آناتولی هم وجود داشته است. با این حال چنین می‌نماید که پرداخت هنری کارها و تنوع و شمار این پیکرک‌ها در حوزه‌ی سند–هیرمند–هامون بهتر و گسترده‌تر از ایران غربی باشد. این نکته جای توجه دارد که این سبک ویژه از پرداختن به پیکر زنانه همزمان در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در دو گوشه‌ی جنوب شرقی و شمال غربی ایران زمین بیشترین رواج را داشته و چه بسا که خاستگاه جغرافیایی‌اش اولی بوده باشد.

۳۰۰۰–۳۲۰۰ پ.م: سوریه　　بلوچستان　　آناتولی　　هاراپا　　آناتولی

پیکرک‌های مهرگره بلوچستان، دوره‌ی ۷، ۲۶۰۰–۲۸۰۰ پ.م

بلوچستان مهرگره، دوره‌ی ٦، حدود ۳۰۰۰ پ.م موهنجودارو

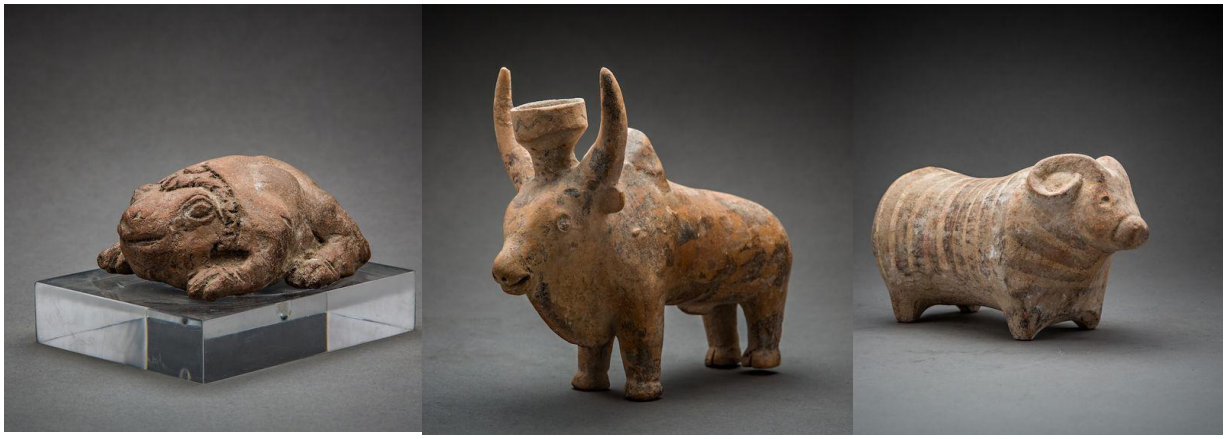
پیکرک‌های بلوچستان، ۲۵۰۰ پ.م

پیکرک‌ها از بلوچستان و دره‌ی سند، نیمه‌ی اول هزاره‌ی سوم پ.م

پیکرک‌های دره‌ی سند، هزاره‌ی سوم پ.م مهرگره، ۳۰۰۰ پ.م

در میان پیکرک‌های جانوری برجستگی و اهمیت گاو چشمگیر است. همچنین نخستین نشانه‌ها از رام شدن مرغ و خروس را در همین منطقه می‌بینیم. نام تپه‌ای باستانی که امروز موهنجودارو نامیده می‌شود به نسبت جدید است و از زبان اردو گرفته شده و «تپه‌ی مردگان» معنی می‌دهد. حدس زده‌اند که اسم اصلی

این شهر کوکّوتارما بوده باشد[۱۵۶] که البته جای بحث و چون و چرای فراوان دارد. چون این نام تباری آریایی دارد و از ترکیب «کوکّوتَه» به معنای خروس و «–رْما» به معنای شهر ساخته شده که قاعدتا در زمان شکوفایی موهنجودارو و پیش از ورود آریاییها به منطقه نامحتمل بوده است. با این حال احتمالا همین حوزهی فرهنگی خاستگاه اهلی شدن مرغ و خروس بوده و شواهدی هست که این پرندگان به دلایل دینی و نه برای تغذیه پرورده میشدهاند.



سفال، درهی سند، ۲۳۰۰–۲٤۰۰ پ.م

راست) تندیس مفرغی گاو در ابعاد ۵/۱ در ۹/۷ سانتیمتر، هاراپا، میانهی هزارهی دوم پ.م؛

چپ) تندیس سنگی گاو در ابعاد ۲۱/٦ در ۳۵/٦ سانتیمتر، میانهی هزارهی سوم پ.م؛ چپ)

[156] Mahadevan, 2010.

پیکرک‌های گاو از مهرگره، (دست راستی در ابعاد ۳۰/۵ در ۳۱/۱ سانتی متر)، ۲۷۰۰ پ.م

هاراپا، پیکرک‌های برنز چرخدار، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م (راست و میان) در مقایسه با اسباب‌بازی مشابهی از مارلیک، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م (چپ)

موهنجودارو هاراپا، لوتال، حدود ۲۱۰۰ پ.م هاراپا، حدود ۲۵۰۰ پ.م

پیکرک گاوهای بسته شده به گاری و مرغ، هاراپا، ۲۵۰۰ پ.م

فیل مفرغی از هاراپا، ۲۵۰۰ پ.م

در میان پیکره‌های برنزی کشف شده در موهنجودارو به ویژه تندیس دختری نوجوان جای توجه دارد که دستش را به کمرش زده و در حالتی آزاد و رها ایستاده است. این تندیس که ۱۰/۵ سانتی متر بلندا دارد به نام «دختر رقاص» شهرت یافته است، هرچند ممکن است مضمونی دیگر داشته باشد. نکته‌ی مهم درباره‌ی این مجسمه آن است که دختری کاملا برهنه را نشان می‌دهد که زیورآلاتی فراوان و به ویژه ردیفی از النگوها در دست دارد. پیکره‌ی مشابه دیگری هم از نزدیکی موهنجودارو پیدا شده که دختر دیگری را با حالتی همسان نشان می‌دهد. این مجسمه‌ها با روش موم دزدیده ساخته شده‌اند،[۱۵۷] و این فنی است که کمی

[157] McIntosh, 2008: 407.

بعد برجسته‌ترین شاهکارش را در ایلام می‌بینیم و جالب است که آن نیز مجسمه‌ی زنی –ناپیراسو ملکه‌ی شوش– است.

پیکرک‌های مفرغی هاراپا و موهنجودارو، حدود ۲۷۰۰ پ.م

تخته‌ی بازی با مهره‌هایش، هاراپا، حدود ۲۵۰۰ پ.م

خانواده‌ی سفالی، هاراپا، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

در میان آثار یافت شده در این منطقه به ویژه نیمتنه‌ی شاه–کاهنی ریشو جای توجه دارد. چون تقریبا از همان معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ای پیروی می‌کند که در هنر همزمان‌اش در ایران جنوب غربی و قلمرو میانرودان و ایلام می‌بینیم. این نیم‌تنه در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م از جنس سنگ ساخته شده و در موهنجودارو کشف شده است (تصویر زیر).

سوم: مُهرها

در ناحیه‌ی فرهنگی سند و هامون و هیرمند هم موازی با ایلام–میانرودان تجارتی شکوفا و اسنادی مالی در پیوند با آن داشته‌ایم. در این منطقه هم مثل ایران غربی مُهرها و نشان‌های شخصی پدیدار می‌شود که نشان می‌دهد مالکیت شخصی و هویت فردی به شکلی مستند و کتبی تحول یافته است و از این رو سیستم جنوب شرقی و جنوب غربی ایران زمین نه تنها با راههای تجاری با هم مربوط بوده‌اند، که از سطح پیچیدگی نزدیک به هم نیز برخوردار بوده‌اند.

این فرهنگ نویسا هم بوده و خطی که از آن باقی مانده اغلب «سندی» نامیده می‌شود. این خط همواره بر مُهرهایی با نقشهای جانوری حک می‌شده و احتمالا اسم افراد را بازنمایی می‌کرده است. چون طول نوشتارها با این خط بسیار اندک است و اغلب بین ۵ تا ١٤ نشانه را در بر می‌گیرد. هیچ سند دوزبانه‌ای با خط سندی کشف نشده و از این رو این خط خوانده نشده است.

در این منطقه لول هرگز تکامل پیدا نکرد و تنها مُهر مسطح کارکرد داشته است. با توجه به این که در تمدن چینی هم تنها مهر مسطح تکامل یافت، چنین می‌نماید که لول یک دستاورد خلاقانه‌ی ویژه‌ی محدوده‌ی ایلام–میانرودان– آسورستان باشد و انتشارش به خارج از این قلمرو (به قلمرو آناتولی و ایران مرکزی) هم محدود و گذرا بوده باشد.

مهرهای سند–هامون–هیرمند از نظر ساخت هنری شباهتی چشمگیر به آثار جیرفت دارند و به ویژه بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی جانوران بر آنها با آنچه در هنر سومری و ایلامی می‌بینیم شبیه است. معمولا در هر مهر یک جانور به همراه یک یا دو عنصر تصویری دیگر بازنموده شده است که اغلب عودسوزی با ابزاری آیینی را شامل می‌شود. گاهی هم درختی و حتا نقشی انسانی بر این مهرها نمایان می‌شود

مهرهای مسطح که مرکز اصلی ساخت‌شان احتمالا هاراپا بوده، باید در کنار پلاکهایی سنگی و سفالی نگریسته شوند که برعکس مورد پیشین اغلب نقشهای انسانی را بر خود دارند. در میان این مُهرها به ویژه نقش موسوم به پاشوپاتی جای توجه دارد که در عمق ۳/۹ متری خاک موهنجودارو یافت شده است. این مهر ۳/۵ سانتی‌متر درازا و پهنا و ۷/۵ میلی‌متر قطر دارد و از سنگ گچ ساخته شده و مردی شاخدار را نشان می‌دهد که چهارزانو نشسته و جانورانی (کرگدن، گاومیش، فیل و ببر) در اطرافش دیده می‌شوند و دو بز زیر اورنگش ایستاده‌اند.

نام پاشوپاتی در متون هندو لقب ایزد شیواست و «سرور جانوران» معنی می‌دهد. از همین نامگذاری روشن می‌شود که برخی از پژوهشگران کوشیده‌اند این اثر را با شیوا و خدایان قدیم هندویی مربوط بدانند.[۱۵۸] اما حقیقت آن است که در این اثر شاخص استواری نمایان نیست که آن را با خدایان هندویی مربوط سازد. حالت چهارزانو نشستن، که آن را با یوگا مربوط دانسته‌اند هم تا این اندازه دور از ذهن و استثنایی به نظر نمی‌رسد، و بعید نیست کسی در سنتی به کلی بی‌ربط چهارزانو نشسته و به این شکل تصویر شده باشد. چنان که در آثار آزتکها هم نقش چهارزانو نشستن را می‌توان دید.

مهر پاشوپاتی در دوره‌ی موسوم به میانه–۱ ساخته شده که در فاصله‌ی ۲۳۵۰ تا ۲۰۰۰ پ.م قرار می‌گیرد و این دورانی است که هنوز نشانی از حضور جمعیتهای آریایی شمالی در این منطقه نداریم. به همین خاطر بسیار بعید است این نقش ارتباطی با شیوا داشته باشد. هرچند شاید بعدتر پرستندگان نوآمده‌ی شیوا این نقش را برای بازنمایی خدای خود وامگیری کرده باشند. در کل یکی از آفتهایی که تفسیر آثار هنری

---

158 Marshall, 1931: 52-57.

گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین را دستخوش ابهام و اغتشاش کرده، گفتمانهای قوم‌گرایانه‌ی بی‌بنیاد و عجیب و غریبی است که از سویی پیوند این آثار با تمدن ایرانی را منکر می‌شود و نوعی تمدنی هندی تخیلی را به جای آن می‌نشاند، و از سوی دیگر این تمدن هندی را از آغاز کار آریایی فرض می‌کند و متون ودایی و هندویی را بر این مبنا به هزاره‌های دوردست منتقل می‌کند. این برداشتها حاصل کوشش هندی‌هایی است که به تازگی از استعمار غرب رهیده و خواهان بازتعریف هویت خود هستند، و در ضمن زیر سلطه‌ی نگرشهای ایران‌زدایانه و ایران ستیزانه‌ی عصر استیلای بریتانیا قرار دارند.

شهر سوخته، حدود ۳۰۰۰ پ.م دره‌ی سند

سه مهر از موهنجودارو (مُهر پاشوپاتی در میان)، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

پلاک‌های نقش‌دار، سند–هامون–هیرمند، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م

دره‌ی سند، بین ۲۶۰۰ تا ۲۸۰۰پ.م

مُهرهای هاراپا، حدود ۲۷۰۰ پ.م

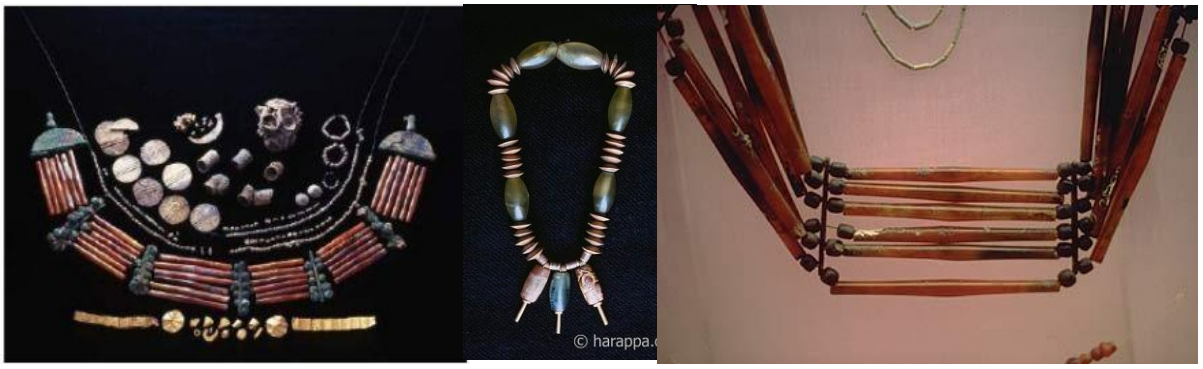
مهرهای هاراپا، حدود ۲۷۰۰ پ.م

چهارم: زیورها

یکی از بخشهای برجسته‌ی هنر سند–هامون–هیرمند به آرایه‌ها و زیورها و در کل هنر بدن‌آرایی مربوط می‌شود. چنین می‌نماید که مرکز این هنر در شهرسوخته‌ی سیستان قرار داشته باشد، و این را بر مبنای پارچه‌های زیبا و زیورهای پیچیده‌ای می‌توان دریافت که در این منطقه کشف شده است. همچنین نخستین نمونه‌ی پروتز زیبایی در جهان هم در اینجا کشف شده و به چشمی مصنوعی مربوط می‌شود که در کاسه‌ی چشم نابینای زنی سی ساله قرار داشته است.

طیفی وسیع از گردنبندها و گوشواره‌ها و آویزهای دیگر هم در این منطقه یافت شده که تنوع و تعدادشان بسیار چشمگیر است. اما جالب است که در میانشان تاج و نشان‌های سلطنتی و همچنین گورستانهای انباشته از هدایای تدفینی یافت نشده است. یعنی انگار در این منطقه با مردمی بازرگان و ثروتمند سر و کار داریم که نهادهای سیاسی چندان پیچیده‌ای پدید نیاورده بودند.

چشم مصنوعی، شهر سوخته، حدود ۳۰۰۰ پ.م



موهنجودارو

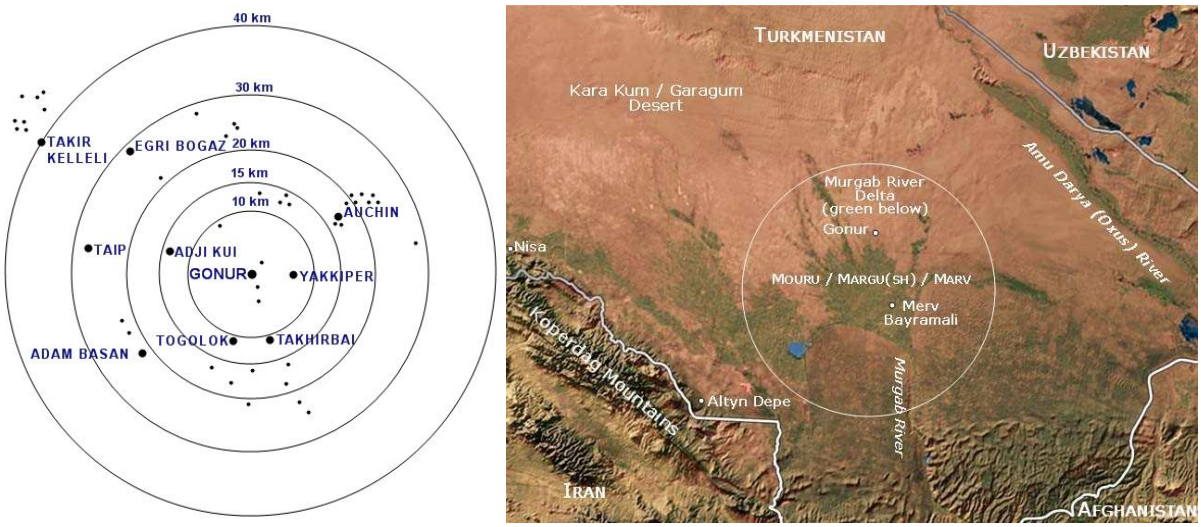
مهرگره

موهنجودارو، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

مهره‌های گردنبند از موهنجودارو

گفتار هشتم: هنر مرو و بلخ و خوارزم

در شمال شرقی ایران زمین بقایای سکونت انسان از دورترین زمانها وجود داشته است، اما در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م است که نخستین آثار شهرنشینی نمایان می‌شود. دوره‌ی پنجم تپه‌ی نمازگاه که به حدود ۲۴۰۰ پ.م باز می‌گردد از شهرنشینی حکایت می‌کند و در گونور تپه نیز در همین حدود نخستین نشانه‌های شهر پدیدار می‌شود. یعنی در ایران شمال شرقی شهرنشینی نسبت به ایران غربی و جنوبی نزدیک به شش قرن دیرآیندتر است.



موقعیت جلگه‌ی رود مرغاب و آمودریا (راست) و جایگیری تپه‌های باستانی این محدوده (چپ)

یکی از گرانیگاه‌های مهم فرهنگی در شمال شرقی ایران زمین، قلمروی است که خوشه‌ی باستان‌شناختیِ بلخ و مرو نامیده می‌شود. هسته‌ی اولیه‌ی شهر مرو را می‌توان در ویرانه‌های گونور تپه

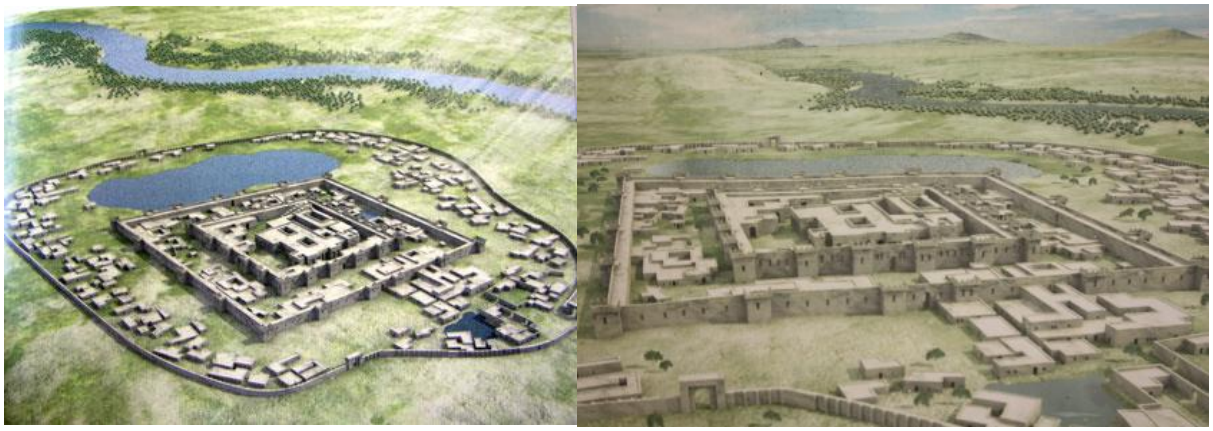
بازجست. این شهر باستانی در ترکمنستان امروز و در شصت کیلومتری شهر باستانی مرو قرار دارد و هسته‌ی باستانی این قلمرو محسوب می‌شده است. آثار یکجانشینی در این منطقه به هزاره‌ی هفتم پ.م می‌رسد و با مناطق غربی و مرکزی ایران زمین همسان است. شهر مرو در واقع مرکزی کشاورزانه است که از اتصال مراکز استقراری در امتداد رود مرغاب شکل گرفته است. در هزاره‌ی چهارم و سوم پ.م بیش از ۱۵۰ مرکز مسکونی در مساحتی بالغ بر ۵۵ هکتار در کرانه‌ی این رود وجود داشته که گرانیگاهش گونور تپه بوده است. این تپه‌ی باستانی یکی از کهنترین قلعه‌های ایرانی (در ابعاد ۱۰۰ در ۱۸۰ متر) را با تمام عناصر معمارانه‌ی مشهورش (دروازه، دیوار قطور چهارگوش، قورخانه) در خود جای می‌دهد و از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م تا میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م شهری شکوفا و مهم بوده است.

در حدود ۲۵۰۰ پ.م در این منطقه شهری آباد وجود داشته و هفت قرن تا ۱۷۰۰ پ.م دوام یافته است، که سیستمی از آبراهه‌های سفالی برای فاضل‌آب داشته (تصویر روبرو) که دقیقا همتایش را همزمان در موهنجودارو هم می‌بینیم. این شهر برای چند قرن هسته‌ی مرکزی قلمرو مرو محسوب می‌شده، تا آن که تغییر مسیر بستر رود مرغاب به تدریج به متروک شدن‌اش انجامید و جمعیتش به مراکز دیگر از جمله مرو باستانی در همان نزدیکی مهاجرت کردند. یک ایستگاه در این میانه احتمالا تپه‌ی توگولوک بوده که بین مرو و گونورتپه قرار دارد و معبدی با ویژگی‌های پرستشگاه‌های آریایی در آن کشف شده که به حدود ۱۷۰۰ پ.م باز می‌گردد.

خودِ مرو از حدود ۱۶۰۰ پ.م توسعه یافت و تا ۱۲۰۰ پ.م نخستین دوره از گسترش و شکوفایی خود را تجربه کرد. هم منطقه‌ی مرو و هم مناطق همسایه‌اش مانند آلتین تپه برای دورانی بسیار طولانی و

هزار ساله (از ۲۸۰۰ تا ۱۸۰۰ پ.م) بدون فراز و نشیب و بحران و گسست تداوم فرهنگی داشته‌اند و مراکز استقراری‌شان بدون آشفتگی و وقفه در این دوران بسیار طولانی ادامه یافته است.[۱۵۹]

سازه‌های شمالی و جنوبی گونورتپه (راست) و قلعه‌ی جنوبی (چپ)



دو بازسازی از قلعه‌ی شمالی (بالا) و بازسازی قلعه‌ی جنوبی (پایین) گونور تپه، حدود ۲۲۰۰ پ.م

[159] Rossi Osmida, 2008; 2011.

نکته‌ی جالب درباره‌ی گونورتپه آن است که ساریاندی[۱۶۰] که در ثلث دوم قرن بیستم در این منطقه حفاری می‌کرد، بقایایی از آتشکده‌های زرتشتی و دیگها و هاونهای مخصوص کوبیدن گیاهان مقدس یافته است که قاعدتا باید به هوم مربوط باشند، و جالب آن که در این آوندها بقایایی از حشیش و افدرا یافت شده که گونه‌ی گیاهی هوم باستانی را به دست می‌دهد. نکته‌ی هیجان‌انگیزتر آن که این آثار به حدود ۱۵۰۰–۱۷۰۰ پ.م باز می‌گردند و نشان می‌دهند که سنتهایی که در نهایت در دین زرتشتی نهادینه شد، از نیم هزاره پیشتر در ایران شرقی حضور داشته‌اند.[۱۶۱]

در گونور تپه چندین اثر پیدا شده که به پیوندهای در هم تنیده و تنگاتنگ منطقه‌ی مرو با نواحی غربی و جنوبی ایران زمین شهادت می‌دهد. در این تپه‌ی باستانی یک لول اکدی پیدا شده که قاعدتا از میانرودان به این منطقه وارد شده است، چون در ایران شرقی مهرها مسطح ساخته می‌شده‌اند. اگر چشمگیر دیگر بقایای خط سطری ایلامی است که بر سفالی در گونور تپه کشف شده[۱۶۲] و نشانگر پیوند دو سوی کویر مرکزی ایران است.

شباهتهای چشمگیر میان آثار یافت شده در شمال شرقی ایران زمین با آنچه در سومر و ایلام پیدا شده، اغلب به صورت انتشار یکسویه‌ی فرهنگ یا کوچ جمعیتها و یا نفوذ یک کانون فرهنگی بر نقاط دیگر تفسیر شده، و نه پیوندهای چند سویه و شبکه‌ای بودن روابط در اندرون یک سیستم تمدنی. ساریانیدی که در بازشناسی آثار باستانی مرو نقش مهمی ایفا کرده، گمان می‌کرد فرهنگ این منطقه در اثر مهاجرت مردمی از آناتولی به آنجا شکل گرفته است و فرضش آن بود که آریایی‌های اصلی و نیاکان زرتشتی‌های بعدی از

---

160 Viktor Sarianidi
161 Starr, 2013: 73.
162 Ascalone, 2014: 6-7.

مرکز آناتولی برخاسته‌اند و از آنجا به حوزه‌ی رود مرغاب در نزدیکی آمودریا کوچ کرده‌اند.[۱۶۳] پیر آمیه که کاوشهایش در چغازنبیل مشهور است، معتقد بود فرهنگ بلخ و مرو زیر تاثیر ایلام قرار داشته و قبایل کوچگرد را حامل این عناصر تمدنی می‌دانست.[۱۶٤] اشتاین‌کلر هم تصوری نزدیک به آمیه داشت اما دشتهای ایران مرکزی را خاستگاه اصلی فرهنگ بلخ و مرو می‌دانست.[۱۶۵]

مسیری واژگونه را لَمبرگ- کارلوفسکی پیشنهاد کرده و حدس زده که این مردم آسیای مرکزی بوده‌اند که به بلخ و مرو و از آنجا به جنوب و سواحل خلیج فارس کوچیده‌اند.[۱۶٦] در این میان آسکالونه به درستی دوسویه بودنِ روابط میان این زیرسیستمها را دریافته و به جایگیری همه‌ی این واحدها در یک سیستم یکپارچه اشاره کرده است. سیستمی که در ایران شمال شرقی از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م به مرحله‌ی شهرنشینی وارد می‌شود و بیش از هفت قرن بی‌گسست ادامه می‌یابد.[۱۶۷]

در فاصله‌ی ۱۸۰۰-۱۷۰۰ پ.م در ایران شرقی بحرانی در استقرارها را می‌بینیم که احتمالا دلایل بوم‌شناختی داشته است. در این مقطع زمانی مراکزی مانند نمازگاه، جیرفت، تپه یحیی، تل کفتری، شهرسوخته، تکاب، شهداد و گونور تپه با انقباضی چشمگیر روبرو می‌شوند و بیشترشان متروک می‌گردند. آسکالونه معتقد است این سیستم یکپارچه‌ی ایران شرقی در این دوران طولانی دو مرحله‌ی متمایز داشته است. یکی از ۲٤۰۰- ۲۵۰۰ تا ۲۲۰۰ پ.م و دیگری از ۲۲۰۰ تا ۱۸۰۰ پ.م. و این همان است که با افق گذار از لایه‌ی ۳ به ٤ شهرسوخته و سوم-۱ به سوم-۲ در تکاب و چهارم-آ به چهارم-ب در تپه یحیی تقارن دارد.

---

163 Sarianidi, 2009: 42-43.
164 Amiet, 1986; 2004.
165 Lamberg-Karlovsky, 2013: 24.
166 Hiebert - Lamberg-Karlovsky, 1992: 12.
167 Ascalone, 2014.

در همین دوران است که مهاجرت از تپه‌ی شمالی به جنوبی کنار صندل در جیرفت انجام می‌شود و مراکزی مثل شورتوقای[۱۶۸] (در ایالت تخار افغانستان امروز) که شمالی‌ترین شهر فرهنگ دره‌ی سند شمرده می‌شود، شکوفا می‌شود (دوره‌ی شورتوگای-۳). این شهری بوده که کنار معدن لاجورد ساخته شده و کارکردش اصولا با راههای تجاری ایران شرقی پیوند داشته است. هرچند این مرکز تمام عناصر آشنای شهرهای دره‌ی سند از جمله مهرهای مسطح با آن سبک و سیاق را دارد، اما بی‌شک بخشی از حوزه‌ی جغرافیایی سیستم بلخ و مرو و خوارزم محسوب می‌شود و در جنوبی‌ترین آبریز آمودریا قرار گرفته است. یعنی اگر آن را جنوبی‌ترین مرکز فرهنگ بلخی قلمداد کنیم به همان اندازه درست است که شمالی‌ترین ناحیه‌ی فرهنگ دره‌ی سند و بلوچستان بدانیمش.

[168] Shortugai

نخست: مُهرها

آن سبکی از کندن مهر مسطح که برای مدتها ویژه‌ی حوزه‌ی مرغاب پنداشته می‌شد، و با استفاده از مته‌های ریز، اسکنه‌های پهن و نقشهای جانوری و گیاهی مشخص می‌شد، امروز با کشف آثار بیشتر به کل منطقه‌ی شمال شرقی ایران زمین منسوب می‌شود و آثاری یافت شده در تپه‌های باستانی افغانستان و ترکمنستان و ازبکستان و ایران امروزین را شامل می‌شود.[۱۶۹]

انریکو آسکالونه مهری مسطح مربوط به قرون آغازین هزاره‌ی دوم پ.م در موزه‌ی ایران باستان یافته که از نظر سبک و ماده‌ی خام به احتمال نزدیک به یقین در منطقه‌ی مرغاب و احتمالا مرو ساخته شده است، اما نقش‌مایه‌هایش با آثار یافت شده در انشان همسان است.[۱۷۰] هم او به شباهت نقش‌مایه‌ای بلخی با نمونه‌هایی ایلامی تاکید کرده و این عبارت است از تصویر ایزدبانوی که جام و انگور به شاه هدیه می‌دهد.[۱۷۱]

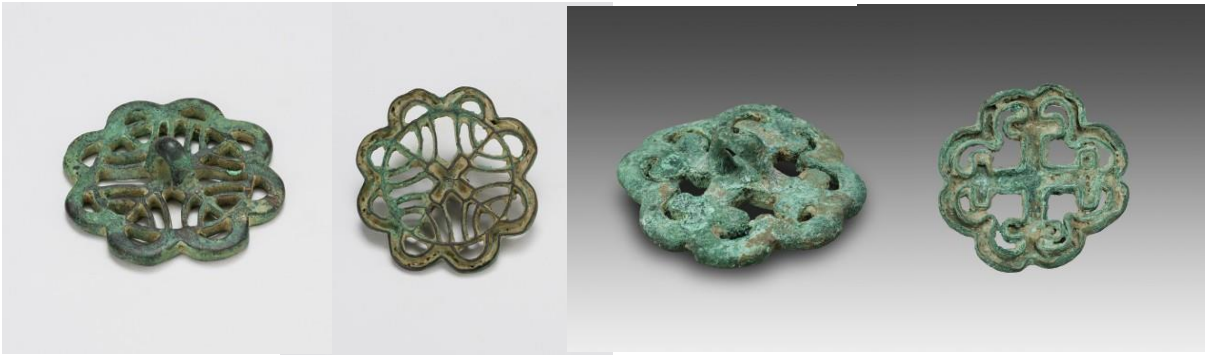
رده‌ای از این آثار که از فلز مس ساخته شده‌اند، با نام مُهرهای شبکه‌ای[۱۷۲] شهرت یافته‌اند و ویژگی‌شان آن است که بخشهایی از سطح آن خالی شده و نوعی بازی با فضای خالی و پُر در ساختن‌شان به کار گرفته شده است. این مُهرها در برخی از متون با اسمهایی بی‌مسما مثل «هنر تورانی» یا «مُهر صحراگردان» برچسب خورده‌اند. در حالی که سازندگان‌شان نه ربطی به توران (ترکستان، در شرق چین امروز) داشته‌اند و

---

169 Winkelmann, 2004: 115.
170 Ascalone, 2014.
171 Ascalone, 2014: 7.
172 compartmented seals

نه صحراگرد بوده‌اند. مرکز اصلی ساخت این مهرها مرو و بلخ بوده و تاریخ پیدایش‌شان از اواخر هزاره‌ی سوم پ.م باز می‌گردد و تا میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م کاملا در این منطقه شکوفاست. این مهرها یا نقشهایشان بر سفال در کُنار صندل جیرفت، تپه یحیی، تپه حصار و شهر سوخته نیز یافت شده‌اند و نمونه‌هایی از آن از شوش هم یافت شده است.

چنین می‌نماید که ساخت و تولید آن در ایران مرکزی هم کانونی خودبنیاد داشته باشد چون شمار زیادی از آنها را در شهداد و جیرفت یافته‌اند. احتمالا دو مرکز اصلی تولید این نوع مهرها در حدود سال ۲۰۰۰ پ.م در کرمان و مرو وجود داشته که از راه منطقه‌ی دشت تکاب با هم اتصال برقرار می‌کرده‌اند.



دو مهر شبکه‌ای با نقش چلیپای مهری، با قطر ٦ سانتی‌متر (راست) و ۵/۸ سانتی‌متر (چپ)، بلخ، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

مهرهای شبکه‌ای با نقش انسان–عقاب و زن، بلخ، اواخر هزاره‌ی دوم پ.م

مهر شبکه‌ای دیگری با نقش انسانی با سر عقاب در بلخ کشف شده که با شیوه‌ی پهلوان جانورگیر دو مار را در دستانش بلند کرده است (تصویر بالا). این مهر با قطر ۷۳ و ضخامت ٦ میلی‌متر دقیقا مضمون و سبکی هنری را نشان می‌دهد که نیم هزاره پیشتر در جیرفت نمونه‌هایش را فراوان می‌دیدیم. مهری دیگر با نقش انسان–عقاب مارگیر و مهری نادر با نقش زنی که دو جانور چهارپا را گرفته نیز از همین مقطع زمانی یعنی اواخر هزاره‌ی سوم و اوایل هزاره‌ی دوم پ.م از بلخ یافت شده‌اند.

نمونه‌ی دیگری که این شباهتهای ساختاری را نشان می‌دهد مهر شبکه‌ای کوچکی است در ابعاد ۵۱ در ۳۵ میلی‌متر که ماری را در حالت پیچ و تاب خورده نشان می‌دهد. شکل بازنمایی پیچ و خم تن مار در این مهر کاملا همسان است با آنچه که در جیرفت می‌دیدیم، و با نمایش بدن گشوده و موجدار و خطی مار در ایلام–سومر تفاوت دارد.

مهر شبکه‌ای مارنشان، بلخ، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

مهرهای شبکه‌ای بلخ و مرو با نقش چلیپای مهری، اواخر هزاره‌ی سوم و ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م

دوم: آوندها

آوندهای سنگی سبک جیرفت، بلخ، ۲۳۰۰ پ.م: کاسه‌ی گاونشان با قطر ۲۳ سانتی‌متر (راست) و نمای معبد با بلندای ۱۱/۵ سانتی‌متر(چپ)

هنگامی که به پرداخت و نقش‌مایه‌های آوندها می‌رسیم، می‌بینیم که پیوندی روشن میان هنر جیرفت از یک سو و قفقاز از سوی دیگر با هنر شمال شرقی ایران وجود دارد. سبک هنری جیرفت در منطقه‌ی بلخ و مرو همچنان باقی می‌ماند (تصاویر بالا) و حتا تا دوران اشکانی آوندهایی با این سبک هنری در این منطقه ساخته می‌شده، که نمونه‌ای از آن –اگر که جعلی نباشد– به تازگی توسط دلالان عتیقه خرید و فروش شد.

خمره‌ی سفالی نقش‌دار بلخی (جعلی؟)، ابتدای دوران اشکانی، حدود ۲۵۰ پ.م

برخی از این آثار ادامه‌ی مستقیم و سرراست سبک هنری جیرفت محسوب می‌شوند و تنها عاملی که باعث می‌شود صادراتی از جیرفت به بلخ و مرو قلمداد نشوند، آن است که به دورانهایی بسیار دیرتر تعلق دارند. آوندهای سنگی سبک جیرفت از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در منطقه‌ی مرو و بلخ ساخته می‌شده‌اند و قاعدتا در این هنگام وامگیری‌ای هنری از فرهنگ جیرفت محسوب می‌شده‌اند. ساخت این آثار تا هزار سال بعد هم همچنان ادامه دارد و نمونه‌هایی از این نوع در دست داریم که قدمتشان را به حدود ۱۲۰۰ پ.م تخمین زده‌اند، و این هزار و دویست سال پس از خاموش شدن فرهنگ اولیه‌ی جیرفت است و باید آثاری درونزاد محسوب شود.

در میان این آثار نمونه‌هایی وجود دارد که به شوخی و طنزپردازی بر مبنای مضمونهای جیرفت شباهت دارد. به عنوان مثال کاسه‌ای هست که به جای نشان دادن نقش مشهور پهلوان جانورگیر در میان و دو گاو یا جانور واژگون را در دو سو، دو گاو را و مردی واژگونه را در میانشان نشان می‌دهد. یا خمره‌ی

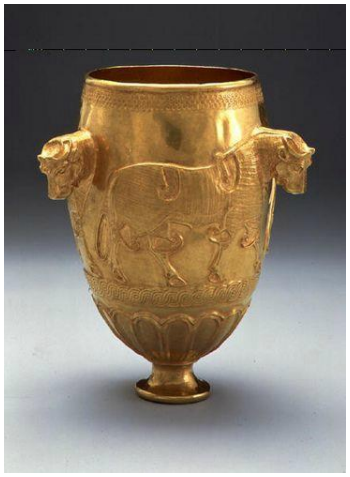
سنگی‌ای داریم که در آن دو سر از درون خمره‌ای با ریخت مشابه بیرون زده‌اند و انگار دو نفر داخلش نشسته‌اند. در تمام این موارد چهره‌پردازی و طرح‌ریزی اثر دقیقا با ذوق جیرفت همسان است.

آوندهای سنگی سبک جیرفت، مرو و بلخ، حدود ۱۲۰۰ پ.م

آوندهای سنگی بلخی به سبک جیرفت، نمونه‌ی چپ و میان با بلندای ۱۶–۱۷ سانتی‌متر، ۳۰۰۰ پ.م

ظرف از سنگ شیست، بلخ، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م کاسه سبک جیرفت، بلخ–مرو، هزاره‌ی دوم پ.م

آوند آیینی نقره با نقش شیر گاوکش (راست) و قوچ (چپ)، بلخ–مرو، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م



راست) جام سیمین بلخی با بلندای ۱۲/٦ سانتی‌متر، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان و چپ) جامهای زرین مارلیک، قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م

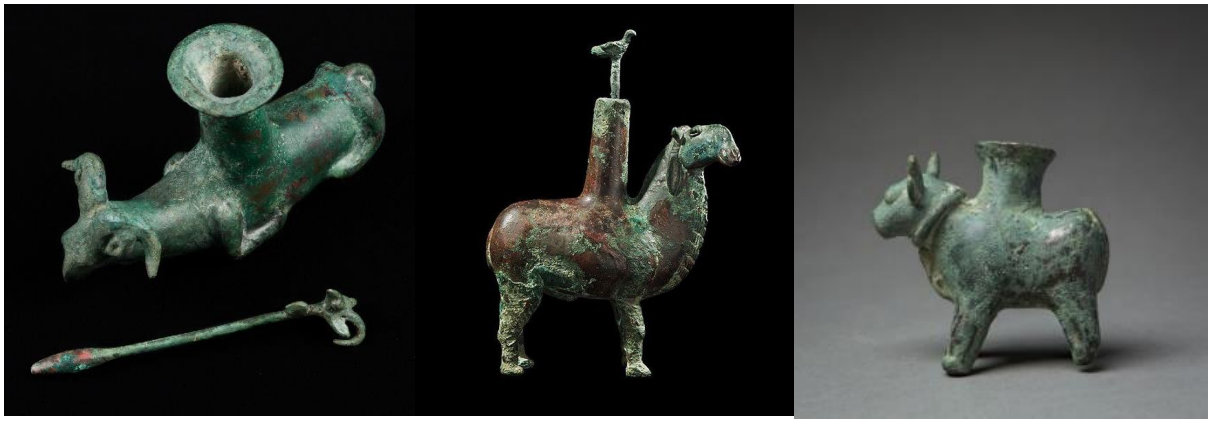
در میان آوندهای ساخته شده در این منطقه برخی شباهتی چشمگیر به آثار یافت شده در مارلیک دارند و آشکارا نقاطی از یک پیوستار فرهنگی آریایی هستند که در هزاره‌ی دوم پ.م سراسر نیمه‌ی شمالی ایران زمین را پوشش می‌داده است. این جامهای زرین و سیمین که با نقش برجسته‌های جانوری آراسته شده، به لحاظ فناوری ساخت بیشتر با آثار قدیمی‌تر ایلامی پیوند دارند و چنین می‌نماید که این منطقه خاستگاه اصلی ساخت جامهایی با این سبک بوده باشد، که به تدریج طی هزاره‌ی دوم پ.م در دو مسیر شمال غربی به مارلیک و آناتولی و در مسیر شمال شرقی به مرو و بلخ و خوارزم انتشار یافته باشد و با سبکهای محلی هنر آریایی در این منطقه ترکیب شده باشد.

راست) جام سنگ صابون خاکستری با بلندای ۳۰ سانتی‌متر، با نقش مردی کمانگیر و مردی نیزه‌دار و یک آهو و یک گاو.

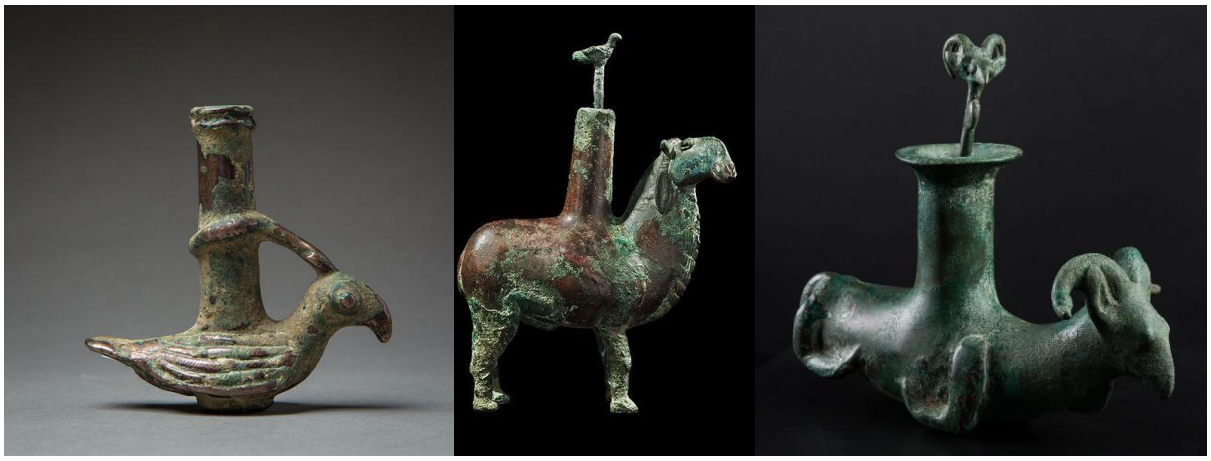
چپ) عطردانهای سنگی (با بلندای ۸ و ۱۳/۵ سانتی‌متر) که با وجود بزرگی‌شان گنجایش هرکدامشان یکی دو میلی‌لیتر مایع است.

یک رده‌ی ممتاز از آوندهای قلمرو بلخ و مرو و خوارزم، سرمه‌دان‌هایی هستند که اغلب با مفرغ ساخته شده‌اند، و در قالبی جانوری طرحریزی می‌شوند. در کنارشان عطردان‌ها و شمعدانها و ظرفهای سنگی کوچک دیگری را داریم که آنها هم بر محور پیکرکهایی جانوری شکل گرفته‌اند. این ظرفها اغلب بسیار کوچک هستند و گاهی در قالب حجمهایی منظم با نقش برجسته‌ی جانوری طراحی شده‌اند.

راست) سرمه‌دان با نقش برجسته‌ی دو ببر، بلندا: ۸ سانتی‌متر؛ میان) شمعدان گاونشان از سنگ سیاه با بلندای ۱٤/۵ سانتی‌متر؛ چپ) ظرف سیمین آرایشی، بلخ، همه از میانه تا اواخر هزاره‌ی سوم پ.م



سرمه‌دان‌های مفرغی، بلخ، اواخر هزاره‌ی سوم تا میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م



سرمه‌دان مفرغ، بلخ، حدود ۱۵۰۰ پ.م/ سرمه‌دان مس-آرسنیک با بلندای ۱۲/٤ سانت/ آلیاژ مس در ابعاد ۸/٦ در ۹/۱ سانتی‌متر، بلخ، حدود ۱۵۰۰ پ.م

سوم: مجسمه‌ها

مجسمه‌سازی در ربع شمال شرقی ایران زمین هم مانند یکجانشینی و کشاورزی، پیشینه‌ای بسیار دیرینه دارد. به همان ترتیبی که انتظار می‌رود، کهنترین مراکز استقراری در این منطقه تولید کننده‌ی قدیمی‌ترین سبکهای هنری محلی هم بوده‌اند و چنین می‌نماید که در این دوران هنوز راههای ترابری و تجاری چندان رونق نداشته که به آمیختگی سلیقه‌های هنری منتهی گردد.

در هزاره‌ی ششم پ.م نمازگا و در هزاره‌ی پنجم پ.م در نزدیکی شهر میانه در کشور نوساز ترکمنستان، آلتین تپه را داریم که این دومی با شش هکتار مساحت مرکز استقراری به نسبت بزرگی بوده است و با سفالهای نخودی و تزئینات هندسی مثلثی‌اش شناخته می‌شود. پهنه‌ی آلتین تپه تا هزاره‌ی چهارم پ.م به دوازده هکتار افزایش یافت و تندیسهایی زنانه و سفالهایی سرخ با خطوط هندسی موازی در آن پدید آمد.

در سپیده‌دم ظهور شهرنشینی در اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م و ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م آلتین تپه ۲۵ هکتار مساحت داشت و با حصاری خشتی به عرض ۱/۵-۲ متر حفاظت می‌شد.[۱۷۳] در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی سوم پ.م چرخ کوزه‌گری در این شهر و دوران ٤ نمازگاه رایج شد و کوزه‌هایی با نقش و نگارهای رنگین در آن پدید آمد.[۱۷٤] آلتین تپه به ویژه با مراکز همسایه یعنی تپه حصار و شاه تپه در تماس نزدیکی بوده و با فرهنگ هامون و هیرمند و سند نیز نزدیکی دارد. با این همه پیوندهایی با سراسر ایران زمین داشته و نمونه‌های

[173] Masson, 1968.
[174] Masson, 2012: 8912-913.

سفال سومری و ایلامی نیز در آن یافت شده است. یعنی تا این تاریخ ارتباط تجاری گوشه‌ی شمال شرقی و جنوب غربی ایران زمین برقرار شده بود.

در اواخر هزاره‌ی سوم و ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م آلتین تپه و نمازگاه (دوره‌ی ۵) به اوج گسترش خود رسیدند و محله‌ی صنعتگران در شمال این شهر با ٦٢ کوره و زیگوراتی چهارپله‌ای در مرکز دینی این شهر پدید آمد. در این مرحله سه محله‌ی متمایز مسکونی در شهر وجود داشت که از خانه‌هایی پر اتاق و خانواده‌های پرجمعیت صنعتگران، محله‌ی ثروتمندان با خیابانهای راست و عمود بر هم و خانه‌های زیبا و محله‌ی اشراف با خانه‌های بزرگ ۸۰ تا ۱۰۰ متر مربعی تشکیل شده بود.

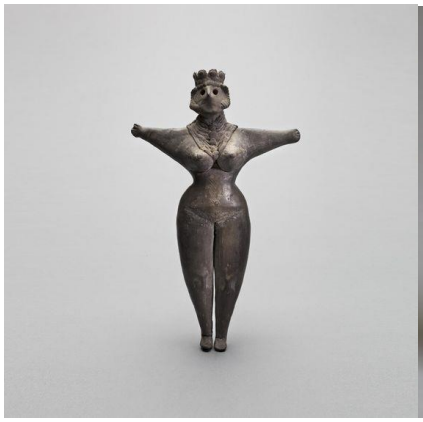
گور یکی از کاهنان بلندپایه‌ی این مرحله از حیات شهر در میانه‌ی قرن بیستم کشف شد و باستان‌شناسان روس گنجینه‌ای در آن یافتند که سر زرین یک گاو و سر یک گرگ مشهورترین‌هایش هستند. تکرار نقش‌مایه‌ی گاو در آثار هنری این شهر باعث شده برخی از پژوهشگران به استیلای نوعی «کیش گاوپرستی» در این منطقه قایل شوند.[۱۷۵] هنر آلتین تپه در حدود سال ۲۰۰۰ پ.م سبکی صنعتی است که با تولید انبوه اشیایی مثل کوزه، آوندهای زرین و سیمین، زیورآلات و مُهرهای مسطح پیوند خورده است. با این حال چارچوب زیبایی‌شناسانه و حتا نمادپردازی‌های نمایان در این آثار با آنچه در سایر نقاط ایران زمین می‌بینیم همسان است و یکپارچه. چنان که مثلا نقش چلیپای مهری (+) زیاد بر این آثار دیده می‌شود. در عین حال سبکی اصیل و محلی در این آثار نمایان است و به ویژه شیوه‌ی انتزاع پیکر انسان و ترکیب کردن‌اش با پرنده در پیکرک های مرمری این محدوده چشمگیر و کم‌نظیر است. به همین ترتیب پیکره‌های زنانه‌ی تورنگ

[175] Masson, 1976.

تپه با تاکیدشان بر شیوه‌ی نقطه‌گذاری و ساخت کالبدشناسانه‌ی ویژه به تداومی از پیکرک‌های ننه‌ی قدیمی می‌ماند.

قراتپه، ترکمنستان، هزاره‌ی سوم پ.م

پیکره‌ی مرمری انسان–پرنده، بلخ، میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م



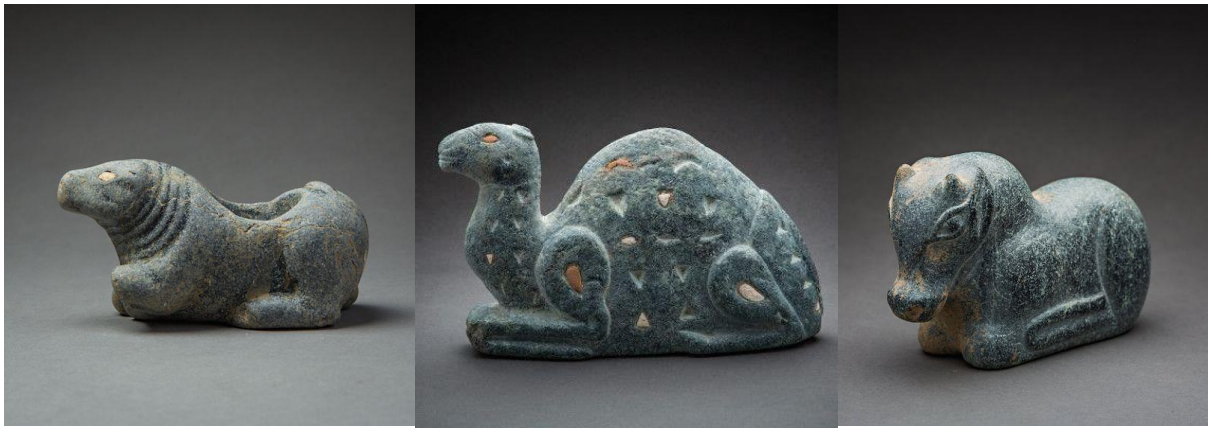
پیکرک‌های زنانه‌ی تورنگ تپه، هزاره‌ی سوم پ.م

در هزاره‌ی سوم پ.م سه کانون اصلی برای ساخت آثار هنری سنگی در ایران زمین داریم که عبارتند از جیرفت که آوندها و تندیسهای جانوری چشمگیری دارد، میانرودان که مجسمه‌ها و سردیسهای انسانی زیبایی تولید می‌کند، و قلمرو لولوبی که آغازگاه صخره‌نگاره‌هایی سیاسی و باشکوه است. در اواخ هزاره‌ی سوم پ.م یک کانون دیگر به این موارد افزوده می‌شود و آن بلخ و مرو است که سبک مجسمه‌سازی سنگی ویژه‌ی خود را پدید می‌آورد. در هزاره‌ی دوم پ.م این سبک تحولی چشمگیر پیدا می‌کند و تا دوران فروپاشی عصر برنز (حدود ۱۲۰۰ پ.م) یکی از مهمترین مراکز کار با سنگ در قلمرو ایران زمین است که سبک هنری ویژه‌ی خود را پدید می‌آورد.

گوشزد کردن این نکته هم لازم است که در جیرفت و بلخ سنگ ماده‌ی خامی در دسترس و محلی بوده، و به همین خاطر باید هنر مجسمه‌های سنگی را در این مناطق بومی و درونزاد دانست. به همان ترتیبی که صخره‌نگاره‌ها در قلمرو ایلامی و لولوبی به خاطر بافت کوهستانی منطقه چنین امکانی را برای زایش سبک هنری تازه‌ای در اختیار مردم آن قلمرو قرار می‌داده است. در مقابل در میانرودان سنگ ماده‌ای وارداتی بوده و این منطقه نه معدن سنگ دارد و نه صخره‌هایی برای تراشیدن. به همین خاطر از طرفی غیاب صخره‌نگاره در این قلمرو عادی است، و از طرف دیگر باید این را دریافت که نمونه‌های وارداتی (مثل کودورو) از صخره‌نگاری یا هنر مجسمه‌سازی با سنگ در این قلمرو در نهایت با مواد خامی وارداتی انجام پذیرفته و علاوه بر گرایشها و خلاقیتهای محلی، بی‌شک تاثیر فنون هنری قلمروهای همسایه را هم در خود منعکس می‌کند.

در گوشه‌ی شمال شرقی اما چنین وضعیتی نداریم. در این منطقه غنی‌ترین منابع کانی کل پهنه‌ی ایران زمین را داریم و هنر تراشیدن مجسمه‌های سنگی هرچند نسبت به جیرفت و میانرودان دیرآیندتر است، اما به خاطر دسترسی به منابع سنگ محلی شکوفایی طبیعی و سرراستی را تجربه کرده است. این نکته هم

ناگفته نماند که یکی از معادن اصلی تامین سنگهای به کار گرفته شده در آثار هنری –مثلا همه‌ی آثار لاجوردی قلمرو ایلام و میانرودان– از بدخشان و بلخ و مرو به سراسر پهنه‌ی تمدن ایرانی صادر می‌شده است.



سه تندیس از مرو–بلخ: راست) در ابعاد ۱۰/۲ در ۱۶/۵ سانتی متر، هزاره‌ی سوم پ.م؛ میان) میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م؛ چپ) در ابعاد ۷/۶ در ۱۳/۵ سانتی‌متر، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

آثار یافت شده در افغانستان، مربوط به هزاره‌ی سوم پ.م پیکرک‌های سنگی از بلخ–مرو

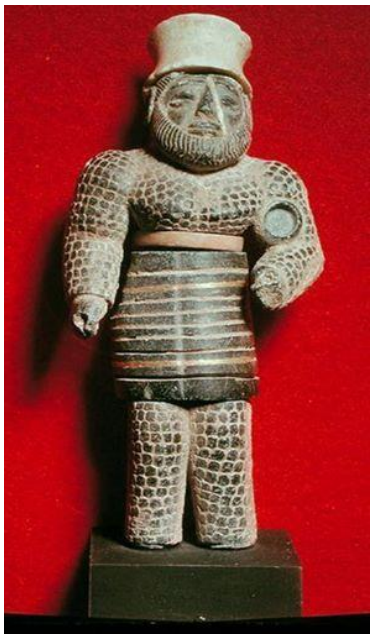
با توجه به این بافت اقتصادی، این نکته جای توجه دارد که قدیمی‌ترین مجسمه‌های سنگی این قلمرو به وامگیری‌ای مستقیم و دقیق از هنر جیرفت شباهت دارد و این الگویی است که درباره‌ی آوندهای

سنگی هم مصداق داشت. در واقع برخی از این آثار اگر شاخصهایی محلی نداشتند، می‌توانستند به سادگی همچون صادرات آثار هنری جیرفت به بلخ در نظر گرفته شوند. اما مثلا تندیسهای سنگی شتر –که بومی شمال شرقی ایران زمین است و در منطقه‌ی جیرفت دیرتر وارد شده– نشان می‌دهد که با شعبه‌ای شکوفا از هنر جیرفت در مناطق شمالی سر و کار داریم.

در این آثار همان ترفندهای رایج در هنر جیرفت به شکل کامل تکرار شده است: پوشاندن سطح مجسمه‌ها با عناصر تزئینی مثل فلس یا خال، استفاده از شیوه‌ی سنگ‌نشانی بر حفره‌ها برای آراستن بدن جانوران، و اغراق در عناصر چهره و بلند و باریک بودن جمجمه‌ی انسانی در هنر بلخ و مرو هم دیده می‌شود. به ویژه این شیوه‌ی سنگ‌نشانی به سرعت به روشی نو تحول می‌یابد که با ساخت مجسمه‌هایی ترکیبی همراه است. به شکلی که مثلا پوست انسانی (چهره و دست) با سنگی و پارچه و جامه با سنگی دیگر ساخته شود.

این شیوه در شکلی ساده در هنر میانرودانی هم نمود داشت و آنجا به کارگذاری لاجورد به جای تخم چشم و ابرو محدود می‌شد. دقیقا همین کاربرد را در سردیسهای سنگی بلخ و مرو هم می‌بینیم و اینها چندان به آثار ایلامی و سومری شباهت دارند که در داد و ستد فرهنگی میان مراکزشان تردیدی باقی نمی‌گذارند.

سردیس سومری (راست) و سردیسهای بلخ و مرو (میان و چپ)، همه از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م



راست و میان) پیکرهای مردانه با سنگ ترکیبی از بلخ–مرو، ۲۲۰۰–۲۰۰۰ پ.م

چپ) میکا و طلا و سنگ با بلندای ۱۱/۵ سانتی‌متر، شوش، حدود ۲۰۰۰ پ.م

قدیمی‌ترین نمونه‌های پیکره‌ی انسانی با سنگهای ترکیبی در بلخ و مرو تقلیدی کامل و ظریف از نمونه‌هایی جیرفتی هستند که دست کم پانصد سال پیشتر ساخته شده‌اند. این پیکرک‌ها مردانی با چهره‌ی خشن و ریش بلند و سبیل تراشیده را نشان می‌دهند که کلاهی بر سر دارند و بدن عضلانی‌شان از فلس پوشیده شده‌اند. این مردان همگی چیزی شبیه به کوزه یا جام را زیر بغل زده‌اند و دست دیگرشان در کنار بدن آویخته است. نکته‌ی فنی مهم آن که دامن‌شان از جنس سنگی دیگر تراشیده شده است. این شیوه در جیرفت مشتقی سرراست و مرتبط با همان ایده‌ی سنگ‌نشانی و مرصع‌کاری محسوب می‌شود، و در بلخ هم می‌بینیم که بعدتر مثلا ریش و شاخ و چشم بزی را با جنس متفاوتی از سنگ می‌ساخته‌اند. این ایده یعنی نمایش پوست با یک جور سنگ و افزوده‌های آن (جامه، شاخ، ریش) از جنسی دیگر، در میانرودان هم

نمونه‌هایی کمیاب دارد. در میان این آثار پیکر کاهنی برجسته است که چهره‌اش از طلا ساخته شده و بدنش مرمرین است.

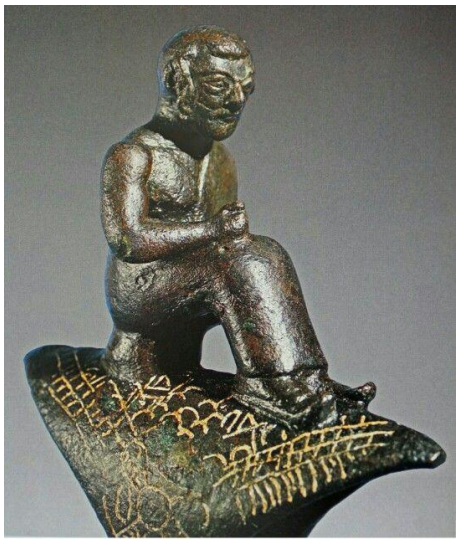
ایلام، حدود ۲۵۰۰ پ.م　　بلخ، حدود ۲۵۰۰ پ.م　　پیکرک سنگ گچ و طلا، معبد نیپور، ۲۷۰۰ پ.م

این سبک هنری که در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م در پهنه‌ی وسیعی از سومر و ایلام تا جیرفت و بلخ و مرو رواج داشت، آثاری کاملا همسان را ایجاد کرده است که سردیسهایی با ابرو و تخم چشم لاجورد و همچنین مردان تنومند دامن‌پوش و کوزه در بغل را شامل می‌شود. از نیمه‌ی هزاره‌ی سوم تا نیمه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م این شیوه از مجسمه‌سازی کانونی شکوفا در بلخ و مرو پیدا می‌کند و نمونه‌های فراوانی از پیکرهای زیبای سنگی با همین شیوه‌ی ترکیبی ساخته می‌شود.

BATTRIA
MARGIANA

رده‌ی دیگری از آثار حجمی منطقه‌ی بلخ و مرو و خوارزم به مجسمه‌های فلزی مربوط می‌شود. این آثار از نظر کیفیت و طرحریزی با آنچه که در ایران مرکزی دیدیم شباهتی دارد. با این حال از آثار فلزی سند و هیرمند و هامون پیشرفته‌تر و نسبت به آثار ایلام و مارلیک زمخت‌تر است. جالب آن که در این میان سرتبرهایی مفرغی هم داریم که در میان‌شان نمونه‌ای سنگی با شکل انتزاعی خروس (تصویر روبرو) و نمونه‌ای مفرغی با مجسمه‌ی واقعگرای مردی نشسته جای توجه دارند و با آثار یافت شده در ایلام نزدیک هستند. در این میان به ویژه سرتبری با طرحی تخیلی بسیار برجسته است. این سر تبر از دور به پای اسب با گراز شبیه است و به

خمیدگی انتهای پا و سمی نمایان ختم می‌شود. با این حال موی روی پا و خودِ سم به صورت پیکرک‌هایی تخیلی ساخته شده است. طرح کلی آن همان پهلوان شکارچی است. اما جالب است که هیولای میانی که دو جانور را با دستانش گرفته، همان عقاب دوسری است که در گستره‌ای عظیم از جیرفت تا قلمرو هیتی نمودش را دیدیم. این موجود بدنی انسانی دارد و با دستی گرازی و با دستی دیگر شیردالی را گرفته است.



سرتبرهای بلخ–مرو، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

میان) شتر از آلیاژ مس، هردو از بلخ، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م؛

چپ) وزنه‌ی سربی به شکل گاو با وزن ۱۰۴۳۰ گرم، مرو، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

راست) سرگرز مفرغی در ابعاد ۲۹/۲ در ۱۴ سانتی‌متر، بلخ، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

علاوه بر این نمونه‌ها، مجسمه‌های فلزی چشمگیر دیگری هم در بلخ و مرو و خوارزم کشف شده است. در میانشان شیپوری نقره‌ای با نقش سر مرد و پیکرک‌های مفرغی جانوران اهلی جای توجه دارند.

شیپور نقره‌ای کوچک، بلخ، اواخر هزاره‌ی سوم پ.م

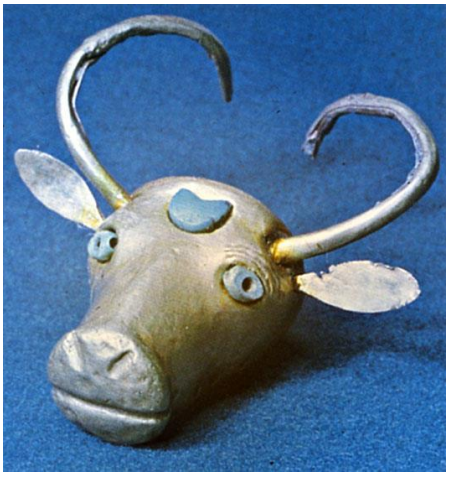
قوچ تورنگ تپه، هزاره‌ی سوم پ.م

راست) گردنبند طلا، گرگان، ۲۱۰۰ پ.م

میان) قوچ مفرغ به بلندای ۹/۸ سانتی‌متر، بلخ، اوایل هزاره‌ی دوم پ.م

چپ) ایزدبانوی نشسته بر اورنگ شیر، مرو، حدود ۲۰۰۰ پ.م

روبرو) سر گاو طلا و لاجورد، آلتین تپه، حدود ۲۰۰۰ پ.م



کتابنامه

اوستا، ترجمه‌ی جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، ۱۳۷٤.

رازانی، مهدی؛ امامی، سید محمد امین؛ و عابد اصفهانی، عباس، نگاهی به نویافته‌های باستان‌شناختی جیرفت، دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال پنجم، شماره‌ی ۳، تابستان و پاییز ۱۳۸۸.

ریگ ودا، ترجمه‌ی سید محمدرضا جلالی نائینی، نشر نقره، ۱۳۷۲.

عزت‌الهی نژاد، طیبه، بررسی سنگ‌افراشته‌های شهر یری، فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی ۷۸، زمستان ۱۳۸۷.

محمدی، میر روح‌الله، کنکاشی در مجموعه‌ی باستانی پیرازمیان، باستان‌پژوهی، شماره‌ی ۱۱، پاییز، ۱۳۸۲.

وکیلی، شروین، اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، نشر شورآفرین، ۱۳۹۰.

وکیلی، شروین، کوروش رهایی‌بخش، نشر شورآفرین، ۱۳۹۳.

وکیلی، شروین، نمادپردازی جانوری در هنرهای رزمی ایرانی، انتشارات داخلی موسسه‌ی خورشید، ۱۳۹۷.

هینتس، والتر، داریوش و ایرانیان، ترجمه‌ی پرویز رجبی، نشر ماهی، ۱۳۹۲.

Akkermans, P.M.M.G., and G.M. Schwartz. 2003. The archaeology of Syria: from complex huntergatherers to early urban societies (c. 16,000-300 BC) Book, Cambridge, UK; New York; Cambridge University Press. Algaze, G. 2008. Ancient Mesopotamia at the dawn of civilization: the evolution of an urban landscape Book, Chicago: University of Chicago Press.

Akkermans, Peter M. M. G. and Schwartz, Glenn M., The Archaeology of Syria: From Complex Hunter-Gatherers to Early Urban Societies (c.16,000-300 BC), Cambridge University Press, 2003.

Algaze, Guillermo, "The End of Prehistory and The Uruk Period", In: Crawford, Harriet, The Sumerian World, Routledge: 2013.

Alizadeh, Abbas and Mahfroozi, Ali, Preliminary Report on the Joint ICHTO-Oriental Institute Excavations at KS-004 and KS-108 in Lowland Susiana, Southwestern Iran, Iranian Prehistoric Projectm, 2004-2005.

Ambos, Claus and Krauskopf, Ingrid, The curved staff in the ancient near east as a predecessor of the Etruscan Littus, In: Bouke van der Meer, L. (ed.), Material Aspects of Etruscan Religion, Proceedings of international colloquium Laiden, 2010.

Ambos, Claus and Krauskopf, Ingrid, The curved staff in the ancient near east as a predecessor of the Etruscan Littus, In: Bouke van der Meer, L. (ed.), Material Aspects of Etruscan Religion, Proceedings of international colloquium Laiden, 2010.

Ameri, Marta; Costello, Sarah Kielt; Jamison, Gregg and Scott, Sarah Jarmer, Small windows, wide views, In: Seals and Sealing in the Ancient World: Case Studies from the Near East, Egypt, Aegian and south Asia, Ameri, Marta; Costello, Sarah Kielt; Jamison, Gregg and Scott, Sarah Jarmer (Eds.), Cambridge University Press, 2018.

Amiet, P. L’âge des échanges inter-iraniens: 3500-1700 avant J.-C., Paris, 1986.

Andrae, W., Die ionische Säule, Bauform oder Symbol? New Haven Yale University Press, 1933.

Ascalone, Enrico, Intercultural Relations between Southern Iran and the Oxus Civilization. The Strange Case of Bifacial Seal NMI 1660, Iranian Journal of Archeological Studies, 4, 2014.

Beckman, Gary M. and Hoffner, Harry A., Hittite Diplomatic Texts, Society of Biblical Literature,1996.

Bertman, Stephen, Handbook to Life in Ancient Mesopotamia, OUP USA, 2005.

Bertman, Stephen, Handbook to life in ancient Mesopotamia, Oxford University Press, 2003.

Bertman, Stephen, Handbook to Life in Ancient Mesopotamia, Oxford University Press, 2005.

Bilgin, Tayfun, Officials and Administration in the Hittite World, Studies in Ancient Near Eastern Records Saner-21, De Gruyter, 2018.

Bréniquet, C., "Du Fil A Retordre. Réflexions Sur Les “Idoles Aux Yeux” Et Les Fileuses De L’époque D’Uruk," Collectanea Orientalia, 3, 1996.

Bridey, Francois, The metal arts of Elam, In: The Elamite World, Alvarez-Mon, ed. By: Javier; Basello, Gian Pietro; and Wicks, Yasmina, Routledge, 2018.

Buchanan, Briggs, Five Hittite Hieroglyphic Seals, Journal of Cuneiform Studies, Vol. 21, Special Volume Honoring Professor Albrecht Goetze, 1967: 18-23.

Burney, Charles, Historical Dictionary of the Hittites, Rowman & Littlefield Publishers, 2018.

Clemens, R., "Administrative complexity in Syria during the 4th millennium B.C. - The seals and sealings from Tell Hamoukar," AKKADICA, 123, 2002: 35-56.

Clemens, R., "Hamoukar." The Oriental Institute 2008-2009 Annual Report, 2009: 77-87.

Crawford, O.G.S, The Eye Goddess. New York: The MacMillan Company, 1957.

Dietrich M. and Loretz, O. Studien zu den Ugaritischen texten (I): Mythos und Ritual in KTU, AOAT (Alter Orient und Altes Testament), 269/1, Munster, 2000.

Dinçol, Ali M., Dinçol, Belkis and Jean, Eric, Unpublished Hittite seals in the collections at Adana, Anatolia antiqua, Eski Anadolu, No.6, 1998: 183-193.

Doak, Brian R., Consider Leviathan: Narratives of Nature and the Self in Job, Fortress Press, 2014.

Doherty, S. K. The Origins and Use of the Potter's Wheel in Ancient Egypt, Volume 7 of Archaeopress Egyptology, 2015.

Durand, J. M., Textes administratifs des salles 134 et 160 du palais de Mari, Paris, 1983.

Eidem, Eidem, "Nagar". In Edzard, Dietz-Otto. Nab - Nuzi. Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie. **9**. Walter de Gruyter, 1998.

Emberling, G., and McDonald, H., "Excavations at Tell Brak 2000: Preliminary Report." Iraq, 63, 2001: 21- 54.

Emberling, Geoff, "Political Control in an Early State: The Eye Temple and the Uruk Expansion in Northern Mesopotamia", In: Al-Gailani Werr, Lamia; Curtis, John; Martin, Harriet; McMahon, Augusta; Oates, Joan; Reade, Julian, Of Pots and Plans: Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria

presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday, NABU Booksellers, 2002.

Eppihimer, Melissa, Posthumous images and the memory on Akkadian kings, In: Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art, ed. by Brian A. Brown, Marian H. Feldman, Walter de Gruyter, 2013.

Feldman, Marian, H. Frescoes, Exotica, anf the Reinvention of the Northern Levantine Kingdoms during the Second Millenium B.C., In: Representations of Political Power: Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East, Ed. by Marlies Heinz and Marian H. Feldman, Eisenbrauns, 2007.

Forest, Jean-Daniel, "The State: The Process of State Formation as Seen from Mesopotamia", In: Pollock, Susan; Bernbeck, Reinhard. Archaeologies of the Middle East: Critical Perspectives, John Wiley and Sons, 2009.

Glassner, Jean-Jacques, The Invention of Cuneiform: Writing in Sumer, Translated by Bahrani, Zainab; Van de Mieroop, Marc, Johns Hopkins University Press, 2003.

Grayson, A. K. Assyrian Rulers od the Third and Seconf Millenium BC. (to 1115 BC), In: The Royal Inscriptions of Mesopotamian, Assyrian Period, Vol.1, 1987.

Gresky, Julia; Haelm, Juliane and Clare, Lee, "Modified human crania from Göbekli Tepe provide evidence for a new form of Neolithic skull cult", Science Advances, Vol. 3, no. 6, 28 Jun 2017.

Haroutunian, Hripsime, Bearded or beardless? Some speculations on the function of the beard among the Hittites, In: Recent Developments in Hittite

Archaeology and History: Papers in Memory of Hans G. Güterbock, Eisenbrauns, 2002.

Herbordt, Suzanne, Hittite Seals and Sealings from Nisantepe Archive, In: Recent Developments in Hittite Archaeology and History: Papers in Memory of Hans G. Güterbock, Eisenbrauns, 2002.

Hiebert, F. T., and Lamberg-Karlovsky, C. C. Central Asia and the Indo - Iranian Borderlands, Iran, 30, 1992: 1-15.

Horsnell, M. J. The year names of the first dynasty of Babylon, McMaster University Press, 1999.

Houwink ten Cate, Philo H. J., The sun god of heaven: The assembly of gods and Hittite king, Effigies Dei: Essays on the History of Religions, Ed. By: van der Plas, Numen Book Series, Volume: 51, Brill, 1987.

Jacobsen, Thorkild, Toward the image of Tammuz and other essays on Mesopotamian history and culture, Harvard University Press, 1970: 393.

Kanga, Maneck Furdoonji, KHORDEH AVESTĀ: Corrected edition, published by The Trustees of the Parsi Panchayat Funds and Properties, Bombay, 2013.

Karul, N. Gusir Höyük, In: Özdoğan, M., Başgelen, N. and Kuniholm, P. (eds), The Neolithic in Turkey (1): The Tigris Basin, Archaeology and Art Publications, Istanbul, 2011.

Kivisild T., Rootsi S., Metspalu M. et al., The genetic heritage of the earliest settlers persists both in Indian tribal and caste populations, American Journal of Human Genetics, 72, 2003: 313–332.

Kozłowski, S. K., Nemrik: An aceramic village in northern Irak, Warsaw: Institute of Archaeology Warsaw University, 2002.

Lamberg-Karlovsky, C. C., The Oxus Civilization, Quadernos de Prehistoria y Arqueologia, Universidad Autonoma de Madrid, 39, 2013: 21-63.

Lazaridis, Iosif; Mittnik, Alissa, et al., Genetic origins of the Minoans and Mycenaeans, Nature, volume 548, August 2017: 214–218.

Lewis, Megan and Feldman, Marian, Cylinder Seals and the Development of Writing in Early Mesopotamia, OpenStax, 2015.

Li, Chunxiang; Chao Ning, Erika Hagelberg, Hongjie Li, Yongbin Zhao, Wenying Li, Idelisi Abuduresule, Hong Zhu and Hui Zhou, Access Analysis of ancient human mitochondrial DNA from the Xiaohe cemetery: insights into prehistoric population movements inthe Tarim Basin, China, BMC Genetics, 16 (78), 2015.

Li, Chunxiang; Hongjie Li, Yinqiu Cui, Chengzhi Xie, Dawei Cai, Wenying Li, Victor H Mair, Zhi Xu, Quanchao Zhang, Idelis Abuduresule, Li Jin, Hong Zhu and Hui Zhou, "Evidence that a West-East admixed population lived in the Tarim Basin as early as the early Bronze Age", BMC Biology. 8 (15), 2010.

Luckenbill, D. D. The Annals of Sennacherib, oriental institute publications-2, Chicago University Press, 1924.

Mahadevan, Iravatham, "'Address' Signs of the Indus Script", Presented at the World Classical Tamil Conference, 2010.

Mallowan, M. E. L. "Excavations at Brak and Chagar Bazar," Iraq, 9, 1947.

Mallowan, Max Edgar Lucien, Twenty-Five Years of Mesopotamian Discovery (1932–1956), British School of Archaeology in Iraq, 1959.

Marshall, John, Mohenjo-Daro and the Indus Civilization: Being an Official Account of Archaeological Excavations at Mohenjo-Daro Carried Out by the Government of India Between the Years 1922 and 1927, Asian Educational Services, 1931.

Masson, V. M., “Altin-depe and the Bull Cult,” Antiquity 50/1, 1976.

Masson, V. M., “Urban Revolution in the South Turkmenia,” Antiquity, 1968, no. 167.

Masson, V. M., “ALTIN TEPE,” Encyclopædia Iranica, Vol.I, 2012: 8912-913.

Matney, T., "A Technical Study of the Eye-Idols from Tell Brak, North Syria," Institute of Archaeology, London, 1986.

Matthews, Donald and Eidem, Jesper, "Tell Brak and Nagar", IRAQ, Cambridge University Press, **55,** 1993.

Matthews, Donald M., The Early Glyptic of Tell Brak: Cylinder Seals of Third Millennium Syria, University Press, 1997.

McIntosh, Jane R., The Ancient Indus Valley : New Perspectives. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2008.

Oates, David; and Oates, Joan, "Archaeological Reconstruction and Historical Commentary". In: Oates, David; Oates, Joan; McDonald, Helen, Excavations at Tell Brak. 2: Nagar in the third millennium BC., McDonald Institute for Archaeological Research and the British School of Archaeology in Iraq, 2001.

Peyronel, Luca, "Excavations at Tell Brak, Vol. 2: Nagar in the Third Millennium BC". Orientalia. Pontificium Institutum Biblicum. **75** (4), 2006.

Porter, A., Mobile Pastoralism and the Formation of Near Eastern Civilizations; Weaving Together Society, University of Southern California Press, 2014.

Pruzsinsky, Regine, Emar and transition from Hurrian to Hittite power, In: Representations of Political Power: Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East, Ed. by Marlies Heinz and Marian H. Feldman, Eisenbrauns, 2007.

Reichel, Clemens, Bearocratic backlashes, In: Agency in Ancient Writing, ed by Joshua Engelhardt, University Press of Colorado, 2012.

Riemschneider, M., "Augengott und beilige Hochzeit", 1953.

Ristvet, Lauren, Ritual, Performance, and Politics in the Ancient Near East, Cambridge University Press, 2014.

Rochberg, Francesca, "The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia," In: Richard J. A. Talbert (ed) Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece and Rome, University of Chicago Press, 2012.

Roger Atwood, M.T., Jarrett A. Lobell, Zach Zorich, Samir S. Patel, and L.S. Karen Coates, Eti BonnMuller, Heather Pringle and Eric A. Powell. 2008. "Top 10 Discoveries of 2007." Archaeology 61 (1):1-8.

Rosenberg, M. and Redding, R. W., Hallan Çemi and early village organization in Eastern Anatolia, in Kuijt, I. (ed.), Life in neolithic faming communities. Social organization, identity and differenziation, Kluwer Academic- Plenum Publishers, 2000.

Ross, Jennifer C. Art’s Role in the Origins of Writing: The Seal-Carver, the Scribe, and the Earliest Lexical Texts, In: Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art, ed. by Brian A. Brown, Marian H. Feldman, Walter de Gruyter, 2013.

Rossi Osmida, G. Adji Kui Oasis, I. La cittadella delle statuette, Il punto, Venice, 2008.

Sarianidi, V. I. Turkmenistan Mystery and True of the Great Culture, Ashgabat, 2009.

Schmidt, K., "Göbekli Tepe. Eine Beschreibung der wichtigsten Befunde erstellt nach den Arbeiten der Grabungsteams der Jahre 1995–2007", in: K. Schmidt (ed.), Erste Tempel—Frühe Siedlungen. 12000 Jahre Kunst und Kultur, Ausgrabungen und Forschungen zwischen Donau und Euphrat, Oldenburg 2009: 187–233.

Schmidt, K., Göbekli Tepe, Southeastern Turkey. A Preliminary Report on the 1995-1999 Excavations, Paléorient (26/1), 2001: 45-54.

Schmidt, Klaus, Göbekli Tepe: the Stone Age Sanctuaries; New results of ongoing excavations with a special focuson sculptures and high reliefs, Documenta Praehistorica, XXXVII, 2010.

Starr, S. Frederick, Lost Enlightenment. Princeton University Press, 2013.

Strommenger, Eva, Five thousand years of the art of Mesopotamia, H. N. Abrams, 1964: 396.

Teissier, Beatrice, Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection, Summa Publication, 1984.

Turgut, Murat, Historical background to the Hittites, In: Fashion through History: Costumes, Symbols, Communication, Volume II, eds. Giovanna Motta and Antonello Biagini, international fashion conference held at Sapienza University in Rome, 2017.

Ulmer, Rivka, Egyptian Cultural Icons in Midrash. Studia Judaica: Forschungen zur Wissenschaft des Judentums. **52**. Walter de Gruyter, 2009.

Van Buren, E. D., "Amulets, Symbols, or Idols?" Iraq, 12 (2), 1950: 139-146.

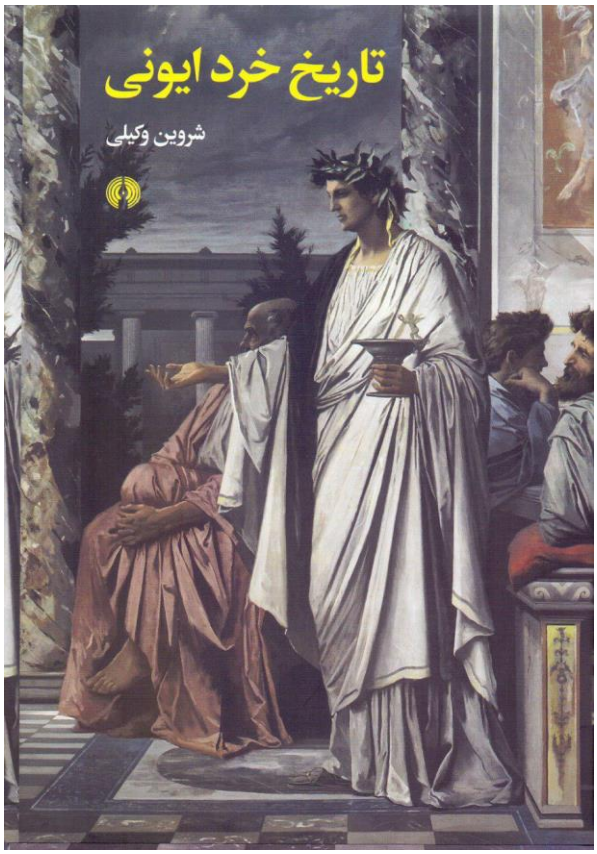
Van Buren, E. D., 1955. "New Evidence concerning an Eye-Divinity." Iraq 17 (2):164-75.

Winkelmann, S., Seals of the Oasis from Ligabue Collection, Il Punto Edizioni, 2004.

Winter, Irene J., "After the Battle is Over: The 'Stele of the Vultures' and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East". In Kessler, Herbert L.; Simpson, Marianna Shreve (eds.). Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Series IV. 16. Washington DC: National Gallery of Art, 1985.

کتابهایی دیگر به قلم دکتر شروین وکیلی

مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

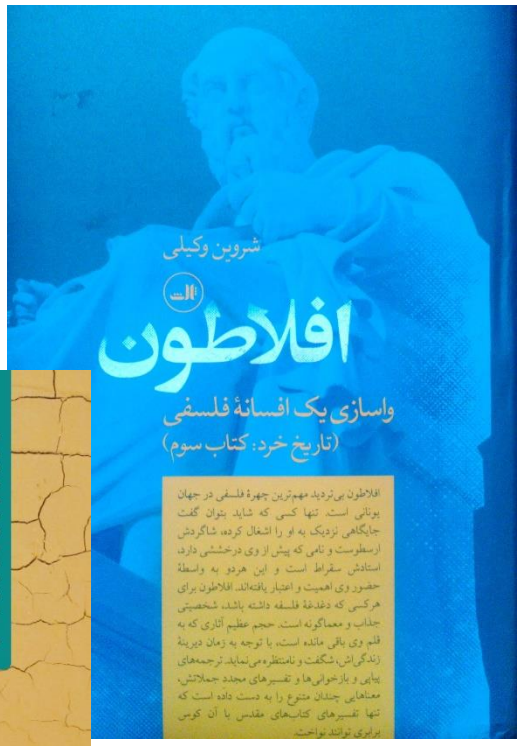


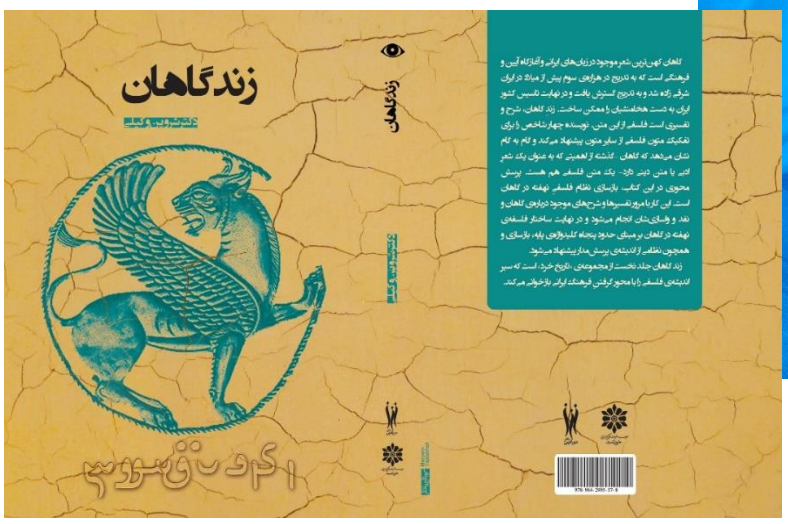
کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵





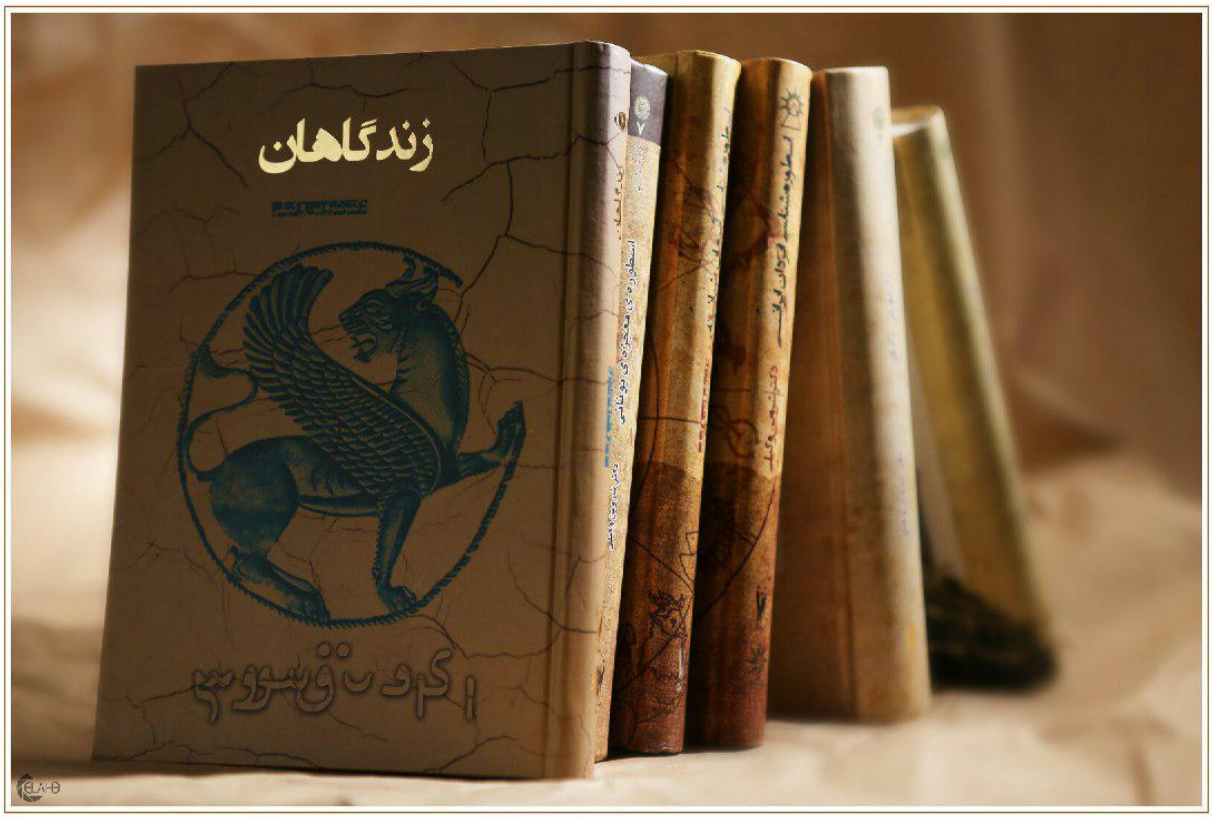
مجموعه‌ی فلسفه

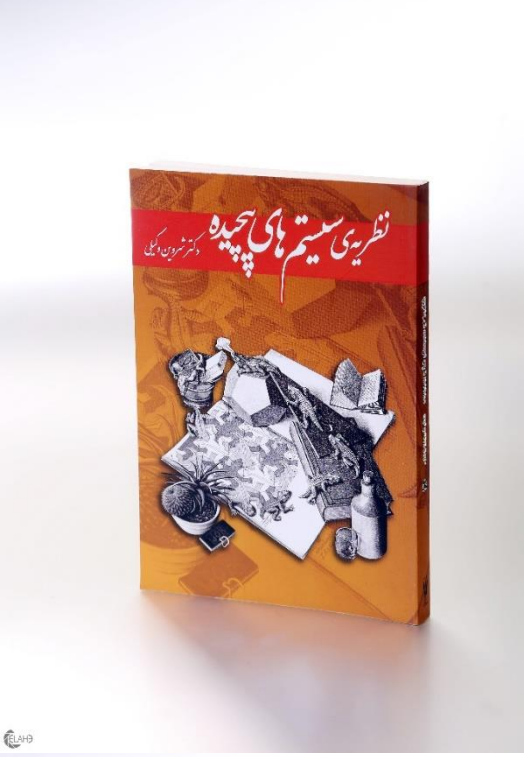
کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای جنگل، خورشید، ۱۳۹۸





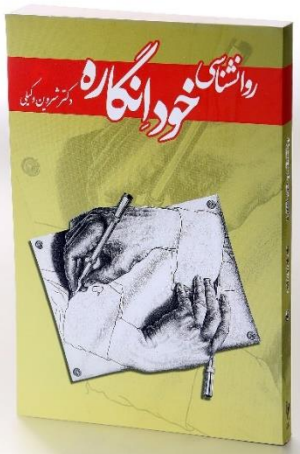
مجموعهی دیدگاه زروان

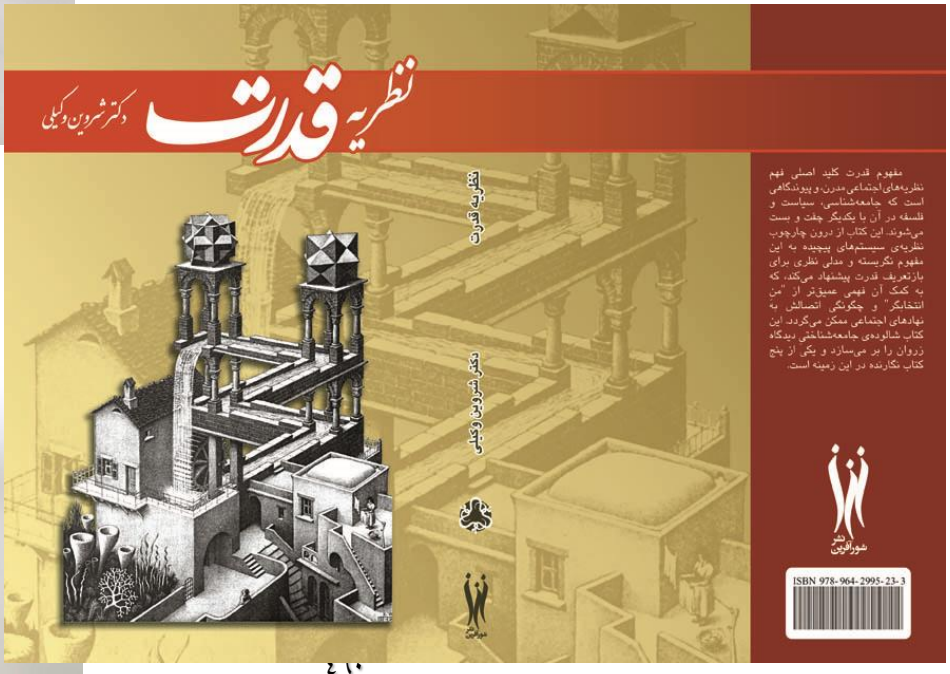
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹



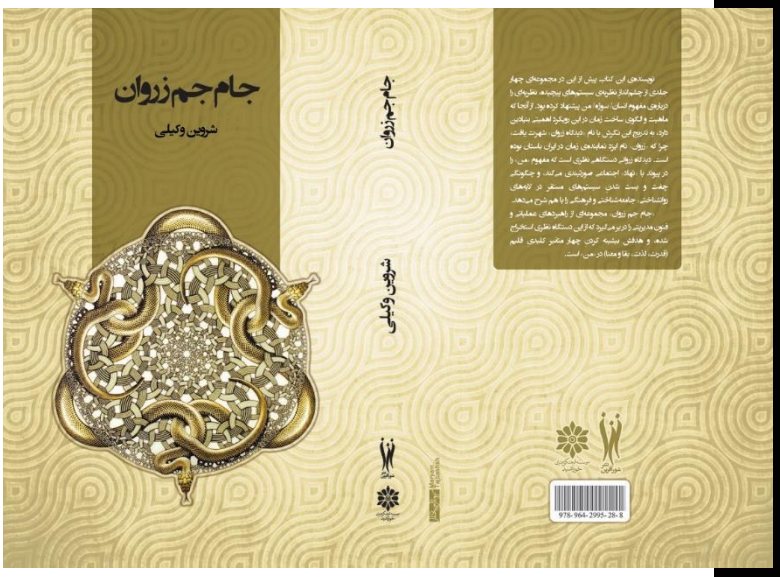


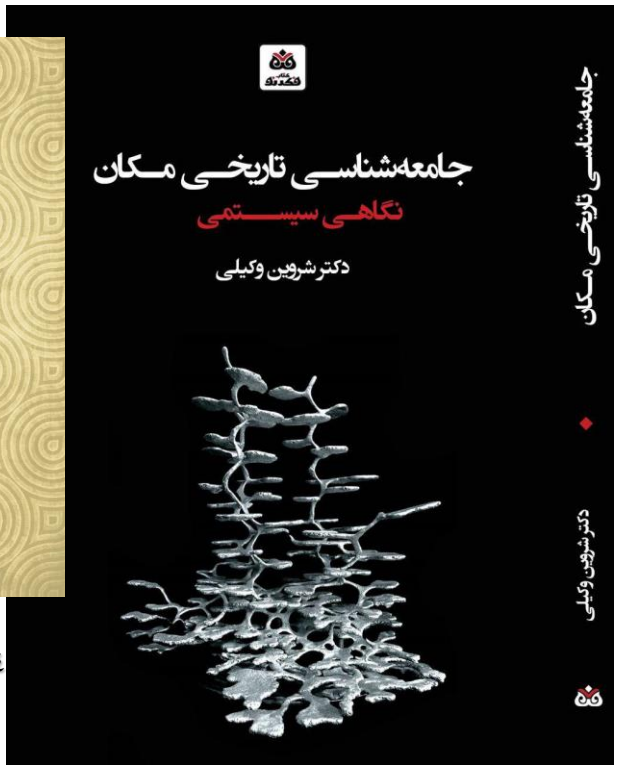
کتاب پنجم: درباره‌ی زمان؛ زروان کرانمند، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

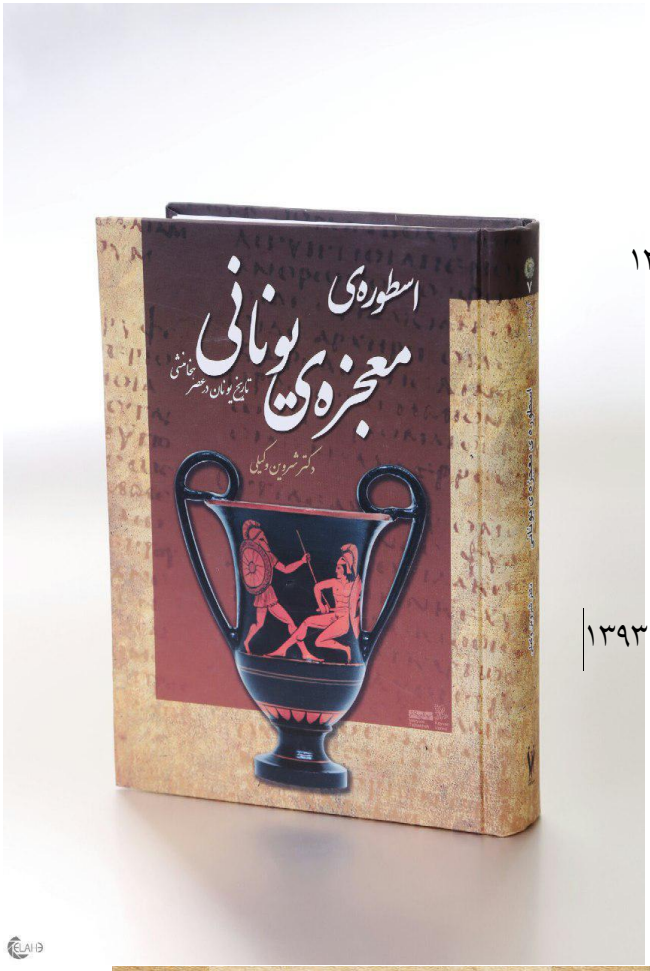
کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب هشتم: جامعه‌شناسی تاریخ مکان، نشر فکر نو، ۱۳۹۷





مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی



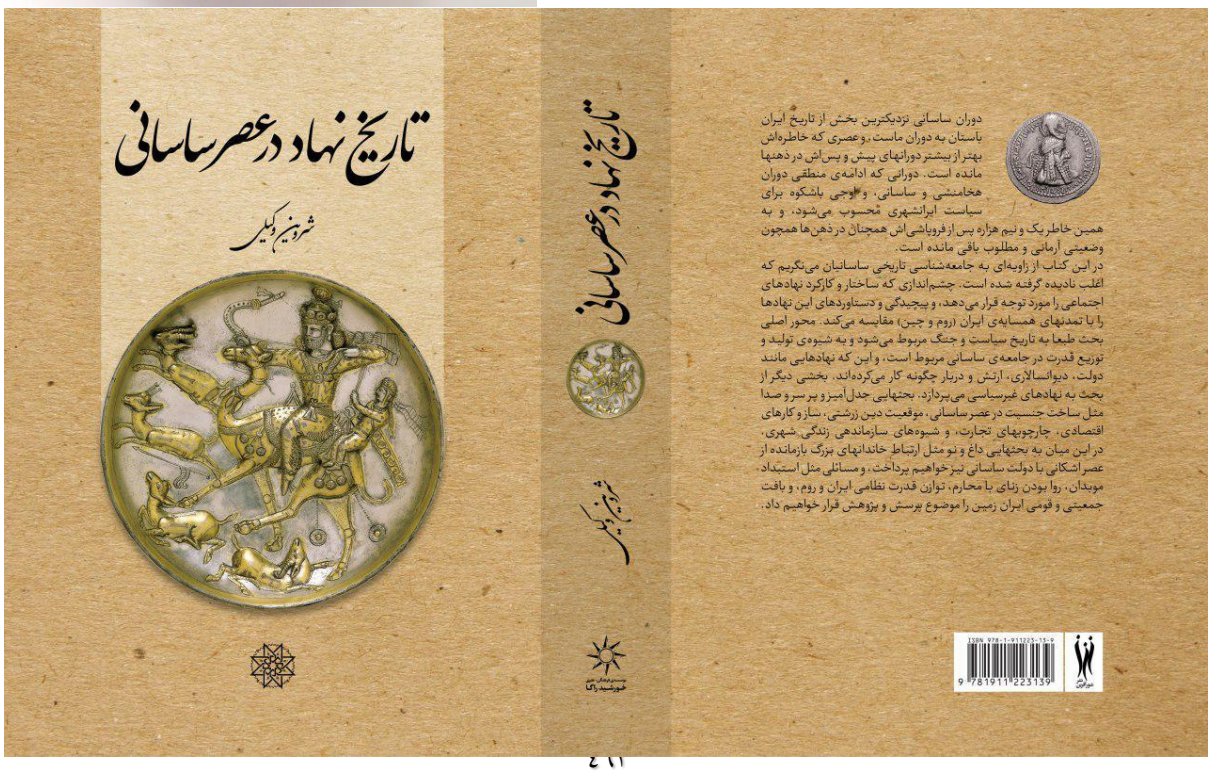
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹-۱۳۹۱

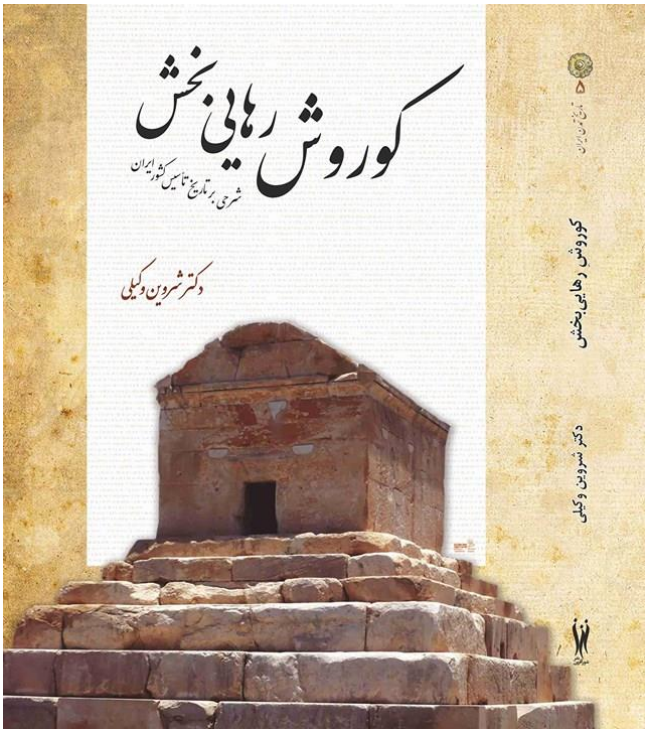
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

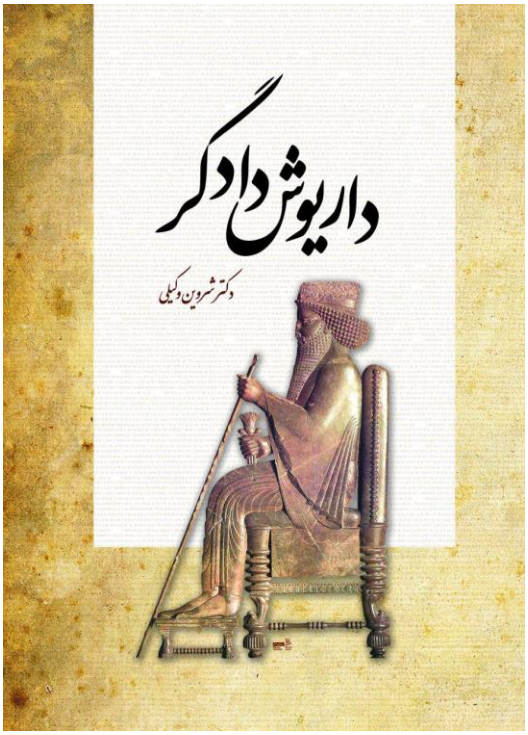
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

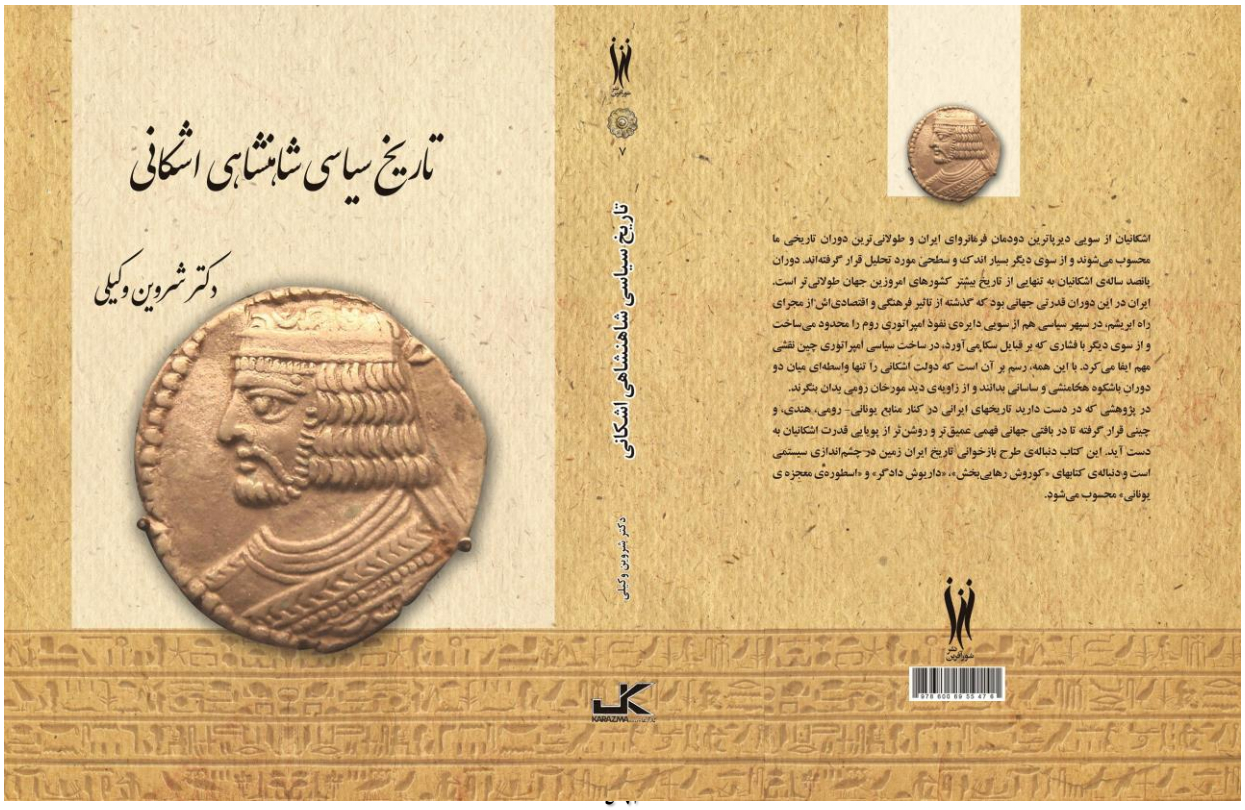
کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب پنجم: تاریخ نهاد در عصر ساسانی، شورآفرین، ۱۳۹۸




کوروش رهایی‌بخش
شرحی بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی
۵
تاریخ ایران
کوروش رهایی‌بخش
دکتر شروین وکیلی


داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی


تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
۷
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران پانصد ساله‌ی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکایی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.
KARAZMA

مجموعه‌ی تاریخ

کتاب نخست: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: گاندی، نشر شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب سوم: تاریخ نژادهای ایرانی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

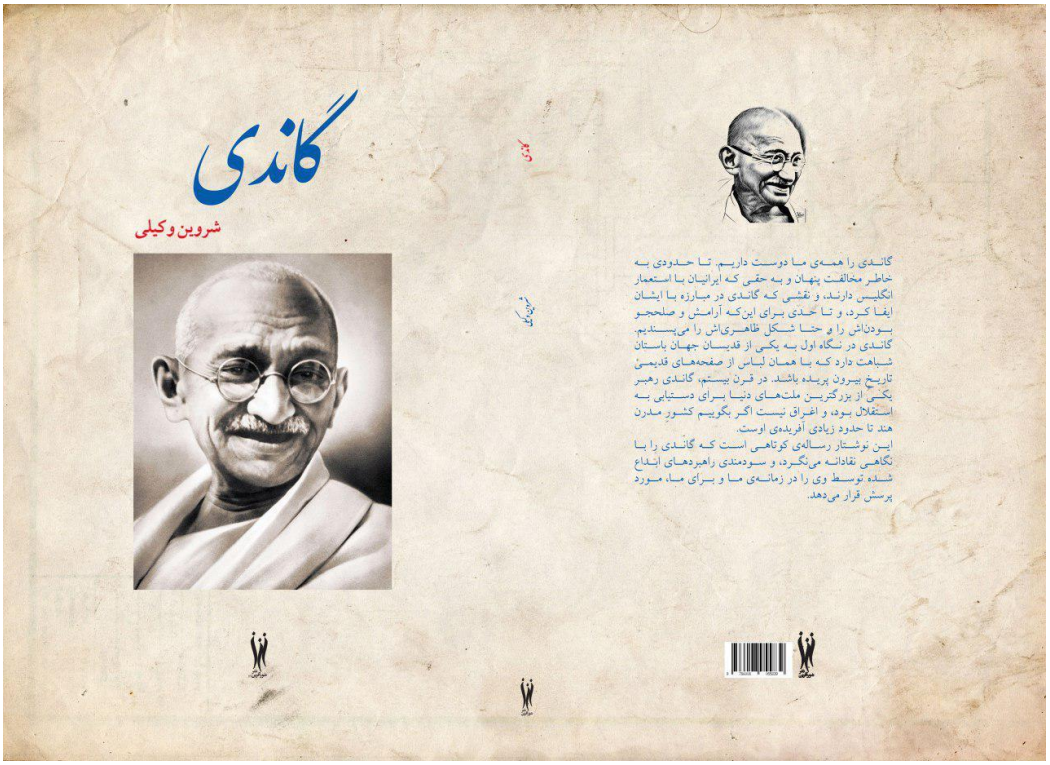
کتاب چهارم: تاریخ اقوام ایرانی در عصر پیشااسلامی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ اقوام ایرانی در دوران معاصر، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب ششم: تاریخ همزمانی؛ عصر مظفری، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هفتم: رام: روزشمار معنادار ایرانی (٤ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هشتم: ایران؛ تمدن راهها، خورشید، ۱۳۹۸

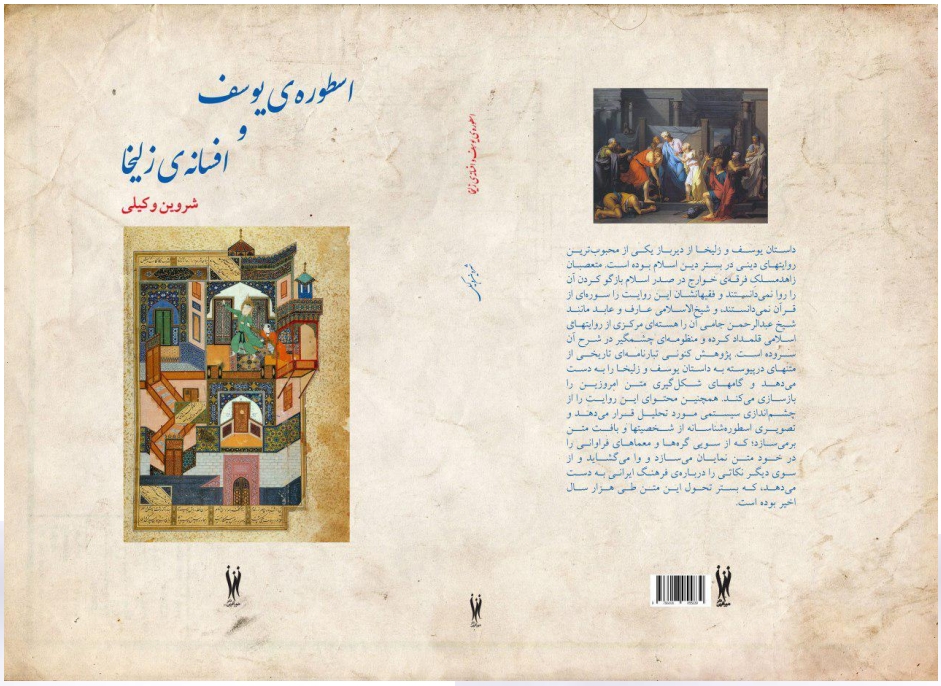


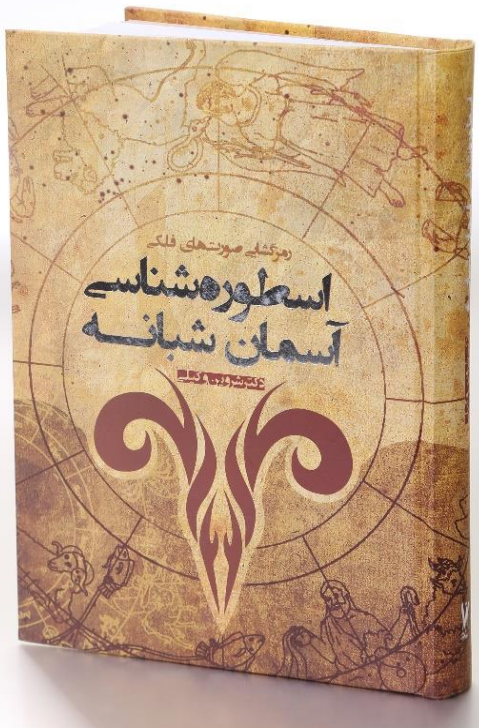
مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

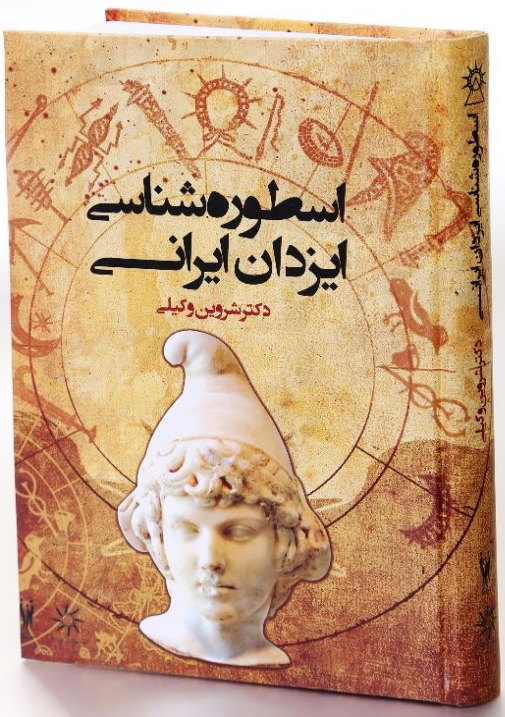
کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱







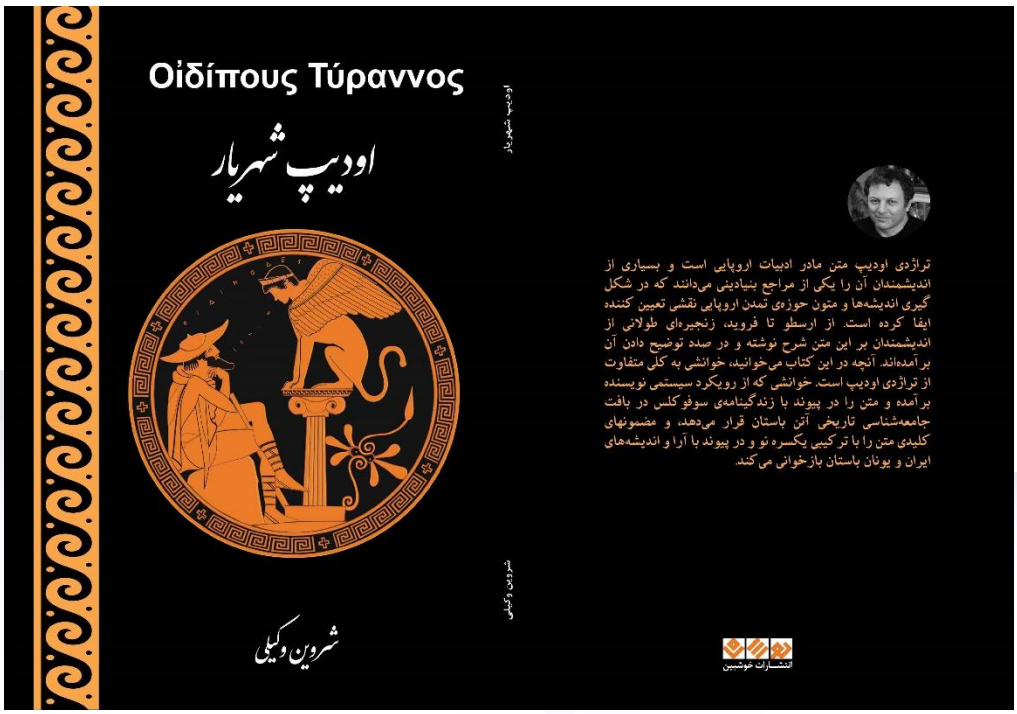
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

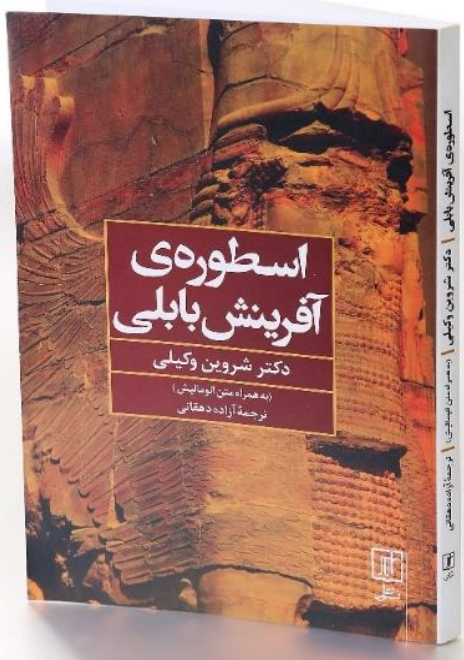
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

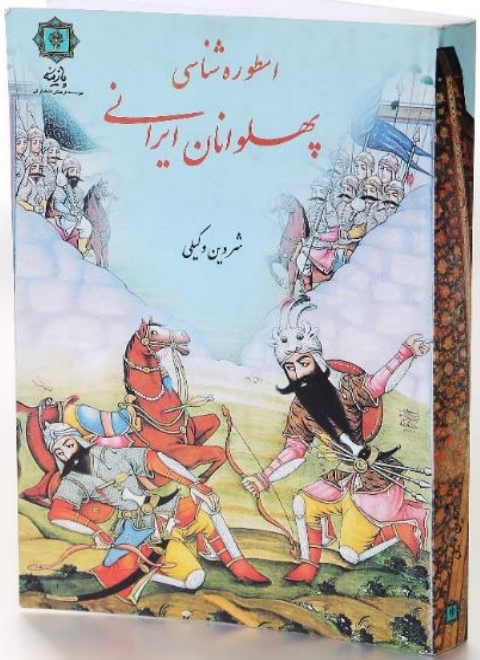
کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵

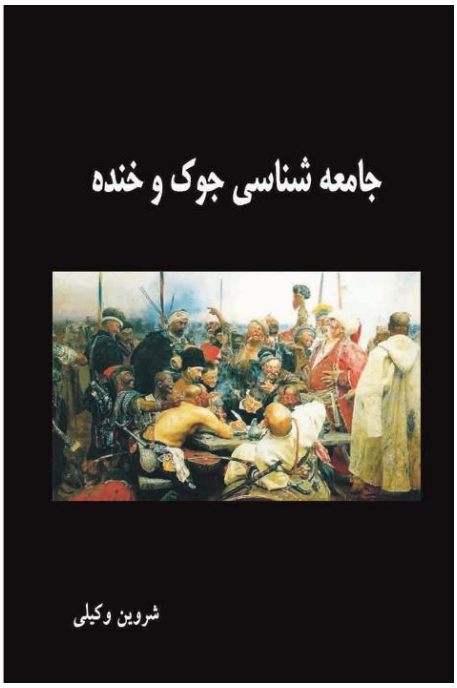
کتاب هشتم: اودیپ شهریار، خوش‌بین، ۱۳۹۸







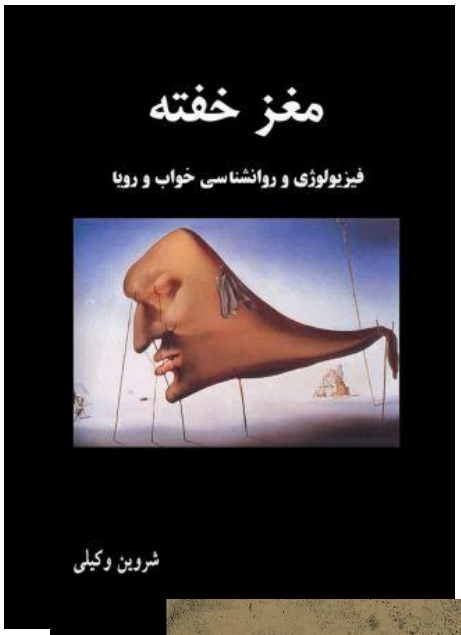
مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل



کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

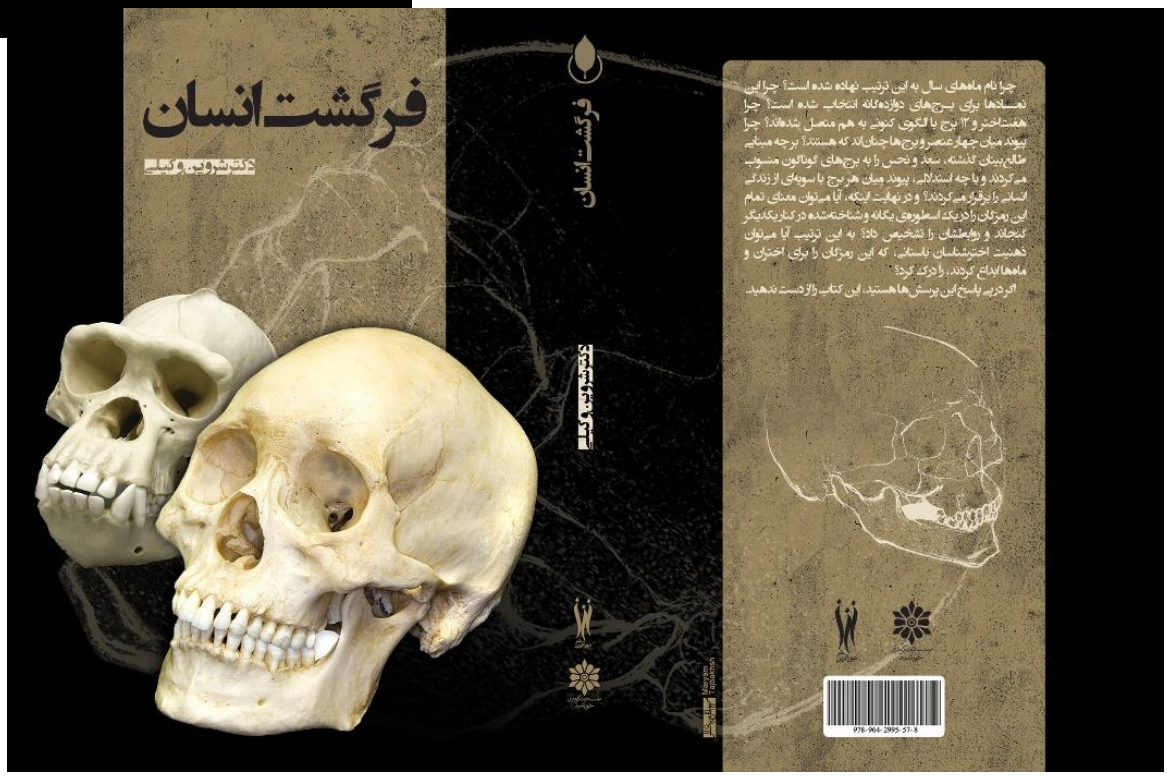


کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا،۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵



مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸۶

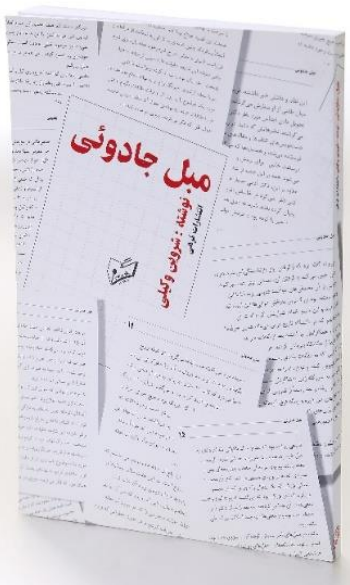
کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱

کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵



کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

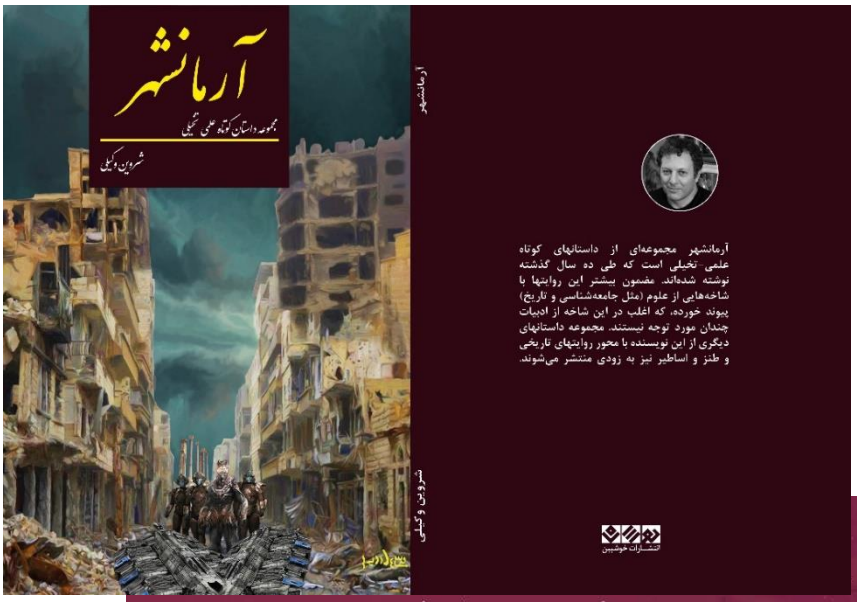
کتاب یازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خوش‌بین، ۱۳۹۵

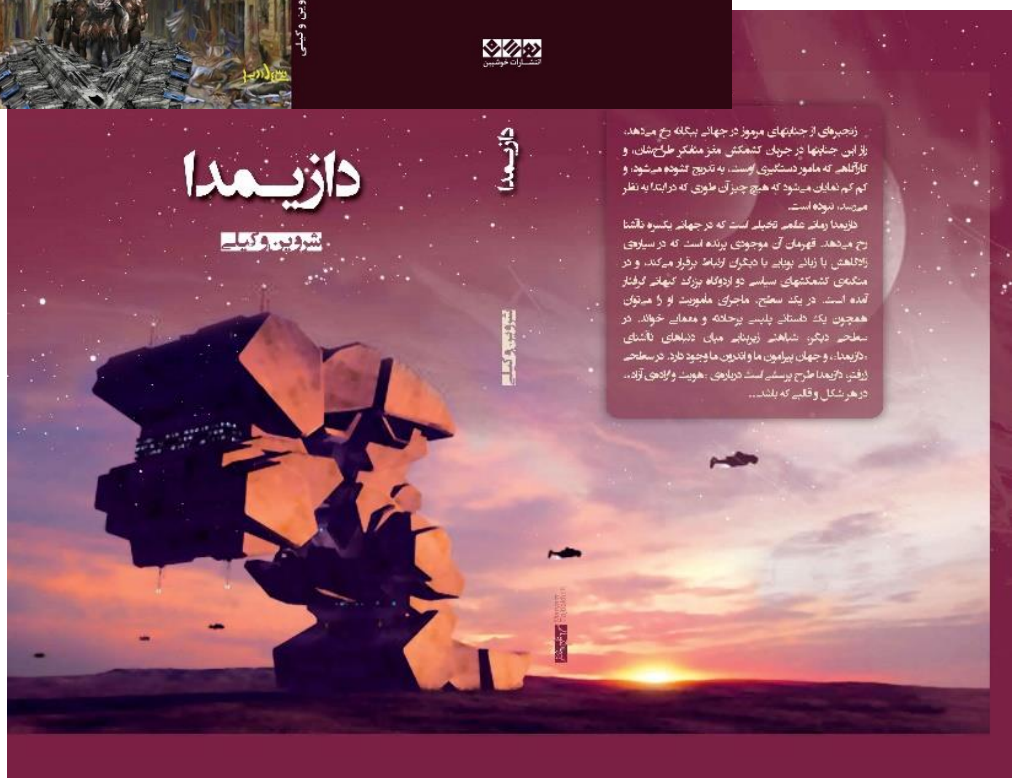
کتاب دوازدهم: گرشاد؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه علمی-تخیلی،

خوش‌بین، ۱۳۹۸

کتاب چهاردهم: هشت سرنوشت بهرام، خورشید، ۱۳۹۸





مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید و شورآفرین،۱۳۹٤

کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹٤

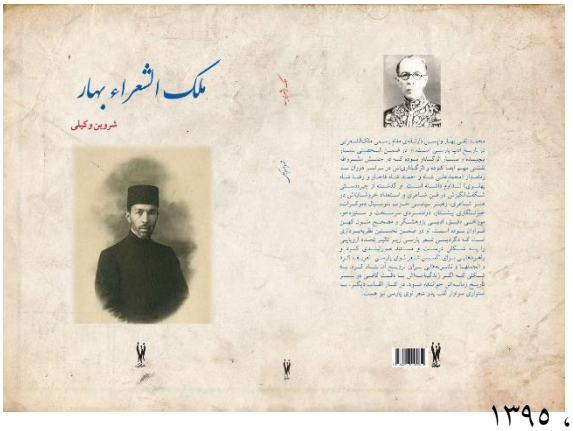
کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید و شورآفرین،۱۳۹۵

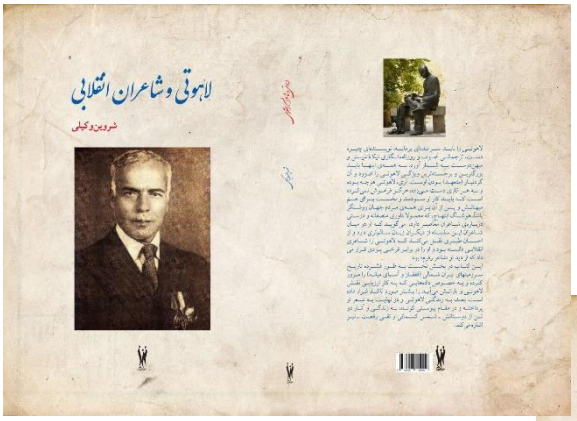
کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹۵

کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

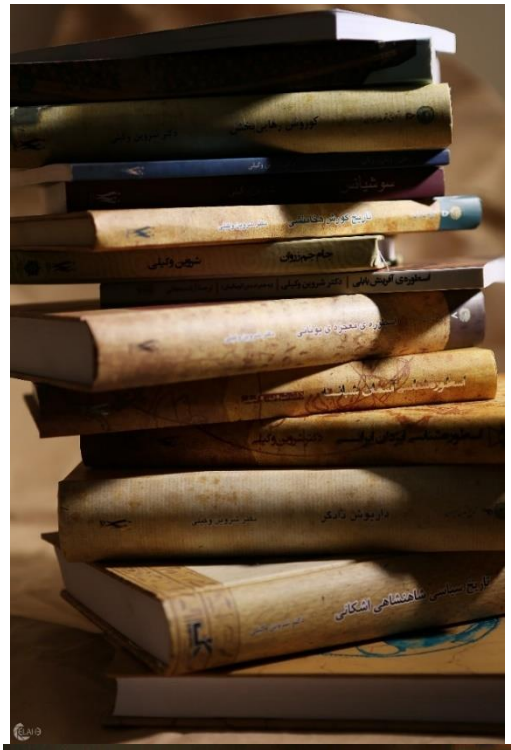
کتاب هفتم: تپ‌اختر؛ گلچین شعر پارسی (۲ جلد)، ۱۳۹۸





مجموعه‌ی تاریخ هنر

کتاب نخست: رمزشناسی دست و انگشت در ایران، خورشید، ۱۳۹۷

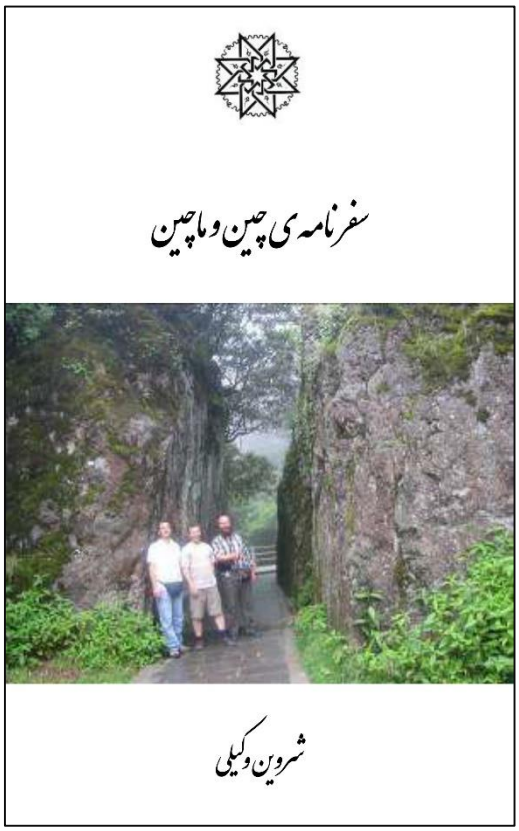


کتاب دوم: نقاشی دو دشمن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب سوم: تاریخ هنرایرانی: عصر پیشاتاریخی، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب چهارم: تاریخ هنر ایرانی: عصر برنز، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه‌ی سفرنامه‌ها



کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

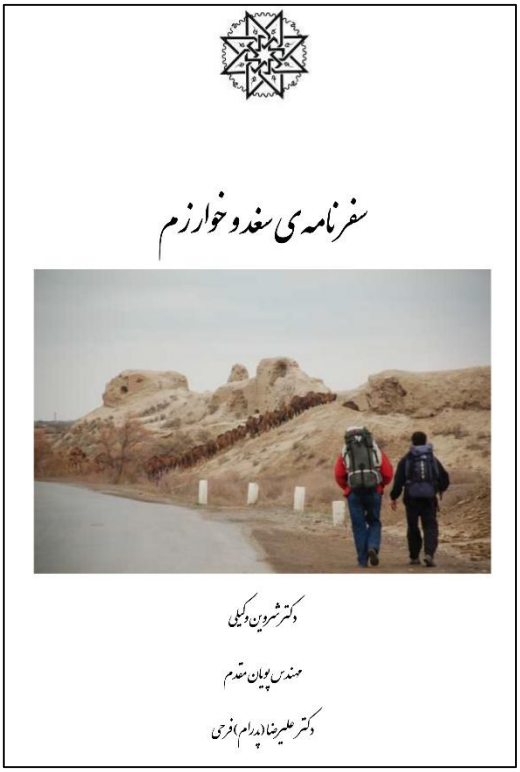
کتاب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتاب سوم: سفرنامه‌ی ختا و ختن، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب چهارم: سفرنامه‌ی مسکو و سن‌پترزبورگ، خورشید،۱۳۹۷

کتاب پنجم: سفرنامه‌ی هند شمالی، خورشید، ۱۳۹۸

کتابهای دیگر



کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤

کتاب سوم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای منِ پارسی (۳ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵