إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره دوم، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۰۲۶۰-۲۲۵۲
مدیر مسئول: دکتر بیتا مصباح
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر محمد خزایی	استاد، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: هادی رحمتی
اجرا و آماده‌سازی جلد: زهرا بابایی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران پژوهشی: سپیده بیات،محمد صالح براتعلی
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

نگاهی نوین به تداوم مفهوم مبارزهٔ شاه با شیر از دورهٔ هخامنشی تا ساسانی ۶
دکترسید ابراهیم رایگانی[۱]، مرضیه خردمندنیک[۲]

[۱] استادیار، گروه باستان شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد،گروه باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

بررسی بازتاب علم بیونیک در ساختار گرز گاوسر فلزی موجود در موزهٔ متروپولیتن ۲۴
سحر ذکاوت[۱]، دکتر خشایار قاضی‌زاده[۲]

[۱] دانشجوی دکتری، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی،دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)

مقایسهٔ گونه‌شناسانهٔ آبریزهای فلزی دسته‌دار دورهٔ پیشامغولی و دورهٔ صفوی ۳۸
زهرا زاده ایمانیان[۱]، داوود شادلو[۲]

[۱]دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، مشهد، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲]استادیار گروه فرش، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان با فرهنگ قوم بختیاری ۵۲
مجید ساریخانی[۱]، امین بابادی عکاشه[۲]

[۱] دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

رابطه استاد- شاگردی در نظام آموزش دانشگاهی با تکیه‌بر آموزش هنرهای صناعی ۷۱
مهدی امرائی[۱]

[۱] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

بازخوانی سیر تحولات تاریخی-کالبدی کوچه برق (واقع در بافت تاریخی قزوین) ۹۰
سیده فاطمه طالبی[۱]، اصغر محمدمرادی[۲] ، سجاد موذن[۳]

[۱] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
[۲] استاد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۳] استادیار، گروه تصویرسازی، گروه مرمت دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.

A New Look at the Continuation of the Concept of the Fight between the King and the Lion from the Achaemenid Period to the Sassanid Era

Ebrahim Raiygani[1], Marziyeh KheRadmand Nik[2]

[1] Assistant Professor, Department of Archeology, Nishabur University, Nishabur, Iran. (Corresponding Author)
[2] M.A. Department of Archaeology, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Graduated Student)
(Received: 04.07.2023, Revised: 26.07.2023, Accepted: 01.08.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.31137.1184

Abstract:
The political-religious art of the Achaemenid to the Sasanian rule represents ideological and political ideas. During this relatively long period, stone reliefs were always considered as manifestations of the official court art and the thought board of the ruling king. The fighting scene with the lion on reliefs has been among the examples of official art from the Achaemenid to the Sassanid period, which has continued for thousands of years due to religious and political reasons.The aim of the present research is to examine the scene of the fight between the king and the lion in five historical places, including Persepolis from the Achaemenid period, Tang-e Sarvak and Kal Jangal Birjand from the Parthian era, and Sarmashhad, as well as Darabgerd Fars from the Sassanid era. This research has tried to answer such questions How can the continuation of the use of the scene of the fight between the king and the lion from the Achaemenid period to the Parthian and Sasanian eras be explained? What has been the impact of the ideological contexts and thoughts of political governance on the continuation of this theme, especially in the Parthian and Sassanid eras? The result is that the lion fight scene is independent of the entertainment and real functions that are considered for it; It has been a medium for expressing the political and ideological thoughts of the ruling king or kings, in order to represent the acquisition of political-religious legitimacy to sit on the king's throne and also to ensure its durability through the acquisition of Devine Glory through the presentation of such a theme in reliefs as an official art; while fighting the lion.

Key Words: Stone Relives, Artistic Continuity, Devine Glory, The Fight between the King and the Lion.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: m66.kheradmand@gmail.com
How to Cite: Raiygani, E., Kheradmand Nik, M. (2023). 'A New Look at the Continuation of the Concept of the Fight between the King and the Lion from the Achaemenid Period to the Sassanid Era', Journal of Applied Arts, 2(4), pp. 5-22. doi: 10.22075/aaj.2023.31137.1184

نگاهی نوین به تداوم مفهوم مبارزۀ شاه با شیر از دورۀ هخامنشی تا ساسانی

دکترسید ابراهیم رایگانی[۱]، مرضیه خردمندنیک[۲]

[۱] استادیار، گروه باستان شناسی،پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد،گروه باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۳ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ /۰۵ /۱۴۰۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.31137.1184

چکیده

هنر سیاسی-مذهبی دوران حاکمیت هخامنشی تا ساسانی، نمود اندیشه‌های ایدئولوژیک و سیاسی است. در این دوران نسبتاً طولانی، نقوش‌برجسته سنگی همیشه از مظاهر هنر رسمی-درباری و نشانگر اندیشه شاه حاکم به شمار می‌رفتند. صحنه مبارزه با شیر روی نقوش‌برجسته از جمله مصادیق هنر رسمی دوران هخامنشی تا ساسانی بوده است که به دلایل مذهبی و سیاسی تداوم چند هزار ساله داشته است. **هدف** از انجام پژوهش پیش‌رو بررسی صحنه مبارزه شاه با شیر در پنج مکان دوران تاریخی از جمله تخت‌جمشیداز دوره هخامنشی، تنگ سروک و کال-جنگال بیرجند از عصر اشکانی و سرمشهد همچنین دارابگرد فارس از روزگار ساسانی است. پژوهش کوشش نموده تا به بررسی مساله تاثیر زمینه های ایدئولوژیک و اندیشه‌های حاکمیت سیاسی، بر تداوم بهره‌گیری از صحنه مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی تا عصر شکانی و ساسانی، به ویژه در مضمون و مفهوم آن بپردازد. پژوهش پیش‌رو به **روش** مطالعات استنادی و پیمایشی داده‌ها را گردآوری نموده است و این داده‌ها را به کمک تحلیل توصیف تاریخی و مطالعات مقایسه تصویری به سرانجام رسانده است. **نتیجه** آنکه صحنه مبارزه با شیر فارغ از کارکردهای تفریحی و واقعی که برای آن برشمرده‌اند، محملی برای نمود اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک شاه یا شاهان حاکم داشته است تا از طریق ارائه چنین مضمونی در نقوش‌برجسته به عنوان یک هنر رسمی، به بازنمایی اکتساب مشروعیت سیاسی-مذهبی برای نشستن بر سریر سلطنت و همچنین تضمین دوام آن از طریق کسب فرّه ایزدی، ضمن مبارزه با شیر بپردازد.

واژه‌های کلیدی: نقوش‌برجسته، تداوم هنری، فرّه ایزدی، مبارزه شاه با شیر.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: m66.kheradmand@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: رایگانی, ابراهیم, خردمند نیک, مرضیه. (۱۴۰۱). نگاهی نوین به تداوم مفهوم مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی تا ساسانی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی, ۲(۴), ۲۲-۵. Doi: 10.22075/aaj.2023.31137.1184

مقدّمه

رویارویی با حیوانات درنده در هنر ایران باستان موضوعی پرتکرار به شمار می‌رود. صحنه مبارزه با شیر از جمله پربسامدترین موضوعات در روزگار تاریخی بوده است. نقش‌برجسته صحنه مبارزه پادشاه با شیر یا جانوری مشابه در تخت‌جمشید، در دوره‌های اشکانی و ساسانی نیز تداوم داشته است. گرچه صحنه مبارزه شاه با شیر یا موجودات مشابه در هنر آسیای‌غربی از جمله بین‌النهرین، سابقه‌ای بس طولانی دارد، در عصر هخامنشی صحنه یاد شده به وفور روی مهرها حضور یافته است. : بررسی دلایل شکل‌گیری یا استفاده پربسامد نقش‌مایه مبارزه شاه با شیر در هنر هخامنشی و ادامه آن در دوره‌های بلافصل، هدف عمده پژوهش حاضر به شمار می‌رود. در مقاله حاضر به مقایسه نقوش‌برجسته صحنه مبارزه شاه با شیر در پنج مکان تخت‌جمشید از دوره هخامنشی، تنگ سروک و کال-جنگال بیرجند از عصر اشکانی و سرمشهد همچنین دارابگرد فارس از روزگار ساسانی پرداخته شده است. ردیابی بهره‌گیری از چنین مضمونی در دیگر هنرهای منقول جهت مقایسه، از بایسته‌های پژوهش حاضر است.پژوهش به دنبال پاسخگویی به دو **پرسش** است: تداوم بهره‌گیری از صحنه مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی به عصر اشکانی و ساسانی چگونه قابل توضیح و تبیین است؟زمینه‌های ایدئولوژیک و اندیشه‌های حاکمیت سیاسی، چه تأثیری در تداوم این مضمون به خصوص در عصر اشکانی و ساسانی داشته است است؟

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی در زمینه شکار در هنر دوران تاریخی ایران صورت گرفته است که اهم آنها شامل فعالیت‌های خاورشناسانی چون آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۵) است که با تدوین مجموعه *"سیری در هنر ایران"* چنین نگاره‌هایی را مورد واکاوی قرار داده‌اند. گیرشمن (۱۳۹۰) با نگارش کتابهای *"هنر ایران در دوران مادها و پارسها"* و همچنین *"هنر ایران در دوران اشکانیان و ساسانیان"* نیز به چنین موضوعاتی پرداخته است. محققان ایرانی نیز در این زمینه به نگارش کتب و مقالاتی همت گماشتند. از جمله سید مهدی موسوی (۱۳۷۳) پایان-نامه کارشناسی‌ارشد خود را با عنوان:*"بررسی اهمیت مذهبی، معیشتی و تفننی شکار در دوران تاریخی ایران براساس مدارک باستان‌شناسی"* به رشته تحریر درآورده است. شفیعی در مقاله‌ای تحت عنوان: *"دومین نقش‌برجسته ساسانی در دارابگرد فارس"*،چاپ شده در نشریه اثر، ضمن مختصر اشاره‌ای به تداوم مفهوم مبارزه شاه با شیر از دوران هخامنشی تا ساسانی؛ مسئله کانونی پژوهش خود را شخصیت-شناسی شاه حاضر در نقش‌برجسته مکشوفه از دارابگرد قرار داده است (شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۰-۲۰۰).دادور و خسروانی‌فر (۱۳۹۰: ۲۹-۴۴)، در مقاله-ای با عنوان: *"مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با هنر بین‌النهرین"* به بررسی نمودهای تجسمی شکار پرداختند. مقاله‌ای با عنوان:*"جایگاه شکار در نزد هخامنشیان"* نیز به اهمیت و تنوع نقش شکار در زندگی و فرهنگ روزگار هخامنشی پرداخته است (باقری‌حسین کیاده و رضائی، ۱۳۹۱: ۴۲-۲۷). مقاله‌ای با عنوان: *"سنگ‌نگاره پارتی کال‌جنگال"* بیرجند از میرزا محمد حسنی (۱۳۹۱: ۴۳-۵۸) به صورت مختصر و با تأکید بر نقش‌برجسته کال‌جنگال بیرجند به بررسی مبارزه و شکار شیر در دوره اشکانی و ساسانی پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان *"مطالعه و بررسی اصول ترکیب‌بندی در بشقاب‌های شکار ساسانی"* (یسن‌زاده، موسوی‌کوهپر و افهمی، ۱۳۹۲:

۲۵-۳۲) موضوع شکار را در بخشی از هنر دوره ساسانی مورد بررسی قرار داده‌اند. وثوق‌بابایی و مهرآفرین (۱۳۹۴: ۳۳-۴۷)، در مقاله *"بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی"* به این موضوع از منظر داده‌های باستان‌شناسی و هنرهای تجسمی از جمله مبارزه شاه با شیر پرداختند. رایگانی و ویسی (۱۳۹۸: ۵۳-۲۵) نیز در مقاله *"تحلیل اصول بازنمایی کمانگیری پادشاهان دوره ساسانی در بشقاب‌های سیمین"*، صرفاً به بررسی شکار و با مضمون کمان در هنر ساسانی و فلسفه مترتب برآن پرداخته‌اند. نگارندگان در این مقاله صرفاً به موضوع تداوم شکار شیر و نه هیچ حیوان دیگری از منظر فلسفه هنر و با رهیافتی متفاوت که بخشی از آن حاصل مقایسه استانداردهای هنری همان دوره است. تداوم هنر دوران تاریخی را از منظر اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک مورد بررسی قرار داده‌اند. در نتیجه پژوهش حاضر ضمن تکمیل پازل مطالعاتی پیشین، نگاهی نوین نسبت به مفهوم و نقشمایه مبارزه شاه با شیر در هنر نقش‌برجسته ارائه می‌نماید.

روش پژوهش

داده‌های پژوهش حاصل مطالعات اسنادی در کنار بررسی‌های پیمایشی نگارندگان در مکان‌های مورد اشاره در پژوهش است. این داده‌ها به روش تحلیل توصیف تاریخی ارائه شده‌اند.

شکار در ایران (واقعیت و هنر)

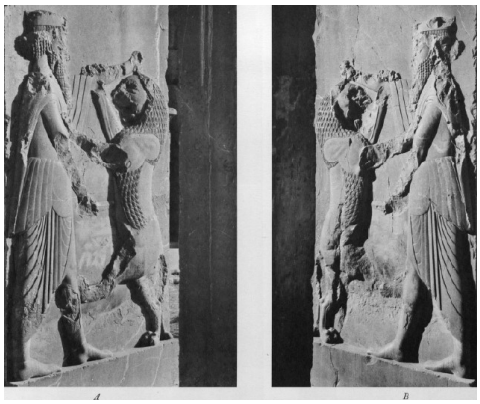
نقشمایه مبارزه یک مرد (به طور کلی) با شیر در هنر شرق باستان ریشه‌ای عمیق دارد. این نقش روی مهرهای مسطح هزاره چهارم ق.م تا مهرهای استوانه-ای هخامنشی تداوم داشته است. بنظر می‌رسد چنین تقابلی، ارتباطی با خاندان شاهی و تقدس خون جاری در رگهای پادشاه را مطرح می‌کرد که از هزاره چهارم تا دوره ساسانی ادامه یافت (Calmeyer,1983: 138-139).احتمالاً شکار شیر معنای نمادینی بیش از واقعیت موضوع با خود به همراه دارد. چرا که بخشی از وظایف شاه غلبه بر نیروهای مخرب در قلمرو سلطنت بود. همچنین تأکید بر نقش شاه در استقرار نظم و آرامش از طریق مقابله با نیروهای شر داشته است (هیلنز،۱۳۸۵: ۱۵۷-۱۵۸). چنین باوری شکار شیر به عنوان حیوانی درنده و در عین حال نیرومند را موجب انتقال قدرت حیوان مذکور به شکارچی می‌داند؛ هر چند شکار بخشی از افتخارات شاهان و نمایانگر عظمت و اقتدار آنان نیز بوده است (دادور و خسروی-فر،۱۳۹۰: ۳۰). نکته آنکه این مفهوم مختص دوران تاریخی ایران نبوده و پیش از آن نیز در بین‌النهرین مسبوق به سابقه بوده است. چنان‌که آشوربانیپال هم در کتیبه‌های سلطنتی ادعا کرده است که سرِ ۴۵۰ شیر قوی‌هیکل را قطع کرده است و همچنین صحنه-هایی از شکار شیر (یا دست‌کم مبارزه با شیر) را در قالب نقوش‌برجسته در کاخ‌های خویش به نمایش گذاشته است (آلن،۱۳۹۰: ۳۶).

تداوم چنین کنشی، در دوران ماد و عیلام (Boucharlat,2011: 85)؛ و دیگر دوره‌های حاکمیت سیاسی متنوع پیشاهخامنشی از جمله روی لوح طلایی منسوب به زیویه، نقش نبرد یک فرد با شیری، شش بار تکرار شده است (علیزاده و فیروزمندی، ۱۳۹۱: ۵-۱). این موضوع سپس در روزگار هخامنشی تا ساسانی هم در هنر و هم واقعیت امر، حاکی از اهمیت چنین رویارویی میان انسان و جانور درنده‌ای چون شیر گردیده است.

گاهی این تقابل را مؤلفه‌ای ضروری جهت احراز شرایط حاکمیت مطرح نموده‌اند (کخ،۱۳۸۲: ۴۲). زمانی عمل تقابل با شیر یا جانور ترکیبی حاصل از شیر و موجودی دیگر را جلوگیری از ورود اندیشه‌های پلید در یک مجموعه ساختمانی یا کل امپراتوری در نظر می‌گرفتند (رایگانی و همتی ازندریانی،۱۳۹۹: ۱۷۷). فارغ از اینکه کدام یک از این مفاهیم یا کارکردها مد نظر بانیان و مجریان این نقش‌های تجسمی در هنر دوران تاریخی ایران بوده است، تداومی که در جریان ایجاد چنین مؤلفه تصویری حاکم بوده است، حاکی از اندیشه‌ای قدرتمند ماورای آن است که ارتباط نزدیکی با مبحث حاکمیت دارد.

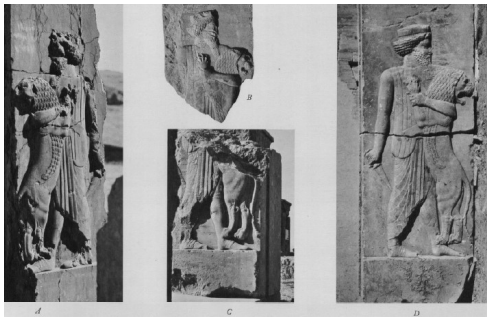
مبارزه شاه با شیر در دوره هخامنشی

تخت‌جمشید به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار برجای مانده از معماری، هنر و فرهنگ روزگار هخامنشی به شمار می‌رود. این مجموعه معظم حاوی بالغ بر سه‌هزار نقش است (Roaf,1983) که هر دسته از این نقوش، راوی بخشی از اندیشه‌های مذهبی و سیاسی حاکمان به تخت نشسته در این مجموعه در نظر گرفته می‌شوند. نقشمایه روایی مبارزه یک شاه یا قهرمانِ سلطنتی با شیر در تخت‌جمشید بر درگاهها به تصویر درآمده است. نکته آنکه همه نقوش درگاهها مزین به تصویر مبارزه با شیر نیست. به عبارت دیگر درگاههای محدودی در تخت‌جمشید صحنه مبارزه با شیر را به نمایش گذاشته‌اند؛ بقیه درگاهها تصویر مبارزه شاه با موجودی ترکیبی است که لزوماً مفهوم شیر را القا نمی‌کند. مجموعه نقوش موجود بر درگاه‌های کاخ‌های صدستون، تچر و بنای موسوم به حرمسرای خشایارشا رؤیت شده است (Schmidt,1957). ولی بر درگاه‌های شمالی و جنوبی کاخ تچر قهرمان سلطنتی در حال رویارویی با شیر دیده می‌شود (نیبور،۱۳۷۸: ۱۱۲).در این نقش شیری که روی دو پا ایستاده است با دشنه یا خنجری توسط شاه هخامنشی مغلوب می‌شود (تصویر ۱).



تصویر ۱- قهرمان سلطنتی در حال مبارزه با شیر، درگاههای شمالی و جنوبی کاخ تچر، تخت‌جمشید.منبع: (Schmidt,1953: Pl. 143).

در همین کاخ نقشی از شاه هخامنشی در حال خفه کردن شیری به تصویر کشیده شده است (تصویر۲). در چهار درگاه تالار صد ستون، یک قهرمان در چهار نقش مشابه با شیری روبرو می‌شود. اگرچه قهرمان یاد شده جامه شاهی به تن ندارد، اما به نظر می‌رسد وجه قدرت شاهی را بازنمایی می‌کند (آلن،۱۳۹۰: ۱۳۷).



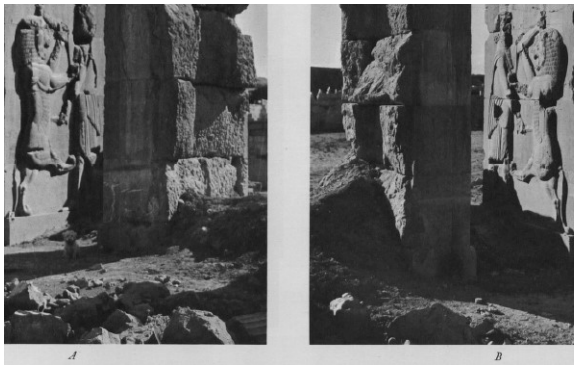
تصویر ۲- صحنه‌های متنوع خفه کردن شیر توسط قهرمان سلطنتی، کاخ تچر، تخت‌جمشید (Schmidt,1953: Pl. 147).

بر درگاه غربی تالار مرکزی حرمسرای خشایارشا نیز شاه در حال مبارزه با شیر به تصویر کشیده شده است

(تصویر ۳) (شهبازی،۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷). در این نقوش، پادشاه هخامنشی (فارغ از نام آن پادشاه)، با خنجری عیلامی به رویارویی با شیر شتافته است (Calmeyer,1988: 32-33)؛ اگرچه هیچ نمونه فلزی واقعی از این نوع خنجر تا کنون یافت نشده است؛ لیکن برنتیس معتقد است این خنجر مشابه خنجری است که بر کمر فرد دافع شیطان در پلاکی از دوره ایلام نو به تصویر درآمده (Brentjes,1993: 21).

تصویر ۳- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر، بنای موسوم به حرمسرای خشایارشا، تخت‌جمشید،منبع: (Schmidt,1953: Pl. 195).

عبارت "دافع شیطان" یا ترجمه دقیق‌تر "دافع شرور" گویای کاربرد خاص این گونه خنجر و عملی است که با آن صورت می‌گیرد؛ لیکن بیتنر، حاملان این خنجر را دارای جایگاه والای حاکمیت معرفی نموده است(Bittner,1987: 134). برخی چنین نقوشی را نمادی از تقابل شاه با تجسم دروغ و شر دانسته‌اند (داندمایف،۱۳۸۶: ۳۰۰). شهبازی (۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷ و ۱۵۶) چنین صحنه‌هایی را شخص پادشاه می‌داند که در حال انجام عملی واقعی است و صحنه‌های موجود در کاخ تچر و حرمسرا را تکرار صحنه‌های صدستون (تصویر ۴) یا برعکس می‌پندارد.



تصویر ۴- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر، کاخ صدستون، تخت‌جمشید.منبع: (Schmidt,1953: Pl. 115).

برخی نیز این صحنه‌ها را تقابل دو جریان خیر (که پادشاه هخامنشی نماینده آن است) و جریان پلیدی و بدی (که برخی از موجودات از جمله شیر نماد یا تجسم آن هستند) در نظر گرفته‌اند (کخ،۱۳۸۰: ۱۵۵). حتی گاهی این نقوش را تجسمی از مبارزه واقعی شاه هخامنشی با مخالفان یا شورشگران اقصی نقاط حاکمیت سیاسی هخامنشی در نظر گرفته‌اند و عمداً نصب‌العین نمایندگان ملل تابعه شده بود (گیرشمن،۱۳۹۰/ج۱: ۲۰۲-۲۰۳). از آنجا که در برخی از این صحنه‌ها از جمله در کاخ تچر، شاه در حال خفه کردن شیر است لیکن گل نیلوفری نیز به دست دارد و حتی از دشنه برای کشتن شیر استفاده نمی‌کند(Schmidt,1953: 147)؛در نتیجه، برخی از پژوهشگران مجموعه این نقوش را تلاشی برای ارائه تصویری آرام، مسلط و پیروزمند از شاهنشاه هخامنشی در نظر گرفته‌اند (بریان،۱۳۹۲: ۳۳۸).از طرفی ترکیب دو جایگاه *"دافع شرور/ شیطان"*با *"حاکمیت"* در نقوش‌برجسته دوره هخامنشی در تخت‌جمشید که ناشی از حمل یک خنجر عیلامی بوده است، احتمالاً پایه یا ریشه‌ای برای پیشینه، اهمیت و تداوم این فعل در عمل و هنر دوران تاریخی و حتی دوران اسلامی ایران (بیهقی،۱۳۸۷: ۱۵۰) شده

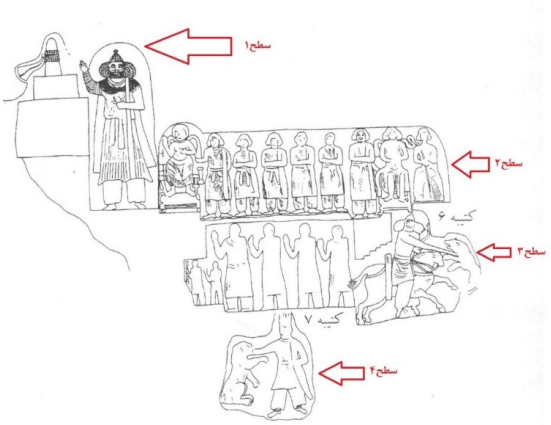
است. نکته آنکه برخی صحنه تقابل با شیر یا دیگر موجودات ترکیبی را تنها نمونه‌های خشن در مجموعه تخت‌جمشید به حساب آورده‌اند (بروسیوس،۱۳۹۵: ۹۰؛ هینتس،۱۳۹۲: ۲۱۸) و چنین صحنه‌هایی را به عنوان مفاهیمی برای کنترل حاکمیت سیاسی بر بخشهای وسیع شاهنشاهی هخامنشی معنا کرده‌اند (آلن،۱۳۹۰: ۹۴)؛ لیکن تعمیم چنین صحنه‌هایی در دیگر شئون هنر هخامنشی از جمله مهرها که به عنوان پربسامدترین نقشمایه مهرهای هخامنشی هم در تخت‌جمشید (Schmidt,1957: 7-8; 29-30)، هم در داسکیلیون (Balkan,1959: 124-125)، مصر (Kraeling,1953: 123-124) و بابل (Kruckmann,1933: taf. 98-99) در نظر گرفته می‌شود؛ صرف نمادین بودن معنای چنین صحنه‌ای را به چالش می‌کشد. چرا که بهره‌گیری از واقعیت این موضوع در دوره هخامنشی بیشتر می‌تواند مورد توجه حکام در نظر گرفته شود. به عبارت دیگر شکارگاه عرصه ممتازی برای اثبات دلاوری شاه بزرگ بوده است. در میان تمام صفاتی که در نظر گزنفون ادعاهای کورش جوان را توجیه می‌کند، شایستگی او در نبرد (مشق جنگ، کمان‌کشی، نیزه‌اندازی/پرانی) و نیز عشق به شکار در صدر قرار دارند از جمله "... او خود را شیفته مبارزه در برابر جانوران وحشی، شیفته مقابله با خطر نشان داد..." (گرنفون، *لشکرکشی کورش... کتاب۱*، فصل۹: بند ۵-۶). از طرف دیگر مبارزه با دیوان (اعم از ملموس و غیرملموس) و سرکوب آنها باعث احراز مشروعیت سلطنت سالانه برای شاه در نظر گرفته می‌شد (بهار،۱۳۷۳: ۲۵). احتمالاً تداوم چنین مفهومی در روزگار متأخر عهد باستان یا دوره ساسانی همان است که باید از آن با عنوان فرّه ایزدی یاد نمود. لیکن نخست باید وضعیت چنین تداومی را در عصر اشکانی را در دو صحنه موجود در تنگ سروک بهمئی و کال‌جنگال بیرجند مورد بررسی قرار داد.

مبارزه شاه با شیر در دوره اشکانی

فرمانروایان محلی پارس که در دوره سلوکی (حک: ۳۱۲م-۱۲۹ق.م) و پارتیان (حک: ۱۷۴ ق.م تا ۲۲۴م) در ایالات بازمانده از دوره هخامنشی حکمرانی داشتند، برای بزرگداشت خود روی سکه‌ها و نقوش‌برجسته سنگی، از آثار هخامنشی الگوبرداری نمودند (آلن،۱۳۹۰: ۲۹۹-۳۰۰). سنت‌های هخامنشی پایه و اساس نقوش‌برجسته اشکانی را نیز شکل داده است از جمله نقش‌برجسته میترادات دوم در بیستون که مکان و شیوه کار، حتی موضوع مشابه نقش بیستون است (گیرشمن،۱۳۹۰/ج۲: ۵۲). این آغاز راه هنر نقش‌برجسته اشکانی بوده است. بعدها این تداوم به خوبی در موضوع و سبک نیز خود را نشان داد؛ هر چند که آغازگر مکتب جدیدی در این هنر به شمار می‌رود، لیکن اشکانیان تلاش نمودند پیوندهای خود را با گذشته باستانی ایران از جمله هخامنشیان به خوبی حفظ کنند (ولسکی،۱۳۸۳: ۱۳-۱۴). تساهل سیاسی و مذهبی پارتیان با زیردستان خود منجر به خلق آثاری تجسمی با تأثیر از زمینه‌های متنوع ایرانی، هلنیستی و محلی گردیده بود که وجه بارز آن در هنر الیمایی دیده می‌شود (کرتیس،۱۳۹۳: ۳۲). از جمله این زمینه‌های فرهنگی و ملموس که در قالب هنرهای تجسمی، بخصوص نقوش‌برجسته به تصویر درآمده است، صحنه شکار و شکارگری بوده است که در جامعه پارتی جایگاه و منزلتی والا داشت (گیرشمن،۱۳۷۹: ۱۱۴).

تنگ‌سروک در جنوب‌غرب ایران و نقش‌برجسته کال جنگال بیرجند دو مصداق تجسمی مبارزه شاه با شیر در دوره اشکانی محسوب می‌شوند که در ادامه از منظر تداوم هنری-فرهنگی به آنها پرداخته می‌شود.

نقوش‌برجسته تنگ‌سروک بر دره‌ای نسبتاً مرتفع از سطح آبهای آزاد در مرز فارس و خوزستان در استان کنونی کهگیلویه و بویراحمد واقع شده است. این نقوش به ارد شاهزاده الیمایی منتسب شده‌اند و براساس شواهد تاریخی و کتیبه‌نگاری به ربع آخر قرن دوم میلادی یا اوایل قرن سوم میلادی گاهنگاری شده‌اند (گیرشمن،۱۳۹۰/ ج۲: ۵۴). مهمترین بخش نقوش‌برجسته مورد توجه پژوهش پیش‌رو، وجه شمالی و شمال‌غربی بلوک سنگی شماره ۲ است که در چهار سطح ارتفاعی، حاوی نقوشی با موضوعات متنوع مذهبی و سیاسی است (تصویر ۵).



تصویر ۵- وجه شمالی و شمال‌غربی بلوک سنگی شماره ۲ در تنگ سروک.منبع: (واندنبرگ و شیپمن،۱۳۸۶: ۸۴ با اصلاحاتی از نگارندگان).

آنگونه که پیش از این نیز ذکر شد وجه شمالی این بلوک سنگی دارای چهار سطح ارتفاعی از نقوش است. بدیهی است اگر در بالاترین صحنه، مهمترین فرد یعنی شاه/ شاهزاده به تصویر کشیده شده باشد.

سطح زاویه‌ای که حجار در سنگ دیده و تلاش نموده است تا روایت‌گری را بدون انقطاع از ابتدا تا انتها در این سطحه از سنگ به تصویر کشد موجب شکل‌گیری دو وجه متفاوت شمالی و شمال‌غربی گردیده است؛ احتمالاً عدم وجود فضای کافی برای منظور وی، او را ناچار کرده است به جرز کناری مراجعه نماید و صحنه‌ی اصلی را در بالاترین سطح از این زاویه جرز مانند به تصویر درآورد. در این صحنه شاه یا شاهزاده‌ای در مقابل شیئی که از آن به عنوان محراب یاد کرده‌اند در حال نیایش یا به جای آوردن مراسمی خاص است. لباس پارتی شاه یا شاهزاده نشان از تبعیت هنرمند از فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی هنر الیمایی- پارتی دارد. چهره نقش شده از روبرو نیز مهر تأییدی است بر این جریان هنری و فکری. اگر به مباحث آیکونوگرافی مستتر در تصویر دقت شودمی‌توان به تداومی تصویری و در عین حال ایدئولوژیک پی‌برد که از عصر هخامنشی و حتی پیش از آن در عصر آشور آغاز گشته بود. اگر آنگونه که هنینگ پنداشته این فرد در دست چپ خویش گلی (احتمالاً نیلوفر) را در دست گرفته باشد (Henning,1952. 157) ، سنت تصویرسازی و ایدئولوژیک حاکم بر بازنمایی عصر هخامنشی را یکبار دیگر زنده نموده است. رجبی پیش از این به چنین منبع الهامی اشاره کرده بود (رجبی،۱۳۹۵:۵۵).

این رویه در دوره بعد یعنی عصر ساسانی نیز در نقش‌برجسته‌ای از بهرام دوم در برم‌دلک استان فارس نیز ادامه یافت و در دست وی یک شیئی مشابه گل نیلوفر دیده می‌شود (سامی،۱۳۸۹ : ۱۲۴). گل نیلوفر از مهم‌ترین نشانه‌های ایدئولوژیک در ایران باستان از عصر هخامنشی تا پایان دوره ساسانی در نظر گرفته می‌شد (رایگانی،۱۳۹۲: ۱۲۵-۱۳۸). این گل احتمالاً

نشانگر مفهوم فرّه ایزدی به شمار آید (سودآور،۱۳۸۳: ۶۳). علاوه بر این، شی کله‌قندی که پژوهشگران از آن به عنوان محراب یا نماد خدای بعل یاد کردند، با روبانی در اهتزاز تزئین شده است. این روبان از جمله نشانه‌های تداوم مفهوم فرّه ایزدی در ایران باستان از روزگار اشکانی به دوران ساسانی در نظر گرفته شده است. زیرا که فر دو جنبه موروثی و اکتسابی دارد و روبان از جمله جنبه‌های اکتسابی آن محسوب می‌گردد (همان، ۸۵) .

این صحنه به نوعی تمدید مقام شاهی و همچنین تأیید و تنفیذ صحنه پادشاهی به شمار می‌رود. یعنی همان موضوعی که در بخش فوقانی وجه شمال‌شرقی به نمایش درآمده بود. اگر این فرد به تصویر کشیده شده شاهزاده ارد الیمایی باشد (هنینگ،با توجه به کتیبه بالای آن نوشته بود صحنه بار عام شاه الیمایی است)، به نوعی تنفیذ و مشروعیت خویش را به نمایش گذاشته است؛ بنابراین مضمون کلی تصویر اطاعت از وی را واجب نشان می‌دهد.

در سطح ۲ این وجه از بلوک سنگی شماره۲ در تنگ سروک، ۹ فرد به حالت ایستاده و نشسته به تصویر کشیده شدند که تداومی از نقوش ایلامی تا ساسانی را به لحاظ جلوه بصری به نمایش گذاشته‌اند. البته ترکیب کلی صحنه بعدها در عصر ساسانی تکرار گردید و نقوشی درهم و متناسب با اوضاع زمانه‌ی خویش در بیشاپور هم توسط شاپور اول و هم توسط بهرام دوم خلق گردید.

بنظر می‌رسد در این سطح نیز فرد دوم از سمت چپ که روی چیزی شبیه صندلی نشسته است، همان ارد باشد (بل دوشا رهبر زردتشتی الیماییان با توجه به گفته هنینگ از ترجمه کتیبه)که در سطح ۱ در حال قرارگیری با شیئ مورد مناقشه است. روبان در اهتزاز وی حاکی از جنبه‌ی فرّه ایزدی وی دارد که اکتساب نموده است. خود تخت یا صندلی در اینجا نیز مفهومی والا را ارائه می‌کند. می‌دانیم که در فرهنگ بابلی و ایلامی "تخت" مظهر پادشاهی محسوب می‌شود و بعدها در فرهنگ ایرانی در کنار دیگر مؤلفه‌ها از جمله کمان؛ با چنین هدف و نیتی مورد استفاده قرار گرفت (دوبلوا،۱۳۷۵: ۸۰).

فرد نهم در این سطح از نقش‌برجسته (منظور سطح۲) نیز روی تخت یا صندلی نشسته است وبنظر می‌رسد رشته‌های روبان یا حتی رشته‌های فوار آب از گردن وی در حال سرازیر شدن هستند. اگر بخش اول را در نظر بگیریم که همان روبان یا نشان از فرّه اکتسابی فرد نشسته دارد. اگر بخش دوم را لحاظ نماییم؛ بنظر الهه‌ای است با رشته‌های فوار آب که سنتی بین‌النهرینی و بعدها ایلامی را زنده می‌کند.

افراد ایستاده در تصویر نیز با لباس‌های پارتی قابل توجه هستند. بنظر می‌رسد افراد نشسته از افراد ایستاده اهمیت والاتری دارند. هاله دور سر آنها یا طرز آرایش موهای سبکِ اشکانی آنهاست یا هاله‌ی مقدسی است که از جنبه‌های فرّه ایزدی محسوب می‌شود.

در سطح ۳ دو صحنه دیده می‌شود. در صحنه‌ی اول فردی با لباس اشکانی و طرز آرایش موی این دوره به حالت سواره در حال مبارزه و یا شکار یک حیوان درنده (شیر یا خرس) است. این یکی از سنت‌های تصویرسازی امپراتوری‌های آسیای غربی اعم از آشور و بابل است که توسط هخامنشیان نیز اقتباس گردید و پیش از این نیز به آن اشاره شد. به نظر می‌رسد منظور هنرمند حجار در این صحنه به تصویر کشیدن شیر بوده است (همانگونه که در سنت‌های پیشین نیز موجود بود)، این سنت بعدها در نقوش‌برجسته ساسانی و همچنین بشقاب‌های نقره‌ی این

دوره رونق فراوانی یافت. علاوه بر این مبارزه باشیر از جمله روش‌های اکتساب فرّه ایزدی به شمار می‌رفت (سودآور،۱۳۸۳).

در سطح ۴ بار دیگر ارتباط شاه یا شاهک‌نشین را با موجودی درندهنشان می‌دهد. بنظر می‌رسد شیری روی دو پا ایستاده تا به شاه/شاهک حمله کند. برخی گمان برده‌اند شاه کوشش نموده است تا شیر را خفه کند (واندنبرگ و شیپمن،۱۳۸۶: ۸۷). اگر در واقع چنین عملی (خفه کردن شیر) توسط یک شاهک-نشین الیمائی در دوره اشکانی رخ داده باشد و تلاش بر مجسم‌سازی آن در قالب نقوش‌برجسته صورت گرفته باشد؛ باری دیگر تداوم هنری-مفهومی دوره هخامنشی به عصر اشکانی محرز می‌شود چرا که چنین صحنه‌ای را پیش از این در کاخ تچر داریوش ملاحظه کردیم. چنین رویه هنری در دوره اشکانی از مکانی در شرق ایران به نام کال جنگال از توابع بیرجند در خراسان جنوبی نیز گزارش شده است. در نقش‌برجسته مذکور یک شاه/شاهزاده اشکانی در حال رویارویی با شیری نسبتاً جوان و کم سن و سال دیده می‌شود (تصویر ۶).در این تصویر مانند نقش‌برجسته تنگ‌سروک، شاه/شاهزاده با دست خالی به مصاف شیر رفته است (حسنی،۱۳۹۱: ۹۰). احتمالاً نبرد با دست خالی، بازنمایی قدرت شاه را مد نظر قرار داده است که پیش از این در نقوش‌برجسته هخامنشی در تخت-جمشید، قهرمان سلطنتی با دست خود شیری را خفه می‌کند. تداوم نقر چنین نقوشی حاکی از تعمد در به تصویر کشیدن آرامش، جرأت و جسارت شاه در نبرد با عناصر سرکش و متمرد موجود در حاکمیت سیاسی آن شاه/شاهک را نشان می‌دهد (De Waele, 1974: 254-266).

این فرد روبانی به دور سر بسته است که احتمالاً بتوان این روبان را در اهتزاز در نظر گرفت. ترکیب مبارزه با شیر و روبان در اهتزاز از مجموعه نشانه‌های اکتساب یا حتی دارا بودن فرّه ایزدی به شمار می‌روند (نک: مطالب پیشین). به این ترتیب تداوم مبارزه با شیر از دوران هخامنشی به روزگار اشکانی در واقعیت امر و نمایش آن در هنرهای تجسمی چون نقوش-برجسته اعم از بلوک‌های سنگی و نقوش روی مهر، حاکی از موجودیت مفهومی به نام فرّه ایزدی یا حداقل اکتساب آن از طریق مبارزه با حیوانی چون شیر در نظر گرفته می‌شود. این مفهوم بعدها در عصر ساسانی نیز مورد توجه قرار گرفت و هم متون تاریخی سده‌های نخستین اسلامی به این موضوع اشاره کرده-اند و هم آثار هنری چنین واقعیتی را به تصویر کشیده‌اند. در ادامه پژوهش چنین مصداق‌هایی در روزگار ساسانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تصویر ۶- مبارزه شاه با شیر در کال جنگال بیرجند (منبع: نگارندگان).

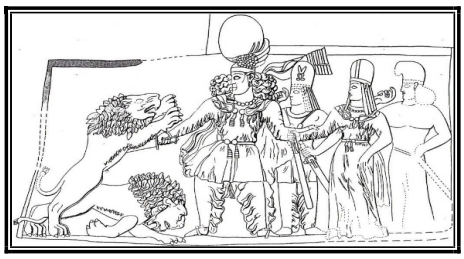
مبارزه شاه با شیر در دوره ساسانی

تداوم مبارزه شاه با شیر از روزگار هخامنشی به دوره ساسانی با حلقه اتصالی که از عصر اشکانی وجود داشت (ولسکی،۱۳۸۳: ۱۴)، همچنان یادآور اولین

منابع الهام یعنی نمونه‌های شکار شیر توسط شاهان آشوری و بعدها شاهان هخامنشی است (دریایی، ۱۳۹۴: ۱۶۱). این همان موضوع پیروزی بر حیوان است که در این دوره نیز به عنوان یک امتیاز شاهانه در نظر گرفته می‌شود (گیرشمن،۱۳۹۰: ۲۰۹).همین امتیاز شاهانه موجب تداوم ایجاد چنین صحنه‌ای در قالب هنرهای تجسمی چون نقوش‌برجسته، مهر و بعدها بشقاب‌های سیمین شد. روح کلی حاکم بر نقوش‌برجسته ساسانی، همگی در تجلیل از مقام پادشاه و بازنمایی قدرت او به شمار می‌رود (رضایی-نیا،۱۳۸۷: ۳۰). این بازنمایی قدرت ایجاد فرّه ایزدی می‌کند؛ که خود نیز از اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین بایسته‌های حاکمیت مشروع آن شاه در نظر گرفته می‌شد.

در یک نقش‌برجسته در سرمشهد (استان فارس) بهرام دوم (۲۷۶-۲۹۳م)، در حالی که نقش محافظ را برای خاندان سلطنتی و دیگر اعضای دربار را ایفا می‌کند (گیرشمن،۱۳۹۰: ۱۷۳)، شمشیرش را تا دسته در شکم شیر فرو کرده است و شیر دیگری (یا احتمالاً همان شیر) به حال احتضار در حال افتادن روی زمین است (تصویر۷). این نقش‌برجسته یادآوری نقشی قدیمی‌تر از دوران ساسانی است (تصاویر ۸ و ۹) که احتمالاً شاپور اول یا شاپور دوم را در حال کشتن شیر به تصویر کشیده است (هوف،۱۳۷۴: ۱۹۷؛ شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۰-۲۰۰). اتفاقاً این صحنه نقش-برجسته که از دارابگرد به دست آمده است و امروزه در موزه هفت‌تنان شیراز نگهداری می‌شود، نمود واقعی-تری از حلقه‌ی اتصال نقش‌برجسته‌های هخامنشی-اشکانی به دوران ساسانی محسوب می‌شود. حالت ایستایی و طرز مقابله با شیر صحنه‌های موجود در تخت‌جمشید، تنگ‌سروک و کال‌جنگال را به یاد می-آورد. نکته جالب در تصویر به جای مانده از این نقش-برجسته، روبان در اهتزاز شاه ساسانی است که بار دیگر تجسم فرّه ایزدی را نشان می‌دهد (Soudavar,2003: 13). گرچه برخی از اهمیت و تکلیف قانونی شکار شیر برای شاهان ساسانی سخن یاد کرده‌اند یا حتی نشانه‌های از پرستش میترا در این عمل مشاهده کرده‌اند (هرمان،۱۳۷۳: ۱۱۸)؛ حتی برخی عنوان کرده‌اند تولید برخی آثار از جمله بشقاب-های سیمین، صرفاً برای به تصویر کشیدن "شاه شکارچی" تولید شده‌اند (شیپمان،۱۳۸۴: ۱۴۶). بطور ضمنی همه این موارد؛ فعالیت‌های تبلیغی، برای به تصویر کشیدن فرّه ایزدی موجود در وجود پادشاه (اعم از ذاتی و اکتسابی آن) بوده است. شاید به همین دلیل است که هرتسفلد عنوان کرده است تصویر بهرام دوم در نقش‌برجسته سرمشهد از رویدادی حقیقی الهام نمی‌گیرد و صرفاً به بازنمایی مضامین نمادین پرداخته است (هرتسفلد،۱۳۸۱: ۳۳۰).

مورخان دوره‌ی اسلامی از طرز بدست آوردن تاج توسط بهرام از میان دو شیر سخن گفته‌اند (طبری،۱۳۶۲: ج۲: ۶۱۸-۶۲۰). بنابراین نقش‌برجسته بهرام دوم ضمن اشاره به برداشتن تاج از میان دو شیر، دیهیم بخشی را به صورتی نمادین به تصویر کشیده است تا مشروعیت کسب نماید؛ به این ترتیب شکار شیر یا به عبارتی دیگر مبارزه با شیر همان مشروعیت است! (Tanabe,1989: 99).



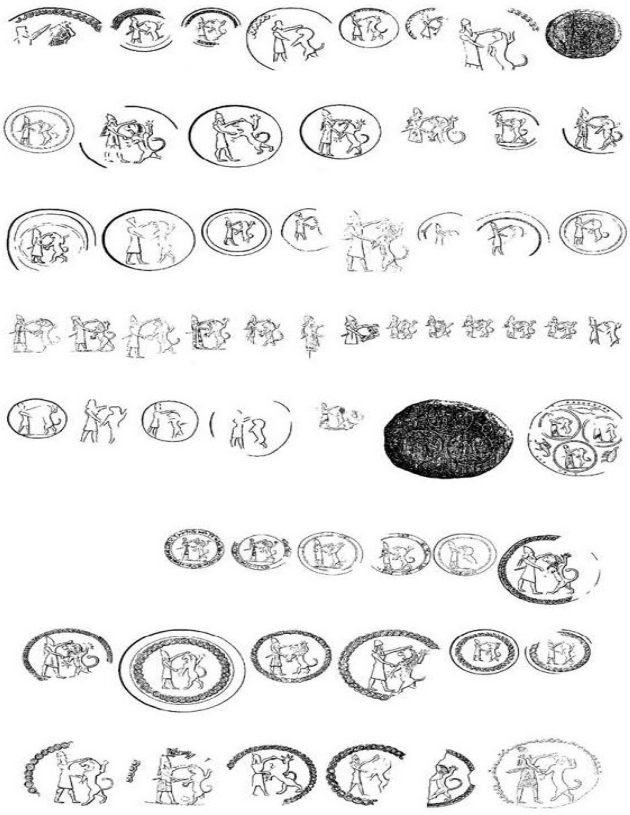
تصویر ۷- نقش‌برجسته سرمشهد. بهرام دوم در جدال با شیر،منبع:(Daems,2001).

تصاویر۸ و ۹- نقش‌برجسته مبارزه شاه ساسانی با شیر، دارابگرد
منبع:(شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۳-۱۹۴).

بحث و تحلیل

روشن شد که یکی از عمیق‌ترین ریشه‌های هنری در سنت شرق [نزدیک] باستان از جمله هنر ایران باستان، صحنه شکار حیوانات (Kaim,2016: 94) به خصوص شکار شیر است. این عمل تداومی چند هزارساله را در هنرهای تجسمی تجربه کرده است که احتمالاً بتوان در واقعیت نیز چنین تداومی را تصور نمود. دلیل چنین تداومی فارغ از مباحثی چون تفریحات شاهانه، ورزش و حتی سنجش شجاعت مدعیان سریر سلطنتی؛ احتمالاً ناشی از باور و اندیشه‌ای دینی و شاید آئینی بوده باشد که ارتباطی با مشروعیت حاکمیت شاهان ایران در دوران‌های هخامنشی تا ساسانی داشته است. نکته قابل توجه در زمینه بهره‌گیری از موجودی چون شیر در هنر هخامنشی؛ موجب ارائه نظراتی متعددی در این زمینه شده است. از جمله اینکه شیر نماد قدرت و خیر است یا نماد اهریمن و شر؟ موضوع دیگر اختلاف قابل‌توجه میان تزئینات کاخ‌ها و هنر رسمی از جمله نقوش‌برجسته سنگی و سکه‌ها در عصر هخامنشی وجود دارد و جالب آنکه چنین روندی تا دوره ساسانی تداوم یافت. شاید بتوان این اختلاف را عنصر خاصی از سنت هنری ایرانی در نظر گرفت (Kaim,2016: 102)، لیکن همچنان شر یا خیر بودن موجوی چون شیر در یک مبارزه مورد توجه است! رایگانی و همتی(۱۳۹۹: ۱۷۸) حضور یک مبارز یا قهرمان سلطنتی با موجودات متنوع موجود بر درگاههای کاخ‌های تچر، حرمسرا و صدستون در تخت‌جمشید را حاکی از جلوگیری از ورود اندیشه بد به حریم کاخ‌های سلطنتی دانسته‌اند. نکته آنکه این موجود روی مهرهای هخامنشی و پیشاهخامنشی نیز چنین وضعیتی دارد و مغلوب شاه یا قهرمان سلطنتی شده است (تصویر۱۰). بنابراین باید در نظر داشت که مبارزه با شیر در قالب نقوش‌برجسته و همچنین نقوش روی مهر به عنوان یک مفهوم واضح و مشخص در هنر هخامنشی ارائه نشده است. از جمله مفاهیم مستتر در این نقوش را چگونگی از پای انداختن نیروهای اهریمنی در نظر گرفته‌اند (سرفراز و فیروزمندی،۱۳۸۱: ۱۳۵-۱۳۸؛ گیرشمن،۱۳۹۰ج۱: ۲۰۲-۲۰۳)، یا واقعیتی تاریخی را به تصویر کشیده‌اند (شهبازی،۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷). برخی نیز ظاهرسازی و ارائه چهره‌ای آرام، مصمم و پیروزمند از شاهنشاه هخامنشی را مد نظر سفارش دهندگان و مجریان دانسته‌اند (بریان،۱۳۹۲: ۳۳۸). نگارندگان این پژوهش علاوه بر تمامی موارد فوق، مشروع جلوه دادن شاهنشاه هخامنشی به عنوان محق‌ترین فردی که جایگاه حاکمیت را احراز کرده است؛ و در ضمن برای حفظ آن در قالب کسب فرّه ایزدی از طریق جلوگیری از شورش‌ها (به طور

نمادین)، و مبارزه با اهریمن و اندیشه بد (به طور ملموس) همچنان می‌جنگد؛ در نظر گرفته‌اند و آن را میراثی ارائه شده به دوران بعدی یعنی دوره اشکانی می‌دانند؛ چرا که آنچنان که کخ اشاره نموده است شاه شکارچی یکی از خصائص ایدئولوژیکی سلطنت هخامنشی محسوب می‌شد. شاه شکارچی نخستین فرد در مبارزه و جنگ همچنین جایگاه سلطنتی در نظر گرفته می‌شد (کخ،۱۳۸۲: ۴۲).



تصویر۱۰- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر از دوران پیشاهخامنشی تا هخامنشی روی مُهر، منبع:(Searight, & Mitchell, 2008: 294-295).

هنرهای تجسمی دوران پارتی نمود واقعی و عینی اندیشه‌ها و باورهای ملی و مذهبی آنها نیز به شمار می‌رفت. شکار و شکارگری بخشی از این اندیشه ایدئولوژیک بود (گیرشمن،۱۳۷۹: ۱۱۴) که احتمالاً تداوم همان نگاه دوران هخامنشی (با تأثیرات هلنیستی اندک) به این عمل بود. این اندیشه ضمن استقلال شاهان زیردست، در سکه‌ها و نقوش‌برجسته آنها تداوم یافت (کرتیس،۱۳۹۳: ۳۲). به این ترتیب انگاره‌های بصری مبتنی بر اندیشه و آرمان غیرملموس هخامنشی در هنر شاهان زیردست اشکانیان (از جمله الیمائیان) به خوبی قابل بازیابی است (آلن،۱۳۹۰: ۳۰۰-۲۹۹).

براساس متون باستانی، عاملی نیرومند و ماندگار در ایران روزگار اشکانی وجود داشت که فقط یک اشکانی می‌توانست فرّه یا شکوه سلطنتی را به دست آورد (Drijvers,1999: 193-206; 1998: 279-293). از

طرفی روشن است از جمله نمودهای حاضر در این نقوش‌برجسته، روبان در اهتزاز است که در چند سنگ‌نگاره مشاهده شدند (شیندل،۱۴۰۰: ۲۲۱). پیش از این نیز اشاره شد که روبان در اهتزاز نمادی از فرّه ایزدی به شمار می‌رفت (Soudavar,2003: 13). مبارزه با شیر نیز از جمله نمودهایی است که شاه/شاهزاده اشکانی/الیمایی در نقوش‌برجسته تنگ-سروک و بعدها در نقش‌برجسته کال‌جنگال بیرجند؛ قصد کسب مشروعیت و همچنین اکتساب فرّه ایزدی را از آن‌ها داشته است. بنابراین مبارزه شاه/شاهزاده با شیر در عصر اشکانی، فارغ از جنبه‌های نمایشی و تفریح؛ عاملی برای کسب مشروعیت همچنین اکتساب فرّه ایزدی از طریق مبارزه با شیر بوده است. چنین مفهومی در عصر ساسانی نیز قابل پیگیری است.

مبارزه با شیر در عصر ساسانی هم در نقوش‌برجسته و هم در بشقاب‌هایِ سیمینِ اصیل ساخت کارگاههای سلطنتی ساسانی قابل رؤیت است؛ اینگونه تصویر به طور تلویحی اشاره می‌کنند که هر شاهزاده‌ای که می-خواهد پادشاهی را به دست آورد باید با شیرها بجنگد، کسب مشروعیت کند یا به عبارتی دیگر فرّه ایزدی به دست بیاورد (Tanabe,1998: 98-99). دفاع در برابر شیر یا حتی حمله به این جانور از منظر سیاست خارجی نیز مورد توجه است. در عصر بهرام دوم دو حمله به کیان شاهنشاهی صورت گرفت که هر دو در این بازه زمانی دفع شده‌اند؛ حمله رومیان به شاهنشاهی ساسانی در زمان قیصر کاروس و حمله دوم در واقع همان شورش هرمزد کوشانشاه بود؛ این دو حمله در قالب دو شیر تجسم یافته و در نقوش-برجسته نمود یافته‌اند (Bivar,1972: 280-281; Bivar,1979: 324-327). پیروزی در برابر مذاهب متنوع نیز از جمله مضامین منتسب شده به مبارزه بهرام دوم ساسانی با دو شیر نقش شده در سرمشهد هستند (Gignox,1968: 395). مذاهب متنوعی چون یهودیت، بودایی، هندویی، مسیحیت، مانویت و شاید برهمایی در مقابل دین زرتشتی باید از میان می‌رفتند (Back,1978: 509). شاید به همین دلیل است که شفرد تصاویر شکار در نقوش‌برجسته سنگی، گچبری-ها و حتی ظروف سیمین ساسانی را نوعی ارتباط با جهان دیگر و رستاخیز یا زندگی مجدد در نظر گرفته است (Shepherd,1974: 80). تانابه تفسیر بیت در مورد تزئین متفاوت روی شانه‌های دو شیر نقش شده را پذیرفت (Bate,1950: 11) و عنوان کرده است که مطابق با نوشته طبری در زمینه برداشتن تاج از میان دو شیر خشمگین، مبارزه با شیر، ارزش برابر با صحنه‌های اعطای منصب توسط اهورامزدا در روزگار شاهان سلف را داشته است؛ یا دست‌کم از نظر بهرام دوم اینگونه بوده است (Tanabe,1990: 39). بنابراین در دوره ساسانی نیز مبارزه با شیر در حکم کسب مشروعیت و اکتساب فرّه ایزدی به شمار می-رفت که نمودهای تجسمی متنوعی از جمله نقوش-برجسته سنگی و بشقاب‌های سیمین داشته است.

نتیجه‌گیری

نقوش‌برجسته سنگی از اهم هنرهای رسمی دوران تاریخی ایران از روزگار هخامنشی تا عصر ساسانی به شمار می‌رفت. مضامین این هنر با تمامی شئون هنری متنوع دیگرِ دوران یاد شده، تقریباً یکسان بوده است؛ لیکن نحوه بازنمایی آنها به حالتِ رسمی، قابل ملاحظه بوده است. یکی از دلایل انتخاب این گونه‌ی مهم هنری در دوران تاریخی در پژوهش پیش‌رو، همین خصلت رسمیِ مفاهیم نقر شده بر دیواره آنها بوده است. شکار یا مبارزه با شیر یکی از مضامین نقر شده

بر صخره‌های سنگی دوران هخامنشی تا ساسانی بود که در هنرهای دیگر از جمله مهرها، ظروف زرین و سیمین، نقاشی و گچبری‌ها نیز قابل ملاحظه است. تداوم بهره‌گیری از چنین مضمونی در دوران هخامنشی تا ساسانی اصالت اندیشه و نگاه ایدئولوژیک مستتر در چنین صحنه‌ای را یادآوری می‌کند. اگرچه بسامد بهره‌گیری از صحنه رویارویی با شیر در دوران هخامنشی بیشتر از روزگار اشکانی بوده است؛لیکن در دوران ساسانی این کمبود جبران شده و علاوه بر نقوش‌برجسته دیواری و گچبری‌ها، مبارزه با شیر نمود قابل‌توجهی روی ظروف سیمین این دوره داشته است. از آنجا که صحنه‌های رویارویی با شیر در دوران هخامنشی تا ساسانی در کنار علائم دیگری چون روبان در اهتزاز یا نمادی از فروهر به تصویر کشیده شده است. بنظر می‌رسد این صحنه بیش از آنکه نماد تفریح یا نشان دهنده شجاعت شاه شکارچی باشد؛ حاکی از نوعی مشروعیت نمادین شاهان و همچنین کسب فرّه ایزدی از طریق غلبه بر جانوری چون شیر بوده است. بنابراین تداوم اندیشه اکتساب فرّه ایزدی از دوران هخامنشی به روزگار ساسانی از طریق مبارزه یا غلبه بر دشمن، منجر به تداوم نقر صحنه‌های تجسمی آن از جمله مبارزه با شیر بوده است. به این ترتیب مناسبات سیاسی زمان هخامنشی اجازه نقر صحنه‌های خشونت‌آمیز روی هنرهای رسمی این دوره را نمی‌داده است و به صورت نمادین اقدام به نقر غلبه بر شیر به عنوان هماوردی قابل‌توجه، اقدام کردند و این صحنه در دوره‌های بعد ضمن اهمیت عنصر شکارورزی، به جنبه‌ای مهم در اکتساب فرّه ایزدی در نظر گرفته شد و گاهی صحنه تاج‌بخشی را مطرح می‌کرد.

فهرست منابع

- آلن، لیندزی (۱۳۹۰)، تاریخ امپراتوری ایران، مترجم: عیسی عبدی، تهران: امیرکبیر.
- باقری حسین کیاده، معصومه، رضائی، مسعود (۱۳۹۱)، جایگاه شکار در نزد هخامنشیان، مطالعات ایرانی، ۲۱: ۴۲-۲۷.
- بروسیوس، ماریا (۱۳۹۵)، ایران باستان؛ هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان، مترجم: عیسی عبدی، تهران: نشر ماهی.
- بریان، پیر (۱۳۹۲)، امپراتوری هخامنشی، مترجم: ناهید فروغان، تهران: فرزان‌روز.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۳)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران: هرمس.
- پوپ، آرتور اپهام، اکرمن، فیلیس (۱۳۸۵)، سیری در هنر ایران، مترجم: نجف دریابندری، تهران: علمی فرهنگی.
- حسنی، میرزامحمد (۱۳۹۱)، سنگ نگاره پارتی کال‌جنگال، پژوهش‌نامه تاریخ، ۲۱: ۵۸-۴۳.
- رایگانی، ابراهیم (۱۳۹۲)، نقش‌مایه روزت از آغاز تا پایان دوره هخامنشی، سمنان: آبرخ.
- رایگانی، ابراهیم، همتی ازندریانی، اسماعیل (۱۳۹۹)، بررسی سیر تطوّر نگهبان در معماری ایران از دوران ایلام تا پایان عصر ساسانی از منظر مردم‌شناسی، نامه انسان‌شناسی، ۱۷(۳۱): ۱۸۵- ۱۶۳.
- رایگانی، ابراهیم، ویسی، مهسا (۱۳۹۸)، تحلیل اصول بازنمایی کمان‌گیری پادشاهان دوره ساسانی در بشقاب‌های سیمین، مطالعات تاریخ فرهنگی، ۳۹: ۵۳- ۲۵.
- رجبی، نوروز، جعفری، محمدجواد (۱۳۹۵)، تنگ سروک و یافته‌های تازه باستان‌شناسی، تهران: هورمزد.
- رضایی‌نیا، عباس (۱۳۸۷)، بازتاب هنر، سیاست و مذهب ایرانی در نقوش برجسته صخره‌ای دوران اشکانی و ساسانی، مطالعات ملی، ۴: ۴۴- ۲۱.

- دادور، ابوالقاسم، خسروی‌فر، شهلا (۱۳۹۰)، مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با بین‌النهرین، مطالعات تطبیقی هنر، ۱(۱): ۴۴- ۲۹.
- داندامایف، محمد (۱۳۸۶)، ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی، تهران: علمی و فرهنگی.
- دوبلوا، فرانسوا (۱۳۷۵)، گاه (جا) و گاه (تخت) در زبان فارسی، مترجم: حسن رضایی باغ‌بیدی، نامه فرهنگستان، ۵: ۸۳-۷۱.
- دریایی، تورج (۱۳۹۴)، شاهنشاهی ساسانی، مترجم: مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- سامی، علی (۱۳۸۹)، تمدن ساسانی، ج۲، تهران: سمت.
- سرفراز، علی‌اکبر، فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱)، باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی، تهران: عفاف.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۳)، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، هوستون آمریکا: میرک.
- شفیعی، فاطمه (۱۳۸۳)، دومین نقش‌برجسته ساسانی در دارابگرد، اثر، ۳۶ و ۳۷: ۲۰۰- ۱۹۰.
- شهبازی، علیرضاشاپور (۱۳۷۹)، راهنمای جامع تخت‌جمشید، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- شیپمان، کلاوس (۱۳۸۴)، مبانی تاریخ ساسانیان در شاهنشاهی ساسانیان و پارتیان، مترجم: کیکاوس جهانداری، تهران: فرزان روز.
- شیندل، نیکلاس (۱۴۰۰)، سکه‌های پردان و سند در بستر سکه‌شناسی کوشانی و کوشان- ساسانی در: شاهنشاهی ساسانیان و پارتیان متقدم، به کوشش وستا سرخوش، الیزابت پندلتون، میشائیل آلرام و تورج دریایی، مترجم: مهناز بابایی، تهران: ققنوس، ۲۳۵- ۲۱۹.
- طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۶۲)، تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک، ج۲، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
- علیزاده، حسین، فیروزمندی، بهمن (۱۳۹۱)، تأثیرات فرهنگی و هنری مانا بر دوره هخامنشی، باستان‌شناسی ایران، ۲(۱): ۱۱-۱.
- کخ، هـایدماری (۱۳۸۰)، از زبان داریوش، مترجم: پرویز رجبی، تهران: کارنگ.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲)، پژوهش‌های هخامنشی (پژوهش‌هایی بر پایه لوحه‌های بازیافته از تخت‌جمشید)، مترجم: امیرحسین شالچی، تهران: آتیه.
- کرتیس، وستا سرخوش، استوارت، سارا (۱۳۹۳)، احیای ایران در دورهٔ پارتیان، در: پارتیان، مترجم: کاظم فیروزمند، تهران: نشر مرکز.
- گزنفون (۱۳۸۴)، لشکرکشی کورش یا بازگشت ده‌هزار نفر، مترجم: غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: دنیای کتاب.
- گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، هنر ایران (پارت و ساسانی)، مترجم: بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۹)، ایران از آغاز تا اسلام، مترجم: محمد معین، تهران: علمی و فرهنگی.
- موسوی، سیدمهدی (۱۳۷۳)، بررسی اهمیت مذهبی، معیشتی و تفنّنی شکار در دوران تاریخی ایران بر اساس مدارک باستان‌شناسی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- نیبور، کارستن (۱۳۷۸)، سفرنامه کارستن نیبور، مترجم: پرویز رجبی، تهران: ایران‌شناسی.
- واندنبرگ، لویی، شیپمن، کلاوس (۱۳۸۶)، نقوش‌برجسته منطقهٔ الیمائی در دوران اشکانی، مترجم: یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو، تهران: سمت.
- وثوق بابایی، الهام، مهر آفرین، رضا (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی، نگره، ۳۵: ۴۷-۳۳.
- ولسکی، یوزف (۱۳۸۳)، شاهنشاهی اشکانی، مترجم: مرتضی ثاقب‌فر. تهران: ققنوس.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، مترجم: همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳)، تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان، مترجم: مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هوف، دیتریش (۱۳۷۴)، داراب پایتخت ایالتی در پایتخت‌های ایران، مترجم: فرامرز نجد سیمعی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۵)، شناخت اساطیر ایران، مترجم: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- هینتس، والتر (۱۳۹۲)، داریوش و ایرانیان؛ تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشیان، مترجم: پرویز رجبی، تهران: نشر ماهی.
- یسن‌زاده، حمیده، موسوی کوهپر، سیدمهدی، افهمی، رضا (۱۳۹۲)، مطالعه و بررسی اصول ترکیب‌بندی در بشقاب‌های شکار ساسانی، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۱۸(۱): ۱۴-۱.

- Back, M (1978), Die Sassanidischen Staatsinschriften, Acta Iranica, 18, Leiden.
- Balkan, K. (1959), Inscribed Bullae from Daskyleion-ErgII.I. Anadolu, (04).
- Bate, D.M.A. (1950).,“The Shoulder Ornament of Near Eastern Lion”, Near Eastern Studies, N.9, 53-54.
- Bittner, S. (1987), Tracht und Bewaffnung des persischen Heeres zur Zeit der Achaimeniden. Friedrich.
- Bivar, A.D.H. (1972), Cavarly equipment and tactics on the Euphrates frontier, Dumbarton oaks papers, 26. 273-291.
- Bivar, A.D.H. (1979), The Absolute chronology of Kushano-Sasanian Governors in central Asia, J. Harmatta (ed.). prolegomena to the Sources on the history of Pre-Islamic Central Asia, Budapest, pp. 317-332.
- Brentjes, B. (1993), Waffen der Steppenvölker. - I. Dolch und Schwert im Steppenraum vom 2. Jahrtausend v. Chr. bis in die alttürkische Zeit. In: AMI, 26, 5-45.
- Boucharlat, R. (2011), «A Newly Discovered Relief at Surkh-Dum-i Lakki, Kuhdasht, Lorestan». Mirāṯ-e Farhangī, Ṣanāye ‘-e Dastī va Gardešgarī/ Instiute of ICHTO, 22 & 23, 83-90
- Calmeyer, P. (1983), Die Statistische Landcharte des Perserreiches, 2. D. Reimer.
- Calmeyer, P. (1988), Zur Genese altiranischer Motive X. Die elamischpersische Tracht. Archäologische Mitteilungen aus Iran, 21, 27-51.
- Daems, A. (2001), The iconography of pre-Islamic women in Iran. Iranica antiqua, 36(0), 1-150.
- De Waele, E (1974), Nouvelle introduction aux reliels rupestres de Tang-e Sarvak, dans proceedings of the Annual Symposium on Archaeological Research in Iran, Tehran. 254-266
- Drijvers, J.W. (1999),“Ammianus Marcellinus’ Image of Arsacesand Early Parthian History”, in J.W. Drijvers, D. Hunt (eds), The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus, London and New York:193–206.
- Drijvers, J.W. (1998), “Strabo on Parthia and Parthians”, in J. Wiesehöfer (ed.), Das Partherreich und seine Zeugnisse (The Arsacid Empire: Sources and Documentation), Stuttgart: 279–293.
- Gignoux, Ph. (1968), L'INSCRIPTION DE KARTIR A SAR MASHAD. J. ASIAT, 256(3-4).
- Henning, W. B. (1952), The monuments and inscriptions of Tang-i Sarvak.
- Kaim, B. (2016), Women, dance and the hunt: splendor and pleasures of court life in Arsacid and early Sasanian art. The Parthian and Early Sasanian Empires: Adaptation and Expansion, 90-106.
- Kraeling, E. G. H. (1953), The Brooklyn Museum Aramaic papyri: new documents of the Fifth Century BC from the Jewish colony at Elephantine. New Haven [Conn.]: Published for the Brooklyn Museum by the Yale University Press.
- Krückmann, O. (1933), Neubabylonische Rechts-und Verwaltungstexte: autographiert und mit Inventarverzeichnis und Namenslisten versehen. Texte und Materialien der Frau Professor Hilprecht Collection of Babylonian Antiquities im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena.
- Roaf, M. (1983), “Sculptures and sculptors at Persepolis”. Iran,1.164.
- Searight, A., & Mitchell, T. C. (2008), Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Stamp Seals III: Impressions of Stamp Seals on Cuneiform Tablets, Clay Bullae, and Jar Handles. Brill

- Shepherd, D. G. (1974), Banquet and hunt in medieval Islamic iconography, U.E. McCracken (ed.).Miner, Baltimore. 79-82.
- Schmidt, E. F. (1953), Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions, OIP 68.
- Schmidt, E. F. (1957), Persepolis II. Contents of the Treasury and other discoveries, OIP 68.

- Soudavar, A. (2003), The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship, California: Mazda Publishers.
- Tanabe, K. (1990), The lions at Sar Mashhad and the lion-hunt of Bahram II; an additional note to Leo Trupelmann's monografh-ラーフィダーン=al-Rāfidān, 11.
- Tanabe, K. (1989), "From Japanese lion dance to Mesopotamia and Egypt migration of lion's shoulder ornament", Bulletin of Kakegawa – West High School, 20,3-24 (in Japanese).

Study of the Reflection of Bionic Science on the Structure of the Metal Cow-Head Mace in the Metropolitan Museum

Sahar Zekavat[1], Khashayar Ghazizadeh[2]
[1] Ph.D. Candidate ,Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

(Received: 02.10.2021, Revised: 28.07.2021, Accepted: 06.08.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.24744.1117

Abstract:
Bionic is a science that human designing and making their own life-style appliances inspired by nature and existence system and from the past to the present day, can be seen the patterning of nature can be seen in the art and archeology of civilizations. Regarding the usage of Bionic, it should be noted that this science covers a wide range of fields of research and is used in many fields of technology. Cow-head mace is one of the weapons in the New York Metropolitan Museum and it belongs to the Qajar period. The Cow- head mace structure has a formal and physical appearance similar to that of a cow animal and this work seems to be made According to bionic science. The importance of this significant issue has made the necessity of the present study. The research purpose is to identify the usage of bionic science in the design and making of the Cow- head mace in the New York Metropolitan Museum. The study question is: -How has bionic science been used in the design and making of the Cow- head mace in the New York Metropolitan Museum? The present study was done by analyzing library and documentary information with a descriptive-analytical approach. The case study included Cow- head mace in the New York Metropolitan Museum and the design and make of the mace was analyzed from viewpoint of the bionic science. Results show that the Cow- head mace example of the Metropolitan Museum was designed with bionic science and inspired by cow head structure and its weaponry performance is similar to the horn function in the body system of a cow in general, the design and construction of a mace in the shape of a cow's head, along with its symbolic use, has increased the efficiency and performance of this weapon.

Keywords: Cow- Head Mace, Cow Animal, Bionic, Metalwork, Weapon.

[1] Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
[2] Email: Ghazizadeh@shahed.ac.ir.
How to Cite: Zekavat, S., Ghazizadeh, K. (2023). 'Study of the Reflection of Bionic Science on the Structure of the Metal Cow- Head Mace in the Metropolitan Museum', Journal of Applied Arts, 2(4), pp. 23-36.
Doi: 10.22075/aaj.2023.24744.1117

بررسی بازتاب علم بیونیک در ساختار گرز گاوسر فلزی موجود در موزهٔ متروپولیتن

سحر ذکاوت[1]، دکتر خشایار قاضی‌زاده[2]

[1] دانشجوی دکتری، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی،دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[2] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۶/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.24744.1117

چکیده

بیونیک، علمی است که انسان با الهام از طبیعت و نظام هستی، به طراحی و ساخت لوازم کاربردی و مصرفی زندگی خود اقدام می‌کند. از گذشته تا امروز، الگوپذیری از طبیعت در آثار هنری و باستان‌شناسی تمدن‌ها مشاهده می‌شود. دربارهٔ کاربرد علم بیونیک باید خاطرنشان کرد این علم دامنهٔ وسیعی از حوزه‌های تحقیقاتی را شامل می‌شود و در بسیاری از رشته‌های تکنولوژی مورد استفاده قرار می‌گیرد. گرز گاوسر یکی از جنگ‌افزارهایی است که نمونه‌ای از آن در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود و متعلق به دورهٔ قاجاریه است. ساختار گرز گاوسر موزهٔ متروپولیتن نیویورک، شباهت فرمی و ظاهری به گاو دارد و به نظر می‌رسد این اثر مطابق با اصول بیونیکی ساخته شده است. بنابراین **مساله** و اهمیت موضوع یادشده، ضرورت انجام پژوهش حاضر را ایجاب کرده است. **هدف** پژوهش حاضر، شناسایی اصول و وجوه علم بیونیک در طراحی و ساخت گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک است.پژوهش پیش‌رو با **روش** تجزیه و تحلیل اطلاعات و داده‌های اسنادی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نمونهٔ بررسی شده در پژوهش، شامل گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک است که طراحی و ساختار اثر از بُعد علم بیونیک تحلیل شده است. **نتایج** پژوهش نشان می‌دهد نمونهٔ گرز گاوسر موزهٔ متروپولیتن نیویورک با اصول علم بیونیک و با الهام از سر گاو طراحی شده و از لحاظ عملکرد جنگ‌افزاری نیز مشابه کارکرد شاخ‌ها در ساختمان بدن گاو است. به‌طور کلی، می‌توان گفت طراحی و ساخت گرز به‌شکل سر گاو در کنار کاربرد نمادین آن، کارایی و عملکرد جنگ‌افزاری این وسیله را افزایش داده است.

واژه‌های کلیدی: گرز گاوسر، حیوان گاو، بیونیک، فلزکاری، جنگ‌افزار.

[1] Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
[2] Email: Ghazizadeh@shahed.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: ذکاوت، سحر، قاضی زاده، خشایار. (۱۴۰۱). بررسی بازتاب علم بیونیک در ساختار گرز گاوسر فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۴)، ۳۶-۲۳. Doi: 10.22075/aaj.2023.24744.1117

مقدّمه

گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن، یکی از جنگ‌افزارهایی است که با الهام از سر گاو ساخته شده است. الهام‌گرفتن از طبیعت و نظام هستی، یکی از رویکردهایی است که در دوره‌های مختلف تاریخی در علوم، فنون، صنایع و خلق آثار هنری مورد توجه قرار می‌گرفته است. این علم، امروزه با عنوان بیونیک[1] مطرح است. درواقع به نظر می‌رسد ساختار فرمی و کاربردی گرز گاوسر موجود در موزه متروپولیتن منطبق با علم بیونیک طراحی و ساخته شده است.**ضرورت** موضوع مطرح‌شده در مورد شباهت فرمی و کاربردی گرز گاوسر به سرگاو، ضرورت بررسی بازتاب علم بیونیک در ساختار گرز گاوسر فلزی موجود در موزهٔ متروپولیتن را موجب شده است. برای آشکار شدن این ابهام این **پرسش** مطرح شده است: علم بیونیک چگونه در طراحی و ساخت گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن به کار رفته است؟ برای پاسخ به این سؤال، ابتدا تعریف علم بیونیک و کاربرد علم بیونیک در هنر، معماری و صنایع ارائه شده است. در ادامه، جایگاه جنگ‌افزار گرز در ایران و سپس گرز گاوسر فریدون مورد مطالعه قرار گرفته است. قسمت بعد نیز به معرفی گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک اختصاص یافته و در نهایت، ساختار بیونیکی گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر باید خاطرنشان کرد موضوعی با عنوان دقیق «بررسی بازتاب علم بیونیک در ساختار گرز گاوسر فلزی موجود در موزهٔ متروپولیتن» مشاهده نشده است؛ اما در خصوص گرز گاوسر، مقالهٔ «گرز گاوسر فریدون و منشأ آن»، نوشتهٔ جعفری دهقی و پوراحمد (۱۳۹۲)،چاپ شده درنشریه ادب فارسی را می‌توان نام برد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد شکل گرز، ریشه در ارتباط فریدون با خدای طوفان و گاو نر در اساطیر هندی دارد. همچنین گرز گاوسر به داستان گاو نخستین ایرانی و نیز رشد فریدون در کنار گاوی پرمایه یا برمایه و تغذیهٔ او از این حیوان اشاره می‌کند. ضمناً بین اجداد فریدون و نام ایشان و گاو، ارتباطی عمیق حاکم است و بازتاب آن در شکل گاوسری گرز مشاهده می‌شود. «بررسی کابرد گرز در دورهٔ صفویه»، نوشتهٔ جلودار، حسینی و شاطری (۱۳۹۴) مقالهٔ دیگری است که در آن، انواع گرزهای دوران صفویه بررسی شده است.بنا بر نتایج این تحقیق که در دومین همایش ملی باستان‌شناسی ارائه شده، نمونهٔ فلزی گرز گاوسر از دوران صفویه در دست نیست و تصاویر این نوع گرز فقط در نگاره‌ها مشاهده شده است. فاطمه قهرمانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نمادشناسی ابزار در شاهنامهٔ فردوسی»، چاپ شده در نشریه زیبایی شناسی ادبی، منشأ گرز گاوسر فریدون را در آیین مهری و باورهای ایران باستان واکاوی کرده است. پرودنس اولیور هارپر (۱۳۶۹) مقاله‌ای با عنوان «گرز گاوسر در ایران پیش از اسلام» ارائه کرده است. دربارهٔ علم بیونیک و جایگاه آن در هنر و معماری و نیز رشتهٔ طراحی صنعتی، پژوهش‌های زیادی انجام شده، ولی در حوزهٔ هنرهای سنّتی و صنایع دستی، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. لوسین ژراردن (۱۳۷۹) از نویسندگانی است که در زمینهٔ بیونیک کتاب "*بیونیک، تکنولوژی از جانداران الهام می‌گیرد*" را تألیف کرده است. از پژوهش‌های مرتبط، «کاربست فرم کالبدی زنبور عسل در طراحی و ساخت ظروف

کاربردی» عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد بحری کرمی (۱۳۹۴) در رشتهٔ هنراسلامی، گرایش فلز است که پژوهشگر با الهام از فرم زنبور عسل و با رویکرد بیونیکی، به طراحی و ساخت ظرف عسل‌خوری پرداخته است. در مقالهٔ «نسبت بیومیمیکری در شکل‌گیری فرم و عملکرد اشیای منطقهٔ مارلیک»، نوشتهٔ عموئیان (۱۳۹۷)، چاپ شده در نشریه پژوهش هنر، آثار مکشوفه از مارلیک از حیث ساختار بیونیکی تحلیل شده است. این پژوهش قدمت کاربرد علم بیونیک را در ایران نشان می‌دهد.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو با تجزیه و تحلیل اطلاعات و داده‌های اسنادی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی انجام شده است. نمونهٔ مورد بررسی پژوهش حاضر، شامل گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک است که طراحی و ساختار اثر از بُعد علم بیونیک تحلیل شده است.

تعریف علم بیونیک

ریشهٔ واژهٔ بیونیک به لغت Bio یا Bios برمی‌گردد که از واژهٔ لاتین Biov گرفته شده و به‌معنای واحد زنده و موجود جاندار است (ژراردن، ۱۳۷۹: ۱۱). «بیونیک به‌معنای زیستارشناختی یا به‌کارگیری اندام‌های ساختگی طبیعت، اولین‌بار توسط دانشمند آمریکایی، جک. ای. استیل[۲]، در سال ۱۹۵۹م. به کار برده شد. او بیونیک را علم دستگاه‌هایی که شالوده و پایهٔ تمامی دستگاه‌های زنده‌اند، می‌داند» (حسینی، ۱۳۹۶: ۷). ازآنجاکه واژهٔ بیونیک بیشتر بارِ پزشکی داشت، محققان علوم دیگر، واژگان بیومیمیکری[۳] و بیومیمتیک[۴] را به کار برده‌اند. این دو واژه برخلاف بیونیک که در تحقیقات زیستی و بیولوژیکال[۵] (زیستی) کاربرد دارد؛ بیشتر در تحقیقات مهندسی استفاده می‌شود (قزل، ۱۳۹۲: ۲۱). «بیونیک در حقیقت به وجود آوردن سیستم‌های ساختهٔ آدمی از طریق الهام‌گرفتن از مدل‌های زنده است. به‌طور کلی، بیونیک و معماری بیونیک، علمی است که به الهام‌یابی فنی از ساختمان‌ها، رفتارها و ارتباطات گوناگون عالم جانداران می‌پردازد» (نوذری، ۱۳۹۳: ۲). بیونیک، محصول رابطهٔ انسان با طبیعت است و معرّف نوع نگرش انسان به طبیعت و عناصر هستی است. «شناخت مفاهیم جای‌گرفته در بیونیک، مستلزم آگاهی کافی از طبیعت، انسان و نوع روابط حاکم است که این رابطه نیز متأثر از سطح فکر و نوع نگرش بشر به طبیعت است» (زارع، ۱۳۹۱: ۱۰). شایان ذکر است آنچه در علم بیونیک مطرح است، تقلید از طبیعت به‌عنوان بهترین راه‌حل برای معضلات بشری است؛ زیرا پدیده‌های حاضر در طبیعت، «حاصل سال‌ها آزمون و خطا و ارتقای نتیجهٔ حاصل به‌گونه‌ای سازگار و پایدار با محیط اطراف بوده» و در نهایت، ماحصل آن در بقای جاندار یا سیستم زیستی متجلی است (همان). به بیان دیگر، بیونیک دیدگاهی تکنولوژیک[۶] به طبیعت دارد و با رویکردی غیرمستقیم، به سرشت عناصر هستی دست پیدا می‌کند. به این ترتیب، مطالعهٔ بیونیکی از فرم بیرونی آغاز می‌شود و به مطالعهٔ نیروهای درونی منجر می‌شود (نوذری، ۱۳۹۳: ۲).

علم بیونیک اجزایی دارد:

۱. «بیونیک، علم سامانه‌هایی است که کار آن‌ها از سامانه‌های زنده به کار گرفته شده است (در ساختار و سیستم اصلی)؛

۲. علم سامانه‌هایی که خصوصیاتی شبیه خصوصیات سامانه‌های زنده را دارند (مکانیزه‌ها و عناصر عملکردی)؛
۳. علم سامانه‌هایی که از نظر ظاهر به سامانه‌های زنده شبیه‌اند (دریافت‌های حسی از نظر فرم).

باتوجه‌به این دسته‌بندی می‌توان گفت در بیونیک هر نمونهٔ طبیعی و هر محصول ساخته‌شده بر طبق آن، از سه نظر قابل بررسی است که عبارت‌اند از: ۱. ساختار؛ ۲. مکانیزه؛ ۳. فرم» (حسینی، ۱۳۹۶: ۷ و ۸).

شایان ذکر است وقتی طراحی بیونیکی مدّنظر است، همواره دو حوزهٔ بیونیک فرم‌گرا و بیونیک ساخت‌گرا مطرح می‌شود. بحث بیومیمیکری که امروزه رویکرد دانشی قابل‌اندازه‌گیری دارد، نه‌تنها به بیونیک فرم‌گرا و شکل‌گیری از نوع تقلید فرم می‌پردازد، بلکه توجه به مکانیزم‌های عملکردی جانوران و گیاهان نیز دارد و نسبت فرم را با عملکرد آن تعیین می‌کند. بر این اساس، تناسبات را در شیء تعریف می‌کند. بنابراین ملاک‌های زیبایی‌شناسی از طریق این فرایند برای شیء خاص مشخص می‌شود. لغت بیومیمیکری از دو بخش بیو[۷] به‌معنی زندگی و میمِسیس[۸] به‌معنای تقلید تشکیل شده است. این تقلید در فرم، مکانیزم و فرایند تولید، از طبیعت صورت می‌گیرد. در فرم‌هایی که در این قالب شکل می‌گیرند و تعریف می‌شوند، تنها جسم مخلوقات زنده به‌صورت سه‌بعدی تجسم نشده، بلکه تناسبات فرمی موجود بین پیکره و اجزا که باتوجه‌به شرایط زیستی، حرکتی و عملکردی موجود زنده شکل گرفته و رشد می‌کند، در تعیین فرم نهایی محصول دیده شده و به‌عنوان مهم‌ترین عوامل شکل‌دهی فرم نهایی، مورد توجه و استفاده قرار می‌گیرد (عموئیان، ۱۳۹۷: ۵). روند طراحی بر اساس بیونیک در جدول ۱ ارائه شده است.

کاربرد علم بیونیک در هنر، معماری و صنایع

دربارهٔ کاربرد بیونیک باید خاطرنشان کرد این علم دامنهٔ وسیعی از حوزه‌های تحقیقاتی را شامل می‌شود و در بسیاری از رشته‌های تکنولوژی مورد استفاده قرار می‌گیرد. دانش بیونیک، علمی میان‌رشته‌ای است (نوذری، ۱۳۹۳: ۳۵) و «در علوم کامپیوتری، زمینه‌های مطالعاتی نظیر سلول‌های عصبی مصنوعی، شبکه‌های عصبی مصنوعی، محاسبات تکاملی یا هوش محاسباتی و هوش جمعی را ایجاد کرده است. این اصول در طراحی سیستم‌های پردازش اطلاعات به کار گرفته می‌شود» (قزل، ۱۳۹۲: ۱۹). همچنین علم بیونیک در معماری اماکن، ساخت اتومبیل‌ها، لوازم کاربردی و غیره کاربرد دارد. تصاویر ۱، ۲، ۳ و ۴ نمونه‌هایی در این زمینه هستند.

جایگاه جنگ‌افزار گرز در ایران

گرز یکی از پرکاربردترین سلاح‌های ایزدان و پهلوانان هند و اروپایی است. در اوستا انواع گرزها به دو دسته تقسیم‌بندی شده است: گرزهای کوبیدنی و گرزهای پرتاب‌کردنی (جعفری دهقی و پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۱). بر اساس منابع مکتوب، گرز یکی از جنگ‌افزارهای مهم و نماد قدرت و مقام اشخاص در دورهٔ هخامنشیان و پارتیان بوده است و در دورهٔ ساسانیان هم سوارهٔنظام سنگین برای خردکردن زره‌پوشان از سلاح گرز بهره می‌گرفتند (جلودار و دیگران، ۱۳۹۴: ۵).

جدول ۱- روند طراحی بر اساس علم بیونیک، منبع: (قزل، ۱۳۹۲: ۴۵)

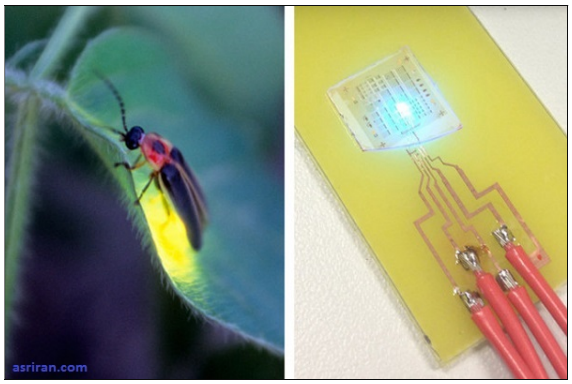
روند کلی و جزئیات طراحی بر اساس علم بیونیک		
۱	انتخاب موجود زنده (پدیدهٔ مدّنظر در طبیعت)	۱. جانوران ۲. گیاهان ۳. آغازیان ٤. تک‌سلولی‌ها
۲	شناسایی خصوصیات زیستی	۱. محیط زندگی: شرایط محیط، دما، رطوبت، فشار و صوت ۲. عکس‌العمل‌ها: منابع حیاتی، سیستم‌های تنفسی، مواد غذایی ۳. خصوصیات فیزیکی: شرایط هم‌زیستی، سازگاری و ناسازگاری مستقیم و غیرمستقیم ٤. روابط سیستماتیک: آمار تجمعی و پراکندگی زیستی، شرایط خاص جغرافیایی
۳	شناسایی خصوصیات معماری	۱. ساختارهای داخلی ۲. روابط سیستماتیک ۳. پیکرهٔ اصلی موجود: عناصر میکرو و تناسبات هندسی، عناصر ماکرو، مواد و نسبت‌ها

تصویر ۱- طراحی و ساخت خودرو با الهام از ماهی جعبه‌ای، منبع: (URL1)

همچنین در دوره‌های مختلف تاریخی، این وسیله مورد توجه جنگاوران و پادشاهان در جنگ‌ها بوده است؛ برای مثال، در زمان صفاریان، از انواع گرز در میدان‌های جنگ استفاده می‌شده است (غفوری، ۱۳۸۸: ۲۴۱).

سلاح گرز در دورهٔ غزنویان هم پرکاربرد بوده و سلطان مسعود مهارت زیادی در استفاده از گرزهای هفتادمنی، چهل‌منی و بیست‌منی داشته است (جلودار و دیگران، ۱۳۹۴: ۵). همچنین به بیان آنجللو[9] سپاه شاه اسماعیل اول به سلاح گرز مجهز بوده است (همان: ۷). مطالب بیان‌شده اهمیت و جایگاه گرز را نشان می‌دهد. در ادامه، به بررسی گرز گاوسر، یکی از انواع خاص گرزها پرداخته می‌شود.

تصویر ۲- ساخت خانهٔ خودخنک‌شونده با الهام از حلزون، منبع: (URL3)



تصویر ۳- ساخت LED قدرتمند با الهام از کرم شب‌تاب، منبع: (URL3)

تصویر ۴- ظرف عسل‌خوری با الهام از کندوی زنبور عسل، منبع: (URL2)

گرز گاوسر فریدون

همان‌طور که اشاره شد، گرز ابزاری نمادین و وسیلهٔ نبرد با اهریمنان است و در *اوستا* ابزار جنگی ایزد مهر با اهریمن ذکر شده است (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰).

گرز گاوسر یکی از انواع گرزها و در داستان‌های *شاهنامه* منسوب به فریدون است. در متون پهلوی، تنها منبعی که به گرز فریدون اشاره می‌کند، دینکرد نهم، فرگرد بیستم (۱۰) است که در آن، شرح داستان نبرد فریدون و ضحاک آمده و در دیگر متون این دوره، به گرز گرشاسب و ظهور و نبرد او با ضحاک ماردوش در آخرالزمان پرداخته شده است (جعفری دهقی و پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۲). شایان ذکر است در *اوستا* ویژگی گاوسری برای گرز فریدون مطرح نشده و در متون پهلوی هم جز در یک متن به این ویژگی اشاره نشده است. در دادستان دینیگ (۳۶، ۸۳) در شرح بندگسستن ضحاک در هزارهٔ اوشیدر هم آمده که سامان گرشاسب با گرز گاوسار، ضحاک ماردوش را شکست می‌دهد و این گرز همان گرز فریدون در نبرد با ضحاک بوده است و در آخرالزمان در دست گرشاسب خواهد بود و با آن ضحاک را خواهد کشت (همان: ۴۳). در داستان تخت طاقدیس، گرز گاوسر یکی از سه چیزی است که از فریدون به یادگار مانده است:

یکی تخت و آن گرزهٔ گاوسار

که مانده‌ست از او در جهان یادگار

سه دیگر کجا هفت چشمه کمر

همی‌خواندی نام او دادگر (همان).

گرز گاوسر ترکیبی از مفاهیم آهن و گاو است. «آهن در اساطیر، نشانهٔ برتری، جنگاوری، چیرگی و توانایی است» (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰) و در باورهای باستانی، فلز بهرام (مریخ)، خدای جنگ بوده است و «طبع او را به طالع مریخ، گرم و خشک می‌دانسته‌اند» (کزازی، ۱۳۷۰: ۲۱). پورداوود دراین‌باره نقل می‌کند: «ایزد بهرام در نبرد با بدکاران به هیئت گرازی با پاهای آهنین، با چنگال‌های آهنین، با اعصاب آهنین، با دم آهنین، با چانهٔ آهنین، پیشاپیش ایزد مهر حرکت می‌کند» (محسنی گردگوهی، ۱۳۹۱: ۱۰۷). گاو هم در اساطیر ایرانی، جانوری مینوی و مقدس و نخستین آفریدهٔ اورمزد است. اورمزد، جانداران گوناگون را از نطفهٔ گاو نخستین به وجود می‌آورد؛ ازاین‌رو جایگاهی مقدس دارد. گاو در داستان فریدون نیز جایگاه مهمی دارد و گاوی برمایه یا پرمایه یا برمایون نام، فریدون را شیر داده و او را تغذیه می‌کند (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۱). همچنین این نکته حائز اهمیت است که ابن‌بلخی در توجیه گاوشکل‌بودن گرز فریدون معتقد است: «چون اجداد فریدون از ترس ضحاک به مدت هزار سال در میان شبانان گاو و گوسفند زندگی می‌کردند و سلاح شبانان گرز است، درنتیجه، سلاح فریدون گرز بود که سلاح شبانان است و گاوشکل بود، چون نام اجداد او گاو بود» (جعفری دهقی و پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۴)؛ بنابراین ارتباط عمیقی بین فریدون و گاو و گرز گاوسر وجود دارد.

معرفی گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک

گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک، نمونه‌ای از جنگ‌افزارهای متعلق به دورهٔ قاجاریه است. جنس آن فولادی و دارای تزیینات زراندودشده است. اثر، توخالی است و به شیوهٔ دواتگری و چکش‌کاری ساخته شده است. سر گاو دوتکه ساخته شده است. در واقع، قسمت فک بالا و سر، یک تکه و فک پایین و قسمت پایین، تکهٔ دیگر را تشکیل می‌دهند. این

قسمت‌ها و شاخ‌ها و گوش‌ها جداگانه ساخته و سپس این قطعات به هم جوشکاری شده است. همچنین سر گاو به قسمت سوم اثر، یعنی میلهٔ گرز اتصال یافته است. چشم‌های اثر برجسته‌کاری و قلم‌زنی شده و مردمک چشم‌ها با رنگ طلایی و به شیوهٔ زراندود مزین شده است. همان‌طور که اشاره شد، تزیینات طلایی اثر به شیوهٔ طلااندود یا زراندودکاری است. شایان ذکر است طلاکاری به روش‌های مختلفی انجام می‌شود. در یک شیوه از طلاکاری، ورقهٔ طلا روی فلز دیگر گذاشته می‌شود و با کوبیدن، ورقهٔ طلا روی فلز پایه تثبیت می‌شود. به این روش، کوفت‌گری طلا می‌گویند. در شیوهٔی دیگر طلاکاری، لایهٔ نازکی از زرورق یا ورق طلا روی سطح فلز دیگر گذاشته می‌شود و با اِعمال حرارت و ایجاد اصطکاک و سایش و فشار، طلا بر سطح فلز تثبیت می‌شود. نوع دیگر طلاکاری، ملغمه‌کاری است. ملغمه، مخلوط پودر طلا و جیوه است که توسط کاردک و ابزاری مناسب، به‌صورت لایه‌ای نازک و ظریف روی سطح فلز پایه پهن می‌شود و سپس با اِعمال حرارت، جیوه تبخیر شده و لایه‌ای نازک از طلا بر فلز پایه باقی می‌ماند (دوامی و انعامی، ۱۳۹۵: ۱). باتوجه‌به انواع شیوه‌های طلاکاری، این نکته حائزاهمیت است که شیوهٔ ملغمه‌کاری در دورهٔ ساسانی وجود داشته و بعد از آن منسوخ شده است. همچنین در شیوهٔ کوفت‌گری طلا، وجود فرورفتگی برای کوبیدن فلز طلا در قسمت سطح اثر، امری معمول بوده است؛ ولی در سطح گرز، این نوع فرورفتگی در نقاط طلاکاری‌شده دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد طلا نه با روش کوفت‌گری، بلکه در ضخامتی بسیار ظریف و نازک، با اِعمال حرارت و اصطکاک بر سطح اثر تثبیت شده است.

تصویر ۵- گرز گاوسر، قرن نوزدهم میلادی، دورهٔ قاجاریه، فولاد و طلا، اندازهٔ اثر ۸۲.۶ سانتی‌متر،منبع: (URL4)

در قسمت زیر چشمان گاو در دو طرف صورت حیوان، عبارت عمل حاجی عباس نوشته شده و در قسمت پشت سر گاو هم عبارت شاه عباس سلطان دیده می‌شود.

تصویر ۵ نمایی از این گرز را نشان می‌دهد. برای تفهیم دقیق، تصاویر زوایای مختلف اثر در جدول ۲ ارائه شده است.

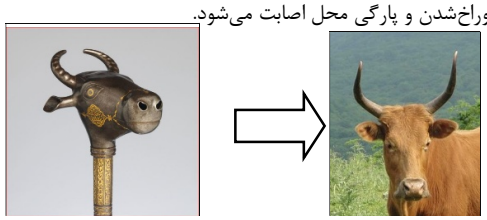
گرز گاوسر موزهٔ متروپولیتن و ساختار بیونیکی اثر

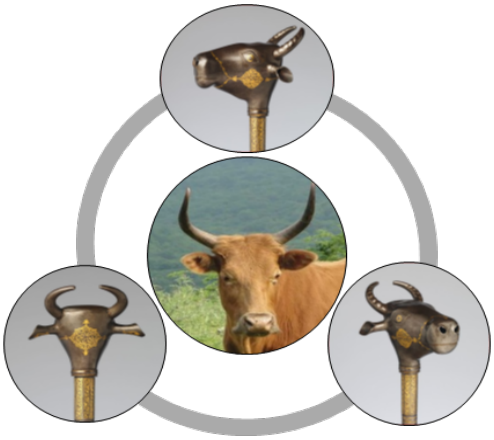
برای تحلیل ساختار بیونیکی گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن باید منشأ الهام اثر که حیوان گاو است، مورد بررسی قرار بگیرد؛ به همین دلیل، در جدول ۳ روند کلی و جزئیات طراحی گرز گاوسر بر اساس علم بیونیک واکاوی شده است:

جدول ۲- تحلیل گرز گاوسر موجود در موزهٔ متروپولیتن، منبع: (نگارندگان)

ردیف	تصویر و تحلیل اثر		
۱	تصویر ۶، ۷ و ۸- گرز گاوسر، زاویهٔ سه‌رخ، پهلو و پشت اثر، منبع: (URL4)		
	تحلیل اثر	• تصویر متعلق به دورهٔ قاجاریه • جنس آهنی (فولادی) با تزیینات طلایی و زراندود • شیوهٔ ساخت دواتگری، چکش‌کاری و جوشکاری • سر گاو در گرز دارای گردنهٔ کوتاه • گردنهٔ گاو در گرز دارای طرح و تزیینات طلااندود • گوش‌های گاو در حالت عمود و صاف بر گرز جوشکاری شده • شاخ‌ها بلند، ظریف و شیاردار هستند • چشم‌ها به شیوهٔ طلااندودکاری و نیز برجسته‌کاری مزین و درست شده‌اند	

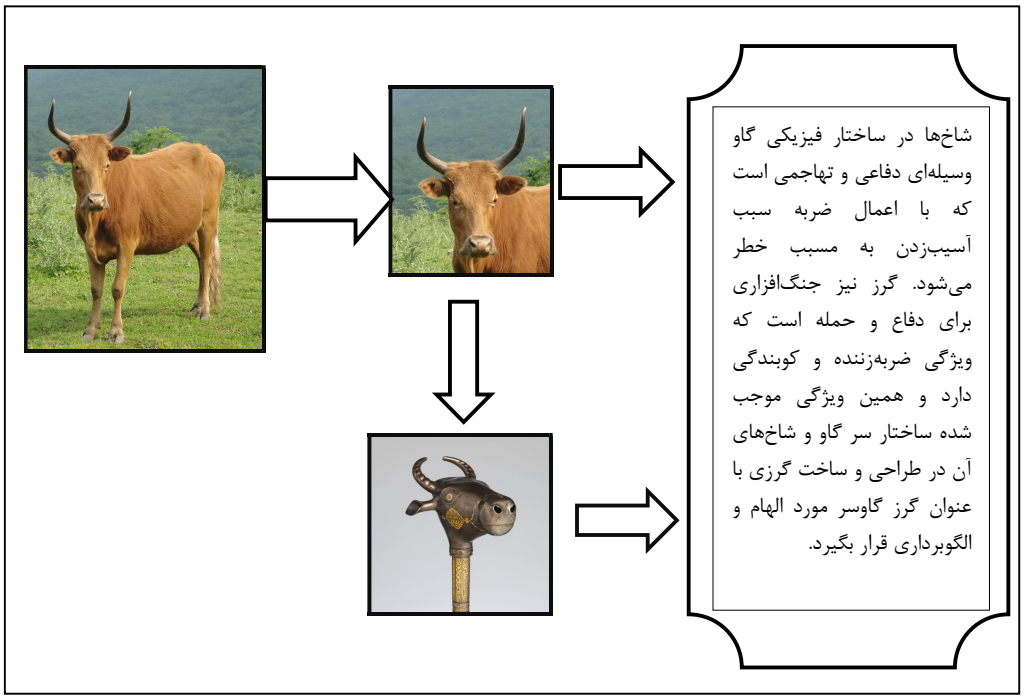
جدول ۳- بررسی روند کلی و جزئیات طراحی گرز گاوسر بر اساس علم بیونیک، منبع: (نگارندگان)

روند کلی و جزئیات طراحی گرز گاوسر بر اساس علم بیونیک		
۱	انتخاب موجود زنده (پدیدهٔ مدّنظر در طبیعت)	جانور (گاو)
۲	شناسایی خصوصیات زیستی	گاو پستان‌داری سُم‌دار، نشخوارکننده و تهی‌شاخ از راستهٔ زوج‌سُمان و از خانوادهٔ گاوسانان است. «خانوادهٔ گاوسانان دربرگیرندهٔ چندین سرده است که سردهٔ بوس[10] همهٔ گاوها و گاومیش‌ها را در بر می‌گیرد. این حیوان برای گوشت، تولید شیر و استفاده از پوست برای تولید چرم، توسط انسان پرورش داده می‌شود. یکی دیگر از محصولات تولیدشده از این حیوان، کود حیوانی است. نزدیک به ۱۰۵۰۰ سال پیش، حدود هشتاد رأس گاو برای اولین‌بار در آناتولی مرکزی، شام و غرب ایران اهلی شده‌اند. طبق تخمینی در سال ۲۰۱۱ نزدیک به ۱,۴ میلیارد رأس گاو در جهان وجود دارد. جد گاوهای اهلی امروزی، حیوانی منقرض‌شده به‌نام نیاگاو[11] است. اولین حیوانی که به سرده بوس متعلق بود، در بیش از دومیلیون سال پیش در آسیا دیده شد. نیاگاو در حدود دویست‌وپنجاه‌هزار سال پیش به اروپا رسید. این حیوان، کمی از فیل کوچک‌تر و خشن و چابک بود». «نزدیک به ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح، با تغییر زندگی بشر از شکارگری به کشاورزی و به‌دنبال توسعهٔ مزارع، گاوهای وحشی به این کشتزارها هجوم می‌آوردند که به‌تدریج بشر توانست تعدادی از این حیوانات را به اسارت درآورده و اهلی کند. گاوپس از سگ و گوسفند و بز و گربه اهلی شد. ابتدا از گوشت گاو استفاده می‌شد؛ اما سرانجام انسان توانست چگونگی دوشیدن شیر گاو را فرابگیرد. باستان‌شناسان معتقدند اهلی‌شدن گاو در آسیا و خاورمیانه بین ۴۵۰۰ تا ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح انجام شده است» . «در مورد ساختار فیزیکی گاو باید خاطرنشان کرد در آروارهٔ فوقانی گاو، دندان‌های پیشین و نیش وجود ندارند و فقط دندان‌های آسیاب وجود دارند و برعکس، دندان‌های پیشین و نیش در فک تحتانی موجودند. دندان‌های نیش گاوها همانند دندان پیشین شده و به‌طور کلی به‌شکل یک ردیف منظم هشت‌تایی در جلوی فک قرار دارد. در هر دست و پای گاو، یک زوج سم وجود دارد» .
		 تصویر ۹- حیوان گاو.
۳	شناسایی خصوصیات معماری سر گاو	باتوجه‌به ساختار سر گاو، این حیوان دارای شاخ است که این شاخ‌ها در بالاترین قسمت سر قرار دارند و در حفاظت حیوان، به‌ویژه محافظت از سر و نیز به‌عنوان وسیله‌ای دفاعی کاربرد دارد. حیوان در صورت احساس خطر، با اعمال ضربه به‌وسیلهٔ شاخ‌ها از خود دفاع می‌کند یا به خطر حمله می‌کند. تیزی شاخ‌ها، ویژگی قابل‌ملاحظه‌ای به ساختار آن‌ها بخشیده و با اعمال نیرو از سوی حیوان، سبب صدمه، سوراخ‌شدن و پارگی محل اصابت می‌شود.  شایان ذکر است این ویژگی شاخ‌ها در قدرت اعمال ضربه و صدمه به محل اصابت، موردتوجه گرزسازان قرار گرفته است؛ زیرا گرز وسیله‌ای دفاعی و جنگ‌افزاری برای حمله است و نوع اعمال ضربات می‌تواند مشابه نوع ضربات سر گاو باشد. می‌توان گفت نحوهٔ کاربرد گرز گاوسر در ضربه‌زدن به‌گونه‌ای است که پشت سر گاو در سر گرز به هدف اصابت می‌کند و به بیان دقیق‌تر، شاخ‌های گاو به هدف اصابت کرده و آن را مصدوم می‌کند؛ درنتیجه، این اشتراک عملکرد گرز و شاخ گاو، منبع اصلی الهام و طراحی و ساخت در اثر گرز گاوسر بوده است.
		 جزئیات تصویر ۹- سر حیوان گاو.



نمودار ۱- بررسی منبع الهام گرز گاوسر از سر حیوان گاو، منبع: (نگارندگان)

اطلاعات جدول ۳، روابط دقیق گرز گاوسر با منبع الهام اثر، یعنی حیوان گاو را به‌روشنی بیان کرده است. نمودار ۱ این روابط را به‌صورت دقیق‌تر نشان می‌دهد.



نمودار ۲- روند طراحی و ساخت گرز گاوسر با الهام از سر گاو بر اساس علم بیونیک، منبع: (نگارندگان)

باتوجه‌به نمودار ۱، گرز گاوسر مشابه سر گاو ساخته شده است. گوش‌های گاو در گرز، مشابه حیوان به حالت عمود بر سر جوشکاری شده و البته شاخ‌ها با انحنای بیشتر و زاویهٔ بسته‌تر طراحی و ساخته شده‌اند که شاید به‌دلیل تمرکز نیرو در هنگام ضربه، این رویکرد اتخاذ شده است. به‌طور کلی، می‌توان گفت طراحی و ساخت گرز به‌شکل سر گاو در کنار کاربرد نمادین آن، کارایی و عملکرد جنگ‌افزاری این وسیله را افزایش داده است.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد گرز گاوسر فریدون یک اثر بیونیکی و ملهم از ساختار سر گاو است. ویژگی اعمال ضربه و نوع عملکرد شاخ‌های گاو هنگام تهاجم و دفاع، مشخصهٔ اصلی در طراحی و ساخت گرز گاوسر است. به بیان دیگر، گرز گاوسر علاوه بر کارکرد نمادین و آیینی، از بُعد عملکرد دفاعی و تهاجمی نیز بازده و کارایی لازم را دارد. هم‌چنین نکته مورد توجه دیگر این است که طراح و سازنده اثر با توجه به منابع موجود از گرز گاوسر فریدون در متون ادبی، به خلق گرزی با ساختاری فرمی سر گاو اقدام نموده است که در حوزه علمی به رشته بیونیک مرتبط است و این امر نشان می‌دهد علم بیونیک در تاریخ ایران نیز جایگاهی مهم داشته است و بازتاب آن نیز در ادبیات و هنر ایران مشهود است. در واقع در ادبیات نیز از گرز خاص و ویژه فریدون با نام گرز گاوسر یاد شده است که سلاحی متمایز و شگرف است و ضربات آن نیز مهلک است. گرزی که مشابه سر و شاخ‌های گاو تعبیه شده و همین نکته ویژگی بارز آن در اثرگذاری ضربات و کارایی سلاح در جنگ محسوب می‌شود.

پی‌نوشت

1) Bionic/ Bionics
2) Jack E. Steele
3) Bio mimicry
4) Biomimetic
5) Biological
6) Technological
7) Bio
8) Mimesis
9) Angelou
10) Bos
11) Bos primigenius

فهرست منابع

- جعفری دهقی، و دیگران (۱۳۹۲). گرز گاوسر فریدون و منشأ آن. ادب فارسی، ۳(۱۱)، ۳۹-۵۶.
- جلودار، محبوبه، و دیگران (۱۳۹۴). بررسی کاربرد گرز در دورهٔ صفویه. دومین همایش ملی باستان‌شناسی.
- حسینی، حسین (۱۳۹۶). طراحی مجتمع مسکونی کوتاه‌مرتبه در شهر صدرا با رویکرد بهره‌گیری از معماری بیونیک، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرودشت.
- دوامی، تقی، و انعامی، فرزانه (۱۳۹۵). کاربست تکنیک‌های طلاکاری بر روی ضریح. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی- اسلامی با تأکید بر هنرهای رو به فراموشی.

- زارع، محمد (۱۳۹۱). طراحی موزهٔ میراث طبیعی با رویکردی مفهوم‌گرا به معماری بیونیک در پارک پردیسان، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری، دانشگاه زنجان.
- ژراردن، لوسین (۱۳۷۹). بیونیک: تکنولوژی از جانداران الهام می‌گیرد، ترجمهٔ محمود بهزاد و پرویز قوامی، تهران: سروش.
- عموئیان، فروغ (۱۳۹۷). نسبت بیومیمیکری در شکل‌گیری فرم و عملکرد اشیای منطقهٔ مارلیک. پژوهش هنر، ۸ (۱۵)، ۱-۱۴.
- غفوری، علی (۱۳۸۸). تاریخ جنگ‌های ایران از مادها تا به امروز. چاپ۱، تهران: اطلاعات.
- قزل، قربان‌محمد (۱۳۹۲). بررسی روش‌های آینده‌پژوهی و بیودیزاین در تولید ایده‌هایی در زمینهٔ طراحی و خلق المان‌های بصری ژانر علمی‌تخیلی در حوزهٔ مدیا (بازی، فیلم و انیمیشن)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ طراحی صنعتی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- قهرمانی، فاطمه (۱۳۹۶). نمادشناسی ابزار در شاهنامهٔ فردوسی. زیبایی‌شناسی ادبی، ۱۵ (۳۴)، ۱۸۱-۲۰۵.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰). رؤیا، حماسه، اسطوره، تهران: مرکز.
- محسنی گردگوهی، فاطمه (۱۳۹۱). آهن و پیدایش آن در اساطیر ایرانی. ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۸ (۲۷)، ۱۰۵-۱۱۸.
- نوذری، نازنین (۱۳۹۳). طراحی سکونت‌گاه در بافت تاریخی اردبیل با رویکرد معماری زیستارشناختی (بیونیک)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

منابع اینترنتی

- Website گل نقش لوتس
  URL1: http://golnaghshtoos.ir/design/ Accessed at: 2020/03/05
  URL2: https://takhfifbazan.com/Coupon-Detail~-Honey/i/2456 Accessed at: 2020/03/05
- Website: عصر ایران
  URL3: https://www.asriran.com/fa/news/357305/ Accessed at: 2020/03/05
- Website: The Metropolitan Museum of Art
  URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30858 Accessed at: 2020/03/05

A Taxonomical Comparison of Pre-Mongolian and Safavid Metal Ewers

Zahra Imanianzade P.N.[1], Davood Shadloo[2]

[1] M.A., Islamic Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. (Corresponding Author).

[2] Assistant Professor, Department of Carpet Design, Art University of Shiraz, Shiraz, Iran.

(Received: 01.01.2023, Revised: 15.01.2023, Accepted: 06.07.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.31104.1182

Abstract:
Since the beginning, mankind has needed to make and use all kinds of containers for eating and drinking, and the containers for liquids are an important part of them, and ewers are among them, which were used for drinking and washing purposes. Iranians used to make ewers in different ways and with different materials. At first, these types of containers were made of clay and clay, and after people became familiar with metal, they were also made of different types of metal. With the emergence of Islam and the formation of Islamic civilizations in different geographical areas including Iran, changes influenced by Islam can be seen in the arts. In the Islamic era, the construction of these ewers continued under the influence of pre-Islamic metalworking and grew under the influence of the advancement of metalworking techniques. In the early Islamic centuries, the works obtained from the periods are so limited that the analyzes are mainly based on hypothesis and speculation. In the history of metalwork art of Islamic Iran, the pre-Mongolian and Safavid period ewers are famous due to the development of construction and the formation of regional styles. These two periods are known as the two flourishing eras of the art of the Islamic era, one of which can be considered as the continuation of the old pre-Islamic traditions and the other as the beginning of the new era of metalworking. Therefore, it is necessary to know the similarities and differences of the common types and to examine the form of these vessels in these two periods as an introduction to the style of metalwork in the Islamic era of Iran. For this reason, in this article, the metal ewers of these two historical periods have been chosen in order to know their formal characteristics. The question raised is that the shape of the ewers of these two periods, which includes the shape of the body, neck and other parts of the ewers, are compared to each other. Research information has been collected using a library method with a fishing tool. The research method is descriptive-analytical and the results of the study are analyzed qualitatively. The investigation and comparison of these ewers showed that in terms of form, the ewers of the pre-Mongolian period are divided into four formal groups, in the second and third groups, there is a part called the pollen in the ewers, and in the fourth group, the neck part is not seen separately. to be Safavid period ewers are divided into two different form groups from the pre-Mongolian period, in the first group the ewers neck is formed by reducing the diameter of the body, and in the second group there is no part called the neck and the whole ewer is made up of the body, which is usually the base. A is placed below it. Analyzing, comparing and examining the form of these fountains can be a sign of greater diversity and innovation in the pre-Mongolian period compared to the Safavid period

Keywords: Metal ewer, handle, early Mongolian, Safavid

[1] Email: zahra.zadeimanian@gmail.com
[2] Email: Shadloudavood@gmail.com
How to cite: Imanianzade P.N., Z., Sahadloo, D. (2023). 'A Taxonomical Comparison of Pre-Mongolian and Safavid Metal Ewers', Journal of Applied Arts, 2(4), pp. 37-50. doi: 10.22075/aaj.2023.31104.1182

مقایسهٔ گونه‌شناسانهٔ آبریزهای فلزی دسته‌دار دورهٔ پیشامغولی و دورهٔ صفوی

زهرا زاده ایمانیان[۱]، داوود شادلو[۲]

[۱] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، مشهد، ایران.(نویسنده مسئول)

[۲] استادیار گروه فرش، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.31104.1182

چکیده

بشر از ابتدا تاکنون برای خوردن و آشامیدن، به ساخت انواع ظروف و استفاده از آن‌ها نیازمند بوده است. آبریزها از جمله ظروفی هستند که برای نوشیدن و شست‌وشو کاربرد داشته‌اند. در ابتدا این نوع ظروف از جنس گِل و سفال و پس از آشنایی انسان با فلز، در انواع فلزی ساخته شدند. در عصر اسلامی، در مناطقی چون مصر، عراق و ایران ساخت این آبریزها متأثر از فلزکاری پیش از اسلام ادامه یافت و تحت‌تأثیر پیشرفت فنون فلزکاری رشد کرد. ایرانیان آبریزها را به شیوه‌های مختلف و با مواد گوناگونی می‌ساختند. در تاریخ هنر فلزکاری ایران، آبریزهای دورهٔ پیشامغولی و دورهٔ صفوی به‌سبب توسعهٔ ساخت و شکل‌گیری سبک‌های منطقه‌ای مشهور هستند. این دو دوره به عنوان عصر شکوفای هنر دوران اسلامی شناخته می‌شوند که یکی را می‌توان به‌منزلهٔ استمرار سنّت‌های کهن پیشااسلامی به شمار آورد و دیگری را به‌منزلهٔ سرآغازی بر فلزکاری عصر جدید دانست؛ ازاین‌رو، شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های گونه‌های رایج و بررسی فرمی این ظروف در این دو دوره، به مثابهٔ مقدمه‌ای بر سبک‌شناسی فلزکاری دوران اسلامی ایران ضرورت دارد. به همین دلیل، در این نوشتار، آبریزهای فلزی این دو دورهٔ تاریخی به‌منظور شناخت ویژگی‌های فرمی انتخاب شده است. مسئله پژوهش در اینجا این است که فرم قسمت های مختلف آبریزهای این دو دوره (بدنه،گردن و دیگر قسمت¬ها) بررسی شود و هدف مقایسه فرمی آنها در دو دوره پیشامغولی و دوره صفوی است. اطلاعات تحقیق به روش اسنادی با ابزار فیش‌برداری گردآوری شده است. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و نتایج بررسی به شیوهٔ کیفی تحلیل شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که از لحاظ فرمی، آبریزهای دورهٔ پیشامغولی به چهار گروه فرمی و آبریزهای دورهٔ صفوی به دو گروه فرمی متفاوت با دورهٔ پیشامغولی تقسیم می‌شوند که این امر، می‌تواند نشانی از تنوع و ابتکار بیشتر در دورهٔ پیشامغولی در مقایسه با دورهٔ صفوی باشد.

واژه‌های کلیدی: آبریز فلزی دسته‌دار، دورهٔ پیشامغولی، دورهٔ صفوی.

[1] Email: zahra.zadeimanian@gmail.com
[2] Email: Shadloudavood@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: ایمانیان زاده پور نجف آبادی، زهرا، شادلو، داوود. (۱۴۰۱). مقایسه گونه‌شناسانهٔ آبریزهای فلزی دسته‌دار دوره پیشامغولی و دوره صفوی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۴)، ۵۰-۳۷. Doi: 10.22075/aaj.2023.31104.1182

مقدمه

ازآنجاکه هدف از تولید هر محصولی، برطرف‌کردن نیاز انسان است، برای رفع نیاز خوردن و آشامیدن نیز که یکی از مهم‌ترین نیازها از ابتدا تا کنون بوده، ظروف ساخته شدند که در این میان، ظروف برای مصارف مایعات، بخش مهمی را شامل می‌شوند. گروهی از این ظروف، به ابریق مشهورند. ابریق، معرب آبری یا آبریز، عبارت است از ظرف لوله‌دار دارای دسته که در آن، آب یا شراب می‌ریختند (دهخدا، ذیل ابریق). البته این تعریف، کلی است و چنان‌که خواهیم دید، در برخی از انواع این ظروف، به‌جای لوله، چرنه تعبیه شده است. قدیمی‌ترین آبریزها از جنس سفال بوده که پس از آشنایی انسان با فلز و آلیاژهای مختلف، این اشیا در انواع فلزی نیز تهیه می‌شدند. با ظهور اسلام و شکل‌گیری تمدن‌های اسلامی در مناطق مختلف جغرافیایی، ازجمله ایران، تغییراتی متأثر از اسلام در هنرها مشاهده می‌شود. در قرون اولیهٔ اسلامی، آثار به‌دست‌آمده از ادوار چنان محدود است که تحلیل‌ها عمدتاً در حد فرضیه و حدس و گمان مطرح می‌شود، در صورتی که از قرن چهارم به‌بعد، تعداد آثار به‌جامانده به قدری است که امکان مطالعات سبک‌شناختی را مهیا می‌کند. آثار فلزی به‌جامانده از این دوران عمدتاً از دورهٔ غزنوی به‌بعد تاریخ‌گذاری شده‌اند که تا پیش از حملهٔ مغول (۶۱۶ق) به آن، دورهٔ پیشامغولی گفته می‌شود. بیشتر آبریزهای فلزی این دوره مربوط به بازهٔ زمانی قرن چهارم تا پنجم هجری هستند که از ادوار مهم فلزکاری به شمار می‌رود. پس از عصر مغولان نیز دورهٔ صفوی را می‌توان دورهٔ احیای فلزکاری به شمار آورد. فنون و طراحی ظروف فلزی در دورهٔ صفوی به اوج رسید و از طرفی، مقدمهٔ سبک‌هایی شد که در ادوار بعد استمرار یافت؛ زیرا در این زمان، تکنیک‌های جدیدی در فلزکاری ابداع شد و آثار پرشماری از گونه‌های فلزی به جا مانده است. فرم ظروف، متأثر از این عوامل بوده و همین امر، تفاوت و تنوع فرمی ظروف در دوره‌های مختلف تاریخی را موجب شده است که آبریزها نیز از این قاعده مستثنا نبوده و به تبع شرایط حاکم، شکل گرفته‌اند.

ارزیابی و تحلیل سبک‌شناسی فلزکاری و به‌طور خاص، ظروف فلزی، اهمیتی فراوان دارد؛ اما ازآنجاکه مقدمهٔ هر پژوهش سبک‌شناسانه‌ای، طبقه‌بندی آثار است، در این پژوهش صرفاً گونه‌ها یا انواع این ظروف مقایسه خواهد شد تا از طریق استخراج شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار این دو دوره بتوان تحولات کلی این هنر را در دوران اسلامی بازشناسی کرد. بنابراین در این نوشتار با تحلیل فرمی نمونه آثار بر اساس دو بخش اصلی آبریز، یعنی بدنه و گردن، به تقسیم‌بندی آبریزهای این دو دوره از لحاظ فرمی پرداخته شده است. هدف از این پژوهش، تحلیل و مقایسهٔ فرم آبریزهای دسته‌دار فلزی این دو دوره است تا به این سؤال اصلی پاسخ داده شود که آبریزهای این دو دوره چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در فرم با یکدیگر دارند و کدام دوره را می‌توان در ابتکار و قوّت هنری در زمینهٔ آبریزها پررنگ‌تر دانست.

پیشینه پژوهش

مقدّم (۱۳۹۲) در مقالهٔ «پژوهشی دربارهٔ ارتباط فرم و عملکرد ظروف باستانی ایران»، چاپ شده در نشریه پژوهش‌هنر، ظروف سفالی، شیشه‌ای، فلزی و چوبی دوران قبل از اسلام را بررسی کرده است. وی با تأکید بر ارتباط فرم ظروف با وضعیت جسمی (دست) انسان، به دسته‌بندی انواع ظروف از لحاظ ارگونومی دسته و

دستگیره پرداخته است. ظروف دسته‌دار با ایجاد زائده‌هایی در قسمت‌هایی از دسته، موجب چنگش بهتر می‌شوند. در ظروف بدون دسته نیز ایجاد بافت روی سطح ظرف یا ایجاد شیارها و انحناهایی، موجب راحتی انسان در استفاده از آن‌ها می‌شود. هر ظرف باتوجه‌به کاربری ویژهٔ خود، به پدیدارشدن فرمی خاص در آن رسیده است که عبارت فرم، تابع عملکرد است را تأیید می‌کند. بهمنی (۱۳۹۳) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «مبانی طراحی و شکل‌گیری اشیا در دورهٔ اسلامی»، به بررسی ظروف کهن از ابتدای دورهٔ اسلامی تا پایان قرن پنجم پرداخته است. وی ظروف را از لحاظ ظاهری (شیشه‌ای، سفالی، فلزی) و محتوایی از نظر نقوش (انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی،کتیبه‌ای، اسطوره‌ای) و از نظر هویت‌سازی (مفاهیم مربوط به آب و نور) تقسیم کرده و سپس با بررسی عناصر گشتالت در این ظروف، به تأثیر باورهای اسلامی در فرم و تزیینات آن‌ها رسیده است. ایروانی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «شناخت و تحلیل فرم در ابریق‌های سرامیکی ایران از سلجوقی تا پایان ایلخانی»، انواع مختلف ابریق‌های سرامیکی به تفکیک فرم را در طول این دوره ارزیابی کرده و نتیجه گرفته که ابریق‌های سرامیکی این دوره‌ها با یکدیگر پیوند فرمی داشته‌اند. مقبلی و نوروزی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فرمی تنگ‌های سفالین دورهٔ سلجوقی کاشان در موزهٔ متروپولیتن با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا»، به بررسی فرمی چند تنگ با رویکرد نشانه‌شناسی پرداخته‌اند. آن‌ها بیشترین تمرکز خود را بر تنگ ماکی قرار داده‌اند و به بررسی عواملی چون فرم، رنگ، بافت، فضاهای مثبت و منفی و نقوش این تنگ پرداخته‌اند. شفیعی سرارودی و مالکی‌مقدّم (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل ریخت‌شناسانهٔ مشربه‌های سفالی دورهٔ میانی اسلامی کاشان»، چاپ شده در نشریه نگره، به بررسی فرمی اجزای مشربه‌های سفالی پرداخته است. در این مقاله، مشربه‌ها به دو گروه دسته‌دار و بدون دسته تقسیم شده‌اند که گروه دسته‌دار شامل سه گروه است. در نهایت، هرکدام از این گروه‌ها از لحاظ اجزای فرمی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. در پژوهش‌هایی که تاکنون صورت گرفته به طور مشخص به آبریزهای فلزی پرداخته نشده است. از سویی در این پژوهش بررسی و مقایسه فرمی آبریزها در دو دوره تاریخی اسلامی ایران مدنظر قرار گرفته است.

روش پژوهش

نوع تحقیق در این پژوهش بر اساس ماهیت و روش، توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات به روش ترکیبی (اسنادی و پیمایشی) صورت گرفته است. جامعهٔ آماری این تحقیق، تمام آبریزهای دسته‌دار فلزی دوران قبل از مغول (از غزنویان تا پایان خوارزمشاهیان) و دورهٔ صفویان است. نمونه‌گیری بر اساس غیرتصادفی بر مبنای میزان دسترسی بوده که شامل ۴۲ نمونهٔ موردی از موزه‌های و خانه‌های حراج مطرح جهان است[1]. در این میان، ۳۴ مورد مربوط به دورهٔ پیشامغولی و ۸ مورد مربوط به دورهٔ صفوی هستند. در این پژوهش، جهت اختصار، پس از طبقه‌بندی، از هر گروه یک نمونه به‌طور کامل بررسی و معرفی شده است. شیوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز باتوجه‌به توصیفی‌بودن تحقیق، به روش کیفی است و اطلاعات بر مبنای استدلال منطقی تحلیل می‌شود.

نگاهی به تحول فلزکاری در دوران اسلامی ایران

بعد از گذشت حدود چهار قرن از استیلای مسلمانان بر ایران، به‌تدریج در هنر فلزکاری تغییراتی به وجود آمد که با روی کار آمدن حکومت سلجوقی، به اوج زیبایی و مهارت رسید (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۰). دوران سلجوقی را می‌توان عصر طلایی پیشرفت فنون و صنایع و حتی زمینه‌های دیگر فرهنگی و هنری دانست (آیت‌الله‌زاده‌شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۶۷). در میان این فنون و صنایع، هنر فلزکاری، به‌ویژه ظروف فلزی با کاربردهای مختلف، از بارزترین این هنرها بود. از دیدگاه هنرمندان این دوران، احجام و ظروف، بیشتر حالت مجسمه‌وار داشته و کاربرد آن‌ها صرفاً برای نگهداری غذا و مایعات نبوده است؛ به همین دلیل، تا حدودی زیبایی بصری احجام نیز مدّنظر بوده و علاوه بر جنبهٔ مفید و کاربردی ظروف فلزی، هنر تجسمی نیز مطرح بوده است (ذبیح‌الله‌زاده سماکوش و خزایی، ۱۳۸۵: ۹۷). ظروف فلزی در قرون سوم و چهارم، بیشتر با سادگی همراه بود و استحکام، اساس آن را تشکیل می‌داد. باتوجه‌به مقاومت ظروف و اشیای فلزی در مقایسه با موارد مشابه سفالین و شیشه‌ای، طبقهٔ متوسط جامعه به آن توجه نشان دادند. غذا در سینی و کاسه‌بشقاب‌های فلزی صرف می‌شد و نوشیدنی‌ها را در چلیک‌های بزرگ فلزی نگهداری می‌کردند. در زمان استفاده، این نوشیدنی‌ها به پارچ‌های فلزی منتقل می‌شد تا برای نوشیدن مجدداً در فنجان‌های کوچک ریخته شود. آفتابه‌های فلزی نیز برای شست‌وشوی دست پس از غذا کاربرد داشت. این اشیا فقط به خوردن محدود نبود؛ به‌طوری که در استحمام زنان طبقهٔ اشراف نیز از تشت و پارچ فلزی استفاده می‌شد. بیشتر آبریزهای عصر سلجوقی، همانند ساسانیان، با جانوران یا پرندگان تزیین شده است که قدمت آن در ظروف و اشیا فلزی، به زمان پیش از آریایی‌ها بازمی‌گردد. در آن زمان، اعتقاد بر این بود که تناول از ظرفی که نقش موجودی روی آن است سبب می‌شود نیروی آن جانور به فرد منتقل شود (احسانی، ۱۳۶۸: ۱۶۵ و ۱۶۶). در فلزکاری این دوران، قطعات طلاکاری کمیاب بود و فلز برنج و مفرغ، بیشتر از سایر فلزها کاربرد داشت. در قرن ششم هجری، کنده‌کاری روی فلزاتی چون مس رایج شد. همچنین برای استفاده از فلزات گران‌بها برای تزیین ظروف، آن‌ها را به قطعات کوچک خرد می‌کردند و در زمینهٔ مفرغی که از قبل مهیا شده بود، کار می‌گذاشتند (پرایس، ۱۳۸۹: ۶۵). در سده‌های بعد، با ظهور صفویان، فصل جدیدی در هنر فلزکاری ایران آغاز شد؛ زیرا نگاه و نگرش جدید، سبب تحولات چشمگیری در ساخت‌وساز، فرم و نوع کارکرد آثار فلزی شد (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

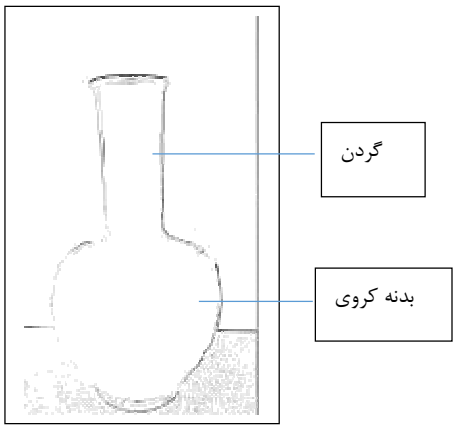
بررسی فرمی آبریزهای فلزی دورهٔ پیشامغولی

اگر بخواهیم به بررسی فرمی آبریزها بپردازیم، به‌طور کلی، آبریزها را می‌توان شامل دو بخش اصلی بدنه و گردن دانست که بخش‌هایی همچون دهانه، دسته، چرنه و پایه به‌عنوان قسمت‌های فرعی آبریزها محسوب می‌شوند. شایان ذکر است در برخی از آبریزها، همین دو بخش اصلی، گاه با یکدیگر ترکیب و به یک ساختار و بخش واحد تبدیل شده‌اند. یکی از بخش‌های فرعی، دسته است. می‌توان آبریزها را به دو گروه کلی دسته‌دار و بدون دسته تقسیم کرد. چگونگی فرم بدنه و گردن و اضافه‌شدن دیگر بخش‌های فرعی در انواع مختلف آبریزها، موجب تنوع فرمی آبریزها در گروه دسته‌دار شده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در این پژوهش به بررسی آثار دوران مربوط به

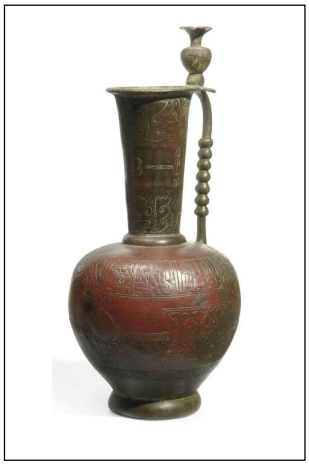
قرون چهارم و پنجم هجری پرداخته شده است که در این دوران، فلزکاری و ساخت احجام و ظروف با اصول و معیارهای خاصی صورت می‌گرفت. از این دوران، آبریزهای فلزی زیادی به جای مانده است که با بررسی نمونه‌های این دوره (زاده‌ایمانیان، ۱۳۹۹) می‌توان آن‌ها را به چهار دستهٔ فرمی تقسیم کرد:

آبریزهای گروه اول

در آبریزهای گروه اول، قسمت بدنه و گردن، دو بخش مجزا از یکدیگر دارند. بدنه‌ای کروی‌شکل به گردن متصل شده که بدون چرنه است (تصویر ۱). باتوجه‌به نمونه‌های بررسی‌شده، در این آبریزها دسته از لبهٔ دهانه شروع شده و روی شانهٔ بدنهٔ کروی ختم می‌شود. در شش نمونه این گروه، سطح بالای آن با ارتفاع آبریز برابری می‌کند و در آن‌ها دسته در طول مسیر، خالی از تزیینات نیست و با مواردی همچون گل و دانه‌های انار، زائده‌های فرمی یا تغییرشکل فرمی تزیین شده‌اند. گردن این آبریزها با دو خط افقی به سه بخش تقسیم شده که در برخی بدون تزیین بوده و در برخی تزییناتی کار شده است. در نمونهٔ آبریز برنزی موجود در خانهٔ حراج کریستیز که مربوط به قرن نهم میلادی است (تصویر ۲)، در محل اتصال گردن به بدنه، حلقه‌ای برجسته دیده می‌شود که میزان این برجستگی در آبریزهای این گروه متفاوت است. هفت دانه انار روی دسته دیده می‌شود و گل اناری بالای دسته، کاملاً قائم بر دسته قرار گرفته است. این گل انار در برخی آبریزها با زاویه‌ای قائم یا حداکثر با زاویهٔ ۳۰ درجه نسبت به خط قائم در بالای دسته قرار دارد. این آبریزها را که دارای گل انار در بالای دسته و دانه‌های انار روی دسته هستند، می‌توان آبریزهای گل اناری نامید[۲]. روی بدنه و گردن این آبریز، تزییناتی با طرح‌های برگ نخل و پرنده کار شده است و روی بدنه، کتیبه‌ای کوفی با عباراتی همچون برکت، سلامت، سعادت، یمن و... دیده می‌شود.



تصویر ۱-گروه اول آبریزهای دورهٔ پیشامغولی.منبع:(نگارندگان)

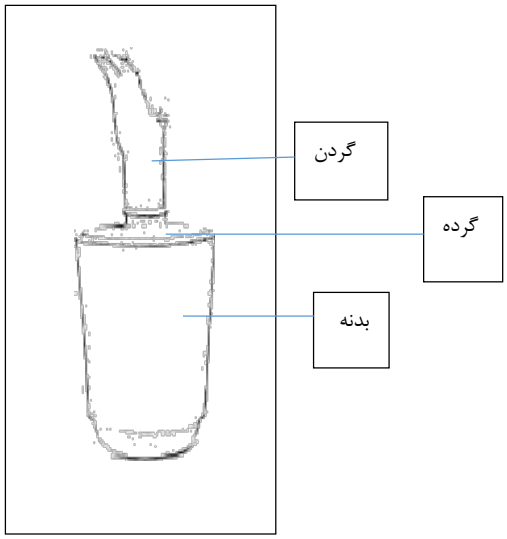


تصویر ۲- آبریز برنزی دورهٔ پیشامغولی ایران، خانهٔ حراج کریستیز. منبع: (URL:1)

این تعداد دانه‌ها روی دستهٔ آبریز برنزی موجود در موزهٔ متروپلیتن به شمارهٔ ۴۴۸۶۷۵، شش عدد است و گل انار بالای دستهٔ این آبریز به‌صورت قائم قرار نگرفته و با زاویه‌ای حدود ۱۰ درجه نسبت به خط قائم قرار دارد. روی بدنهٔ آن تزیینی دیده نمی‌شود و تنها در دو بخش بالا و پایین، از سه بخش گردن، نقوش گیاهی به چشم می‌خورد.

آبریزهای گروه دوم

در گروه دوم آبریزها قسمت بدنه و گردن، دو بخش مجزا از یکدیگر هستند؛ ولی این دو قسمت توسط یک قسمت رابط میانی به‌نام گرده[۳] به یکدیگر متصل شده‌اند (تصویر ۳).گردهٔ این گروه از آبریزها کاملاً مسطح و موازی سطح افق است که همین امر، فضای مناسبی را برای نوشتن کتیبه‌ها روی آن‌ها فراهم کرده است. بدنهٔ این گروه از آبریزها به‌صورت قائم است و انحنای شکمی در آن‌ها دیده نمی‌شود. در برخی از آبریزهای این گروه، خطوط عمودی متناوبی بر بدنه کار شده که نوارهای عمودی ایجادشده دارای تزیینات مختلف هستند. این تزیینات در تمامی نوارها به‌طور یکسان و مشابه تکرار شده‌اند. دسته‌های ساده و بدون تزیین این گروه از آبریزها، از لبهٔ آبریز آغاز شده و در لبهٔ گرده، اتصال به بدنه آغاز و تا پشت بدنه ادامه دارد. تمامی این آبریزها دارای چرنه‌ای به‌شکل کایت هستند که ارتفاع آن‌ها با ارتفاع بالای دسته، برابر یا بالاتر از آن است. در آبریز برنزی موجود در خانهٔ حراج کریستیز که مربوط به قرن دوازدهم میلادی است (تصویر ۴)، بدنه دارای سطحی صاف و بدون انحنا و برجستگی است و با گرده‌ای کاملاً تخت و موازی با خط افق به گردن متصل شده است. تزیینات کمی روی بدنه کار شده که شامل نواری از کتیبه به خط نسخ در بالای بدنه است. چهار گل نیز به‌طور قرینه در چهار طرف بدنه کار شده است. روی گردن این آبریز، تزییناتی متناسب با تزیینات بدنه کار شده است که این تزیینات گیاهی و کتیبه نیز درون کادرهایی هندسی جای گرفته‌اند. می‌توان گفت تزیینات بیشتر آبریزهای این گروه، درون کادرهای هندسی و منظمی قرار دارند و گاهی به‌صورت حجمی و برجسته دیده می‌شوند. آبریز مفرغی موجود در موزهٔ متروپلیتن به شمارهٔ ۴۵۰۵۱۳ نمونهٔ بارزی از این گروه آبریزها با تزیینات حجمی است. در این آبریز که با مفاهیم نجومی و صور فلکی تزیین شده، همهٔ تزیینات به‌طور متوالی درون کادرهای هندسی عمودی جای گرفته‌اند و روی گرده‌ای کاملاً مسطح نیز کتیبه‌ای کار شده است.

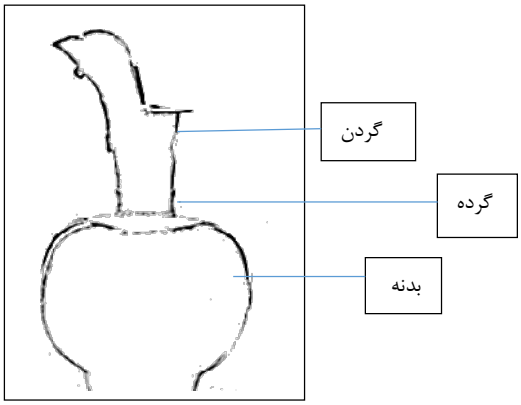


تصویر ۳- گروه دوم آبریزهای دورهٔ پیشامغولی منبع: (نگارندگان)

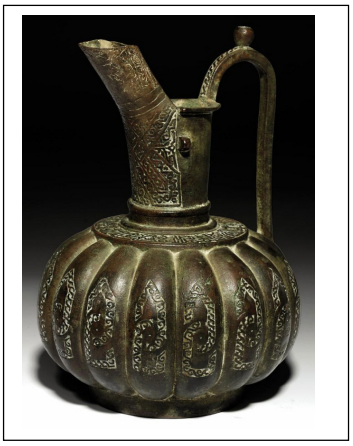
تصویر ۴: آبریز برنزی دورهٔ پیشامغولی ایران، خانهٔ حراج کریستیز، منبع: (URL:2)

آبریزهای گروه سوم

گروه سوم آبریزها مانند دستهٔ دوم، شامل دو بخش مجزای گردن و بدنه‌اند که با گرده به یکدیگر متصل شده‌اند (تصویر ۵)؛ ولی برخلاف گروه دوم، دارای بدنه‌ای کروی‌شکل هستند و در تمامی آبریزهای این گروه، بدنه با شیارهای عمودی تزیین شده است. چرنه‌های این گروه از آبریزها نیز مانند گروه دوم به‌شکل کایت بوده و دسته‌های آن‌ها نیز مانند گروه دوم بدون انحنا هستند و تنها زائده‌ای در بالای دسته جهت چنگش بهتر دیده می‌شود. در نمونهٔ آبریز برنزی موجود در خانهٔ حراج کریستیز، تمامی موارد ذکرشده دیده می‌شود. بدنهٔ کروی‌گونهٔ این آبریز دارای شیارهای عمودی است که درون این شیارها تزییناتی یکسان با یکدیگر کار شده است. روی گردهٔ این آبریز، کتیبه‌ای به خط کوفی دیده می‌شود. گردن آبریز با یک خط عمودی به دو بخش تقسیم شده که بخش جلویی (زیر چرنه) دارای تزییناتی متناسب و برگرفته از نقش بدنه است (که مشابه این نقوش روی دسته نیز دیده می‌شود) و نیمهٔ پشتی گردن (سمت دسته) خالی از تزیینات است. در بالای دسته، همانند دیگر نمونه آبریزهای این گروه نیز زائده‌ای جهت چنگش بهتر کار شده است (تصویر ۶).



تصویر ۵: گروه سوم آبریزهای دورهٔ پیشامغولی، منبع: (نگارندگان)

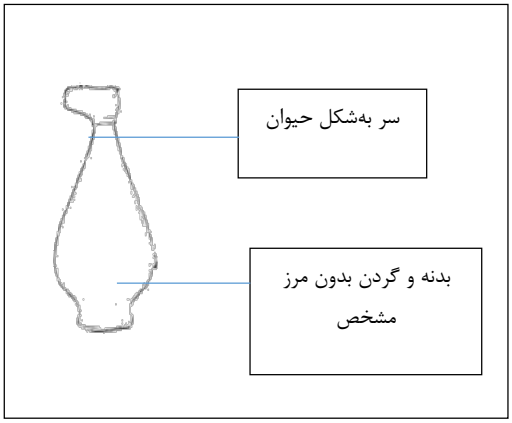


تصویر ۶- آبریز برنزی دورهٔ پیشامغولی ایران، خانهٔ حراج کریستیز، منبع: (URL: 3)

آبریزهای گروه چهارم

در گروه چهارم آبریزها قسمت بدنه و گردن مجزا از یکدیگر تعریف نشده‌اند و مرز جداکننده‌ای بین این دو قسمت وجود ندارد (تصویر ۷). در این گروه از آبریزها سر آبریز به‌شکل سر حیوان با پوزه‌ای کشیده است که از پایین سر، گردن آبریز آغاز می‌شود و تا قسمت بدنه با تغییر قطر ادامه می‌یابد. این تغییر قطر در قسمت بدنه به‌حدی است که به مقطعی سه یا چهاربرابر مقطع در قسمت ابتدایی در گردن می‌رسد. پایه‌های این آبریزها برخلاف بخش گردن، با حد و مرز مشخصی از بدنه جدا شده‌اند و ارتفاعی بیشتر از آبریزهای سه گروه قبلی دارند. در نمونهٔ آبریز برنزی موجود در خانهٔ حراج کریستیز، پایهٔ بلند آبریز با مرز مشخصی از بدنهٔ آن جدا شده است و در واقع، به‌عنوان قطعه‌ای مجزا در این آبریز محسوب می‌شود. در بالای دستهٔ آن، زائده‌ای بلند قرار دارد که به‌شکل سر حیوان است و چنگش بهتر را سبب می‌شود. گویی این حیوان که احتمالاً شیر است، با حرکتی ایستا با دو پای خود روی بدنه ایستاده و دستان خود را بر سر آبریز تکیه داده و سر خود را آن‌چنان کشیده نگه داشته است تا

بر بالای سر آبریز، تسلط دیداری داشته باشد. روی بدنه و در انتهای محدودهٔ گردن، نوار تزیینی کار شده که به خط کوفی است و بر روی بدنهٔ آن نیز در بخش قرینهٔ دسته، نقشی تک دیده می‌شود. مشابه این فرم دسته و پایه در اثر شمارهٔ ۴۴۸۹۵۶ موزهٔ متروپلیتن نیز مشاهده می‌شود. در این اثر نیز دو نوار تزیینی کتیبه‌دار به خط کوفی در بالا و پایین آبریز کار شده است. پایه‌ای بلند به‌عنوان قطعه‌ای مجزا در زیر بدنه قرار دارد و روی دسته، قسمتی به‌شکل شیر جهت چنگش بهتر کار شده است (تصویر ۸).



تصویر ۷- گروه چهارم آبریزهای دورهٔ پیشامغولی، منبع: (نگارندگان)

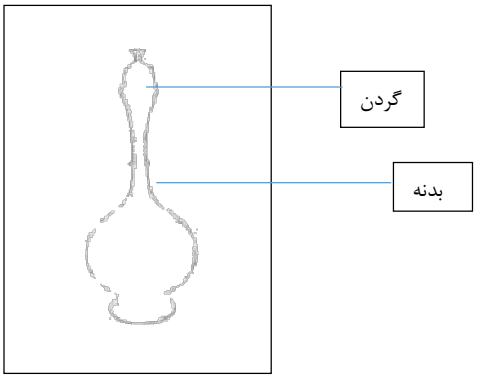
تصویر ۸ - آبریز برنزی دورهٔ پیشامغولی ایران، خانهٔ حراج کریستیز، منبع: (URL:4)

فرم آبریزهای فلزی دورهٔ صفوی

در دورهٔ صفوی نیز آبریزها فرم‌های مختلفی داشتند که با بررسی نمونه‌های این دوره، به‌صورت کلی می‌توان آن‌ها را به دو دستهٔ فرمی تقسیم کرد:

آبریزهای گروه اول

دستهٔ اول آبریزها شامل بدنه‌ای خمره‌ای هستند که با تغییر قطر تدریجی بدنه، به گردن می‌رسد (تصویر ۹). گردن این آبریزها دارای کمر باریکی است؛ به این معنی که قطر گردن در میانهٔ ارتفاع آن، به حداقل قطر در کل آبریز می‌رسد. در این آبریزها مرز مشخصی بین بدنه و گردن وجود ندارد که متفاوت با آبریزهای دورهٔ پیشامغولی (به‌جز گروه چهارم) است. دستهٔ تمامی آن‌ها ساده و بدون تزیین و به‌صورت s است که میزان انحنای آن‌ها کاملاً برگرفته از انحنای بدنه است و قطر دسته از بالا به پایین به‌تدریج کاهش می‌یابد. در نمونهٔ موجود در موزه هرمیتاژ، گردنی بلند و کشیده در بالای بدنه قرار گرفته که ارتفاع آن تقریباً با ارتفاع بدنه برابر است. در میانهٔ گردن، حلقه‌ای برجسته کار شده است که در تمامی آبریزهای این گروه دیده می‌شود. انحنای فرم دسته کاملاً برگرفته از انحنای بدنه و گردن به‌صورت معکوس است و کاهش قطر ناچیزی از بالا تا پایین دسته دیده می‌شود. روی گردن، تزیینات حلقوی متناوبی کار شده است و بر بدنه، تزیینات منظم با طرح اسلیمی دیده می‌شود که تزیینات گردن و بدنه، مشابه نمونهٔ اثر دیگری در موزهٔ هرمیتاژ با شمارهٔ ۱۲۴۴۷۶ است که بدنه‌ای بزرگ‌تر از نمونهٔ تصویر ۱۰ دارد.

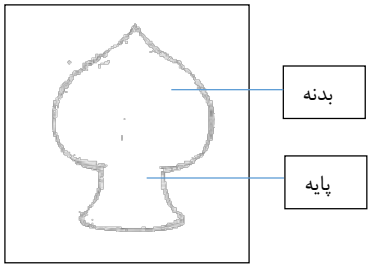


تصویر ۹- گروه اول آبریزهای دورهٔ صفوی، منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۰- آبریز برنزی دورهٔ صفوی ایران ، منبع: (URL:7)

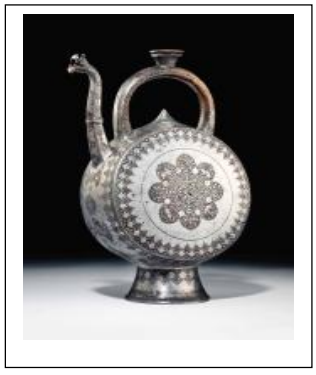
آبریزهای گروه دوم

دستهٔ دوم آبریزها تنها بدنه دارند و فاقد گردن‌اند و دسته در بالای آبریز قرار گرفته است (تصویر ۱۱). این آبریزها شامل چهار قسمت بدنه، دسته، پایه و جرنه هستند که بدنهٔ آن‌ها به دو صورت اشکی و دایره‌ای وجود دارد (تصاویر ۱۲ و ۱۳). دسته در تمامی آن‌ها به‌صورت بخشی از یک دایره تعریف شده که در بالای آن‌ها زائده‌ای با سطح مقطع مربع یا مستطیل به‌عنوان دهانهٔ آبریز بوده و روی آن در قرار گرفته است. چرنه در تمامی آن‌ها در قسمت انتهایی، دارای انحناست. در نمونهٔ موجود در موزهٔ کریستیز، پایه‌ای بلند با ارتفاع حدود دوسوم ارتفاع بدنه در زیر آن قرار گرفته است و چرنه، ارتفاعی بالاتر از ارتفاع دسته دارد. (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۱- گروه دوم آبریزهای دورهٔ صفوی، منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۲- آبریز برنجی دورهٔ صفوی ، منبع: (URL:7)



تصویر ۱۳- آبریز مسی دورهٔ صفوی،منبع:(URL5)

بحث و نتیجه‌گیری

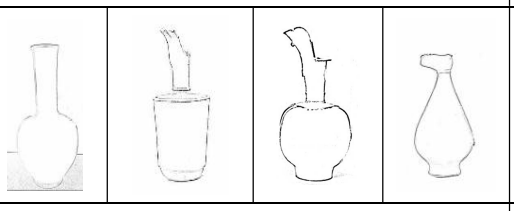
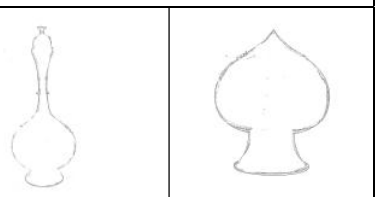
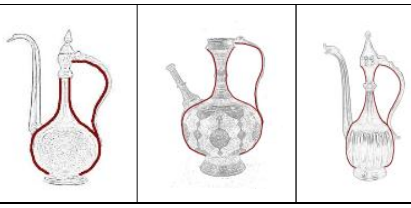
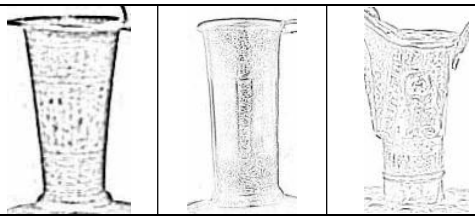
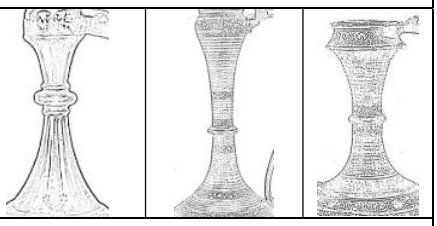
در این پژوهش، به مقایسهٔ فرمی آبریزهای فلزی دسته‌دار دورهٔ پیشامغولی و صفوی پرداخته شد که بدین منظور ۴۲ نمونهٔ موردی که ۳۴ مورد از آن مربوط به دورهٔ پیشامغولی و ۸ مورد مربوط به دورهٔ صفوی است، مورد بررسی قرار گرفت. به‌دلیل تعداد زیاد نمونه‌ها، در هر گروه به شرح کامل فرمی یک

با بررسی و تحلیل فرم‌ها آبریزهای نمونه پرداخته شد. فلزی دورهٔ پیشامغولی و صفوی، نتایج زیر حاصل شد:

- فرم آبریزهای پیشامغولی به چهار دستهٔ متفاوت تقسیم می‌شود که تفاوتشان در رابطه و اندازهٔ گردن، دسته و بدنه است. گروه نخست با بدنه و گردنی مجزا از یکدیگر و بدنه‌ای کروی‌شکل که به گردن متصل شده، بدون چرنه ساخته شده‌اند. گروه دوم، آبریزهایی هستند که قسمت بدنه و گردن، دو بخش مجزا از یکدیگرند؛ ولی این دو قسمت با یک رابط به‌نام گِردهٔ مسطح و افقی به یکدیگر متصل شده‌اند. کتیبه‌ها روی همین گردهٔ مسطح قرار گرفته است. بدنهٔ این گروه قائم است و انحنای شکمی ندارد. گروه سوم مانند گروه دوم، از دو بخش مجزای گردن و بدنه متصل ساخته شده، ولی برخلاف گروه دوم، بدنه‌ای کروی‌شکل دارند که با شیارهای عمودی تزیین شده است. گروه چهارم آبریزها با بدنه و گردنی مجزا، مرز جداکننده‌ای در میان دارند. در این گروه از آبریزها سر آبریز به‌شکل سر حیوان با پوزه‌ای کشیده ترسیم شده که گردن از پایینِ سر آغاز می‌شود و تا قسمت بدنه با تغییر قطر ادامه می‌یابد. این تغییر قطر در قسمت بدنه، به‌حدی است که به مقطعی سه یا چهاربرابر مقطع در قسمت ابتدایی در گردن می‌رسد.
- فرم آبریزهای دورهٔ صفوی به دو گروه اصلی تقسیم می‌شود: گروه نخست، بدنه‌ای خمره‌ای دارند که با تغییر قطر تدریجی بدنه به گردن می‌رسد. گردن این آبریزها دارای کمر باریکی هستند؛ به این معنی که قطر گردن در میانهٔ ارتفاع آن، به حداقل قطر در کل آبریز می‌رسد. گروه دوم، تنها بدنه دارند و فاقد گردن هستند. در این گروه، دسته در بالای آبریز قرار گرفته است. این آبریزها چهار قسمت بدنه، دسته، پایه و چرنه دارند که بدنهٔ این آبریزها به دو صورت اشکی و دایره‌ای است و احتمالاً کاربردی متفاوت داشته‌اند.
- با مقایسهٔ این گونه، نتایج زیر حاصل شد: اولاً تنوع گونه‌های پیشامغولی از دورهٔ صفوی بیشتر است. در سه گروه از چهار گروه آبریزهای دورهٔ پیشامغولی که دارای گردن هستند، گردن و بدنه به‌عنوان دو بخش اصلی و جدا از یکدیگر با مرز مشخص تعریف شده است، در صورتی که در آبریزهای دورهٔ صفوی، تفکیک این دو بخش در آبریزها دیده نمی‌شود. از سویی، فرم گردن در سه گروه اول در نمونه‌های دورهٔ پیشامغولی به‌صورت مستقیم و ایستاست؛ اما در گروه اول آبریزهای دورهٔ صفوی که دارای گردن هستند، گردن دارای تغییراتی در قطر است که فرم انحنا در آن ایجاد کرده است. در توضیح شباهت دسته‌های این آبریزها می‌توان گفت در سه گروه اول آبریزهای پیشامغولی، دسته‌ها با انحناهای جزئی کار شده‌اند که متأثر از فرم گردن آن‌هاست و تنها در گروه چهارم که بدنه و گردن فرمی متفاوت دارند، دسته‌ها انحنای s به خود گرفته‌اند که این نوع انحنای دستهٔ s مانند را می‌توان در نمونه‌های گروه اول آبریزهای دورهٔ صفوی متناسب با فرم بدنه و گردن آن‌ها مشاهده کرد. در بین این گونه‌ها رابطه‌ای وجود دارد که می‌توان در آن، سیر تحولی از تکامل طراحی فرم آبریزها در جهت زیبایی و کاربرد راحت‌تر را دید، با این توضیح که از چهار گونهٔ دورهٔ پیشامغولی، یک گروه بدون چرنه هستند و سه گونه، چرنه و

گردن نسبتاً کوتاهی دارند؛ اما به‌تدریج ارتفاع گردن افزایش یافته و در دورهٔ صفوی به گردنی بلند رسیده و لوله جایگزین چرنه شده است. گروهی دیگر از آبریزهای دورهٔ صفوی بدون گردن، ولی با همان لولهٔ بلند ساخته شده‌اند و بدین ترتیب، می‌توان این لولهٔ بلند را یک ویژگی سبک‌شناسانه برای آبریزهای این دوره به حساب آورد. به همین سیاق، نبودِ لوله و استفاده از چرنه می‌تواند ویژگی برجستهٔ آبریزهای پیشامغولی به شمار آید.

جدول شمارهٔ ۱- مقایسهٔ فرمی آبریزهای دورهٔ پیشامغولی و دورهٔ صفوی، منبع: نگارنگان

	پیشامغولی	صفوی
فرم	تقسیم به چهار گروه فرمی	تقسیم به دو گروه فرمی
		
فرم(ساختار بصری)	ساختار هندسی	استفاده از فرم‌ها و خطوط آزاد و منحنی
		
فرم(گردن)در آبریزهای گردن دار	کاهش تدریجی قطر از بالا به پایین گردن یا امتداد با قطری ثابت	کاهش قطر از بالا به پایین تا اواسط گردن و مجدداً افزایش قطر تا بدنه/در قسمت حداقلی قطر، حلقه‌ای برجسته قرار گرفته است
		
فرم (چرنه)	بدون چرنه یا به‌شکل کایت	به‌شکل لوله‌ای

پی‌نوشت

۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زهرا ایمانیان زاده، با عنوان" مطالعه تطبیقی آبریزهای دسته‌دار ایرانی فلزی دوره سلجوقی و دوره صفوی با رویکرد گشتالت " با راهنمایی "دکتر مهدی صحراگرد" ارائه شده در موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، به شرح کامل ۲۴ نمونه پرداخته شده است و سایر نمونه‌ها در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۲) شرح فرمی آبریزهای گل اناری دورهٔ سلجوقی در آسیای میانه درمقاله زیر ذکر شده است: زاده‌ایمانیان، زهرا، صحراگرد، مهدی (۱۳۹۹)، بررسی فرم وتزئینات آبریزهای فلزی دارای تزئین گل اناری دوران سلجوقی در آسیای میانه، فردوس هنر).

۳) گرده: هرچیز مدور و گرد، عضو مخصوص، میان دو کتف که سنگینی کوله بر روی آن افتد، میان دو شانه، پائین گردن ازپشت(دهخدا،۱۳۷۷:۱۹۰۵۴-۱۹۰۵۳). این تعریف را در آبریز به سطح صاف مدور و گردی گفته می‌شود که در پایین گردن موازی با سطح زمین قرار گرفته و معمولا برای نوشتن کتیبه استفاده می‌شده است.

فهرست منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله، پاکیاری، سارا (۱۳۸۲)، فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول، مطالعات هنرهای تجسمی، ۲۰: ۱۴۸- ۱۳۸.
- احسانی، محمدتقی (۱۳۸۶)، هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
- ایروانی، نسرین (۱۳۹۴)، شناخت و تحلیل فرم در ابریق های سرامیکی ایران از سلجوقی تا پایان ایلخانی، پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر.
- بهمنی،پردیس (۱۳۹۳)، مبانی طراحی و شکل گیری اشیا در دوره اسلامی، پایان نامه دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر.
- پرایس،کریستین (۱۳۸۹)، تاریخ هنر اسلامی، مترجم مسعود رجب نیا، تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). لغت نامه دهخدا. تهران : موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران .
- ذبیح‌الله‌زاده سماکوش، محمدرضا، خزایی، محمد (۱۳۸۵)، احجام فلزی دوران اولیه اسلامی تا اواخر دوره سلجوقی، مطالعات هنر اسلامی، ۴: ۱۰۲- ۸۵.
- زاده ایمانیان،زهرا (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی آبریزهای دسته‌دار ایرانی فلزی دوره سلجوقی و دوره صفوی با رویکرد گشتالت، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس.
- زاده‌ایمانیان، زهرا، صحراگرد، مهدی (۱۳۹۹)، بررسی فرم وتزئینات آبریزهای فلزی دارای تزئین گل اناری دوران سلجوقی در آسیای میانه، فردوس هنر، ۲: ۶۱- ۴۸.
- شفیعی‌سراوردی، مهرنوش، مالکی مقدم، محدثه (۱۳۹۸)، تحلیل ریخت‌شناسانه مشربه‌های سفالی دوره میانی اسلامی کاشان، نگره، ۵۱: ۸۲-۶۵.
- مقدم، نسرین (۱۳۹۲)، پژوهشی درباره ارتباط فرم و عملکرد ظروف باستانی ایران، پژوهش هنر، ۴: ۱۴۰-۱۳۳.
- نوروزی طلب، علیرضا، افروغ، محمد (۱۳۸۹)، بررسی فرم، تزئین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی، مطالعات هنر اسلامی، ۱۲: ۱۲۸- ۱۱۳.

منابع اینترنتی:

- Website: Christie's'
  URL1: https://www.christies.com/lot/lot-an-early-islamic-bronze-ewer-eastern-iran-5422323 Accessed in November 2019
  URL2: https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-khorassan-copper-inlaid-bronze-ewer-signed-5358608-details.aspx Accessed in October 2019
  URL3: https://www.christies.com/lot/lot-a-khorassan-ribbed-bronze-ewer-north-east-5358609 / Accessed in November 2019
  URL4:https://www.christies.com/lot/lot-a-khorasan-engraved-bronze-ewer-iran-12th-5360395/ Accessed in September 2019
  URL5: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-safavid-brass-ewer-iran-circa-1600-5604615-details.aspx Accessed in October 2019
  URL6: https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-safavid-tinned-copper-ewer-iran-17th-century-5667949-details.aspx Accessed in November 2019
- Website :Hermitage Museum of Art
  URL7: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/123345 Accessed in December 2019
- Website: Metropolitan Museum of Art,
  URL9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448675 Accessed in August 2019
- Website: Bonhams,
  URL10: https://www.bonhams.com/auctions/17823/lot/203/ Accessed in January 2020
  URL11: https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/39 Accessed in January 2020
- Website: Victoria & Albert Museum,
  URL12: http://collections.vam.ac.uk/item/O76847/ewer-unknown Accessed in January 2020
- Website: Sotheby's
  URL13:http://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2016/arts-islamic-world-l16220/lot.103.html Accessed in January 2020

Investigation and Adaptation of Animal-related Motifs in Ancient Elam with Bakhtiari culture

Majid Sarikhani[1], Amin Babadi Akasheh[2]

[1] Associate Professor, Department of Archaeology, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponiding Author)
[2] M.A. Department of Archaeology, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Graduated Student)

(Received: 03.06.2023, Revised: 26.07.2023, Accepted: 29.07.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.30928.1178

Abstract:
Many customs of the Bakhtiari kinfolk are accompanied by ambiguities that can be adequately answered by comparing them with the archaeological findings of the Elam civilization, because animals were of special importance in ancient Elam and many cultural works left from the civilization of Elam have motifs related to animals and they have played an important role in the culture of the Bakhtiari people since long ago. Therefore, this research tries to investigate the comparative presence of animals such as lions, snakes, goats, etc. in the civilization of Elam and the Bakhtiari people .This research tries to answer these questions, which findings indicate the transfer of the concept of these motifs from the civilization of Elam to the Bakhtiari culture, and in what aspects of the Bakhtiari culture can it be seen? The research method is descriptive-analytical with field investigation with a comparative approach. The aim of the research is to examine and compare the motifs related to animals in ancient Ilam with the culture of the Bakhtiari people and it is also a study of the influence of these characters in the culture of the Bakhtiari people and by doing this research, the origin of sanctity and importance of the most important animals in Bakhtiari culture is determined and it is also proven to some extent that considering the relatively long time that has passed since the ancient Elam rule, traces of their culture can still be observed in the culture of the Bakhtiari people. The statistical population of the research includes 32 works of archaeological and artistic evidence decorated with motifs related to animals from the civilization of Elam. The research results show that the position, role and importance of animals such as; Lion, snake and goat in Bakhtiari culture and in the nomadic areas of Khuzestan, Chaharmahal and Bakhtiari province, the same importance and role of animals in Ilam civilization is continued. The continuity of these motifs has been influenced in Bakhtiari culture from Ilam in two ways: One is the transmission of religious and theoretical concepts that have come in different and partial forms from Bakhtiari culture as; Determining the gender of the child by using the carcass of a snake and animal sacrifice to remove the plague and the other in the form of tangible works such as; Bardshir and the use of horns in architecture and religious ceremonies.

Keywords: Ancient Elam؛ Bakhtiari tribes؛ Culture؛ Related Motifs؛ Animals

[1] Email: sarikhani.majid@sku.ac.ir
[2] Email :a.babadi72@gmail.com
How to cite: Sarikhani, M., Babadi Akasheh, A. (2023). 'Investigation and Adaptation of Animal-Related Motifs in Ancient Elam with Bakhtiari Culture', Journal of Applied Arts, 2(4), pp. 51-69. doi: 10.22075/aaj.2023.30928.1178

بررسی و تطبیق نقشمایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان با فرهنگ قوم بختیاری

مجید ساریخانی[1]، امین بابادی عکاشه[2]

[1] دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.(نویسنده مسئول)

[2] دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۳ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.30928.1178

چکیده

بسیاری از آداب و رسوم قوم بختیاری همراه با ابهاماتی است که می‌توان از طریق تطبیق آن‌ها با یافته های باستان-شناختی تمدن ایلام به آن‌ها پاسخ مناسب داد چرا که حیوانات در ایلام باستان دارای اهمیت ویژه‌ای بودند و بسیاری از آثار فرهنگی که از تمدن ایلام بر جای مانده دارای نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات است، و از دیرباز تا کنون نقش مهمی در فرهنگ قوم بختیاری داشته‌اند. بنابراین به عنوان **مساله** اصلی این پژوهش تلاش دارد که به بررسی تطبیقی حضور پررنگ حیواناتی مانند شیر، مار، بز و غیره در تمدن ایلام و قوم بختیاری بپردازد. **روش پژوهش،** توصیفی-تحلیلی همراه با بررسی میدانی با رویکردی تطبیقی است. **اهداف پژوهش،** بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان با فرهنگ قوم بختیاری و همچنین بررسی نفوذ این نقش‌مایه‌ها در فرهنگ مردمان این قوم است. با انجام این پژوهش، منشأ تقدس و اهمیت حیوانات مورد توجه فرهنگ بختیاری مشخص می‌شود و همچنین تا حدودی اثبات می‌گردد که باتوجه‌به زمان نسبتاً زیادی که از حکومت ایلام باستان می‌گذرد، هنوز هم می‌توان ردّپایی از فرهنگ آن‌ها را در قوم بختیاری مشاهده کرد. **جامعهٔ آماری** پژوهش شامل ۳۲ اثر از شواهد باستان‌شناختی و هنری مزیّن به نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات از تمدن ایلام است. **نتایج پژوهش** نشان می‌دهد جایگاه و اهمیت حیواناتی مانند شیر، مار و بُز در فرهنگ بختیاری و در مناطق عشایری استان خوزستان و چهار محال و بختیاری، تداوم همان اهمیت و نقش حیوانات در تمدن ایلام است. تداوم این نقش‌مایه‌ها به دو صورت از ایلام در فرهنگ بختیاری نفوذ پیدا کرده است: یکی، انتقال مفاهیم اعتقادی و نظری که به صورت‌های مختلف و جزئی از فرهنگ بختیاری درآمده است؛ مانند تعیین جنسیت فرزند با استفاده از لاشهٔ مار و قربانی حیوانات برای رفع بلا و دیگری، به صورت آثار ملموس مانند بَردشیر و استفاده از شاخ در معماری و مراسم مذهبی است.

واژه‌های کلیدی: ایلام باستان، قوم بختیاری، فرهنگ، نقش‌مایه، حیوانات.

[1] Email: sarikhani.majid@sku.ac.ir
[2] Email: a.babadi72@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: ساریخانی، مجید، بابادی عکاشه، امین. (۱۴۰۱). بررسی و تطبیق نقشمایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان با فرهنگ قوم بختیاری. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۴)، ۶۹-۵۱. Doi: 10.22075/aaj.2023.30928.1178

مقدّمه

دلیل جامعه‌شناختی احترام به گذشته را نمی‌دانیم (هاوزر[1]، ۱۳۶۲: ۱)؛ اما احترام به گذشته و تداوم فرهنگ و هنر آنان ممکن است در قالب رفتارهایی نمود پیدا کند؛ به‌نحوی که از طریق آثار باستانی به عصر حاضر منتقل شده‌اند. یکی از راه‌های اثبات و یافتن منشأ رفتارهای ناشناختهٔ مردمان سنّتی امروز، بررسی و تطبیق این رفتارها با نقش‌مایه‌های به‌جامانده از دوران باستان است. بسیاری از آداب و رسوم فرهنگ حاکم بر بختیاری، دارای ابهامات فراوانی است که می‌توان از طریق تطبیق آن‌ها با نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در آثار باستان‌شناختی مربوط به ایلام باستان به آن‌ها پاسخ مناسب داد. بسیاری از آثار فرهنگی که از این تمدن بر جای مانده است، دارای نقش‌مایه‌های مرتبط با حیواناتی است که در منطقه وجود داشته‌اند. حضور پررنگ حیواناتی مانند شیر، مار، بز، گوسفند و گاو در آثار هنری آنان بر این گفته مُهر تأیید می‌زند و نشان می‌دهد زندگی مذهبی ایلامیان تا چه حدی وابسته به عناصر و موجودات طبیعت بوده است. شاید این گفته اغراق نباشد که بیش از نوددرصد از نقوش مُهرهای استوانه‌ای ایلامیان را نقش حیوان تشکیل می‌دهد که نماد دنیای ناشناختهٔ ایلام محسوب می‌شود (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۲۵). بسیاری از حیوانات در ابعاد گوناگون فرهنگ بختیاری، دارای جایگاه و اهمیت فراوان هستند (بیشوپ، ۱۳۷۵: ۲-۵۳؛ جلودار و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۷).

یکی از راه‌هایی که با آن می‌توان منشأ این تقدس‌گرایی به حیوانات و ارزش و اهمیت آن‌ها را در فرهنگ بختیاری پیدا کرد، تطبیق نحوهٔ حضور این حیوانات در زندگی بختیاری‌ها با آثار باستانی تمدن ایلام است. شواهد باستان‌شناسی در منطقهٔ جنوب غرب ایران، از وجود نیاکان فرهنگی بختیاری‌ها در ادوار مختلف سخن می‌گوید (علیزاده، ۱۳۸۷: ۲۱). با ورود به جزئیات فرهنگ مردمان بختیاری و مقایسه و تحلیل آن، به‌وضوح می‌توان تداوم و ردّپای فرهنگ‌های گذشته را مشاهده و توجیه کرد. بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات موجود در آثار فرهنگی تمدن ایلام باستان با فرهنگ قوم بختیاری در راستای پاسخ‌گویی به این سؤالات است: عمده یافته‌هایی که می‌تواند نگرش ما را به انتقال مفهوم این نقش‌مایه‌ها از تمدن ایلام به فرهنگ بختیاری اثبات کند، شامل چه آثاری است و در چه جنبه‌هایی از فرهنگ بختیاری قابل‌مشاهده است؟ همچنین بیشترین نمود نقش‌مایه‌های مذکور در بین مردم کدام مناطق مشاهده می‌شود و دلایل آن چیست؟ هدف از این پژوهش، بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان است که به صورت‌های مختلفی در جنبه‌های گوناگون فرهنگ مردمان قوم بختیاری نمود پیدا کرده است. به‌طور کلی، این پژوهش تلاش دارد بر اساس واکاوی ۳۲ نمونه از آثار و شواهد باستان‌شناختی به‌جامانده از تمدن ایلام که دارای نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات هستند، نشان دهد این نقش‌مایه‌ها به چه صورت در فرهنگ مردمان قوم بختیاری نمود پیدا کرده‌اند. انجام این پژوهش می‌تواند منشأ تقدس و اهمیت حیواناتی را که در فرهنگ بختیاری مورد توجه بیشتری هستند، مشخص کند و تا حدودی اثبات کند که باتوجه‌به گذشت زمان نسبتاً زیادی از حکومت ایلام، هنوز هم می‌توان ردّپایی از فرهنگ آن‌ها را در فرهنگ مردم بختیاری مشاهده کرد. از ضرورت‌های انجام این تحقیق به ذکر همین نکته بسنده می‌شود که انجام‌نشدن این

پژوهش، باعث ابهام در چگونگی و میزان انتقال فرهنگ ایلام باستان از طریق نقش‌مایه‌های حیوانی به فرهنگ بختیاری خواهد شد و همچنین باعث می‌شود بسیاری به‌اشتباه، سرآغاز رفتارهای مذهبی انتقال‌یافته از گذشته به فرهنگ بختیاری را به دوران جدیدتر محدود کنند.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی مرتبط با موضوع این مقاله انجام نشده است؛ اما اشاراتی در ارتباط با فرهنگ، آداب و رسوم تمدن ایلام و قوم بختیاری در سفرنامه‌ها، آثار مورّخان و منابع باستان‌شناسی (در بررسی‌ها، نوشته‌ها و نتایج کاوش‌ها) داشته‌اند که نمی‌تواند به پرسش‌های بی‌شماری که در این زمینه وجود دارد، پاسخ دهد. اَرفعی و علیزاده (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان "بختیاری ها ایلامیان جدیدند"(چاپ شده در نشریه زاگرس ایران) ازجمله کسانی هستند که به تداوم فرهنگ ایلام در بین مردمان قوم بختیاری اشاره داشته‌اند. کوهزاد و خراسانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با نام «تداوم سنّت‌های ایلامی در ایل بختیاری» ارایه شده در سومین همایش ملی باستانشناسی ایران، مطالبی در این زمینه بیان کرده‌اند. در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد باقری‌نسب (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی تطبیقی مراسم اجتماعی بختیاری‌ها با نمونه‌های باستانی آن در تاریخ ایران»، اشارات مختصری به موضوع مورد مطالعۀ ما در این پژوهش شده است؛ بنابراین تاکنون پژوهشی مرتبط با موضوع این مقاله صورت نگرفته است؛ به همین دلیل، یافتن ارتباطی معقول، منطقی و علمی بین نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در آثار هنری تمدن ایلام و تداوم آن‌ها به صورت‌های مختلف در جنبه‌های گوناگونی از فرهنگ و هنر مردمان بختیاری، از نوآوری‌های این پژوهش است.

روش پژوهش

روش به‌کارگرفته‌شده در این پژوهش، توصیفی-تطبیقی است که رویکردی تاریخی را دنبال می‌کند. اطلاعات اصلی این پژوهش با بررسی و تحلیل نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در مواد باستان‌شناختی به‌جامانده از تمدن ایلام باستان و سپس تطبیق آن‌ها با نمونه‌های قابل‌مقایسه در فرهنگ بختیاری به دست آمده است. نگارندگان برای یافتن پاسخ مناسب به پرسش‌های خود و آشنایی بیشتر با فرهنگ بختیاری، ضمن بررسی منابع مطالعاتی کتابخانه‌ای، از مناطق بختیاری‌نشینی که زندگی عشایری و سنّتی پررنگ‌تری دارند، بازدید میدانی به عمل آورده و اقدام به عکس‌برداری از آثار و گفت‌وگو با بزرگان آن‌ها کرده‌اند.

قلمرو مکانی و بازۀ زمانی پژوهش

داده‌های باستان‌شناختی مطالعه‌شده در این پژوهش که برای بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات به آن‌ها استناد شده، از تمدن و حوزۀ جغرافیایی متعلق به حکومت ایلام باستان به دست آمده است. هم‌پوشانی این داده‌ها با موارد قابل‌تطبیق خود در دورۀ معاصر و در محدودۀ جغرافیایی مردمان بختیاری در دو استان چهار محال و بختیاری (درخشی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۲ و ۸۳) و خوزستان (عبدالهی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۴؛ ابراهیم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۲؛ کابلی، ۱۳۷۳: ۱۲۱) انجام گرفته است. جمعیت بختیاری در استان‌های چهار محال و بختیاری، خوزستان، لرستان، اصفهان و سایر

استان‌ها مانند تهران، فارس، کرمان، کرمانشاه، بندرعباس و بوشهر به‌صورت پراکنده دیده می‌شود؛ اما هم‌پوشانی داده‌های پژوهش با موارد قابل‌تطبیق خود در دورهٔ معاصر و در محدودهٔ جغرافیایی مردمان بختیاری، به‌صورت موردی در دو استان چهار محال و بختیاری و خوزستان انجام گرفته است. به عبارت دیگر، مردمان و دورهٔ زمانی موردمطالعه در این پژوهش، یکی، مردمان بختیاری در سرحدات شمالی منطقهٔ لُرِ بزرگ (لایارد، ۱۳۶۷: ۳۶) در عصر حاضر هستند که اساس زندگی آن‌ها کوچ‌نشینی (دیگار، ۱۳۶۹: ۵۸؛ بارتولد، ۱۳۰۸: ۲۳۵) است و از طریق دامداری و کشاورزی، ییلاق و قشلاق خود را در کوهپایه‌های زاگرس (زنده‌دل، ۱۳۷۹: ۱۶) و دشت‌های سرسبز خوزستان (ویلسن، ۱۳۴۷: ۳۹) سپری می‌کنند. این مردم تا دورهٔ قاجار، دارای استقلال نسبی بودند و این موضوع تا جایی پیش رفته است که پژوهشگران، آن‌ها را دولتی درون دولت نامیده‌اند (Barth, 1961: 29-128; Beck, 1986: 35-52; Oberling, 1974: 195; Garthwaite, 1983: 21-40) و دیگری، حکومت ایلام باستان است که به پروتولُرها تعلق دارند (مجیدزاده، ۱۳۸۶: ۵) و در رقابت با همسایگان غربی خود (پاتس، ۱۳۸۵: ۴۱) از جبال شمال و مشرق دشت سوزیانا یا شوش در ربع اول هزارهٔ سوم ق.م به میان دشت آمده و بر ناحیهٔ وسیعی از دشت‌ها و کوه‌ها و بخش مهمی از سواحل جنوب مستولی شده و بر اقوام مختلفی حکومت کرده‌اند (نگهبان، ۱۳۷۲: ۱۲).

بررسی تطبیقی داده‌های پژوهش

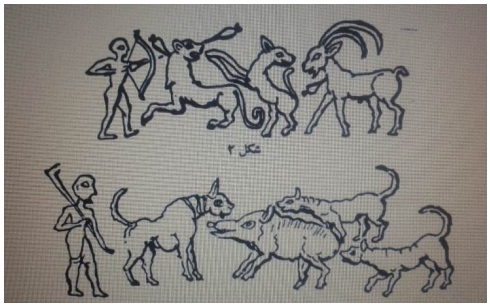
آداب و رسوم و زندگی روزمرهٔ سنّتی بختیاری‌ها مملو از رفتارها و باورداشت‌های مذهبی است که ریشه در فرهنگ گذشتهٔ منطقه دارد. در این مبحث، به بررسی و تحلیل نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در ۳۲ نمونه از آثار باستانی به‌جامانده از تمدن ایلام پرداخته می‌شود که به طرق مختلف در فرهنگ بختیاری‌ها نمود پیدا کرده است؛ بدین صورت که ابتدا نقش‌مایه‌های حیوانی موجود در این آثار، شناسایی، بررسی و تحلیل شده و سپس با موارد مرتبط در جنبه‌های مختلف فرهنگ بختیاری، تطبیق داده شده است.

نقش‌مایهٔ جانوری شیر در ایلام و تداوم آن در فرهنگ قوم بختیاری با نام بَردِشیر

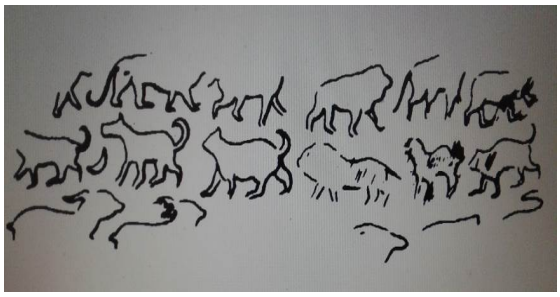
تکرار نقوش جانوران و فراوانی کاربرد آن‌ها بازتاب اعتقاد مردمان هر سرزمین است (راشدمحصل و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۶). شیر به‌عنوان قدرتمندترین موجود جنگل و نماد قدرت، از دیرباز تاکنون موردتوجه بوده است تا جایی که به پهلوانانی که از لحاظ فیزیکی از بقیه سرآمد بودند، لقب شیر داده می‌شد. عنصر جانوری شیر در بسیاری از فرهنگ‌های باستان شناخته‌شده بود. در بین‌النهرین، در دوران پادشاهی آشوربانی‌پال، شکار شیر توسط پادشاه، همراه با مراسم مذهبی و تشریفات خاصی انجام می‌شد (مجیدزاده، ۱۳۷۹: ۱۳۱). بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی، در فرهنگ ایران نیز از هزاره‌های قبل از میلاد و دوران تاریخی، استفاده از نماد شیر بر عناصر مربوط به معماری، منسوجات، فلزها و سایر مواد متداول بود (پرادا، ۱۳۹۱: ۹۲). استفاده از نقش جانور شیر در فرهنگ تصویری ایران، پیشینه‌ای کهن دارد و در نقش‌برجسته‌ها به‌شکل پیکرک‌های آیینی و تزیینی یا حتی به‌شکل تَکوک و سرسنجاق دیده می‌شود (فرزین، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۴۰). بر اساس تحلیل‌های انجام‌شده بر نقوش مُهرهای استوانه‌ای

ایلام، درمی‌یابیم که نقش موسوم به شیردیو برگرفته از اعتقاد ایلامیان در ۳۰۰۰ ق.م بوده که بعدها در هزارۀ دوم ق.م با دخل و تصرف در هنر بین‌النهرین ظاهر می‌شود (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۵۴). شیرهایی از جنس سنگ بازمانده از پادشاهان ایلامی و بعد از آن، استفادۀ وسیع توسط پادشاهان هخامنشی در معماری کاخ‌ها، تعلق خاطر هنر درباری به این موجود را نشان می‌دهد.

عنصر جانوری شیر در بین رسوم مردمان سرزمین بختیاری نیز مورد توجه قرار گرفته و در بین آن‌ها از جایگاه و اهمیت خاصی برخوردار است. قبور بزرگان و دلاوران بختیاری در بیشتر محدودۀ جغرافیایی آن‌ها با بردشیرهایی مزین شده‌اند (قنبری عُدیوی، ۱۳۹۴: ۱۴ و ۱۵). مردان و زنان بختیاری هنگام نبرد یا انجام کاری که از عهدۀ دیگران برنمی‌آمد، لقب شیر می‌گرفتند. این موضوع را می‌توان از شعرهای حماسی دریافت که در نبردها یا بعد از مرگ پهلوانان در سوگ آن‌ها سروده می‌شد. نمونۀ بارز، علیمردان‌خان بختیاری است که در سنین نوجوانی پا به عرصۀ مبارزات سیاسی با حکومت پهلوی گذاشت و لقب شیر گرفت (مؤمنی موگویی، ۱۳۹۲: ۵ و ۶). به گواه روایات شفاهی و مکتوب، شیر تا روزگاری نه چندان دور در منطقۀ بختیاری وجود داشته است، تا جایی که چند تن از خوانین بختیاری، لقب شیرکش داشته‌اند؛ مانند اسدخان شیرکش بِهداروند و اسدالله‌خان شیرکش بابادی. ذکر شیرکُشی اسدالله‌خان بابادی را مرحوم اسکندرخان عکاشه مکتوب کرده است. این مورد از حضور شیر در زندگی روزمرۀ بختیاری‌ها با نقش‌مایۀ شیر در مُهر ایلامی مربوط به هزارۀ سوم ق.م (شکل ۱) که در آن گَله درحال فرار از شیرهاست و سپس شکارچی یا چوپان ایلامی در صحنه حاضر شده و درحال شکار شیر دیده می‌شود، تطبیق‌پذیر است (هینتس، ۱۳۸۹: ۲۷ و ۲۸).

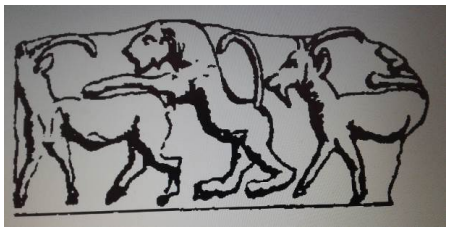


شکل ۱- نقش‌مایۀ شیر و چوپان ایلامی درحال شکار شیری که به گله حمله کرده است، اثر مهر ایلامی (هینتس، ۱۳۸۹: ۲۸)



شکل ۲- نقش‌مایۀ شیر، ۳۲۰۰- ۳۰۰۰ ق.م، اثر مهر ایلامی، موزۀ لوور (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۳۰۸)

به استناد نقش‌مایۀ شیر بر سه اثر مُهر (شکل‌های ۲، ۳ و ۴) مورد پژوهش توسط رضا مهرآفرین، شیر یکی از حیوانات بومی منطقۀ ایلام در هزارۀ چهارم و سوم ق.م محسوب می‌شد. گهگاهی این حیوان درنده به‌دلیل کمی وجود شکار، به گله‌های بز، گوسفند و گاو حمله می‌کرد؛ اما با مقاومت شدید چوپان‌ها یا شکارچیان مواجه می‌شد (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۱۶۰-۱۶۲).



شکل ۳- نقش‌مایهٔ شیر، اثر مهر ایلامی، شوش. ۳۰۰۰ ق.م ، منبع: (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۳۰۸)

شکل ۴. نقش‌مایهٔ شیر درحال حمله به گله، اثر مهر کشف‌شده از چغازنبیل، قرن ۱۳ ق.م، جنس بدل چینی ، منبع: (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۳۰۸)

جهانگردانی که از سرزمین بختیاری دیدن کرده‌اند، کمابیش به گورستان‌هایی اشاره دارند که دارای بردشیر بوده‌اند (بیشوپ، ۱۳۷۵: ۱۷۰-۱۷۴). بیشترین کاربرد عنصر جانوری شیر در فرهنگ قوم بختیاری، در آداب و رسوم مذهبی و روی قبور بزرگان و دلاوران آن‌هاست. بختیاری‌ها هنگام تزیین قبور مردان نامی و پهلوانان مشهور، سنگی به شمایل شیر ساخته و روی قبر وی نصب می‌کنند که در بختیاری بدان بَردِشیر می‌گویند. این بدان معناست که فردی خفته درون این مقبره، روزگاری همچون شیر، دارای روحیهٔ شجاعت و سلحشوری بوده و اکنون تندیس شیر به یادبود وی بر مزارش گذاشته شده است (شکل ۵).

شکل ۵- نمونه بردشیر بختیاری، خوزستان، لالی، پبده، روستای کُهناب عکاشه
منبع: (نگارندگان)

شکل ۶- مجسمهٔ الههٔ نارونتی از جهات مختلف دارای نقش‌مایهٔ شیر ، منبع: (صراف، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

شکل ۷- بردشیر مربوط به ۲۲۵۰ ق.م از دورهٔ پوزور اینشوشیناک، ایلام نو ، منبع: (آمیه: ۱۳۹۴: ۱۳۰)

شایان ذکر است نصب بردشیر بر قبور بزرگان، در بیشتر جغرافیای وسیع لُرنشین، به‌وفور مشاهده می‌شود. نمونهٔ بَردشیرهای بختیاری را می‌توان در استان‌های دیگر، ازجمله لرستان و اصفهان نیز مشاهده کرد که یادآور حضور بختیاری‌ها در ادوار مختلف در این سرزمین‌ها بوده است. روایت شده است در گذشته بر قبور بعضی از زنان که دارای خصوصیت‌های مردانه بوده‌اند، بَردِشیر نصب می‌کردند. نخستین استفاده از نقش‌مایهٔ جانوری شیر به‌صورت ترکیبی در دوران تاریخی ایران به اوایل حکومت ایلام باستان بازمی‌گردد (پرادا، ۱۳۹۱: ۲۸). ایلامیان شیر را می‌شناختند و به ویژگی‌های این موجود کاملاً آگاه بودند؛ به ذلیل، نمونه‌های زیادی را می‌توان نام برد که حضور شیر را در هنر ایلام به نمایش می‌گذارد. در اثر

مُهری که روی درِ ظرفی از شوش در ۳۲۰۰-۳۰۰۰ ق.م به دست آمده است و هم‌اکنون در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود، تصویر دو شیر جوان و چابک را در حالتی می‌بینیم که در مرکز صحنه قرار گرفته و پشت به هم داده‌اند (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۱۵۳ و ۱۵۴). شیر در بین‌النهرین، حیوان مخصوص الههٔ ایشتار و رب‌ّالنوع جنگ و عشق بود (آمیه، ۱۳۹۴: ۴۸؛ صراف، ۱۳۸۷: ۱۴۰). مجسمهٔ فاقد سر الههٔ نارونته از جنس سنگ آهک با ارتفاع ۸۴ و عرض ۴۷ سانتی‌متر که در سال ۱۹۰۴ به‌وسیلهٔ ژاک دِمورگان[۲] در آکروپل شوش کشف شد (شکل ۶)، عنصر شیر را در حالی به نمایش گذاشته است که الههٔ مذکور بر تختی نشسته و نقش شش شیر، این تخت را تزیین کرده است (آمیه، ۱۳۹۴: ۴۷). نمونهٔ بَردشیرهای را که از این دوران یافت شده، می‌توان با بَردشیرهای موجود در بختیاری مقایسه کرد. بَردشیری از جنس سنگ آهک، متعلق به پوزور اینشوشیناک، پادشاه مقتدر سلسلهٔ اول ایلام قدیم (اوان) در حدود ۲۲۵۰ ق.م که در شوش خوزستان کشف شد (شکل ۷) و همچنین بَردشیری از جنس گِل پختهٔ لعاب‌دار یافت‌شده در بخش جنوب شرقی معبد اینشوشیناک، متعلق به دورهٔ ایلام نو (شکل ۸) از آثار ایلامی دارای نقش شیر هستند.

شکل ۸- بردشیر ایلامی، قرون ۸ و ۷ ق.م، کشف‌شده از جنوب شرق معبد اینشوشیناک ، منبع: (آمیه، ۱۳۹۴: ۲۰۰)

شکل ۹- شیر روی قطعهٔ چرخ‌دار، معبد اینشوشیناک، اواخر هزارهٔ دوم ق.م ، منبع: (آمیه، ۱۳۹۴: ۱۸۷)

شکل ۱۰- شیر محافظ معبد، اوایل هزارهٔ دوم ق.م، جنس گل‌پخته کشف‌شده از شهر مقدس ، منبع: (آمیه، ۱۳۹۴: ۱۶۳)

شیر لَمیده بر قطعهٔ چرخ‌داری در قبری واقع در همسایگی معبد اینشوشیناک، مربوط به اواخر هزارهٔ دوم ق.م که با نقش ستاره‌ای بر شانهٔ شیر، تزیینات روی بردشیرهای بختیاری را تداعی می‌کند (شکل ۹)، شیر محافظ معبد (شکل ۱۰) مربوط به اوایل هزارهٔ دوم ق.م از جنس گِل پخته کشف‌شده از حفریات شهر مقدس در سال ۱۹۳۳-۱۹۳۴، شباهت زیادی با بردشیرهایی دارد که بختیاری‌ها بر قبور بزرگان و دلاوران خود نصب می‌کنند. تداوم و انتقال نقش‌مایهٔ جانوری شیر از تمدن ایلام باستان به فرهنگ قوم بختیاری، با آداب و رسوم و زندگی روزمرهٔ آن‌ها در بردشیرتراشی برای نصب بر قبر بزرگان در قبرستان‌های دارای بردشیر در دو استان چهار محال و بختیاری و خوزستان، بیشتر از سایر مناطق است (جدول ۱).

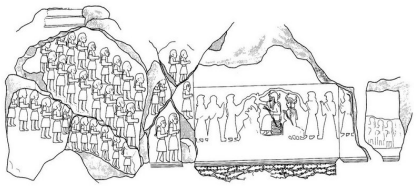
جدول ۱- تطبیق نقش‌مایهٔ حیوانی شیر در ایلام باستان با فرهنگ بختیاری. منبع: (نگارندگان)

اثر ایلامی دارای نقش‌مایهٔ شیر	جنبهٔ مورد تطبیق در فرهنگ بختیاری
۱. مُهرهای حاوی نقش‌مایهٔ جانوری شیر در هزارهٔ سوم ق.م	زندگی روزمره - شکار شیر
۲. نقش شیر در سه اثر مُهر مورد مطالعه در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهرآفرین	زندگی روزمره - شکار شیر
۳. نقش شیر بر اثر مُهری روی ظرفی از شوش مربوط به ۳۲۰۰ تا ۳۰۰۰ ق.م که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود	زندگی روزمره - شکار شیر
۴. نقش شش شیر بر تخت الههٔ نارونته	زندگی روزمره - اثر ملموس بَردشیر
۵. بردشیر آهکی متعلق به پادشاه سلسلهٔ اوان، پوزوراینشوشیناک کشف‌شده از شوش در ۲۲۵۰ ق.م	اثر ملموس بَردشیر
۶. بَردشیری از گِل پختهٔ لعاب‌دار مربوط به دورهٔ ایلام نو	اثر ملموس بَردشیر
۷. شیر لمیده بر قطعهٔ چرخ‌داری در قبری در جوار معبد اینشوشیناک، اواخر هزارهٔ دوم ق.م	اثر ملموس بَردشیر
۸. شیر محافظ معبد مربوط به اوایل هزارهٔ دوم ق.م از جنس گِل‌پخته کشف‌شده از حفریات شهر مقدس در سال ۱۹۳۳-۱۹۳۴	اثر ملموس بَردشیر

نقشمایهٔ جانوری مار در ایلام باستان و نمود آن در فرهنگ قوم بختیاری

مار یکی از حیواناتی است که حجم زیادی از نقوش هنری دوران‌های مختلف زندگی انسان را به خود اختصاص داده است. نقش مار در ایلام بیش از هر چیز، پیوستگی خود را با ایزد آب، باروری و جهان دیگر آشکار می‌سازد (راشدمحصل و شکیبا، ۱۳۹۱: ۱۵). پرستش مار، یکی از ویژگی‌های مذهب ایلامی‌ها بود که ریشه در جادو دارد و یک نقش‌مایهٔ راستین تمدن ایلام است (محمدی‌فر، ۱۳۷۵: ۱۹). این جانور در ایلام کاملاً شناخته‌شده است؛ به طوری که در نقش‌برجسته‌های ایلامی و آثار دیگر این دوره، مار در حالت‌های گوناگون نمایش داده شده است و ارتباط مستقیم با مذهب آنان دارد. در نقش‌برجستهٔ صخره‌ای کورانگون در فَهلیان در کوه‌های بختیاری، خدای نشسته بر ماری را می‌بینیم که مار کوچک‌تری در دست دیگرش دارد (راشدمحصل و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۶؛ صراف، ۱۳۸۷: ۱۳۷؛ آمیه، ۱۳۹۴: ۵۸ و ۵۹) (شکل ۱۱).

ایلامی‌ها همواره برای سحر و جادو، نیروهای جهان زیرین و عنصر زن، ارزش قائل بودند و ویژگی دیگر، پرستش مار بوده است (مجیدزاده، ۱۳۸۶: ۵۰). حتی سفالینه‌های هزاره‌های سوم و چهارم ق.م نیز منقوش به نقش‌های پیچیدهٔ مار است. نقش مار در هنر ایلام و روی درِ کوزه‌ها و سرپوش ظروف به‌عنوان نشانهٔ حراست در مقابل ابلیس ظاهر می‌شود. همچنین مارهای منقوش، به‌مثابهٔ محافظان دروازه‌ها روی درها می‌پیچند و بالا می‌روند (هینتس، ۱۳۸۹: ۴۸).



شکل ۱۱- طرح جزئیات نقش‌برجستهٔ کورانگون و خدای نشسته روی مار ، منبع: (صراف، ۱۳۸۷: ۱۵۸)

شکل ۱۲- لوح سنگی اونتاشگال با نقش خدایی احاطه‌شده با مار و نشسته بر مار ، منبع: (صراف، ۱۳۸۷: ۵۹)

شکل ۱۳- نقش مار در سنگ یادمان اونتاشگال کشف‌شده از شوش ، منبع: (صراف، ۱۳۸۷: ۱۶۷)

شکل ۱۴- سفال ایلامی مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم ق.م با نقش مار ، منبع: (آمیه، ۱۳۹۴: ۸۳)

همزاد، همیشه به هیئت انسان نیست و گاه به‌صورت مار یا جانوری دیگر و گاه درخت و گیاه نمایان می‌شود (اسدیان خرم‌آبادی، ۱۳۵۸: ۵۱). مُهری مربوط به کوک‌ناشور اول در اوایل قرن هفدهم ق.م خدایی را نشان می‌دهد که بر ماری نشسته است یا در لوحِ سنگی اونتاشگال (شکل ۱۲) می‌توان نقش خدایی را دید که به‌وسیلهٔ مارهایی احاطه شده و روی ماری بزرگ نشسته است (آمیه، ۱۳۹۴: ۵۹-۱۷۱).

والتر هینتس یک نقش کنده‌شده بر قیر مربوط به دورهٔ ایلام را توصیف می‌کند که در آن، دو کاهن برهنه و یک گوسفند قربانی که میانشان دو مار قرار دارد، نشان داده شده است (هینتس، ۱۳۸۴: ۷۱). نقش مار در سنگ یادمان اونتاشگال در شهر شاهی شوش (شکل ۱۳) نیز به چشم می‌خورد. نمونهٔ دیگری که وجود عنصر مار را در جریان اعتقادات ایلام نشان می‌دهد، میزی است که نقش دو مار در دو طرف آن کنده شده است (آمیه، ۱۳۹۴: ۶۲). قداست مار در ایلام تا جایی پیش رفته است که آن‌ها خدایان خود را به‌شکل مار با سر انسان نیز نشان داده‌اند. این موضوع را در نقش مُهره‌ای از جنس قیر طبیعی متعلق به دورهٔ سوکلماخ‌ها مشاهده می‌کنیم (هینتس، ۱۳۸۴: ۴۸). لیوان معروف از جنس سفال از ایلام، مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم ق.م که دو نقش مار (شکل ۱۴) را در خود جای داده است و دسته‌بیلی کشف‌شده از معبد شمال شرقی چغازنبیل مربوط به قرن سیزدهم ق.م، ازجمله آثار مهمی هستند که نقش مار در آن نمود پیدا کرده است. مار جانوری است که هم ذات و هم گوهر آن شناخته می‌شود. شاید همین دلیل است که نقش مار را در شمایل نگاری‌ها و آئین‌های ایزدان بزرگ باروری مشاهده می‌کنیم (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۷).

مار در میان بختیاری‌ها تقدس دارد که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم. آن‌ها اگر زن آبستنی در خانه داشته باشند، با استفاده از لاشهٔ بی‌جان مار، طبق یک رسم کهن که خود نمی‌دانند از کجا نشئت گرفته است، جنسیت آن را تعیین می‌کنند. هنگامی که یک مار کشته می‌شود، فردی با تکه چوبی آن را بلند کرده و بعد از نیت‌کردن، آن را به پشت سر پرتاب می‌کند. اگر مار هنگامی که به زمین فرود آمد، به همان حالت عادی درآمد، فرزند وی پسر خواهد بود و اگر برعکس و با شکم رو به بالا افتاد، بچه دختر خواهد بود. پَرپیم[۶]کردن با مار، یکی از رسومی است که تاکنون در بین مردم بختیاری رواج دارد. چه‌بسا صحنه‌ای که در نقش‌برجستهٔ کورانگون می‌بینیم، همین واقعه را به تصویر کشیده باشد؛ بدین صورت که ایزد اینشوشیناک می‌خواهد با استفاده از ماری که در دست گرفته، در حضور جمع کثیری از بزرگان ایلامی، برای ایزدبانو نپیریشا تعیین جنسیت فرزند کند یا درحال اجرای مراسم پرپیم است؛ چراکه در کنار آثار زیادی از تصویر و مجسمهٔ زن، نقش مار از نقش‌مایه‌های رایج در هنر ایلام است (افخمی و همکاران، ۱۳۸۶: ۴۳۶).

پوست‌انداختن مار در نظر ایلامیان باستان، نامیرابودن و جاودانگی او را می‌رساند و چون در زیر خاک قرار دارد، نگهبان مردگان است. بختیاری‌ها معتقدند اگر کسی پوست‌انداختن مار را با چشمان خود مشاهده کند، از طول عمر بیشتری برخوردار خواهد بود؛ چراکه این پوست عوض کردن مار را نوعی تجدیدحیات تلقی می‌کنند و کسی که این صحنه را مشاهده کند، عمر بیشتری به روح و جسم او تلقین خواهد شد. وجود مار در خانهٔ بختیاری سبب خیر و برکت در دنیا و آخرت است. همچنین آن‌ها در مثل معروفی می‌گویند «مار، مُراد است»؛ بدین معنا که اگر کسی مار و ماهی را

باهم در خواب ببینند، ضمن اینکه زندگی اُخروی او در جهان پس از مرگ، در وضعیت مناسبی قرار خواهد گرفت، در این دنیا نیز رزق فراوانی عاید او خواهد شد. آن‌ها به هیچ‌وجه اجازهٔ کشتن مار را به دیگران نمی‌دهند؛ چراکه اعتقاد دارند سبب از بین رفتن خیر و برکت و کاهش رزق و روزی می‌شود. به کسی که روی دست و پایشان مو[۷] می‌روید، توصیه می‌کنند خون مار را برای رفع آن به محل عفونت بمالند. بختیاری‌ها هنگامی که دو مار به هم پیچیده (درحال جفت‌گیری یا نبرد) را مشاهده می‌کردند، به‌سرعت به‌وسیلهٔ انداختن شَولارِقری[۸] بر مارهای به‌هم‌پیچیده، مُهرهٔ او را می‌گرفتند. به اعتقاد آن‌ها همراه‌داشتن مُهرهٔ مار، شانس و بخت را در پی خواهد داشت. تسلط بر نیروی شَر و غلبه بر تفکر دیگران را از فواید دیگر همراه داشتن مُهرهٔ مار برمی‌شمرند.

مار در مذهب و فرهنگ ایلام جایگاه مهمی داشته و به‌طور قطع می‌توان گفت یکی از عناصر مذهبی پرکاربرد در هنر و مذهب ایلامیان به شمار می‌رفته است. بر اساس فراوانی نقش‌مایهٔ مار در آثار دورهٔ ایلام و همچنین مورد احترام و تقدس بودن این جانور در آداب و رسوم بختیاری‌ها، می‌توان گفت تقدس مار در بختیاری، ریشه در فرهنگ ایلامی دارد.

دو استان خوزستان و چهار محال و بختیاری، به‌سبب دارابودن بیشترین جمعیت مردم عشایر بختیاری و همچنین ویژگی‌های زیست‌محیطی و وجود عنصر جانوری مار از گونه‌های مختلف، بیشترین سهم فرهنگی را در استفاده از این جانور دارند (جدول ۲).

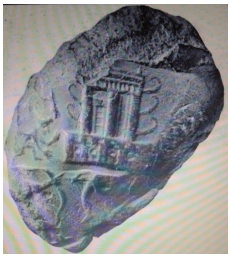
جدول ۲- تطبیق نقش‌مایهٔ حیوانی مار در ایلام باستان با فرهنگ بختیاری. منبع: (نگارندگان)

اثر ایلامی دارای نقش‌مایهٔ مار	جنبهٔ مورد تطبیق در فرهنگ بختیاری
۱. نقش مار در نقش‌برجستهٔ کورانگان	مفاهیم اعتقادی
۲. سفالینه‌های دارای نقش‌های پیچیدهٔ مار از هزارهٔ سوم و چهارم ق.م	مفاهیم اعتقادی
۳. مُهر کوک‌ناشور اول، قرن هفدهم ق.م با نقش خدای نشسته بر مار	مفاهیم اعتقادی
۴. لوح سنگی اونتاشگال که به‌وسیلهٔ مارهایی احاطه شده است	مفاهیم اعتقادی
۵. نقش مار کنده‌شده بر قیر طبیعی مربوط به دورهٔ ایلام	مفاهیم اعتقادی
۶. نقش مار در سنگ یادمان اونتاشگال کشف‌شده از شهر شاهی شوش	مفاهیم اعتقادی
۷. میز برنزی که دو نقش مار در دو طرف آن است	مفاهیم اعتقادی
۸. مُهره‌ای از جنس قیر طبیعی، سلسلهٔ سوکلماخ‌ها	مفاهیم اعتقادی
۹. نقش مار روی لیوان سفالی شوش، اواسط هزارهٔ چهارم ق.م	مفاهیم اعتقادی
۱۰. دسته‌بیل کشف‌شده از معبد شمال‌شرقی چغازنبیل، قرن سیزدهم ق.م	مفاهیم اعتقادی

نقشمایهٔ جانوری شاخ در ایلام باستان و نمود آن در فرهنگ بختیاری

بر اساس شواهد به‌دست‌آمده، شاخ یکی از عناصر شناخته‌شده و پُرکاربرد در هنر ایلامیان باستان بوده که مهم‌ترین و گسترده‌ترین کاربرد آن نزد پادشاهان ایلامی برای تزیین مکان‌های مذهبی، مانند معابد، برج معبدها، قربانگاه‌ها و زیگورات‌ها بوده است. در ایلام، ایزد حیوانات، شاخ بر سر دارد و شاخ، علامت برتری و قدرت است. در زیر، نمونه‌هایی از این شواهد که اثبات‌کنندهٔ کاربرد گستردهٔ شاخ در معماری مذهبی ایلامیان است، آورده شده است. این شواهد به‌خوبی نشان می‌دهد این شاخ‌ها همیشه طبیعی نبوده و در مواردی از جنس چوب و گاه از سنگ مرمر و فلز مس نیز برای ساخت انواع شاخ استفاده می‌شد. اثر مُهر

یافت‌شده از دومین دورهٔ شوش، بنایی را نمایش می‌دهد که سه جُفت شاخ از طبقهٔ فوقانی آن بیرون زده است (شکل ۱۵). بنای مذکور با سه جفت شاخ بیرون‌زده از طبقهٔ فوقانی (هینتس، ۱۳۸۴: ۶۵)



شکل ۱۵- اثر مُهر استوانه‌ای با نقش معبد دارای شاخ، موزهٔ لوور از گِل خام، نیمهٔ دوم هزارهٔ ۴ ق.م، شوش (آمیه، ۱۳۹۴: ۱۰۴)

شکل ۱۶- نمایی از چند بنای یادبود یا مافه‌گه، کوهرنگ، روستای شیخ علی‌خان منبع: (نگارندگان)

به سبکی با شاخ‌ها تزیین شده که بعدها در تاریخ ادامه یافت و نشانه‌ای از تقدس بنا و نیروی جاری خدا در شاخ‌ها به شمار می‌رفت که قابل‌انتقال به ساختمان دنیوی نیز بود. وجود شاخ‌ها بی‌تردید به شیوه‌ای تزیینی مربوط می‌شود که در طول چندین هزاره کاملاً تأیید شده است (پاتس، ۱۳۸۵: ۱۱۵). شوتروک ناهونتهٔ دوم، پادشاه ایلامی، معبدی را بنا کرده و آن را به الههٔ پی‌نین‌کیر اهدا می‌کند و در کتیبه‌ای که از قبر شمارهٔ ۱۷ در جنوب شرقی آکروپل شوش کشف شده، از شاخ‌هایی سخن به میان می‌آورد که جهت تزیین معبد از آن‌ها استفاده کرده است. مضمون نوشته که بر خود شاخ‌ها نگارش شده، چنین است: «من شوتروک ناهونته، پسر هومبان نومنا، شاه اَنزان و شوش، توسعه‌دهندهٔ سرزمین خود هستم. من معبد را از آجرهای لعاب‌دار بنا کردم و به‌وسیلهٔ شاخ‌های مرمرین تزیین ساختم. من آن را در اینجا نصب نمودم و به الههٔ پی‌نین‌کیر خدایم اهدا کردم» (konig, 1965: 146).

آشوربانیپال هنگامی که به شوش یورش برد، از شکستن شاخ‌هایی سخن می‌گوید که در زیگورات شوش بودند (Streck, 1916: 53). متنی از شیلهاک اینشوشیناک بر سنگ یادمانی باقی مانده است که به قالب‌گیری شاخ‌ها برای یک قربانگاه اشاره دارد (Konig, 1965: 106). در متون ایلام میانه که در کاوش‌های تل مَلیان یافت شده، به ساخت شاخ‌هایی اشاره شده است (Stopler, 1984: 9-68). اِستِل معروف اونتاش ناپیریشا از جنس سنگ شنی که از شوش کشف شده و در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود، دارای چهار صحنه است که فوقانی‌ترین صحنهٔ آن خدای اونتاش ناپیریشا را نمایش می‌دهد. وی در مقابل هومبان، خدای حافظ خود ایستاده است که دارای موهای بلند، تاج مزیّن با سه جفت شاخ حیوان و یک گوش گاو دارد. در سومین صحنهٔ همین اِستِل، ربّ‌النوع آب نمایش داده شده است که تاجی با یک شاخ تزیینی دارد. در صحنهٔ چهارم همین اِستِل، نقش خدای نباتات را با یک تاج شاخ‌دار مخصوص خدایان به نمایش گذاشته است (صراف، ۱۳۸۷: ۲۷ و ۲۸).

تصویر دیگری که از کاربرد شاخ در میان ایلامیان می‌بینیم، مربوط به سر جداشدهٔ مجسمهٔ الههٔ نارونته از سنگ آهک است که بر سر این مجسمه، الههٔ نارونته با موهای بافته‌شده در پشت سرش احتمالاً تاج شاخ‌داری نیز بر سر دارد (صراف، ۱۳۸۷: ۴۹). شیلهاک اینشوشیناک در کتیبه‌ای به بیست معبد

اشاره کرده که با شاخ تزیین نموده و به خدای «لاگمال» اهدا کرده است (Hinz, 1964: 108).
شیلهاک اینشوشیناک، پادشاه سلسلهٔ شوتروکی‌ها، در جایی دیگر، از تزیین معابد به‌وسیلهٔ شاخ چوبی سخن گفته است. کتیبه‌ای که به دستور وی روی یک اِستِل نقر شده و در ترانشهٔ شمارهٔ ۱۵ و داخل یک قبر در سال ۱۸۹۹-۱۸۹۸ در جنوب آکروپل شوش کشف شده است (صراف، ۱۳۸۷: ۱۱۶ و ۱۱۷). همچنین به نصب شاخ در قربانگاه پلتیا اشاره دارد: «... دستور دادم استل‌ها، شاخ‌ها و کنگره‌ها را از مس و مرمر و چوب برای قربانگاه‌ها بسازند و سپس آن‌ها را در اینجا نصب نمودم» (Konig, 1965: 108, 44/9). برجسته‌ترین ویژگی معابد ایلامی، نصب سه شاخ عظیم بر دیوارهای دو سوی معبد بود. این عنصر، خاص بنای معابد در ایلام است و قبلاً در هیچ جای دیگری دیده نشده است. متون ایلام میانی نشان می‌دهد این شاخ‌ها (هوسا) بخش مهمی از بنای معبد به شمار می‌آمده است. شیلهاک این‌شوشیناک از تعمیر بیست معبد شاخ به خود می‌بالد. در حدود ۶۳۹ ق.م آشور بانی‌پال، شاه آشوری، هنگامی که به شوش یورش می‌برد، اظهار می‌دارد که چگونه به فرمان او شاخ‌های پوشیده از مفرغ از زیگورات شوش به پایین کشیده شد (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۵۴). به نظر می‌رسد استفاده از عنصر شاخ در بین‌النهرین نیز متداول بوده است. در نقش‌برجسته‌ای که از اتاقی در کاخ آشوربانیپال در نینوا یافت شده، برج معبد چهارطبقه‌ای که شاید زیگورات شوش باشد، نشان داده شده که شاخ‌هایی از دیواره‌های آن بیرون آمده است (Dombart, 1929: 17; Read, 1976: 101) این موضوع، ارتباط تنگاتنگ هنر این دو همسایه را نشان می‌دهد؛ بدین صورت که تاج شاخ‌دار در بین‌النهرین نماد خدایانی چون خدای آنو یا آسمان، آشور و اِنلیل، ربّ‌النوع هواست (صراف، ۱۳۸۷: ۱۴۰)؛ اما بااین‌حال، به نظر می‌رسد این عمل، یعنی کاربرد شاخ به‌صورت نصب بر دیواره‌های معماری معابد مذهبی، ابداع خود ایلامیان بوده است؛ چراکه عمدهٔ مراسم مذهبی ایلامیان در چغازنبیل اجرا می‌شد و بنا بر اعتقاد هرودا، ایلامی‌ها چغازنبیل را در شرایطی ساختند که هیچ‌گونه نفوذ معماری یا نفوذ مذهبی از جانب همسایگان غربی و شمال غربی خود، به‌خصوص آشوری‌ها و بابلی‌ها بر آن‌ها وارد نشده بود(Hrouda, 1971: 213). به عبارت دیگر، هیچ‌گونه شباهتی بین آن با زیگورات‌های بین‌النهرین دیده نمی‌شود(Woolley, 1939: 68-86).
مُرده نزد بختیاری از اهمیت بسیاری برخوردار است؛ به همین دلیل، ضمن برگزاری انواع مراسم همراه با تشریفات و آداب و رسوم خاص، به تزیین مزار بعد از دفن مرده نیز اقدام می‌کنند. در بین آداب و رسوم بختیاری، استفاده از عنصر شاخ دیده می‌شود که این مورد، با آنچه در بین نقش‌مایه‌های ایلامی دیدیم، مطابقت زیادی دارد. بنای یادبود بختیاری‌ها، یعنی مافه‌گَه[۹]، نقطهٔ اوج شباهت این بناها با معابد و زیگورات‌های ایلامی در نصب شاخ محسوب می‌شود که در نقش مُهر استوانه‌ای نگهداری‌شده در موزهٔ لوور، از جنس گِل خام، مربوط به نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم ق.م، کشف‌شده از شوش (آمیه، ۱۳۹۴: ۹۳) به‌وضوح دیده می‌شود. در نقش این مُهر، بنای مذهبی ساخته‌شده بر یک صُفه نمایان است که تعدادی شاخ از دیواره‌های آن بیرون زده است و این حالت، تقدس بنایی را جلوه می‌دهد که در مافه‌گَه بختیاری‌ها نمود پیدا کرده است. بختیاری‌ها روی مافه‌گَه را با شاخ‌هایی تزیین می‌کنند که یادآور شکارهایی است که شکارچی انجام داده است. نقش فرد شکارچی، رئیس جنگی و

روحانی یا ارباب حیوانات که آمیه از تکرار آن بر قطعات کوزه‌ها نیز صحبت به میان آورده است، روی این مُهر دیده می‌شود. شکارچی بختیاری وقتی کَل انداخت، سفارش می‌کند شاخ آخرین شکار خود را که معمولاً قوچ است، در مافه‌گه وی یا حتی بر سردرِ دیواره‌های محل سکونت خود نصب کنند. همچنین تعداد زیادی مقبرهٔ شکارچی در جغرافیای بختیاری وجود دارد که سنگ مزار آن‌ها منقش به صحنه‌های شکار است. پیوند ناگسستنی معماری مافه‌گه بختیاری با معابد ایلامی انکارناپذیر است. بنای یادبود مافه‌گه (شکل ۱۶) به دو صورت دائم و موقت ساخته می‌شود. مافه‌گه موقت هنگام برگزاری مراسم برپا می‌شود؛ بدین ترتیب که برگزارکنندگان در حین انجام مراسم عزاداری یا کمی قبل از آن، اقدام به ساخت بنایی موقت (عموماً با چوب یا میله‌های آهنی) به‌شکل مکعب‌مربع یا مکعب‌مستطیل می‌کنند و سپس شاخ‌های باقی‌مانده از شکارهای شکارچی و همچنین سایر ابزار شکار و رزم شکارچی متوفی را روی آن قرار می‌دهند. مافه‌گه دائم نیز بنایی است که عموماً با سنگ و ملات ساخته می‌شود و همانند مزار فرد متوفی، اطلاعات وی روی بدنهٔ آن درج می‌شود. نصب شاخ در مافه‌گه دائم، ماندگار نیست؛ چراکه مافه‌گه‌ها در زمین‌های دور از منازل ساخته می‌شوند و ممکن است بعد از نصب شاخ بر آن‌ها به دلایل مختلفی از بین بروند. بختیاری‌ها هنگام بستن کُتَل برای شکارچی تازه‌درگذشته، شاخ‌های شکار وی را نیز در صحنه حاضر می‌کنند. با این حساب، می‌توان نصب عنصر جانوری شاخ بر مافه‌گه‌های بختیاری را در شواهد و آثار به‌جامانده از فرهنگ و تمدن ایلام باستان، خصوصاً نقش‌مایه‌های موجود در معماری معابد مذهبی آنان عیناً مشاهده کرد. وجود و کاربرد نقش‌مایهٔ جانوری شاخ در بختیاری به نحوی که ذکر شد، در مناطق روستایی و عشایری، بیشتر از سایر مناطق مشهود است. ازجمله مهم‌ترین دلایل آن را می‌توان پررنگ برگزارکردن مراسم مذهبی بعد از مرگ برای بزرگان و همچنین وجود شکارچیان و کوه‌های مملو از جانوران شاخ‌دار در این مناطق به شمار آورد (جدول ۳).

جدول ۳- تطبیق نقش‌مایهٔ حیوانی شاخ در ایلام باستان با فرهنگ بختیاری. منبع: (نگارندگان)

اثر ایلامی دارای نقش‌مایهٔ شاخ	جنبهٔ مورد تطبیق در فرهنگ بختیاری
۱. اثر مُهر استوانه‌ای از جنس گِل‌خام مربوط به نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم ق.م یافت‌شده از دومین دورهٔ شوش	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۲. کتیبهٔ قبر شمارهٔ ۱۷ در بخش جنوب‌شرقی آکروپل شوش	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۳. اِستِل اونتاش‌ناپیریشا از جنس سنگ‌شِنی مکشوفه از شوش	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۴. سر جدا شدهٔ مجسمهٔ الههٔ نارونتی از جنس سنگ آهک	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۵. اشاره به بیست معبد تزیین‌شده با شاخ توسط شیلهاک اینشوشیناک پادشاه سلسلهٔ شوتروکی‌ها در دورهٔ ایلام میانه	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۶. کتیبهٔ نقرشده بر اِستلی کشف‌شده در ترانشهٔ شمارهٔ ۱۵ و داخل یک قبر در جنوب آکروپل شوش	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۷. ساخت و نصب شاخ روی معبد دورانتاش یا زیگورات چغازنبیل	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل
۸. نقش‌برجستهٔ کاخ آشوربانی‌پال در نینوا با نقش زیگورات شوش دارای نقش شاخ	اثر ملموس: مافه‌گَه - کُتَل

حیوانات قربانی و نذری در ایلام باستان و نمود آن در فرهنگ بختیاری

اهدای حیوان قربانی با حضور خدایان، در تمدن‌های بین‌النهرین و ایلام رواج دیرینه‌ای داشته که از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای رفع بلا و رسیدن به حاجات استفاده می‌کردند (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۱۵۹). ایلامیان دلایل مختلفی برای قربانی‌کردن حیوانات داشتند، ازجمله نیروگرفتن خدایان (سرخوش‌کرتیس، ۱۳۷۳: ۱۶)، غلبه بر دشمن، پیشگویی با اعضای بدن قربانی (هینتس، ۱۳۸۴: ۱۷)، نذر و قربانی برای مردگان، سپاسگزاری از خدایان در نبردها، خون‌ریزی در معابد (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۳) و یاری‌گرفتن از خدایان برای رفع بلاها. ذبح حیوانات همراه با مناسک خاصی در معابد صورت می‌گرفته و طی آن، نوازندگان به مراسم، حالت جادویی و خلسه می‌دادند (مهرآفرین، ۱۳۷۵: ۱۵۹ و ۱۶۰).

مردمان بختیاری هنگام قربانی‌کردن حیوانات و اجرای مراسم مذهبی خود، اعتقادات ویژه‌ای دارند که به‌تبع آن، اعمال خاصی را نیز انجام می‌دهند. نمود این اعمال در صحنه‌های مذهبی حک‌شده بر آثار ایلامیان مشاهده می‌شود. احتمالاً قربانی‌کردن جزئی از مراسم روزانهٔ در معابد ایلامی بوده است (هینتس، ۱۳۸۹: ۶۸). هانی، پادشاه محلی آیاپیر، ضمن معرفی خود در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای شمارهٔ ۱ و ۲ در کول فره ایذه، بعد از اینکه از حمایت خدایان برخوردار می‌شود، بزهایی را در راه آن‌ها قربانی می‌کند: «... من در شیل‌هی‌تی ۱۲۰ بز کوهی گرفتم و خونشان را در آیاپیر برای خداوند در ساختمان به کار بردم... آنگاه در اینجا جشن گرفتم. ۸۰ بز کوهی را گرفتم، خونشان را در آیاپیر در راه خداوند استفاده کردم» (Hinz, 1962: 106-111).

هانی در نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۳ اشکفت‌سلمان یا نیایشگاه تاریشا، بعد از معرفی خود می‌گوید: «... من متضرعانه قربانی کردم» (صراف، ۱۳۸۷: ۱۲۶ و ۱۲۸). نقوش اثر مُهر ناقصی که از هفت‌تپهٔ خوزستان مربوط به ۱۴۰۰ ق.م به دست آمده است، نقش یک صحنهٔ پیشکش حیوان قربانی به حضور خدا را نشان می‌دهد (نگهبان، ۱۳۷۲: ۲۲۴). چنان‌که والتر هینتس اشاره دارد، حیوانات لازم برای قربانی در مراسم ایلامیان، همیشه از میان رَمه‌های سلطنتی انتخاب می‌شدند (هینتس، ۱۳۸۴: ۶۹). بختیاری‌ها همیشه بهترین حیوانات خود را نذر می‌کنند، تا جایی که این موضوع در ضرب‌المثل‌های آن‌ها هم نمود پیدا کرده است: «بز تیره به نَرزه پیره»؛ یعنی بهترین بُزم را نذر معبد یا امامزاده می‌کنم.

برای قربانی‌کردن در میان بختیاری‌ها بهانه‌های فراوانی وجود دارد. آن‌ها برای شفای افراد مریض، ضمن نیایش به درگاه خدای خود، برای برگشت مسافر از سفر و برای دورشدن بلا از فرزند و خانواده و همچنین برای دفع بیماری و کسی که خطری سخت از جان و مال او گذشته و به‌واسطهٔ لطف خداوند به او ضرری نرسیده است، قربانی می‌کنند.

همان‌طور که دیدیم، هدف از نذر و قربانی در بین مردمان ایلام، شباهت زیادی با آنچه در بین مردمان بختیاری می‌بینیم، دارد که در نهایت، هدف همهٔ آن‌ها جلب رضایت خدای خود است که بدین واسطه به آن‌ها رحم کند یا نظر داشته باشد اگر قرار است بلایی بر سر آن‌ها بیاید، به حیوانی بزند که در راه او قربانی شده است. ایلامیان برای جلب رضای الهه‌ها و خدایان، شکست رقیبان، مصون‌ماندن کشور از انواع بلاها و خشم و غضب، نذر و قربانی می‌کردند و این همان چیزی است که در بختیاری‌ها، کاملاً نمود پیدا کرده

است. نذری و قربانی در میان همهٔ مردم بختیاری، خصوصاً مردم دو استان خوزستان و چهار محال و بختیاری به دلیل اینکه هنوز قالب زندگی سنّتی خود را حفظ کرده‌اند، بیشتر از سایر مناطق مشاهده می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴- تطبیق نقش‌مایهٔ حیوانات مرتبط با قربانی و نذری در ایلام باستان با فرهنگ بختیاری. منبع: (نگارندگان)

اثر ایلامی دارای نقش‌مایهٔ مرتبط با حیوانات قربانی و نذری	جنبهٔ مورد تطبیق در فرهنگ بختیاری
۱. نقش‌مایهٔ حیوانات و اشاره به قربانی شمار زیادی بُز توسط هانی پادشاه محلی آیاپیر یا ایذهٔ کنونی در نقش‌برجسته‌های شمارهٔ ۱ و ۲ در کول‌فره ایذه	انتقال مفاهیم اعتقادی و نظری، نذر و قربانی
۲. نقش‌مایهٔ حیوانات و اشاره به قربانی‌کردن آن‌ها از سوی هانی در نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۳ نیایشگاه تاریشا یا اشکفت‌سلمان در ایذه	انتقال مفاهیم اعتقادی و نظری، نذر و قربانی
۳. نقش‌مایهٔ پیشکش حیوان قربانی به حضور خدا حک‌شده بر اثر مُهر ناقص کشف‌شده از هفت‌تپهٔ خوزستان مربوط به ۱۴۰۰ ق.م	انتقال مفاهیم اعتقادی و نظری، نذر و قربانی

نتیجه‌گیری

با بررسی و واکاوی نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات موجود در ۳۲ اثر باستان‌شناختی از تمدن ایلام باستان و تطبیق آن‌ها با فرهنگ بختیاری، نتایج زیر حاصل شد:

نقش‌مایهٔ جانوری شیر با استناد به نقش شیر در آثار و شواهد به‌جامانده از تمدن ایلام باستان و تداوم آن به‌صورت یک اثر ملموس با نام بَردشیر در فرهنگ بختیاری و بر قبور آن‌ها در دو استان بختیاری‌نشین خوزستان و چهار محال و بختیاری کاملاً مشهود است. نقش‌مایهٔ جانوری مار در آثار فرهنگی به‌جامانده از تمدن ایلام با استناد به نقش مار در نقش‌برجسته‌ها، سفالینه‌ها، لوح سنگی و... مشهود است. نمود گستردهٔ این تقدس در فرهنگ بختیاری و رسوم دینی‌مذهبی، اعتقادات و زندگی روزمرهٔ آن‌ها مانند تعیین جنسیت فرزند با استفاده از لاشهٔ بی‌جان مار، پرپیم‌کردن افراد و کودکان توسط شیخ مارگیر به‌منظور حفاظت از چشم‌زخم، مریضی و همچنین دعا برای عاقبت به خیری پس از مرگ، رزق و روزی و طول عمر بیشتر به‌واسطهٔ دیدن صحنهٔ پوست‌انداختن مار، خیر و برکت به‌واسطهٔ دیدن مار در خواب، استفاده از خون مار در امور پزشکی و شانس و اقبال به‌واسطهٔ همراه‌داشتن مُهرهٔ مار نمایان شده است.

استفادهٔ وسیع از نقش‌مایهٔ جانوری شاخ در مراسم و معماری معابد مذهبی ایلام و نمود آن در فرهنگ بختیاری و نصب و تزیین بر دیواره‌های بنای یادبود مافه‌گَه و یا نصب بر دیوارهای خانهٔ شکارچی ازدنیارفته، همچنین استفاده از آن در تزیین کُتَل فرد تازه‌درگذشته مشهود است. بدین ترتیب، استفاده از نقش‌مایهٔ جانوری شاخ در آثار فرهنگی تمدن ایلام باستان با کاربرد آن در مراسم و فرهنگ مذهبی قوم بختیاری قابل‌تطبیق است.

وجود نقش‌مایه‌های مربوط به قربانی و نذری حیوانات در آثار فرهنگی ایلام باستان قابل‌اثبات است. هدف از قربانی و نذرکردن حیوانات موجود در این نقش‌مایه‌ها با رفتارهای دینی و مذهبیِ فرهنگ بختیاری‌ها مانند نذر حیوانات برای محفوظ‌ماندن خانواده و فرزندان از انواع بلاها، شفای افراد مریض، برگشت مسافر از سفر، قربانی برای کسی که خطر بزرگی جان و مال وی را هدف قرار داده، اما به‌واسطهٔ لطف و توجه خداوند گزندی به او نرسیده است، پیروزی در نبردها و غلبه بر دشمن، برداشت محصولات کشاورزی، مددطلبی از

خدا به‌منظور قوّت‌گرفتن در انجام کارها، تولد فرزند، بردن تازه‌عروس به خانهٔ بخت، مراسم عروسی و عزاداری، ختنه‌سوران، برآورده‌شدن مُراد و آرزو یا به دست آوردن مال یا شخص دلخواه، تطبیق‌پذیر است.

به‌طور کلی، نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در ایلام باستان، به دو صورت در فرهنگ بختیاری نمود پیدا کرده است: یکی، انتقال مفاهیم اعتقادی و نظری که به صورت‌های مختلف و جزئی از فرهنگ بختیاری درآمده است؛ مانند تعیین جنسیت فرزند با استفاده از لاشهٔ مار و قربانی انواع حیوانات برای رفع بلا و دیگری، به‌صورت آثار ملموس، مانند نصب بَردشیر بر قبور بزرگان و استفاده از عنصر جانوری شاخ در معماری و مراسم مذهبی.

مفهوم و اساس آن چیزی که از بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌های مرتبط با حیوانات در آثار ایلامی با فرهنگ قوم بختیاری در این پژوهش به دست آمده است، در میان عشایر بختیاری ساکن در استان چهارمحال و بختیاری و خوزستان و در آداب و رسوم مربوط به امور مذهبی و زندگی روزمرهٔ آن‌ها رنگ‌وبوی غلیظ‌تری دارد. ازآنجاکه قسمت وسیعی از جغرافیای عشایر بختیاری در کوهستان‌های دو سوی زاگرس و جلگهٔ خوزستان در همان جغرافیای ایلام قدیم قرار دارد و به تبع آن، از تعامل کمتری با شهرهای پیشرفتهٔ اطراف برخوردار است، موجب شده به سنت و فرهنگ نیاکان و گذشتگان خود پایبند باشند و در اجرای فرهنگ خود اهتمام ورزند. بختیاری‌ها با وجود تحولات و تبادلات فرهنگی میان اقوام و گذشت زمان، همچنان توانسته‌اند مفهوم نقش‌مایه‌های موجود در آثار ایلامی را سینه‌به‌سینه به فرهنگ نسل‌های بعد انتقال دهند.

پی نوشت

1) Hauser
2) Jacques de Morgan

فهرست منابع

-آمیه، پیر (۱۳۹۴) ، تاریخ عیلام، مترجم شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.

-ارفعی، عبدالمجید، علیزاده، عباس (۱۳۸۷) ، بختیاری ها ایلامیان جدیدند، زاگرس ایران، ۴۸۴: ۹-۸.

-افخمی، بهروز، خسروی، زینب (۱۳۸۶) ، پدیدارشناسی ازدواج با مَحارم در دوره¬های ایلام باستان و هخامنشی، زن در فرهنگ و هنر، ۹ (۳): ۴۲۹-۴۵۱.

-الیاده، میرچاه (۱۳۷۲) ، رساله در تاریخ ادیان، مترجم جلال ستاری، تهران: سروش.

-ابراهیم¬زاده، فرزام، مبینی، مهتاب (۱۳۹۲) ، دستاوردهای باستان¬شناسی استان خوزستان با نگاهی به مُهرهای استوانه¬ای، باستان¬شناسی ایران،۱۴ : ۴۹-۴۱.

-بارتولد، واسیلی ولادیمیروویچ (۱۳۰۸) ، تذکرهٔ جغرافیای تاریخی ایران، مترجم حمزه سردادور، تهران: اتحادیه ایران.

-باقری نسب، نبی الله (۱۳۹۲) ، بررسی تطبیقی مراسم اجتماعی بختیاری ها با نمونه های باستانی آن در تاریخ ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد تاریخ، دانشگاه آزاد اسلامی شوشتر.

-بیشوپ، ایزابلا (۱۳۷۵) ، از بیستون تا زردکوه بختیاری، مترجم مهراب امیری، تهران: سهند.

-پاتس، دنیل (۱۳۸۵) ، باستان¬شناسی ایلام، مترجم زهرا باستی ، تهران: سمت.

-پرادا، ایدات (۱۳۹۱) ، هنر ایران باستان، مترجم یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.

-دیگار، ژان (۱۳۶۹) ، فنون کوچ¬نشینان بختیاری، مترجم اصغر کریمی، تهران: آستان قدس رضوی.
-درخشی، حسن، حقیقت، علی، خُراسانی، مصیب (۱۳۹۱) ، تعیین عرصه و حریم محوطهٔ سومری شهرستان لالی استان خوزستان، باستانشناسی ایران، ۹۵-۸۲.
-راشدمحصل، محمدتقی، شکیبا، فهیمه (۱۳۹۱) ، پیشینهٔ نقش مار در عیلام و جیرفت و تصویر آن در آئین زرتشتی، پازند، ۲۸: ۳۷-۱۵.
-زنده¬دل، حسن (۱۳۷۹) ، جلوه¬های جهانگردی عشایر، تهران: نشر ایرانگردان.
-سرخوش¬کرتیس، وستا (۱۳۷۳) ، اسطوره¬های ایرانی، مترجم عباس مخبر ، تهران: مرکز.
-صراف، محمدرحیم (۱۳۸۷) ، مذهب قوم ایلام (۲۶۰۰-۵۰۰۰ سال پیش)، تهران: سمت.
-عبدالهی، مصطفی، نورالهی، داریوش،گراوند، افراسیاب (۱۳۹۲) ، عصر یخبندان کوچک و تأثیر احتمالی آن بر الگوی اِسکان کوچ¬نشینان دورهٔ اسلامی متأخر شمال خوزستان، باستان¬شناسی ایران،۲۵: ۷۷-۶۳.
-علیزاده، عباس (۱۳۸۷) ، شکل¬گیری حکومت عشایری و کوهستانی عیلام باستان، شهرکرد: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان چهارمحال و بختیاری.
-فرزین، علیرضا (۱۳۸۴) ، گورنگاره¬های لُرستان (پژوهشی مردم شناختی در نقش و مضمون سنگ¬گورهای لُرستان)، تهران: پژوهشکده مردم شناسی میراث فرهنگی و گردشگری لُرستان.
-قنبری عُدیوی، عباس (۱۳۹۴) ، شیرسنگی (پژوهشی دربارهٔ شیرسنگی در بختیاری)، شهرکرد: نیوشه.
-کابلی، میرعابدین (۱۳۷۳) ، شوش و میراث باستانی دشت شوشان. نشریهٔ میراث فرهنگی، ۱۲: ۱۳۸-۱۱۹.
-کوهزاد، اردشیر، خراسانی، مصیب (۱۳۹۶) ، تداوم سنت های عیلامی در ایل بختیاری، سومین همایش ملی باستان شناسی ایران، دانشگاه بیرجند، ۷۹۷- ۷۸۵.
-لایارد، سِر اوستن¬هنری (۱۳۶۷) ، سفرنامهٔ لایارد یا ماجراهای اولیه در ایران، مترجم مهراب امیری، تهران: وحید.
-محمدی¬فر، یعقوب (۱۳۷۵) ، پژوهشی نو در سبک و کاربرد پیکره¬های انسانی ایلام، پایان¬نامه کارشناسی ارشد باستان¬شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
-مهرآفرین، رضا (۱۳۷۵) ، بررسی نشانه¬های تمدنی نقوش حیوانی روی مُهرهای استوانه¬ای ایلام، پایان¬نامه کارشناسی ارشد باستان¬شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
-.مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۰)، تاریخ و تمدن ایلام، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
-مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۹) ، تاریخ و تمدن بین¬النهرین (تاریخ فرهنگی اجتماعی) ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
-مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۶) ، تاریخ تمدن ایلام، تهران: دانشگاه تهران.
-مومنی موگویی، محمد (۱۳۹۲) ، شهید علیمردان¬خان بختیاری (اسطورهٔ مانای استبداد ستیزی مردم لُر)، ویژه¬نامه شهید علیمِردون¬خان بختیاری (نشریهٔ اجتماعی فرهنگی لور)، ۲۲-۱.
-نگهبان، عزت¬الله (۱۳۷۲) ، حفاری هفت¬تپهٔ دشت خوزستان، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
-ویلسن، آرنولد (۱۳۴۷) ، سفرنامه ویلسن، تاریخ سیاسی و اقتصادی جنوب¬غربی ایران، مترجم و تلخیص حسین سعادت نوری، تهران: وحید.
-هاوزر، آرنولد (۱۳۶۲) ، تاریخ اجتماعی هنر، مترجم امین مویدی، تهران: دنیای نو.
-هینتس، والتر (۱۳۸۴) ، دنیای گمشده ایلام، مترجم فیروز فیروزنیا، تهران: علمی و فرهنگی.
-هینتس، والتر (۱۳۸۹) ، شهریاری ایلام، مترجم پرویز رجبی، تهران: ماهی.

Bartth, Fredric (1961), Nomads of South Persia, London: Allen and Unwin.
- Beck, Lois (1986), The Qashqai, New Haven: Yale University.
- Dombart, T (1929), Das Zikkuratrelief aus Kujundschik, 38: 39-64.
- Garthwaithe, Gene R (1983), Khans and Shahs: A Documentary Analysis of The Bakhtyari in Iran, Cambridge: Cambridge University.

- Hrouda, B (1971), Vorderasien I. Munchen.
- Hinz, W (1962), Die Elamischen Inschriften des Hanne, in A Locusts Leg Studies in honour of S.H. Tagizadeh, London: 105-116.
- Hinz, W (1964), Das Reich Elam, Stuttgart.
- Konig, F. W (1965), Die Elamischen Konigsinschriften. in Archiv fur Orientforschungen, 16, Graz.
Oberling, Pierre (1974), The Qashqai Nomads of Fars, The Hauge: Mouton.
-Read, J.E. (1976), Elam and Elamites in Assyrian sculpture, 9: 97-105.
- Stolper, M.W (1984), Texts from Tall-i Malyan, I Elamite Administrative Texts (1972-1974). Philadelphia: Occasional Publication of The Babylonian Fund 6.
- Streck, M (1916), Assurbanipal und die letzen assyrischen Konige bis zum Untergange Ninivehs, (3), Leipzig: Hinrichs.
- Woolley, S, L (1939), Ur Excavations, The Ziggurat and its Surroundings V, New York.

Relationship of Master and Apprentice in the University Education System of Art with Emphasis on the Teaching Methods of Handicrafts

Mehdi Amraei [1]

[1] Assistant Professor, Handicrafts Department, Art Faculty, Smenan University, Semnan, Iran

(Received: 07.07.2021, Revised: 06.08.2021, Accepted: 20.02.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.19882.1091

Abstract:
Expression of the problem: goals, plans, management, educational environment, tools and many other issues embrace the arts education in the system of teaching arts, but the most important of these is the relationship between teacher and student in the educational arts system, which itself requires conditions that, in the case of The realization of all the shortcomings is dimmed, and the student and student are eager to learn and learn art. Therefore, achieving the desired education and providing the ground for the creation of works of art, especially the arts, requires the achievement of the relationship between the teacher and the student and providing the necessary fields for achieving the goals of teaching and learning in accordance with the current conditions of society. Thus, throughout history, the principles and rules for the study of and the entry of persons worthy of words and arts have been adjusted according to the conditions of time and place, which is referred to as the ritual of fetus, and now it is replaced by the current educational regulations and regulations. Which should be based on the goals defined and in accordance with the principles of art education in Iran. Purpose of the research: The main objective of this research is to achieve the criteria for structural reform of the university education system and to strengthen the events of the master-pupils in the field of the arts. Research methodology: A descriptive-analytic approach with a comparative approach based on library method and field interviews and the use of educational experiences in the academic system, and the final results represent the most prominent components of education in the traditional system of art education and the application of that university system. Results: Identify the strengths and weaknesses of the present education system in relation to teacher-student and achievement of the main criteria of education in accordance with the conditions of the society that could provide a suitable model of teaching method for the current situation. And as a result, the relationship between the teacher and the student develops in such a way that the achievement of technical and non-technical competencies is a pattern for teaching art.

Keywords: Master and Apprentice, Handicrafts, Educational System, Traditional, Modern
.

[1] Email: amraei@semnan.ac.ir
How to cite: Amraei, M. (2022). Relationship of Master and Apprentice in the University Education System of Art with Emphasis on the Teaching Methods of Handicrafts', Journal of Applied Arts, 2(2), pp.70 -88.
doi:10.22075/aaj.2021.19882.1091

رابطه استاد- شاگردی در نظام آموزش دانشگاهی با تکیه‌بر آموزش هنرهای صناعی

مهدی امرائی[۱]

[۱] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۲ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۵/۱۶ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.19882.1091

چکیده

اهداف، برنامه‌ها، مدیریت، فضای آموزشی، ابزار و بسیاری مسائل دیگر محورهای آموزش هنر در نظام آموزش هنرهای صناعی را در برمی‌گیرند؛ اما مهم‌ترین **مسئله** رابطه استاد-شاگردی در نظام آموزشی هنر است؛ که خود نیازمند شرایط است که در صورت تحقق تمام کاستی‌ها کمرنگ می‌شود و شاگرد و استاد مشتاقانه به یاددهی و یادگیری هنر می‌پردازند. لذا دستیابی به آموزش مطلوب و فراهم آوردن زمینه آفرینش آثار هنری به‌ویژه هنرهای صناعی نیازمند دستیابی به چگونگی ارتباط میان استاد و دانشجو و مهیا ساختن زمینه‌های لازم جهت نیل به اهداف یاددهی-یادگیری متناسب با شرایط کنونی جامعه است. ازاین‌رو در طول تاریخ اصول و قواعدی برای شاگرد پروری و ورود افراد شایسته به حرف و هنرها با توجه به شرایط زمان و مکان تنظیم می‌شده است که از آن به آیین فتوّت یاد می‌شود و امروزه در نظام آموزشی، آیین‌نامه‌ها و مقررات آموزشی جاری جای آن را گرفته‌اند که می‌بایست بر مبنای اهداف تعریف‌شده و متناسب با اصول آموزش هنر در ایران تنظیم گردند. **هدف** اصلی این پژوهش دستیابی به معیارهایی در اصلاح ساختاری نظام آموزش دانشگاهی و تقویت مناسبت‌های استاد-شاگردی در حوزه هنرهای صناعی است. و به **روش** توصیفی–تحلیلی با رویکردی تطبیقی انجام گرفته است. که بر شیوه اسنادی، مصاحبه‌های میدانی و بهره‌مندی از تجارب آموزش در نظام دانشگاهی استوار است و **نتایج** نهایی نمایانگر برجسته‌ترین مؤلفه‌های آموزش در نظام سنتی آموزش هنر و راهبرد به‌کارگیری آن در نظام دانشگاهی است. از اینرو شناخت نقاط قوت و ضعف نظام آموزش کنونی در رابطه استاد - شاگردی و دستیابی به معیارهای اصلی آموزش متناسب با شرایط جامعه می تواند الگویی مناسب از شیوه آموزش را برای شرایط کنونی فراهم آورد. و رابطه استاد و شاگرد به‌گونه‌ای شکل گیرد که دستیابی به شایستگی‌های فنی و غیر فنی، الگویی برای آموزش دانشگاهی بویژه در هنرهای صناعی گردد.

واژه‌های کلیدی: استاد و شاگرد، هنرهای صناعی، نظام آموزش، سنتی، نوین

[1] Email: amraei@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: امرائی، مهدی. (۱۴۰۱). رابطه استاد- شاگردی در نظام آموزش دانشگاهی با تکیه بر آموزش هنرهای صناعی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۴)، ۷۰-۸۸. Doi: 10.22075/aaj.2021.19882.1091

مقدّمه

بسیاری از پژوهشگران فراهم آوردن شرایط مطلوب در آموزش به‌ویژه آموزش هنرهای صناعی را از عوامل مؤثر بر گسترش و توسعه این هنرها برمی‌شمارند و معتقدند؛ هرچه این عوامل و شرایط مهیاتر باشند، شکل‌گیری و نقش‌آفرینی این عوامل در توسعه و آفرینش آثار هنری و تربیت نسلی توانمند از هنرمندان هنرهای سنتی با توجه به شرایط جامعه بیشتر خواهد شد. که نشان می‌دهد عواملی چون؛ آموزش استاد و شاگردی و رابطه آنها، نقش مؤثر و بسزایی در اوج‌گیر و افول این هنرهای داشته‌اند. لذا با توجه به پژوهش و مطالعه صورت گرفته در این حوزه می‌توان محورهای همچون اصول آموزش سنتی، مقررات آموزشی دانشگاهی، شرایط جامعه، دانش و پژوهش، مطالعه و تفکر، عشق و علاقه، صبر و حوصله و... را موردتوجه قرارداد و آنها را در شکل‌گیری و چگونگی نقش‌آفرینی آموزش و آفرینش آثار هنری و آموزش صنایع‌دستی و هنر های سنتی تأثیرگذار دانست که در اینجا به‌تفصیل به واکاوی نقش آنها در آموزش هنرهای صناعی می‌پردازیم. هدف این پژوهش دستیابی به معیارهای آموزش هنر و نقش رابطه استاد و دانشجو در تحولات حوزه هنرهای صناعی معاصر است. که بتواند کارآمدی بیشتری در حوزه آفرینش و خلق آثار ماندگار و یا متناسب با شرایط جامعه ایفا نماید. رعایت حقوق دیگران، اخلاق، احترام، اطاعت، تعهد، تزکیه، محبت، اکرام سلسله‌مراتب هستند که در نظام‌های آموزشی می‌بایست موردتوجه قرار گیرند. و در پایان راهکارهایی برای هماهنگی بیشتر شیوه‌های آموزشی هنرهای صناعی در سطح آموزش علمی با اصول و ارزش‌های مرتبط با آنها ارائه خواهد شد. آیا بکارگیری الگوهای کهن در آموزش می تواند جایگزین آموزش دانشگاهی در هنر باشد؟ آیا بازگشت به آموزش سنتی با توجه به شرایط دنیای امروز امکان پذیر است؟ نگاه به آموزش و الگوهای آموزش هنر می بایست در چه سطوحی دیده شوند؟ نگاه مدیران به مقررات آموزشی چه نقشی در آموزش هنر دارد؟ و سولاتی دیگر که این پژوهش می کوشد به آنها بپردازد.

روش پژوهش

روش کلی پژوهش توصیفی-تحلیلی با رویکردی تطبیقی است که بر اساس پژوهش‌های میدانی، مطالعات اسنادی و بررسی شیوه‌های آموزش از گذشته تاکنون و حضور در کارگاه‌های سنتی و مدرن و بهره‌مندی از تجارب اساتید این حوزه انجام‌گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

سیفی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای مشترک باعنوان "تأملی در رابطه استاد-شاگردی در آموزش هنرها با تأکید بر نظام سنتی"، چاپ شده در نشریه نگره، رابطه استاد-شاگردی در نظام آموزش سنتی را از مهم‌ترین مؤلفه‌های آموزش می‌دانند، و به بررسی این ارتباط درگذشته و نقش آن در آموزش هنر می‌پردازند. مقنی پور(۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان "بررسی وضعیت آموزش هنرهای سنتی در سطح آموزش عالی کشور" چاپ شده در نامه آموزش عالی، مقتقد است؛ ابزار و وسایل، سفارش‌دهنده و استاد را ۳ عامل اصلی درروند تولید محصول هنری در جامعه سنتی برمی‌شمارند و به تحلیل این موارد می‌پردازد. عسگری کیا(۱۳۸۲) در پژوهشی با عنوان "آموزش آکادمیک هنر"، چاپ شده در نشریه بیناب، آموزش هنر در مراکز آموزش عالی را از دو منظر موردبررسی

قرار می‌دهد: یکی در مورد سرفصل‌های دروس که عموماً در آن‌ها مباحث نظری و عملی جدا از هم تعریف‌شده‌اند و دیگر استادان دانشگاه این رشته‌ها که اکثراً تجربه عملی آنها نسبت به دانش تئوری‌شان در سطح پایین‌تری قرار دارد. همچنین وی فضای آموزشی و تجهیزات کارگاهی را در نظام آموزش عالی از مشکلات عمده این حوزه برمی‌شمارد. حیدری(۱۳۸۲) در مقاله ای با عنوان "خواسته‌ها و داشته‌ها - ارزیابی آموزش و خلاقیت هنر در ایران"، چاپ شده در نشریه بیناب، به‌طورکلی موضوع آموزش هنر در نظام آموزش عالی را بر چند محور استوار می‌داند و معتقد است: چهار عامل اصلی در آموزش دانشگاهی مهم است یکی استاد، دانشجو، برنامه آموزشی، فضا و امکانات؛ و به تحلیل کلی در این موارد می‌پردازد. سرمد (۱۳۷۶) در مقاله‌ای با عنوان "شاخص‌های کیفیت برنامه‌های درسی در آموزش عالی"، چاپ شده در نشریه علوم انسانی، دانشگاه الزهرا، نحوه پذیرش و جذب دانشجو، شیوه‌های آموزش و چگونگی ارائه سرفصل دروس را از عوامل پیشبرد رشته‌های هنر در دانشگاه مطرح می‌کند. بااینکه پژوهش‌های مختلف مباحثی از آموزش هنر را مطرح می‌کنند؛ اما چندان توجهی به شناخت ارکان اصلی رابطه استاد و شاگردی در نظام دانشگاهی معاصر ندارند. اما آنچه موردبحث و نظر این پژوهش است نخست استخراج و دسته‌بندی معیارها و ارکان اصلی آموزش هنر در رابطه میان استاد و دانشجو است. سپس به اثرگذاری ارکان نظام آموزشی در توسعه و تحولات هنرهای صناعی معاصر می‌پردازد. و در پایان معیارهای تطبیقی آموزش هنر در نظام سنتی و دانشگاهی ارائه می‌گردد.

اصول آموزش سنتی

نظام آموزشی درگذشته برخلاف امروز، مستقل از زندگی مردم نبود و خود، حاوی مجموعه‌ای از نظام‌های اخلاقی، معنوی، اجتماعی و حتی سیاسی بود. در چنین نظامی رابطه استاد و شاگرد از اهم معیار بود. آنجا که استاد اخلاقیات و معنویات را در قالب اصول کار به شاگرد می‌آموخت و شاگرد درمی‌یافت که حرفه و هنر او در حکم واجب دینی و امری مقدس است. (سیفی و همکاران ۱۳۹۶: ۳۴) اکوسیستم آموزشی آن زمان یک اکوسیستم کاملاً واقعی، انسانی و حقیقی بود؛ درحالی‌که اکوسیستم آموزشی حال حاضر مصنوعی و غیرواقعی است. در آن زمان کم‌تر کلاسی بدون حضور خدا تجلی پیدا می‌کرد اما معلوم نیست در این زمان چند درصد از کلاس‌هایمان با حضور خدا همراه است؛ یعنی خدایی که آفریدگار من و شاگردان من است و آفریدگار معرفتی است که در کلاس میان ما ردوبدل می‌شود، پس فضای عرفانی در آن زمان بسیار بیش‌تر بود. در آموزش به شیوه و سبک هنرمندان قدیم اصول و بنیان‌ها حفظ می‌شد و ساختار اولیه تغییر نمی‌کرد. دلیل ثابت بودن ساختار و اصول هنری این بود که در نگاه هنرمند " فرض بر پاک نگاه‌داشتن سنت و قالب‌های هنری بوده است." (کربن۱۳۶۳: ۹۰) لذا همواره آموزش سنتی به‌عنوان پایه و اصول مزایایی را برای استاد و شاگرد به دنبال داشت. که شامل موارد ذیل می‌شد:

۱) نگاه به جنبه تربیتی آموزش ۲) نگاه به ابعاد وجودی انسان (عواطف و احساسات) ۳) کشف نقاط قوت هنرجوی یا شاگرد و استعداد آن ۴) اخلاق‌مداری (افتادگی و خضوع) ۵) تجارب فراوان در یادگیری

(ارتقا استعداد) شامل مشاهده، ادراک و تصور است. (هراتی ۱۳۷۸: ۱۵)

صاحب‌نظران با تلفیق رویکردهای مختلف در تربیت هنری رویکرد جامع ای مطرح کرده‌اند که آن را تربیت هنری "دیسیپلین" محور نامیده‌اند؛ این‌رویکرد ۴ محور هنری (تولید هنر، نقد و قدرشناسی هنر، تاریخ هنر، میراث فرهنگی و زیبایی‌شناسی فلسفی) را توأمان به برنامه درسی وارد می‌کند و در جریان تربیت هنری، هیچ‌یک از عرصه‌های حرفه‌ای مربوط به حوزه هنر ازنظر دور نمی‌ماند. (مهرمحمدی ۱۳۸۳: ۵۳) این‌رویکرد علاوه بر ایجاد و رشد مهارت‌های مربوط به ساخت و تولید آثار هنری در دانشجویان، در باور سازی زمینه‌های سازنده و مهمی مانند، رشد مهارت فکری و شناختی، پرورش و تعدیل عواطف و احساسات، بروز نوآوری و خلاقیت و ایجاد تغییرات عمیق در فرد و رشد اخلاقی وی دارد. پیوستگی‌های معرفت و هنر و علم با تأکید بر آموزش و فراگیری اخلاق در کنار هنر می‌انجامد. در این سنت است که هنرمند به علم و اخلاق آراسته و به هنرمندی راستین نائل می‌شود.

مقررات آموزش علمی

برخی محدودیت‌ها همچون تقلیل ارزشیابی از شاگرد به‌واسطه نمره، از بین رفتن آزادی عمل استاد، عدم پیگیری روند رشد شاگرد در فرآیند آموزش هنر و پیگیری‌های پس‌ازآن، عدم اختیار استاد و شاگرد در انتخاب یکدیگر، موجب تحولات ساختاری نظام آموزشی و سیستم‌های ارزشیابی است. در آموزش سنتی همواره سلسله‌مراتبی وجود داشت که از شاگرد خواسته می‌شد تا با رعایت آن مسیر درست رسیدن به استادی را بیاموزد و در این آموزش از رعایت ادب، نظم و انضباط وجود داشت تا درجات کسب اجازه و یادگیری فنون و مهارت لذا در هر مرحله شاگرد به‌گونه‌ای عمل می‌کرد که بتواند در سیر تربیتی به مرحله بالاتر دست یابد و می‌دانست رسیدن به هر یک از این مراحل نیازمند تلاش و یادگیری درست مراحل پیشین است. اما در آموزش دانشگاهی اگر فرض را بر درستی سرفصل و محتوای آن قرار دهیم لذا رعایت مقررات پیش‌نیاز و هم نیاز از ضروریات آموزش است و بخشی از فرهنگ یاددهی- یادگیری کهن بشمار می‌رفته است. که متأسفانه در سالیان اخیر با سهل شدن مراحل فارغ‌التحصیلی دانشجویان این موارد نیز کمتر رعایت می‌شود و برخی مراکز دانشگاهی به اختیار دروس را جابجا می‌کنند.

در آموزش دانشگاهی تنظیم غیراصولی برخی مقررات و آیین‌نامه‌ها به معنی پایین آوردن میزان تابعیت شاگرد از استاد خویش بوده است. زیرا شاگرد می‌تواند در هر مرحله از آموزش بدون کسب اجازه از استاد اقدام به حذف درس نماید بدون اینکه کوچک‌ترین تغییری در شرایط ارزشیابی دانشجو ایجاد شود. در سطحی دیگر دانشجوی رد شده از ارزشیابی پایان کلاس در صورت قبولی‌ترم آتی واحد با نمره افتاده وی از کارنامه حذف می‌گردد. که اطلاع دانشجو از همین موضوع بی‌توجهی به رهبری استاد در کلاس را در میان برخی از آنها به دنبال خواهد داشت. از موارد دیگری که متأسفانه قدرت عمل برخی از اساتید را کاهش می‌دهد عدم توجه نظام آموزشی به ارزیابی درست و اصولی از عملکرد استاد است به‌نوعی که در برخی مؤسسات آموزشی تنها به ارزیابی استاد توسط دانشجو اکتفا می‌شود و استاد از برخی ارزیابی‌های اصولی آموزشی که می‌تواند معیار واقعی‌تری از توانمندی وی باشد محروم می‌ماند. ارزیابی تک‌قطبی

موجب نگرانی استاد از برخورد تربیتی و آموزشی با دانشجوی در کلاس و کارگاه می‌شود و همین امر انرژی فراوانی را از این شیوه آموزش می‌گیرد و در مواردی استاد چندان تمایلی به سخت‌گیری از خود نشان نمی‌دهد. در مصاحبه با برخی از مدرسان به این نکته اشاره‌شده که دادن نمره واقعی به دانشجو موجب عدم رضایت آنها شده و اعتراضات خود را به‌گونه‌ای دیگر به مدیریت آموزش انتقال می‌دهند لذا اگر استاد به‌ویژه مدرسان حق‌التدریس می‌خواهد در حوزه آموزش آن مجموعه ماندگار باشد می‌بایست نمرات در سطح عالی به دانشجویان ارائه نمایند. و این مهم تا حدودی دانشجویان را به‌سوی کم‌توجهی آموزشی سوق می‌دهد. (امرائی۱۳۹۷: (الف)؛ مصاحبه)

شاگرد و آموزش هنر

تربیت نسل جدید و نوجوان در هر دوره‌ای از تاریخ هم برای جامعه و هم برای خانواده امری ضروری بشمار می‌آمده است؛ تا آنجا که بتوانند در ارائه خدمات ارزنده به خود، خانواده و جامعه مفید باشند. لذا بیشتر خانواده‌ها بخصوص در جوامع شهری تلاش می‌کردند از همان ابتدای دوران کودکی فرزندان خود را با حرف و صناعتی برای آینده خویش آشنا نمایند. لذا اگر امکان آن فراهم بود که بتوانند در مکتب استادی صاحب‌نام و باتجربه به آموزش بنشینند، می‌باید بر اساس معیارهای استاد-شاگردی وظایف خویش را به‌درستی انجام دهند. این مسیر، مسیر بسیار سخت و دشواری بود و معمولاً هرکسی توان طی طریق آن را نداشت. مگر با عشق و پشتکار فراوان، لذا صبوری کردن و اخلاق نکو داشتن و گوش‌به‌فرمان استاد بودن از اولین مشق‌های آموزش به شیوه سنتی بود. تفکر و تعمق در کار استاد و تیزبینی و بهره‌مندی از ذهن خویش می‌توانست موجبات دستیابی بهتر شاگرد به آموزه‌های استاد شود. درحالی‌که این روند آموزش در هنرها و صناعت ایران ریشه‌دار بود آموزش‌های نوین در سطح جامعه چه در مدارس ابتدای قرن حاضر و چه در هنرستان‌ها و مدارس جدید و دانشگاه‌های هنری همگی دارای نقاط قوت و ضعفی بود که می‌بایست بر اساس شرایط جامعه تغییر کرده و به الگوی متعادل و مناسب تبدیل شود. در این مسیر شاگرد باید دارای معیارها و شرایطی می‌بود تا بتواند به‌گونه‌ای بهتر از آموزش‌ها بهره گیرد این شرایط را می‌توان به شرح ذیل برشمرد:

الف) شرایط سنی

امروز پذیرش دانشجو و هنرجو در نظام آموزشی در شرایط سنی مشخص و حداقل ۱۸ سال برای دانشگاه صورت می‌پذیرد این در حالی است که الگوی پذیرش شاگرد در نظام آموزش سنتی در اوایل نوجوانی و حتی کودکی که علاقه، شیفتگی و دلدادگی در ضمن پذیرش بیشتری وجود داشت، صورت می‌گرفت. امروز ثابت‌شده است که نوجوانان در سرعت یادگیری و بهره‌مندی از عکس‌العمل‌های سریع، اعضای بدن با ذهن، بهتر از افراد با سنین بالا عمل می‌کنند.

استاد پرویز زابلی از هنرمندان برجسته کشور معتقد بود: ارگان‌های آموزشی کشور باید بچه‌ها را از دبستان تا دانشگاه زیر نظر داشته باشند و علاقه و استعداد آن‌ها را به هر یک از رشته‌های هنری بشناسند و آن را تقویت کنند تا وقتی این افراد از دانشگاه بیرون می‌آیند فقط یک فرد پشت‌میزنشین نباشند و با تخصصی که کسب می‌کنند قادر باشند به‌نوعی در جهت بالا بردن اعتبار و آبروی آن رشته فعالیت نمایند. (زابلی ۱۳۶۸: ۶۵)

احمد صنیعی از دیگر اساتید هنر سنتی اصفهان در مصاحبه با نشریه هنر و مردم می‌گوید: باید منبت‌کاری را به مدرسه‌ها برد، آموزش این هنر سنتی به نسل فردا وامی است که به گردن ماست؛ باید آخرین بازماندگان خبره‌ی پرورش هنرمندان فردا را از عرصه مدرسه‌های امروز آغاز کنند. این شعله رو به خاموشی است؛ باید فکری کرد.(صنیعی ۱۳۵۱: ۶۸)

دوران نوجوانی دوران شکوفایی استعداد و دریافت دانش و مهارت فنی در حد بالا است و در این سنین پذیرش شاگردی و تربیت یافتن در این مکتب بهتر و سریع‌تر انجام می‌گرفت. لذا اساساً همه آموزش‌ها به‌ویژه آموزش‌های فنی و مهارتی در دوران نوجوانی به شکل مطلوب‌تری پذیرفته می‌شود. در پیشینه هنرها و حتی در دوره معاصر نمونه آثار هنر سنتی نشان می‌دهد، آن دسته از متقاضیان آموزش هنر که توانسته‌اند از سنین کمتر از ۱۵ سال به یادگیری هنر بپردازند در یادگیری، خلق و آفرینش آثار هنری خویش موفق‌تر بوده‌اند و توانسته‌اند سریع‌تر و دقیق‌تر به مطلوب خویش و شایستگی‌های فنی دست یابند.

از میان هنرمندان هنرهای صناعی اساتید کهن که اکثراً با همین شرایط به آموزش و آفرینش هنری پرداخته‌اند در این زمره هستند و از میان اساتید برجسته و جوان که در حوزه هنر سنتی امروز فعالیت می‌کنند افراد توانمندی وجود دارند که با شوق و اشتیاقی وصف‌ناشدنی در سنین نوجوانی برای آموزش هنر از زادگاه خود به نقاط دور برای یادگیری مهاجرت می‌کردند و پس‌ازآن با تلاش‌ها و پایمردی فراوان به شاگردی نزد اساتید برجسته قدم می‌نهاده‌اند و به فراگیری و آفرینش همت می‌گمارده‌اند. جلوه‌های این تحول، اشتیاق و یادگیری در سنین نوجوانی را می‌توان در آثار ظریف، دقیق و هنرمندانه این افراد مشاهده کرد. این مهم یعنی شرایط سنی پایین در پذیرش دانشجو با توجه به قوانین و مقررات دانشگاهی، امکان‌پذیر نمی‌باشد. اما می‌توان با تغییر نحوه جذب از میان این افراد کسانی را که قبل از حضور در این دوره‌ها توانسته‌اند در رشته موردتقاضا کارهای مناسبی انجام داده، یا توانایی و اشتیاق لازم را دارا هستند انتخاب نمود.

ب) علاقه و اشتیاق

عنصر شوق است که انسان را به سمت کمال می‌کشاند. حتی دوست داشتن علم و دانش هم با اندازه شاگردی مکتب هنر مؤثر نیست. در مکتب‌خانه‌های سابق، اگر استاد آزاری به شاگرد می‌رساند، آن‌قدر رابطه انسانی غنی بود و آن‌قدر فضای معنوی وجود داشت که تنبیه او به مفهوم امروزی نبود بلکه ادب کردن محسوب می‌شد. نوع رابطه استاد- شاگرد در شیوه‌های آموزشی فعلی کاملاً متفاوت از سیمای گذشته است. به‌طوری‌که نه استاد در انتخاب هنرجوی خویش و نه هنرجو در انتخاب استاد نقش دارند؛ امروزه در تشکیلات رسمی آموزشی که دانشجو از طریق موسسه یا سازمان سنجش فقط با سنجش دانش و محفوظات داوطلب انتخاب می‌شود و دانشجو در انتخاب استاد خویش نقش چندانی ندارد. در آن زمان استاد تحمیلی نبود و اگر شاگردی دوست داشت نزد استادی می‌ماند و اگر از او احساس رضایت نمی‌کرد، می‌رفت شاگرد استاد دیگری می‌شد. نه استاد از شاگرد ناراضی می‌شدند و نه شاگرد دچار خجالت می‌شد و نه در رشد و یادگیری شاگرد وقفه‌ای می‌افتاد.

یکی از مباحثی که همواره در مورد رشته‌های دانشگاهی مرتبط باهنرهای صناعی مطرح می‌شود

چگونگی ورود داوطلبان به دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی برای تحصیل در این رشته است درصد بالایی از پذیرفته‌شدگان رشته‌های هنر دانش‌آموزان هستند که رشته هنر انتخاب دوم آن‌ها در آزمون ورودی دانشگاه‌ها می‌باشد و ورود آنها به دانشگاه به پشتوانه اطلاعات بیشتر در دروس عمومی است این موضوع درنهایت موجب جا ماندن کسانی است که در بسیاری موارد استحقاق بیشتری برای تحصیل در رشته‌های مرتبط با هنر را دارند اما متأسفانه به دلیل اطلاعات کم آنها در دروس عمومی و دانش نظری از این پذیرش باز می‌مانند. می‌توان این مسئله را به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین آفات در آموزش هنرهای صناعی در سطح آموزش عالی بشمار آورد. از سوی دیگر همان‌طور که در مورد اخلاق و خصوصیات افراد هم‌شغل و هم‌صنف و به‌طور دقیق‌تر هم رشته درگذشته شرایط یکسانی(اهل فتوت) وجود داشته است. بسیاری از دانشجویان حوزه صنایع‌دستی و هنرهای سنتی امروز از دانشجویان حوزه هنرهای تجسمی و گرافیک هستند و بسیاری نیز از ریاضی و تجربی که بخشی از سن خویش را در حوزه‌ای غیر از هنر سنتی سپری کرده‌اند و شخصیت و علاقه اولیه آنها در آن حوزه‌ها شکل‌گرفته است به این حوزه روی می‌آورند، لذا نمی‌توان آن‌گونه که لازم است با این طیف برخورد کرد زیرا در اولین برخورد ادعا دارند که به‌اجبار کنکور به این رشته واردشده‌اند و علاقه‌ای به آن ندارند.

عشق به استاد و علاقه به کار هنری دو عنصر کشش و حرکت شاگرد به‌سوی موفقیت بشمار می‌آیند. در مصاحبه با برخی اساتید، ایشان ابراز علاقه و یافتن مسیر هنری خود را مدیون برخورد مناسب استاد بااخلاق و منش مطلوب می‌دانند که موجب حرکت و تمایل هنرجو به گرایش خاصی از حوزه هنر را شکل می‌بخشد.(امرائی۱۳۹۷: (ب)؛ مصاحبه)

ج) صبر و حوصله

در نظام استاد-شاگردی گذشته سلسله‌مراتبی وجود داشت که شاگرد تلاش می‌کرد تا پس از طی این مراحل به استادی برسد این سلسله‌مراتب آزمایش‌هایی بود که شاگرد می‌باید از درون مشکلات فوت‌وفن کوزه‌گری را بیاموزد تا به مرتبه خلیفه، شیخ و استادی نائل آید. رسیدن به مقام استادی همواره با جشن و آیین‌های خاص مذهبی و سنتی و اجتماعی توأم بود. وجود چنین آیینی به نظم و نسق و انضباط کاری آرایش مستحکمی می‌داد و کار را با سختی و طاقت‌فرسایی‌اش قابل‌پذیرش و دل‌نشینی می‌ساخت و محیط کار را توأم بانشاط و شادی می‌کرد. (فیوضات ۱۳۷۲: ۷۱).

اگر به آثار هنرهای سنتی نگاه دقیق بیندازیم، به‌راحتی می‌توان ظرافت‌ها و دقت به‌کاررفته در مراحل مختلف تولید یک محصول را تشخیص داد. اگر بخواهیم که این ظرافت‌کاری را تنها به ابزار کار نسبت دهیم، متوجه می‌شوید که در اکثر هنرهای سنتی ابزارهای مورداستفاده به‌ویژه در زمان ساخت‌وساز و تزیین بسیار ساده، ابتدایی و با کارایی محدود بوده‌اند. پس می‌بایست این ظرایف کاری را به صبر، نظم و دقت استادکار مرتبط ساخت، حوصله و نظمی که مطمئناً از خلوص نیت اعتقادات و نیز شیوه خاص و نسبت طولانی آموزش استادکاران و رعایت اصول استاد و شاگردی نشأت می‌گرفت. حال اینکه رشته همچون منبت در میان هنرهای چوبی ازجمله رشته‌های دیر بازده بوده و شاگرد در مدت طولانی

حتی چندین برابر رشته‌های دیگر باید زمان بگذارد و صبوری کند تا بتواند مقدمات کار را بیاموزد و بعد از گذشت حتی مدت طولانی‌تر کار او به نتیجه قابل‌رؤیت برسد. لذا صبر و حوصله در یادگیری رشته‌های هنری بسته به میزان سختی یادگیری متفاوت است.

تعجیل دررسیدن به مرحله خلاقیت و نوآوری و ابداع شیوه‌های شخصی، به هم ریختن ساختار آموزش و پس‌وپیش شدن تقدم و تأخر را در مراحل آموزش در پی خواهد داشت. لذا در هنرهای صناعی اگر اصول آموزش که همانا مشق کردن در تکنیک و فن است در جای خود به‌درستی صورت نپذیرد اثر ایجادشده نمی‌تواند جلوه‌ی مناسبی از هنر عصر خویش را به نمایش بگذارد. به نظر می‌رسد، در دوره معاصر تقدم و تأخر مراحل آموزش چندان در نظر گرفته نشده و مراحل پایانی آموزش که خلاقیت و نوآوری است، به مراحل آغازین آموزش منتقل‌شده است. از طرف دیگر نادیده گرفتن دستاوردهای پیشین و عدم استفاده از آنها، میان حال و گذشته فاصله انداخته و سبب تأثیرپذیری‌های ناپایدار و ظاهری می‌شود که بنای آن بر سیر منطقی و تاریخی هنر سنتی نیست. لذا محدودیت زمان در گرایش‌های تخصصی با سقف دانشجوی ورودی یکی از مشکلات عمده در یادگیری مقدمات کار و رسیده به مراحل مطلوب پایانی است. ازاین‌رو برخی اساتید با ابتکار خویش کارگاه‌های تخصصی را در توالی هم به ادامه آموزش‌های متوالی اجرا می‌کنند که از این میان تکنیک‌های مرتبط در دستیابی شاگرد به نتیجه مطلوب‌تر مؤثر است.

د) اخلاق‌مداری

در حقیقت اولین مشق شاگرد در مراحل اولیه کار الگوبرداری از رفتار و کردار استاد بود که در کنار یادگیری فنون و مهارت‌ها می‌بایست، رعایت آیین استاد-شاگردی همواره مدنظر قرار گیرد. مؤلف قابوس‌نامه در باب تهذیب و پرورش اخلاقی مطالبی دارد و می‌نویسد: "هر کس نتواند تن خود را مطیع و تسلیم نماید از هنر بهره‌ای نخواهد داشت و آنگاه‌که تن به هنر فرمان‌بردار شد، هنر تعالی خواهد یافت." (قابوس بن وشمگیر ۱۳۳۵: ۲۸)

شهید ثانی دراین‌باره می‌نویسد: "باید دانشجو در برابر استاد خود، متواضع و فروتن باشد. او باید در برابر مقام علم و دانش نیز اظهار خاکساری کند تا در سایه این فروتنی و خاکساری، به علم و معرفت دست یابد. باید او بداند که اظهار ذلت و خاکساری در برابر استاد، نوعی عزت و سرفرازی است. خضوع شاگرد در برابر استاد، افتخاری است برای او، و تواضعش موجب رفعت و بلندپایگی او می‌گردد. حفظ حریم استاد و بزرگداشت مقام او، پاداش آفرین است. اگر شاگرد در خدمت به استاد، دامن به کمر زند، به شرف و بزرگواری خویش مدد می‌کند. رسول اکرم) صلی‌الله علیه و آله (فرمود): دانش را بیاموزید، و به خاطر آن، آرامش و متانت و وقار را فراگیرید، و در برابر کسی که دانش را از او می‌آموزید فروتنی و خاکساری کنید." (شهید ثانی،۱۳۹۶: ۱۶۳)

دور ماندن هنرمندان رشته‌های مختلف هنری از یکدیگر، همچنین دور ماندن هنر از علوم دیگر و متخصصان مرتبط با آن، بی‌توجهی هنرمندان به معنا و محتوا را به دنبال خواهد داشت. هنرهایی چون نقاشی، موسیقی، هنرهای صناعی، شعر و مانند اینها به‌تنهایی در تعلیم و تربیت هنری موضوعیت ندارند پیش از تربیت چشم و ذهن و دست یا به تعبیر دیگر مهارت‌های فنی موضوع مهم دیگری به نام تربیت

اخلاقی و دستیابی به شایستگی‌های اخلاقی هدف اصلی آموزش است.

استاد پویان از اساتید برجسته هنر معتقد است: آنچه در اولویت انتخاب شاگرد و حتی همکار و استاد در دانشگاه اولویت دارد اخلاق و منش درست است، زیرا همین مورد موجب می‌شود فرد در پی‌شناخت، یادگیری و اجرای وظایف خود درست عمل نماید. (امرائی ۱۳۹۲: مصاحبه) اولین گام در آموزش سنتی افتادگی و خضوع است که شاگرد می‌بایست در کارگاه استاد با رهبری و تحت نظارت استاد و کسب اجازه ایشان مراحل مختلف پرورش روح و جسم را فراگیرد. حتی در مواردی شاگرد نباید در نزدیکی استاد بنشیند مگر در زمان ضرورت. خواجه نصرالدین طوسی عقیده دارد که "بین شاگرد و استاد باید به‌اندازه یک کمان فاصله باشد. این سخنان مقام و ارج استاد را مورد تأکید قرار می‌دهد." (طوسی ۱۳۸۸: ۵۶) در ضمن اینکه به تربیت شاگرد توجه می‌ورزد.

محمد معصوم شیرازی در کتاب طرایق الحقایق در باب فضیلت‌های استاد-شاگردی می‌نویسد: "متعلم باید همیشه معلم را احترام کند و در قفای او ننشیند بلکه رویارویی بنشیند و هنگامی‌که در نزد استاد است با سر و چشم اشاره نکنند و سؤال‌های بیهوده نپرسد. به سخنان او کاملاً گوش دهد و هرگز صدایش را از صدای معلم بالاتر نکند. اگر کسی از استاد بدگویی کرد او را از این کار بازدارد." (معصوم شیرازی ۱۳۸۳: ۲۵ و ۲۶)

امروزه برخی اساتید می‌کوشند شاگرد را تقویت کنند، و به او فنون بیشتر آموزش دهند، درحالی‌که انگیزه و شوق به تحصیل در او ایجاد نشده است. تلمذ (شاگردی) برایش لذتی ندارد. آدم اگر از تلمذ لذت نبرد، از یادگرفتن هم لذت نمی‌برد. آدم خودشیفته از نتیجه‌ی یادگرفتن لذت می‌برد. از آداب و شرایط استادی در هنرها آن است که در هیچ مرحله‌ای از مراحل فضل و هنر و در هیچ مرتبه از استادی، خود را منتهی ندانیم و غافل و فریفته نشویم و پیوسته این سخن را نقش لوح دل سازیم که خودپسندی و خودشیفتگی جلو ترقی را می‌گیرد و موجب لغزش می‌شود؛ و همواره درصدد کسب مرتبه‌ی بالاتر و رسیدن به مرتبه کمال باشیم؛ هرچند که مرتبه‌ی کمال بسی والا است و آن را حد و نهایتی نیست. همان‌گونه که آفرینش و خلق اثر هنری در حقیقت دست یافتن به آن خواسته‌های والای انسان شکل می‌گیرد و می‌خواهد دنیایی پاک و بی‌آلایش برای خود و دیگران فراهم سازد و ناپاکی را از اطراف خوش بزداید؛ لذا باید آموخت که با زدودن اضافات از موارد اولیه، فرم‌های پاک را باید نمایان ساخت و هرچه هنرمند بتواند در این زدودن دقیق‌تر باشد اثر او فاخرتر خواهد شد. لکن طالب کمال شدن، خود کمال و از خواهش‌های پسندیده انسانی است.

و) تفکر، تعمق و مطالعه

اکثر نظام‌های آموزشی با تأثیر از مکتب روانشناسی قوای ذهنی کارکرد اصلی برنامه درسی را ایجاد فضا و فرصت برای تقویت توانایی ذهنی و عقلانی افراد می‌دانند و به دنبال این هستند که این افراد را مجهز به توانایی‌ها و مهارت‌های جهت حل مسائل و مشکلات خود نماید. شیوه آموزش هنرهای صناعی همانند دیگر صناعت هم دریافتن معنا، هم در ساختن صورت نیازمند تفکر و تعمق است. لذا آنجا که آموزش بر مبنی مطالعه، تفکر و تعمق اتفاق می‌افتد اثر خلق‌شده از ویژگی‌های بارزتر و معنادارتری برخوردار خواهد شد و هنرمند سازنده متناسب بامعنا به ساخت‌وساز و

ایجاد صورت متناسب همت می‌گمارد. گاهی شیوه‌ای از تولید و ساخت آثار تسلط بر تکنیکی است که موجب آفرینش اثر صنعتی یا هنری می‌شود. اما در آفرینش و خلق اثر هنر سنتی اساساً هرلحظه از کار نیازمند دقت، تفکر در فرم دهی و تعمق در معنا بخشی به فرم متناسب با نقش و محتوی است. این‌گونه حرکت را در خلق آثار هنرهای صناعی با نقوش و کتیبه‌های خوشنویسی را با حرکت متناسب ابزار بر مبنای حرکت قلم خوشنویسی می‌توان به شکل دقیق‌تر مشاهده کرد. لذا اساساً در تمام مراحل کار هنری به‌ویژه در فرم دهی تفکر و تعمق است.

مطالعه در تاریخ و پیشینه فرهنگی هر منطقه متناسب با اجرای اثر هنرهای صناعی و دیگر هنرها ضروری است؛ کسی که بخواهد هنر خویش را ماندگار سازد می‌بایست بر مطالعه و تفکر درگذشته و حال جامعه خود بیافریند. لذا ضرورت دارد شیوه‌های مطالعه، در آثار پیشینیان و هنرهای جهان و فرهنگ پذیری جامعه اتفاق افتاد و این مهم تنها با ارائه درست دروس، و تبیین هدف درسی با این محتوی برای دانشجو میسر است.

استاد و آموزش هنر

" بدان که هیچ کاری بی استاد میسر نمی‌شود و هرکه بی استادکاری کند بی‌بنیاد باشد ... پس هرکه خواهد که کاری به اصل باشد اقتدا به استادی کامل باید کرد." (کاشفی۱۳۵۰: ۹۶) این جمله نشان می‌دهد که نقش استاد کامل در آموزش هنر به‌ویژه هنرهای سنتی تا چه اندازی می‌تواند اهمیت داشته باشد، و این‌که هر چه استاد کامل‌تر باشد شیوه و اصول آموزش‌وپرورش وی نیز اصولی‌تر و کامل‌تر خواهد بود. لذا استاد کسی است که خود شاگردی کرده باشد و بر این مهم معتقد باشد و تمام اصول و قواعد حاکم بر شیوه‌های استاد-شاگردی چه در نظام سنتی و چه در نظام آموزش نوین را داشته باشد. لذا دانستن اصول، شیوه و ارکان آفرینش که از رهگذار آموزش می‌گذرند، می‌تواند نقش مؤثری در آفرینش اصولی آثار هنری و به‌تبع آن تربیت هنرمند ایفا کنند. البته نباید ازنظر دور داشت که شاگرد بودن تنها به نزد استادکار کردن نیست؛ همین‌که فرد باذوق و استعداد خویش در حجره استاد با به شیوه خلق و آفرینش اثر هنر می‌نگرد در حقیقت در حال آموختن است؛ نگاه به طبیعت نیز چنین حکمی دارد لذا هیچ هنرمندی بی استاد نیست.

سقراط می‌گفت ما معلمان و مربیان حقیقت را در انسان‌ها به وجود نمی‌آوریم، بلکه ما کار قابله‌ها را انجام می‌دهیم؛ یعنی آن‌ها حقیقت را در خوددارند و ما کمک می‌کنیم که حقیقت را بزایند به فعلیت برساند. حضرت علی علیه‌السلام نیز دراین‌باره می‌گوید آیا گمان می‌کنی که تو یک جثه کوچکی هستی؟ درصورتی‌که جهانی بزرگ‌تر در درون تو پیچیده است. (جعفری ۱۳۶۵: ۱۱) ازاین‌رو اصول معلمی و استادی در هنر و معیارهای آن به گستردگی تمام ارکان آموزش است و دانش استاد می‌بایست بر تمام این ارکان استوار باشد. لذا ضمن برشمردن این نکته که استاد باید شاگردی کرده باشد یا بپذیرد که شاگرد استاد ندیده‌ی، طبیعت است می‌بایست مواردی فراتر از تجربه‌های شاگردی نیز بداند که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

الف) تسلط و تخصص استاد

یکی از مسائل عمده کشور در حوزه هنرها کمبود استاد و معلم حرفه‌ای در زمینه آموزش هنر است.

همان‌طور که پیداست کلاس‌های هنر در اغلب مدارس یا تشکیل نمی‌گردد و یا در بیشتر موارد افراد غیرحرفه‌ای و بدون صلاحیت در این کلاس‌ها آموزش نوجوانان را به عهده می‌گیرند. این مسئله یک ضعف عمده در آموزش هنرها در مقاطع راهنمایی و دبیرستان نیز هست. در حال حاضر ازلحاظ فنی و تخصصی ۳ دسته استاد در جامعه ما وجود دارند؛ استادان سنتی که کم می‌گویند و فراوان کار می‌کنند و استادان جدید و دانشگاهی که زیاد می‌گویند و کم‌عمل می‌کنند. اما در این میان برخی اساتید هم ازلحاظ فنی تسلط کافی دارند و هم در توضیح شیوه آموزش به‌خوبی عمل می‌کنند که متأسفانه تعداد این‌گونه اساتید بسیار محدود است تا جایی که می‌توان گفت هنوز در تربیت استاد به‌ویژه در حوزه هنرهای سنتی برای آموزش به شیوه‌های جدید به درجه مطلوب نرسیده‌ایم و متأسفانه برخی اساتید حتی با حداقل‌های دانش که در حد شاگردند به خود اجازه ورود به آموزش را می‌دهند.

در دهه‌های اخیر رشته‌ای بنام تربیت‌معلم هنر با گرایش هنرهای تجسمی راه‌اندازی شد. اما متأسفانه در این حوزه نیروی معلم برای هنرهای سنتی تعریف و تربیت‌نشده است. درنهایت نتایج شیوه‌های آموزشی، یعنی تربیت یک استادکار جامع، می‌تواند تا اندازه زیادی با اهدافی که ما از آموزش‌های دانشگاهی این رشته‌ها در نظر می‌گیریم، یعنی تربیت کارشناسان و ناظران آگاه و متخصص که در تمامی سرفصل‌های آموزشی این نوشته‌ها بدان اشاره‌شده است هماهنگ و همسو باشد. درگذشته یک شاگرد می‌بایست مراحل رشد و پرورش را با تلاش، پایمردی، صبر و حوصله طی کند تا بتواند به درجات و مرتبه‌های بالا، دست یابد و به‌طورمعمول به شاگردی، در مکتب استادکار آزموده به‌افتخار همت می‌گماشت. وی آن‌قدر تلاش و همت می‌نمود تا بتواند از استاد خویش اجازه ورود به مرحله بالاتر از آموزش و حرفه خویش را دریافت کند و همواره چنانچه چند شاگرد در کارگاهی مشغول می‌شدند سلسله‌مراتب بین آنها رعایت می‌شد. این شاگردان پس از گذشت سال‌ها در صورت رضایت استاد و رسیدن به درجه شایستگی‌های فنی و غیر فنی می‌توانستند برای خویش حجره‌ای فراهم سازند، حتی در این استقلال ظاهری همواره خود را شاگرد می‌دانستند و می‌کوشیدند نواقص کار و حرفه‌ی خویش را با تلمذ در محضر استاد تا آخر عمر بیاموزند. "معلم و شاگرد نباید از یادگیری و استفاده علمی از افرادی که در مقام و منصب و سن و شهرت و دینداری و یا علوم و دانش‌های دیگر پایین‌تر و پست‌تر از آنها هستند، استنکاف ورزند؛ بلکه از هرکسی که استفاده علمی از او امکان‌پذیر است، بهره و فایده‌ای به دست آورند. والایی مقام و شهرت آنان نباید مانع از آن شود که در استفاده و بهره‌گیری از افراد پائین تر از خود – در مسائلی که در آنها آگاهی کافی ندارد- دریغ کنند، چون این حالت، موجب می‌شود که در تجارت و سوداگری علمی خویش دچار زیان گشته و مراتب علم و آگاهی آنها رو به نقصان گذارده و مشمول خشم و غضب پروردگارشان واقع شوند." (شهید ثانی،۱۳۹۶: ۱۰۷)

یکی دیگر از مشکلات حوزه تخصصی در هنرها به‌ویژه هنرهای صناعی این است که برخی اساتید به خود اجازه می‌دهند که به‌راحتی بتوانند در تخصص‌های مختلف به آموزش بپردازند. این خود مشکل مهمی در حوزه تسلط و تخصص ایجاد می‌کند و به عبارتی هر استاد در زمینه تخصصی خود می‌بایست به آموزش هنر بپردازد. اما امروزه در برخی مراکز دانشگاهی

به‌واسطه ضرورت یافتن موقعیت تدریس برخی افراد در دانشگاه، شاهد حضور متخصص یک شاخه از هنرهای صناعی در تدریس شاخه‌ای دیگر هستیم یا در برخی شرایط استاد با تغییر سرفصل به آموزش تخصصی که خود دارد می‌پردازد. بدون اینکه به اصول آموزش در این رشته‌ها توجه داشته باشد و پیوستگی محتوای دروس را بشناسد.

ب) مطالعه و دانش هنری

هیچ صورتی نمی‌تواند گویای کامل معنا باشد. زیرا توان بازگو کردن بسیاری از معانی و مفاهیم برای آن امکان‌پذیر نیست و از سوی دیگر حتی برترین کارشناسان، منتقدین و مفسرین هنر نیز توان تفسیر کامل معنا در آثار هنری را ندارند. بااین‌حال هنرمندان هنرهای سنتی کوشیده‌اند تا حد امکان در ظاهر(صورت) و پنهان (باطن) به کشف و ظهور حقیقت در آثار خویش بپردازند. ازآنجاکه ظاهر(صورت) هنر سنتی بر مفاهیم (معنا) در خلق و آفرینش اثر هنری استوارند. همین امر موجب گردیده تا هنرمندان اصیل از صورت‌ها بسان محمل‌هایی برای انتقال آموزه‌های خویش بهره‌جویند و در پی رسیدن به این مقصود به جستجوی و کاوش در اصول، حقایق، سنت‌ها، قوانین کیهانی، فرهنگ و ادبیات و ... بپردازند. تا دانش خویش را فزونی بخشیده و در پی همین ویژگی و تفکر در پی‌جویی فزونی علم و دانش خویش برآیند. آن دسته از هنرمندان که در این مسیر بیشتر کاوش کرده‌اند به سبک و شیوه‌ای از هنر رسیده‌اند که عقلانیت را در عاطفه و احساس خویش به نمایش می‌گذارند. بر این اساس هنرمند تنها به‌صرف داشتن مهارت و شایستگی فنی شناخته نمی‌شود، بلکه می‌بایست در پس این اتفاق و در بیان معانی و کشف و ظهور حقایق عالم متناسب با صورت در هنر خویش جلوه‌گری نماید؛ این اقدام و عمل هنرمند موجبات افزایش دانش و جهان‌بینی در مفاهیم گردیده و دستیابی به معانی را برای کشف و شهود و عقلانیت آثار افزایش می‌دهد.

در میان آثار هنر سنتی می‌توان به آثار فاخری اشاره کرد که با تکیه‌بر ادبیات کلاسیک ایران یا غزلیات حافظ، مولوی و سعدی و الگوبرداری از برخی آثار فرهنگ ایرانی همچون اسطوره‌های تاریخی و نقوش باستانی و مطالعه در آثار پیشینیان با دانش‌افزایی خوش به خلق آثاری ماندگار دست می‌زنند. برخی از هنرمندان نیز با تفکر و معانی دینی در جلوه‌ای روشن از مطالعه و دانش به خلق آثار فاخر دست می‌یابند لذا در آموزش هنر به‌ویژه هنرهای صناعی شناخت، معرفی و نقد آثار گذشته و معاصر می‌تواند در الگوپذیری شاگرد مؤثر باشد.

ج) تفکر و تعمق

همان‌گونه که اشاره شد بخشی از اصول استادی مطالعه و دانش‌افزایی است اما این مهم می‌بایست با شیوه‌هایی خاص به رشد فکری و خلاقیت در هنرمند جوان و شاگرد هنر پدیدار گردد تا بتواند در تحلیل دانش و علم و آثار پیشینیان مؤثر باشد. از استادی پرسیدند شما برای درسی که آماده کرده اید چند کتاب‌خوانده‌اید؟ او گفت دو کتاب. پرسیدند آیا کتاب‌های بیشترین نبود؟ او پاسخ حکیمانه داد و گفت: اگر بیشتر می‌خواندم کمتر فکر می‌کردم بنابراین تناسب میان خود اکتسابی و خود تجربی مفهوم آموزش مؤثر و اثربخش را بر رشد شخصیت بنا می‌کند. ازاین‌رو دوطبقه را در نظام آموزشی کشور می‌توانید تشخیص دهیم. یکی معلمی که بسیار کثیر

دان و در حقیقت فقط حمل‌ونقل کننده علم است. این افراد ازنظر طبقه‌بندی اجتماعی تحت عنوان استاد شناخته می‌شوند، درحالی‌که معنای استاد این نیست. اگر دنیایی از اندیشه را به این حاملان علم بدهند آنها تنها انبار آن اندیشه‌ها هستند و نمی‌توانند در آن دانش‌ها دخل و تصرف کنند. طبقه دوم شاگردی است که وجه اشتراکش با معلم در آن است که هر دو ضباط اند و هر دو حمل‌ونقل کننده علم‌اند و معلم به سبب تقدم سنی که دارد زودتر از او دانش‌ها را ضبط کرده است. نظام آموزشی صحیح فراگیری و فرا دهی به معنای یادگیرنده و یاد دهنده یا همان اصطلاح قدیمی استاد و شاگرد، به‌گونه‌ای دیگر است در وضعیت آموزشی ما فراگیری و فرا دهنده در معنا و جایگاه حقیقی‌شان نیستند، یک نفر به نام یاد دهنده هست که در حقیقت فراورده نیست، از ذهن ضباطشان چیزهایی را که ضبط کرده است تخلیه می‌کند و در این‌طرف هم یادگیرنده است که درواقع فراگیر نیست؛ بلکه به‌وسیله ذهن ضباطشان چیزهایی را که آن‌طرف تخلیه کرده است، ضبط می‌کند. و برای یک مقطع به خاطر می‌سپارد. هیچ‌کدام از آنها تحلیل‌کننده نیستند و در بهترین حالت می‌توان گفت که آنها در پایین‌ترین سطح شناختی که سطح دانش است قرار می‌گیرند. اما اگر یک نظام آموزشی، آموزش اثربخش داشته باشد و بر تغییر توسعه و تکامل ذهن مبتنی باشد، آنگاه موضوع متفاوت می‌شود. (کردی ۱۳۸۲: ۴۱) لذا استاد هنرهای صناعی باید بکوشد شاگرد را به تفکر در کاری که می‌کند وادارد و بکوشد ضمن دادن و خواستن اطلاعات، شاگرد را به تفکر در دلایل به‌کارگیر برخی ابزار و طرح‌ها و شیوه‌ها وادار کند و در انتخاب ابعاد، مواد اولیه و شیوه اجرا که متناسب با کاربست طرح موردنظر اوست، وی را وادار به تفکر و تعمق نماید. اگر این شیوه از آموزش در فرد جلوه‌گر شود بی‌شک تفکر و تخیل او در قوه تصورش شکل می‌گیرد و هنگامی‌که تصور کردن را آموخت به تجسم می‌نشیند و با فن و هنر او آفریده می‌شود.

از سوی دیگر، خلاقیت عنصر ذاتی و لاینفک هنر و ویژگی‌های هنرمندان نیز هست. به‌طوری‌که در دوره‌هایی از تاریخ هنرمندان خلاق، راهگشای بن‌بست‌هایی در عرصه‌ی هنر بوده‌اند؛ هنرمندان خلاقی که با نبوغ خود به ایجاد سبک‌ها و آثار هنری تأثیرگذار و ماندگار پرداخته و مسیر توسعه هنر و گسترش آن را در جامعه فراهم ساختند. اگرچه دلایل و عوامل متعددی در گسترش و توسعه هنر در دوره‌های متفاوت نقش داشته‌اند؛ اما نمی‌توان از نبوغ هنرمندان غافل بود. هنرمندانی که با خلق آثاری نوآور به همه‌گیر شدن هنر و گسترش آن در میان مردم پرداختند و شکوفایی اقتصاد هنر را نیز موجب شده‌اند.

شیوه‌های ارزشیابی

ارزشیابی پیشرفت تحصیلی در نظام آموزشی مبتنی بر شایستگی و کسب مهارت است. هدف نهایی ارزشیابی مبتنی بر شایستگی، یادگیری و کسب توانایی‌های انجام کار در شغل و حرفه است. هر درس از یک یا چند واحد یادگیری (تکالیف کاری) تشکیل‌شده است که شاگردان در فرآیند یادگیری باید در انجام آنها شایستگی لازم را کسب کنند.

هر هنری در مختصات جهان‌بینی همان جامعه آموخته و فهمیده می‌شود. هنر اصیل از دیدگاه فرهنگی ما دارای ویژگی‌هایی است که تنها به‌واسطه دارا بود شایستگی‌های فنی، فرهنگی و اصیل، در افراد هنرمند دیده می‌شود؛ با نگاه دقیق به هنرهای سنتی و ویژگی آثار خلق‌شده می‌تواند این شاخصه‌ها را

استخراج کرد. با دسته‌بندی در زیبایی‌شناسی هنرهای صناعی و سنتی و بررسی آثار برتر و معرفی آن به شاگردان، می‌توان آثار خلق‌شده را مورد ارزیابی قرارداد و معیارهای یک اثر فاخر و درجات ارزشی ظاهری و معنوی آنها را استخراج و به هنرجویان انتقال داد. سپس بر اساس معیارها و ویژگی‌های ظاهری، جایگاه آثار معاصر را موردمطالعه قرارداد. از نمونه این ویژگی‌ها می‌توان به نقش، فرم، نوع کاربرد، صورت، مفاهیم و معنا و میزان بهره‌مندی درست و اصولی از ابزار و مواد اولیه مناسب به ارزش و جایگاه این آثار پی برد و در ارزیابی آثار از آنها بهره گرفت.

ارزیابی دانشجویان در طول‌ترم در کلیه دروس به‌ویژه دروس کارگاهی موجبات پیشرفت و ارتقاء سطح کیفی آموزش را پدید می‌آورد. در اکثر برنامه‌های آموزشی، کار نهایی انجام‌گرفته توسط دانشجو، ملاک ارزیابی قرار می‌گیرد یا با حدود بسیار کمتری نظارت بر عملکرد دانشجو در پیشرفت او در طول‌ترم مدنظر است که به نظر می‌رسد با توجه به شیوه‌های آموزش هنرهای سنتی درگذشته و خصوصیات ذاتی و بنیادی این هنرها و نیز انتظارات مشخص‌شده برای دانش‌آموختگان این رشته‌ها وجود توأمان هر دو نوع از این روش‌های ارزیابی می‌تواند تصویری مفید و دقیق‌تر از پیشرفت دانشجو دست دهد.

باوجود چالش‌های پیش رو برای آموزش هنر از قبیل تغییرات سریع دنیای کار، بحران‌های اقتصادی، پیچیدگی دنیای کار، تغییرات فناوری، تغییرات نگاه جامعه و از همه مهم‌تر پایبندی به اصول آفرینش هنری و ... کیفیت آموزش مقدم بر کمیت آن است. برای سنجش کیفیت نظام آموزشی باید ترکیبی از شاخص‌های ورودی، فرایند، خروجی و پیامدها موردتوجه قرار گیرد. (اسمعیلی ۱۳۹۵: ۶)

ارزیاب در حرفه باید شایستگی انجام کار بر اساس استاندارد عملکرد را سنجش کند. این شایستگی ترکیبی از دانش، مهارت و نگرش است. با توجه به استانداردهای حرفه‌ای و شرایط ارائه آموزش‌ها، شایستگی‌های مورد ارزیابی به صورت‌های گوناگون خواهد بود. ارزیاب ممکن است علاوه بر ارزشیابی مهارت‌ها و شایستگی‌هایی که مستقیماً با حرفه فرد در ارتباط هستند، مهارت‌های دیگری را نیز اندازه‌گیری کند که به آنها "مهارت‌های محوری" می‌گویند. این مهارت‌ها عبارتند از: سواد و حساب، مهارت‌های زندگی شامل مهارت‌های اجتماعی و شهروندی، مهارت‌های عام کاریابی مانند ارتباطات و تصمیم‌سازی، بر اساس حرفه فرد، مهارت‌های مدیریت و کارآفرینی. لذا ارزشیابی به‌صورت کل‌نگر است. به‌طوری‌که شایستگی‌های فنی و غیر فنی در تحلیل کارها موردتوجه قرار خواهد گرفت.

تجربه نشانه داده است اساتیدی که بر اساس الگویی ارزیابی طول‌ترم اقدام به بررسی و معیارهای آفرینش و تولید در کارگاه هنری می‌کنند و به‌طورکلی اصول حاکم بر هنرهای سنتی را مورد ارزیابی قرار می‌دهند نتیجه بهتری از آموزش خود در کلاس خواهند گرفت زیرا هم نظارت دقیق‌تری در اجرا بر آموزش اتفاق می‌افتد و هم دانشجو خود را در معرض ارزیابی استاد می‌بیند و بر فعالیت خود می‌افزاید؛ و می‌کوشد انتظارات لازم را برآورد ساخته و در این مسیر پاسخ پرسش‌های بیشتری را درمی‌یابد.

شرایط و نیاز جامعه

آموزش استاد-شاگردی به‌مانند آموزش مکتبی و مدرسه‌ای از محیط زندگی واقعی و خانوادگی به شکل سینه‌به‌سینه الهام می‌گرفته است. چنین آموزشی

وسیله فراگیری سنت‌ها در نظام ارزش‌ها، فنون تولید و غیره بوده است. آموزش از آغاز اصولاً نقش اجتماعی و انتقال فرهنگی و ارزش‌ها را داشته درحالی‌که در عصر ما ارتباط آموزش با توسعه اقتصادی بیشتر مدنظر است و بر جدایی محیط کار و فعالیت از محیط استراحت و تفریح تکیه می‌شود، این دگرگونی موجب گذار از جامعه پراکنده و آرام سنتی به جامعه متمرکز و متحرک صنعتی است.

تفاوت‌های آشکاری بین آموزش عالی در غرب و در ایران و برخی کشورهای جهان سوم وجود دارد برخلاف اکثر کشورهای غربی آموزش عالی در ایران حاصل تحولات طبیعی نظام آموزش سنتی متوالی نبوده است بلکه از بیرون با تأسیس دارالفنون بر فضای فرهنگی جامعه تحمیل‌شده و لذا با رشد و توسعه کشور هماهنگی لازم را نداشت. نظام آموزشی در جوامع مختلف برحسب نوع نگاهی که به انسان، قابلیت‌ها، صفات و ویژگی‌ها و نیازهای وی و تغییر و تحولات در دستاوردهای علمی، چگونگی تولید و انتقال دانش به نسل‌های بعدی شکل می‌گیرد و رویکردی متفاوت برای تعلیم و تربیت آن جامعه برمی‌گزینند.

همان‌گونه که اشاره شد جامعه بشری لزوماً در حال تحول است و در جریان همین تحول هنر و فرهنگ وابسته‌ی به آن نیز به مقتضیات زمانه شیوه بیانی تازه‌ای برای خود جستجو می‌کند. (گامبریچ ۱۳۷۹: ۱۱) لذا هنرمندی که در گوشه‌ای خلوت در کار خلق اثر است، در همان حال جریان‌های اجتماعی بر کار او حاکم هستند. هنرمند فکر می‌کند در عالم تجرد و فردیت خودش می‌آفریند، ولی درواقع او در یک محیط اجتماعی است که دارد خلق می‌کند. اولین حضور اجتماعی است؛ که ما از اجتماع می‌آموزیم و به اجتماع می‌دهیم. همین‌طور وسایل و ابزاری به‌عنوان تکنولوژی که به کار برده می‌شود تا اثری خلق شود و بسیاری از چیزهای دیگر، نمایانگر حضور اجتماع در فرایند تولید آثار هنری است.

با نگاه به آثار هنری گذشته و حال آثاری که درگذر ایام هنرمندان سراسر گیتی به سینه تاریخ سپرده‌اند، درمی‌یابیم که زمان و مکان در شکل‌گیری آن‌ها نقشی اساسی داشته و گذار از دوره‌ای به دوره دیگر به دیدگاه‌های جدیدی رسیده است و به شکل، رنگ و بوی نوین درآمده‌اند. بی‌تردید ظهور و بروز چنین تغییراتی چیزی جز حصول به نگرش نو اقتضای محیط و روح زمان نیست؛ روح زمانه‌ای که درواقع جوهر اصلی این تغییر و تبدیل است و هنرمند را به گلشن سرسبز و اطراف این اندیشه‌های نو و با طراوت و زیبایی‌های خفته در مکان رهنمون می‌گردد و خوشبختانه امروزی به‌عنوان سبک هنری هر دوره موردتوجه است.

بحث

با نگاهی به نظام آموزش دانشگاهی و مقایسه آن با شیوه آموزش سنتی هنرهای صناعی درمی‌یابیم که تفاوت بارز آموزش هنر در این نظام‌ها با توجه به تغییر بستر آموزش، از شرایط با تأکید بر تولید که بر نظام سنتی حاکم بود به فضای ایجادشده با تأکید بر آموزشی که امروزه بر نظام دانشگاهی حاکم است می‌توان راه‌های متفاوت در تربیت نسل آتی هنرمندان هنرهای صناعی را به‌طور آشکار جستجو نمود. وجود تنوع فراوان در تعدد شاگرد و به‌تبع آن ایده‌های متفاوت و ضرورت تطبیق ایده‌ها با حوزه آفرینش در آموزش هنرهای صناعی دانشگاهی و نظر به محدودیت زمان و امکانات در این برنامه‌ها، شاگرد یا به عبارتی

دانشجوی هنرهای صناعی را به دنبال ارائه طرحی می‌کشاند که بتواند در مدت‌زمان محدود برنامه آموزش به نتایج مطلوبی در اتمام کار دست یابد. لذا شاگرد به‌گونه‌ای با تفکرات و اندوخته‌های دوران تحصیل خویش و در مواردی باراهنمایی اساتید خود به تغییر در بستر تولید آثار هنرهای صناعی دست می‌زند یا طرح و ایده را به‌گونه‌ای انتخاب می‌کند تا بتواند در پایان نیم سال آموزشی، جهت ارزیابی نهایی اثر تولیدشده تکمیل و آماده گردد؛ از این رهگذر آثاری تولیدشده یا به‌طور کامل مشابه آثار کوچک و محدود و مسبوق به سابقه آموزش دانشگاهی است و یا با کاربردهای متفاوت در شکل و فرمی نو ایجاد می‌گردد که گاه در پیشینه این هنرهای نمونه آن دیده نشده است و یا به‌طور محدود به آن پرداخته‌شده است. البته نباید ازنظر دور داشت که در برخی موارد این ناهماهنگی موجب تقویت و تلاش شاگرد در ارائه کاربردی نو و ایده تازه جهت تولید و آفرینش این‌گونه آثار می‌گردد و از نقاط قوت این نوع آموزش به‌حساب می‌آید. اما ازآنجاکه آثار هنرهای صناعی با رویکردی کاربردی و سپس تزیینی موردتوجه است این شیوه از آموزش در نظام دانشگاهی نتوانسته است پاسخ مناسبی به نوع آفرینش در بسترهای وسیع و کلان را به شاگرد بیاموزد؛ لذا دانشجو در ساخت آثار بزرگ همچون درهای و منبرهای منبت، درهای و ضریح‌های فلزکاری و قلم‌زنی، دستباف‌های داری در ابعاد واقعی و درنهایت تولید متناسب با نیاز جامعه چندان موفق نبوده است. گاه این مهم و عوامل دیگر که ذکر آنها رفت در شیوه‌ی دستیابی به نتیجه نیز مؤثر بوده و موجبات تغییر در شکل‌گیری آثار را فراهم آورده و شاگرد در پی راهی برای دستیابی سهل‌الوصول به تولید، برخی ویژگی‌های مهم ازلحاظ کیفیت در آفرینش آثار هنرهای سنتی را مدنظر قرار نمی‌دهد. همه این عوامل که گاه در شاگردان علاقه‌مند ایجاد می‌شود در برخی از شاگردان که انگیزه چندانی به یادگیری ندارند و یا علاقه کمتری از خود نشان می‌دهند اساساً بروز نمی‌کند و به‌طورکلی کندتر و متفاوت است. از سوی دیگر برخی قوانین آموزشی با نیت حمایت از این افراد در راستای سهل‌الوصول شدن دریافت مدرک فارغ‌التحصیلی به یاری آنها آمده تا بتوانند در شرایطی نه‌چندان دشوار، تحصیل خود را به پایان رسانند. درنهایت نظام آموزش دانشگاهی که زمانی بیشتر دانشجویان تلاشگر و باانگیزه برای یادگیری در خود جای داده بود؛ امروز به راحت‌ترین شکل پذیرای طیف متفاوتی از متقاضیانی است که گاه به‌اجبار و گاه ناخواسته قدم درراه آموزش و یادگیری هنرهای می‌گذارند.

جدول ۱- تطبیق اصول و معیارهای آموزش و رابطه استاد و شاگرد در شیوه سنتی و دانشگاهی (منبع: نگارنده)

ردیف	اصول آموزش در نظام استاد-شاگردی (سنتی)	ردیف	اصول و قوانین آموزشی در نظام آموزش دانشگاهی
۱	پذیرش شاگرد در سن پایین	۱	پذیرش شاگرد در هر شرایط سنی
۲	اشتیاق شاگرد به رشته و تلمذ در حضور استاد	۲	پذیرش بدون گزینش و به‌اجبار کنکور
۳	انتخاب و پذیرش دو طرف استاد و شاگرد	۳	عدم اختیار در انتخاب استاد و دانشجو
۴	رعایت اصول حرف بر اساس آداب سنتی	۴	رعایت آیین‌نامه‌های آموزشی در حد ممکن
۵	رعایت سلسله‌مراتب از شاگردی تا استادی و احترام پیشکسوتی	۵	عدم امکان پیگیری فعالیت شاگرد و ادامه فعالیت‌های وی
۶	رعایت سلسله‌مراتب آموزش و آشنایی با مراحل کار بر اساس اصول	۶	آشنایی با مباحث تئوری و عدم تطبیق با کار عملی
۷	عدم محدودیت زمان	۷	محدودیت زمان در آموزش
۸	به‌کارگیری سبک و شیوه استاد و تبعیت از آن	۸	آموزش سبک‌ها و شیوه‌های مختلف بر اساس ایده و طرح
۹	تجربه و توان کار عملی و ضعف نظری استاد سنتی	۹	توان نظری و ضعف کار عملی استاد آکادمی

نتیجه‌گیری

از مسائل بسیار مهم در تولید یک محصول سنتی با خصوصیات فنی، هنری و فرهنگی آن، نحوه پذیرش و جذب شاگرد، شیوه‌های آموزشی در مراکز آموزشی است که در پیشبرد رشته‌های هنرهای صناعی بسیار تأثیرگذار است. امروز در مباحث مرتبط با هنر دیگر تنها خلق اثر هنری که تا پیش از آن بیشتر مشابه یک کار خارق‌العاده بود اهمیت ندارد، بلکه چگونگی خلق اثر ویژگی‌های فنی و محتوای آن تأثیرگذاری آن بر مخاطب و غیره همه از جایگاهی خاص و مهم برخوردارند و بر این اساس این موارد در آموزش هنر نیز از اهمیت دوچندانی برخوردار شده است.

مرور عوامل تأثیرگذار بر رویه تولید و آموزش هنرهای سنتی ایران درگذشته، وضعیت آموزش این هنرها در سطح آموزش عالی کشور ازنظر نوع پذیرش دانشجو، برنامه‌های آموزشی و مطابقت این برنامه‌ها با ویژگی‌ها و اصول بنیادین این هنرها، می‌تواند راهکارهایی برای هماهنگی بیشتر شیوه‌های آموزشی هنرهای سنتی در سطح آموزش عالی با اصول و ارزش‌های مرتبط با آن‌ها ارائه نمایند.

حال که پذیرفته‌ایم امکان بازگشت کامل به شیوه‌های گذشته میسر نیست و آموزش‌های نوین نیز به این شیوه جوابگوی نیاز جامعه ما نخواهد بود لذا در پیشبرد و اصلاح همین برنامه‌ها در حد توان باید کوشید، معمولاً کارگاه‌های هنری و آموزشی می‌بایست با تعداد محدود و مشخص دانشجو تشکیل گردد که متأسفانه معضل فراوانی تعداد دانشجو در یک کارگاه هم‌زمان در مراکز آموزشی رعایت نمی‌شود و همین امر موجبات کاهش سطح آموزش با شدت بیشتری در دانشگاه‌ها شده است.

از سوی دیگر هر زمان صحبت از تحول در آموزش است، ابتدا سراغ آموزش عالی رفته‌ایم. درحالی‌که آموزش‌وپرورش زیربنا و اساسی‌تر است و آینده هر کشور را می‌توان از سیمای کنونی آموزش‌وپرورش آن جامعه دریافت با نگاهی به سیمای کنونی آموزش هنر در مدارس که یکی از اهداف آن تلاش در جهت رشد و شکوفایی قابلیت‌ها و استعدادهای هنری و زیبایی‌شناختی دانش‌آموزان یا به‌اصطلاح تربیت هنری آنان است، انتظار ظهور و پرورش هنرمندانی خلاق و آشنا به مبانی فرهنگی و ملی که عاملی برای توسعه هنرهای سنتی است انتظاری عبث خواهد بود. چرا که توجه کم نظام آموزش و پرورش به راه اندازی رشته های هنرهای صناعی که استعدادهای هنری سنین نوجوانی را شکوفا خواهد کرد و همچنین عدم بروزرسانی برخی از رشته های موجود در نظام آموزشی و عدم توجه به شیوه پذیرش هنرجو و حتی دانشجو در رشته های هنر و نگاه سهل انگارانه به مقررات آموزشی در دانشگاه ها بویژه در شرایط فارغ التحصیلی بدون توجه به سطح کیفی آموزش تنها به جمعیت فارغ التحصیلان بدون توانایی و خلاق در تولید خلق اثری هنری خواهد شد.

اگر فرض بر این باشد که تعداد هنرمندان هنرهای سنتی در کشور محدود است و ضرورت آموزش به نسل جوان با تکیه‌بر داشته‌های فرهنگی الزامی است؛ لذا اولین گام در آموزش، این است که در برنامه درسی و تربیتی می‌بایست رعایت تعادل و پرهیز از افراط‌وتفریط و رعایت تناسب و توازن در توجه به ساحت‌های تعلیم و تربیت بصورت هماهنگ به پیش رود و محتوای آموزشی بر مبنای هدف تنظیم گردد و روش های متفاوت و کارآمد در طراحی، تولید، اجرا و همچنین ارزشیابی مستمر هنرهای صناعی از برنامه

های راهبردی و آموزشی این حوزه باشد.. به‌طورکلی معیارها و اصول یاددهی- یادگیری در آموزش سنتی و آموزش علمی (دانشگاهی) در حوزه هنرهای صناعی قابل‌بررسی و تطبیق هستند و چنانچه نهادهای آموزشی و پژوهشی در پی حل مشکلات نظام آموزشی باشند می‌توانند با الگوی مناسب در رفع کمبودها و نواقص عمل نمایند.

فهرست منابع

- امرائی، مهدی (۱۳۹۲) مصاحبه با استاد جواد پویان، نشست جذب هیات علمی هنر، سمنان: دانشکده هنر، تیرماه ۱۳۹۲.
- ـــــــــــ (۱۳۹۷) الف مصاحبه با استاد سید کمال میرطیبی، تهران: کارگاه شخصی استاد، برج آزادی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۷) ب، مصاحبه با استاد محمدرضا گرامی، تهران: سازمان میراث فرهنگی، دفتر کار.
- جعفری، محمدتقی (۱۳۶۵) هنرمند کیست؟ تهران: فصلنامه هنر، ۱۰: ۲۱-۸.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۵)، در جستجوی امر قدسی (گفتگو با سید حسن نصر)، ترجمه: سید مصطفی شهرآیین، تهران:نشر مرکز.
- حیدری، مرتضی (۱۳۸۲) خواسته‌ها و داشته‌ها - ارزیابی آموزش و خلاقیت هنر در ایران، تهران: بیناب، ۳۴: ۴۹-۳۶.
- خزایی، محمد (۱۳۸۲) هنر اسلامی مجموعه مقالات، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- زابلی، پرویز (۱۳۶۸) هنر کنده‌کاری روی چوب باید اصلی بماند، تهران: کیهان فرهنگی، ۶۱: ۶۵-۶۴.
- سرمد، زهره و مژده وزیری (۱۳۷۶) شاخص‌های کیفیت برنامه‌های درسی در آموزش عالی، تهران: نشریه علوم انسانی، دانشگاه الزهرا، ۲۴ و ۲۵:. ۱۶۶-۱۵۱.
- سیفی، ندا، حسن بلخاری و مهدی محمد زاده (۱۳۹۶) تأملی در رابطه استاد-شاگردی در آموزش هنرها با تأکید بر نظام سنتی، تهران: نگره، ۴۲: ۴۵-۳۲.
- صنیعی، احمد (۱۳۵۱) احمد صنیعی، استاد منبت‌کار اصفهانی، تهران: هنر و مردم ۷: ۶۸-۶۵.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (۱۳۸۸) آداب متعلمین، ترجمه: عبدالرسول چمن خواه اسماعیل ارسن، تهران: روزبهان.
- عاملی جبعی، شیخ زین‌الدین (ملقب به شهید ثانی- جبع ۹۱۱ استانبول ۹۶۵ ق)،(۱۳۹۶) آداب تعلیم و تربیت در اسلام، ترجمه: محمدباقر حجتی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- عسگری کیا، فرشاد (۱۳۸۲) آموزش آکادمیک هنر، تهران: بیناب، ۳ و ۴.
- فیوضات، ابراهیم (۱۳۷۲) بررسی تحولات نظام استاد- شاگردی در ایران، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- قابوس بن وشمگیر، عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر (۱۳۳۵) قابوس‌نامه، مقدمه و تصحیح امین عبدالمجید بدوی، بی‌جا: آتشکده.
- کاشفی، حسین بن علی (۱۳۵۰) فتوت نامه سلطانی، به اهتمام: محمدجعفر محجوب، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- کربن، هانری (۱۳۶۳) فتوت نامه چیت‌سازان کتاب آیین جوانمردی، ترجمه: احسان نراقی، تهران: نشر نو.
- کردی، عبدالرضا (۱۳۸۲) خواسته‌ها و داشته‌ها - ارزیابی آموزش و خلاقیت هنر در ایران، تهران: بیناب، ۳۴: ۴۹-۳۶.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۷۷) تاریخ هنر، تهران: نشر نی.
- معصوم شیرازی، محمد (۱۳۸۳) طرایق الحقایق، محمدجعفر محجوب، تهران، نشر سنایی.
- مقنی پور، مجید (۱۳۹۰) بررسی وضعیت آموزش هنرهای سنتی در سطح آموزش عالی کشور، تهران: نامه آموزش عالی
- ، ۱۴: ۱۰۴-۸۹.
- مهرمحمدی، محمود (۱۳۸۳) آموزش عمومی هنر، چیستی و چگونگی و چرایی، تهران: انتشارات مدرسه.
- هراتی، محمدمهدی (۱۳۷۸) پیشینه آموزش هنر در ایران، تهران: جلوه هنر، ۱۴ و ۱۵: ۲۱-۱۴.

Reviewing the Historical-Physical Evolution of Bargh Alley (Located in the Historical Texture of Qazvin)

Seyedeh Fatemeh Talebi[1], Asghar Mohammad Moradi[2], Sajad Moazen[3]

[1] M.A., Department of Conservation &Restoration, Faculty of Architecture and Environmental Design, University of Science and Technology, Tehran, Iran, (Graduated Student)
[2] Professor, Department of Conservation &Restoration, Faculty of Architecture and Environmental Design, University of Science and Technology, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, in Conservation (Building Restoration) Iran University of Science and Technology.

(Received: 22.06.2023, Revised: 29.07.2023, Accepted: 17.09.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.31024.1180

Abstract:
Historical cities are full of monuments and layers that have gradually been hidden under new layers over time or have been transformed and changed due to various factors, but nevertheless, the story of the formation of the historical cores of cities and their important and indicative elements in this Layers have been preserved Traditionally, in the process of the conservation of historical cities in the world, it is tried to protect the historical monuments and layers of cities in a significant way so that through establishing a meaningful communication between them, can be traced to the course of the formation, transformation, evolution, and transformation of the city during the different period. Qazvin is a historical city that has observed in the course of time, several stages of urban development and development, including the formation of the primary nucleus in the Sassanid period the peak of urban developments in the Safavid period, and the alley of electricity and the changes made in it from the Safavid period can be studied. This research seeks to investigate this alley through field studies, and library, citing historical images and documents, while introducing the elements and structure of the neighborhood, to explain the hidden layers of the alley and also the effect of elements of them on the structure of our case. The present study was conducted using a combination of historical and descriptive-analytical research methods. The documents and documents of this research include historical texts, travelogues of domestic and foreign travelers, and existing historical drawings and images. The main results of this research are recognition of Alley Bargh as one of the valuable walls and an important link between the main poles of the historical fabric of the city and the process of urban development in relation to structural elements and identifiable systems in this area.

Keywords: Qazvin, Safavid Period, Physical Transformation, Aerial Imagery Review, Bargh Alley.

[1] Email: talebi.uni@gmail.com
[2] Email: m_moradi@iust.ac.ir
[3] Email: sajadmoazen@iust.ac.ir
How to cite: Talebi, S. F., Mohammadmoradi, A., Moazen, S. (2023). Reviewing the Historic-Physical Evolution of Bargh Alley (Located in the Historical Texture of Qazvin). Journal of Applied Arts, 2(4), 89-105.
Doi: 10.22075/aaj.2023.31024.1180

بازخوانی سیر تحولات تاریخی-کالبدی کوچه برق (واقع در بافت تاریخی قزوین)

سیده فاطمه طالبی[۱]، اصغر محمدمرادی[۲] ، سجاد موذن[۳]

[۱] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
[۲] استاد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۳] استادیار، گروه مرمت دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.31024.1180

چکیده

شهرهای تاریخی دارای آثار و لایه‌های باستان‌شناسانه‌ایی هستند که در گذر زمان به تدریج در زیر لایه‌های جدید پنهان گردیده‌اند. معمولا در روند حفاظت عالمانه تلاش می‌شود از لایه‌های تاریخی شهرها به شیوه صحیح صیانت گردد تا از طریق برقراری ارتباط معنادار میان آنها بتوان به سیر شکل‌گیری، تحول، تکامل و دگرگونی شهر در دوره‌های مختلف آگاهی پیدا کرد. اجزا بافت تاریخی در اثر تغییرات کالبدی و کاربری به‌مرور شکل گرفته‌اند. یکی از شهرهای تاریخی مهم ایران که زمینه‌های فراوانی برای مطالعه سیر تحولات کالبدی در اختیار پژوهش‌گران قرار می‌دهد، قزوین است. نقش کوچه برق، که بین دولت‌خانه و مسجد شاه قرار دارد، در تحولات بافت تاریخی قزوین در دوره صفویه به صورت مشهود قابل بررسی است. این کوچه در مرکز بافت تاریخی قرار گرفته و با تغییرات در ساختار کلی شهر، نقش آن به عنوان مسیر ارتباطی بین اجزای اصلی بافت، تغییر کرده است. این پژوهش در پی آن است با بررسی کوچه برق به عنوان یکی از عناصر مهم تاریخی در شهر قزوین از طریق مطالعات میدانی و اسنادی و با استناد به تصاویر و اسناد تاریخی، ضمن معرفی ساختار تشکیل دهنده بافت اطراف کوچه، به تبیین لایه‌های پنهان کوچه و بررسی تغییرات آن در توسعه شهر بپردازد. پژوهش حاضر با به کارگیری **روش‌های تحقیق** تاریخی و توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است. مدارک و اسناد این پژوهش شامل متون تاریخی، سفرنامه‌های سیاحان داخلی و خارجی و تصاویر و نقشه‌های تاریخی موجود از بافت تاریخی قزوین است. از جمله **نتایج** اصلی این پژوهش، شناخت لایه‌های باستان‌شناسانه ای کوچه برق به‌عنوان قسمتی از بافت تاریخی شهر قزوین و مسیر ارتباطی مهم بین قطب‌های اصلی بافت تاریخی شهر است. **مساله پژوهش** شناخت کوچه در روند توسعه شهری و ارتباط آن با عناصر ساختاری و نظام‌های شهرسازی واجد اهمیت است. نقش ارتباطی این کوچه در اثر تغییرات کالبدی ایجاد شده در آن شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: قزوین، دوره صفوی، سیر تحول کالبدی، تصاویر هوایی، کوچه برق.

[1] Email: talebi.uni@gmail.com
[2] Email: m_moradi@iust.ac.ir
[3] Email: sajadmoazen@iust.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: طالبی، سیده فاطمه، محمدمرادی، اصغر، موذن، سجاد. (۱۴۰۱). بازخوانی سیر تحولات تاریخی-کالبدی کوچه برق (واقع در بافت تاریخی قزوین). نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۴)، ۱۰۵ -۸۹ . Doi: 10.22075/aaj.2023.31024.1180

مقدمه

بافت‌های تاریخی در روند گسترش و رشد در دوره‌های مختلف، با شکل‌گیری عناصر، اجزا و ساختارهایی همراه بوده که در قالب نظام‌های معینی، نمایانگر تحول شهر در طول تاریخ است. خوانش و درک بافت شهرهای تاریخی از طریق بازخوانی و شناخت این عناصر و ساختارها امکان‌پذیر می‌شود. از سوی دیگر، گذر زمان و تغییراتی که در شهرهای تاریخی رخ می‌دهد، می‌تواند به مثابه مانعی در برابر شناسایی و خوانش درست اجزا و ساختارها تبدیل گردد، تا جایی‌که فهم صحیح از شکل شهر تاریخی و ماهیت و هویت آن را مخدوش نماید. به‌ویژه در گذر از دوران سنت به تجدد، نوع و دامنه تغییرات به صورتی است که گاهی ضمن از میان بردن عناصر و محو نمودن ساختارها، باعث دگرگونی بافت تاریخی شده و درک درست ساختار آن را تا حدود زیادی ناممکن می‌سازد. این امر باعث می‌شود که در تغییرات و مداخلات بعدی نیز ساختارها و عناصر اصیل و ریشه‌دار شهر نادیده گرفته شده و به تغییرات نادرست و غیراصولی در ساختار بافت تاریخی و اصیل شهر بیانجامد.

بررسی پژوهش‌های پیشین پیرامون بافت تاریخی شهر قزوین حاکی از آن است که عمده بررسی‌ها معطوف به شناخت محدوده باغات صفوی و دولتخانه صورت گرفته است. از این بین حمیدرضا جیحانی با نگاه کلی به اشعار عبدی‌بیگ شیرازی و تطبیق آن‌ها با تصاویر باقیمانده از کمپفر و توصیفات دن‌گارسیا فیگوئرا و پیتردلاواله به شناخت کلی از خیابان یا خیابان‌ها و ارتباط آن‌ها در بستر شهر پرداخته است (جیحانی, رجبی،۱۳۹۸: ۴۴). احسان اشراقی در مطالعات خود به توصیف کاخ‌ها و باغات دوره صفوی پرداخته است و با استفاده از کروکی‌هایی، میدان و کاروانسرا را به عنوان اجزای شهر معرفی کرده است (اشراقی،۱۳۷۸: ۵۳). همچنین در پژوهش‌های دیگری محدوده باغ سعادت و میدان سعادت مورد مطالعه قرار گرفته است[۱]. کمبود منابع تصویری و بالا بودن میزان تخریب، مطالعه تغییرات بافت از دوران صفویه تاکنون را با دشواری روبه‌رو کرده است. لازم به ذکر است با توجه به این‌که تحولات شهری دوره صفویه در قزوین نقطه عطفی در ایجاد هویت شهری در تاریخ شهرسازی ایران است؛ شناخت و بررسی ویژگی‌های شهری دوره صفوی می‌تواند برای ایجاد الگویی برای ایجاد شهرهای با هویت در زمان حال باشد و برای حفاظت از ارزش‌های موجود رهیافت‌های مناسبی ارائه دهد (دیزانی، ۱۳۹۰: ۶۲) نکته‌ای که در پژوهش‌های پیشین به ندرت مورد توجه قرار گرفته است، عدم توجه به گذرهای فرعی و نقش آن‌ها در بافت شهری است. کوچه برق به واسطه تغییراتی که در دوره‌های گذشته بر آن وارد شده است، امروزه به‌عنوان گذر، میان مجموعه بازار و دولتخانه ارتباط مستقیم برقرار کرده است و با توجه به کمبود مستندات تصویری و مکتوب، شناخت این قسمت از بافت و تغییرات ساختاری و کالبدی آن مهجور مانده است. **اهداف** این پژوهش عبارتند از: ۱. شناخت و تحلیل روند تغیرات در کالبد کوچه برق؛ ۲. بررسی روند تغییرات کاربری این کوچه از دوره صفویه تاکنون. از این رو، این پژوهش در پی پاسخ به دو **سوال** است:

۱. تغییرات ایجاد شده در کوچه چه تاثیری در نقش امروز آن در بافت تاریخی شهر قزوین دارد؟
۲. بازخوانی قسمتی از باغ درون شهری (باغ شاهی) و قطعه گمشده از کالبد شهر چه تاثیری در هویت این کوچه دارد؟

روش پژوهش

این پژوهش با روش‌های تحقیق تاریخی و توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته است. داده‌های موردنیاز از منابع کتابخانه‌ای، منابع شفاهی و همچنین شواهد و مستندات میدانی به دست آمده است. همچنین داده‌های به دست آمده از منابع مختلف به روش تفسیری مورد واکاوی قرار گرفته است. در روند بررسی و تحلیل سعی شد به اسناد و مدارک تاریخی دست اول مراجعه شود، از جمله:

- متون و اسناد مکتوب تاریخی مرتبط با موضوع
- مدارک تصویری تاریخی و متاخر از قزوین، اعم از کروکی‌ها، نقشه‌ها و تصاویر
- مصاحبه شفاهی با باستان‌شناسانی که در بافت تاریخی شهر قزوین کاوش کرده‌اند
- مستندسازی کالبدی وضع موجود و بررسی‌های میدانی
- بررسی عناصر و الحاقات میراث صنعتی موجود در کوچه برق

در این پژوهش ابتدا متون تاریخی و پژوهش های پیشین، مرتبط با محدوده مورد نظر، بررسی شده است سپس باتوجه به اسناد تصویری موجود، یعنی تصاویر هوایی قدیمی و نقشه شهر قزوین در سال ۱۹۱۹م. (۱۲۹۷ ه.ش)، که توسط مرکز فرماندهی ستاد کل نیروهای مسلح تهیه شده و نیروهای اعزامی به بین النهرین آن را تدوین کردند و درسال ۱۹۷۹ در بغداد انتشار یافته و سایر مدارک وضع موجود، تحلیل و بررسی ها تکمیل گردیده است.

پیشینه پژوهش

پایتخت شدن شهر قزوین در دوره صفویه نقطه عطفی در تغییر و تحول شهری و شکل‌گیری ساختار شهری آن است و با وجود آنکه درباره سیر تحول و تکامل شهر تاریخی قزوین پژوهش‌ها و تحقیقات متعددی صورت گرفته است ولی به طور مشخص و مستقیم در رابطه با شکل‌گیری و پیدایش کوچه برق و عناصر کالبدی و قسمتی از بافت اطراف کوچه که در روند ساخت و سازهای شهری به دست فراموشی سپرده شده است، پژوهشی مشاهده نشده است.

پژوهش‌های انجام شده پیرامون موضوع تحقیق را می‌توان به دو دسته اصلی کل‌نگر و جزءنگر تقسیم کرد: دسته اول اعم از متون قدیمی و پژوهش‌های متاخر بیشتر به وقایع تاریخی، ویژگی‌های اجتماعی و آثار تاریخی شهر قزوین پرداخته‌اند و اطلاعات کلی ارائه می‌دهند. از این دست منابع می‌توان به "مینودر یا باب‌الجنه قزوین" (گلریز، ۱۳۶۸)؛ "سیر تحول سازمان فضایی شهر قزوین" (منصوری، دیزانی و آقابزرگ، ۱۳۷۸)؛ "سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن" (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱)، "در جستجوی هویت شهری" (مجابی، ۱۳۷۸) و "تاریخ عالم‌آرای عباسی" (ترکمان، ۱۳۴۴) اشاره کرد.

دسته دوم مقالات و پژوهش‌هایی هستند که نگاهی جزءنگر دارند. از جمله این موارد می‌توان به "بازخوانی باغ سعادت‌آباد قزوین براساس اشعار عبدی‌بیگ شیرازی و انطباق با اسناد تاریخی دیگر" (یاراحمدی، انصاری، ۱۳۹۷) اشاره کرد که در آن نویسندگان به ویژگی‌های باغ سعادت‌آباد و عناصر تاریخی موجود و محورهای اصلی و فرعی سایت پرداخته‌اند. همچنین در پژوهشی به نام "توصیف دولتخانه و کاخ‌ها و باغ‌های صفوی در منظومه‌های عبدی‌بیگ نویدی شاعر

دوران شاه تهماسب اول" (اشراقی، ۱۳۸۷) نویسنده به توصیف باغ سعادت و دیگر فضاهای دولتخانه بر اساس منظومه مذکور پرداخته است. در مقاله دیگری به نام "توصیف نقاشی‌های عمارات دولتخانه صفوی در اشعار عبدی‌بیگ" (اشراقی، ۱۳۸۸) پژوهشگر به جزئیات تزئینات نیز توجه کرده است. از دیگر پژوهش‌های انجام شده با محتوای جزءنگر می‌توان به تحقیقی با نام "باغ‌های شاهی صفوی" اشاره کرد که توسط مهوش عالمی و همکاران انجام شده و در آن نویسنده به مطالعه باغ شهرهای دوره صفویه پرداخته است (عالمی، جیحانی و رضایی‌پور، ۱۳۸۷). حمیدرضا جیحانی و فاطمه رجبی در مقاله‌ای به نام "بهشت ثانی و کوچه آراسته از خرمی، شکل و جایگاه خیابان(ها) در جعفرآباد و قزوین صفوی" به سلسله مراتب حرکت از شهر به خانه و کاخ شاه را مشخص کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که خیابان عمومی، خیابان نیمه‌عمومی و خیابانی خصوصی به ترتیب و در پس یکدیگر قرار گرفته‌اند تا ساخت بخشی از شهر صفوی را آشکار کنند و امکان حضور در آن را برای طبقات مختلف ممکن سازند (جیحانی و رجبی، ۱۳۹۶: ۶۱).

در دسته دیگری از پژوهش های جزءنگر صرفا به بازخوانی میدان سعادت و شهر شاهی پرداخته شده است. در مقاله احسان دیزانی با نام "بازآفرینی شهرشاهی صفوی قزوین از متون و اسناد تاریخی" پژوهشگر بازشناسی و تطبیق عناصر صفوی موجود با عناصر ارزشمند از بین رفته دوره صفوی قزوین در پهنه شهرشاهی را موضوع تحقیق قرار داده است (دیزانی،۱۳۹۲: ۶۹). پژوهش دیگری که توسط رضا رحیم‌نیا و علی شهابی‌نژاد به نام "میدان سعادت (سعادت‌آباد)، میدان بزرگ قزوین صفوی؛ بازخوانی تحولات تاریخی در دوره صفوی و قاجار" انجام گرفته نویسندگان علاوه بر بررسی نقشه‌ها، تصاویر هوایی و شواهد موجود، برخی از نشانه‌ها و شواهد دوره قاجار و پهلوی را مورد بررسی قرار داده و سیر تاریخی تحولات و اتفاقات در محدوده میدان را واکاوی کرده‌اند (رحیم‌نیا، شهابی‌نژاد، ۱۴۰۰).

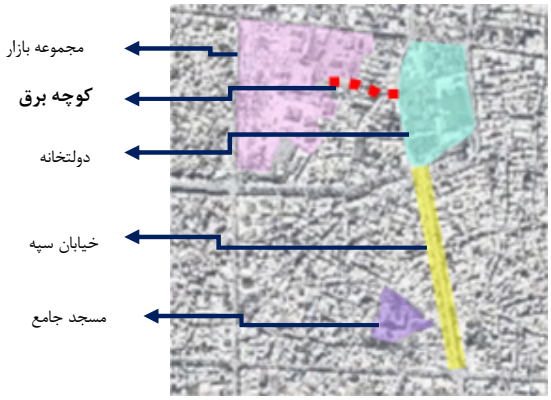
در مجموع مطالعات متعددی در مورد ساختار کالبدی شهر قزوین در دوره صفوی و تغییرات آن در دوره‌های مختلف صورت گرفته است که عمدتاً حول بررسی عناصر بزرگ‌مقیاس شهری همچون میدان و خیابان و باغات بوده است و آن‌چه کمتر مورد توجه قرار گرفته، سیر تحول و تغییرات گذرها بعنوان یکی از اجزای کالبدی شهر است. در عمده پژوهش‌های انجام گرفته گذرها صرفا به‌عنوان اجزای ارتباط‌دهنده تعریف شده‌اند و اجزا کالبدی پیرامون و تاثیر آن‌ها بر گذر کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش پیش‌رو قصد دارد کوچه برق را به عنوان نمونه‌ای از گذرهای شهری مهم و موثر در سیر تحول تاریخی قزوین دوران صفوی موضوع تحقیق قرار دهد.

یافته‌های تحقیق

شناسایی قطب‌ها و محورهای ارزشمند تاریخی

شناخت استخوان‌بندی بافت می‌تواند ما را به الگوهای شهرسازی سنتی رهنمون کند. ساختار اصلی بافت قدیم شهر قزوین از استخوان‌بندی طبیعی منحصربه‌فرد و سازمان فضایی خاصی برخوردار بوده که شامل سه قطب اصلی است. قطب حکومتی که در دوره صفوی بنا نهاده شده و شامل بناهای دولتخانه صفوی است. قطب اقتصادی، بازار بزرگ قزوین است و از آن‌جهت که شهر قزوین در مسیر تجاری جاده ابریشم قرار داشت، یکی از ارکان اصلی شکل‌گیری

شهر قزوین محسوب می‌شود و قطب مذهبی شهر که مسجد جامع است (تصویر۱).



تصویر۱: معرفی قطب‌های اصلی بافت بر روی عکس هوایی (منبع: google earth، ۲۰۲۳میلادی)، ترسیم: نگارندگان.

علت نام‌گذاری کوچه برق

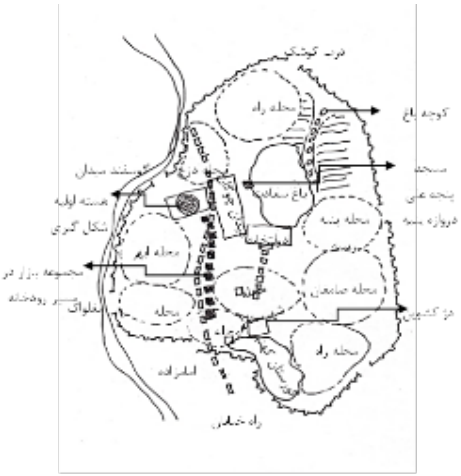
در سال ۱۳۰۶ شمسی ارباب برزوی شاپور پارسی که بعدها نام خانوادگی مهرشاهی گرفت با همکاری شهرداری در قسمتی از محوطه مهمانخانه احداثی خود (گراند هتل) و قسمتی از باغ سعادت‌آباد به ایجاد کارخانه برق کوچکی پرداخت. هنگامی که امیر امان‌الله خان پادشاه افغانستان از سفر اروپا بازمی‌گشت و وزیر دربار وقت عبدالحسین تیمورتاش از رشت تا طهران مأمور پذیرایی او بود؛ ارباب برزو را واداشتند که خط سیر امیر امان‌الله خان و عمارت پذیرائی سلطنتی واقع در جنوب باغ شهرداری را برق‌کشی کند. در سال ۱۳۱۰ شمسی دکتر شیخ دربارهٔ برق قزوین اقداماتی کرد و با دادن امتیازی به ارباب برزو که سی سال برق شهر در انحصار او باشد، او را به تاسیس کارخانه برق واداشت و بالنتیجه در محوطه جنوب شرقی باغ دارالشفا و روبه‌روی کوچه‌ای که به خیابان پیغمبریه و مقابل گراند هتل می‌رفت، در سال ۱۳۱۳ کارخانه‌ای احداث کردند، اما چون موتور آن که قدرت تقریبی ۴۵۰ اسب داشت، از کار افتاد و با درگذشت ارباب برزو در سال ۱۳۱۷ شمسی امکان نصب موتور جدید فراهم نشد، لذا وضع برق شهر تا شهریور ۱۳۲۰ و مدتی پس از آن حال اسفناکی داشت (گلریز، ۱۳۶۸: ۷۱۲).

همچنین کارخانه چراغ برقی در قزوین در سال۱۳۲۰ توسط حاج رحیم‌آقا قزوینی راه‌اندازی شد. این کارخانه شامل چندین دستگاه موتور مولد برق به عنوان جزئی از مجموعه بزرگ تولیدی او شامل پشم‌ریسی، نخ‌تابی و آهن‌سازی بود که با هدف تأمین نیروی الکتریسیته و روشنایی موردنیاز کارخانجات ریسندگی و بافندگی قزوینی از آلمان وارد و راه‌اندازی شده بود. ولی پس از مدتی میان حاج‌رحیم‌آقا و ارباب برزو رقابت و اختلاف درگرفت. اتحادیه اصناف قزوین از حاج‌رحیم قزوینی که تاجر بود، حمایت کرد و خواستار جلوگیری از عملیات رقیب وی شد. فعالیت این کارخانه تا سال ۱۳۴۳ هنگام تأسیس وزارت آب و برق، ادامه یافت و سپس متوقف شد (سلیمانی،۱۳۹۹). کارخانه برق از سال ۱۳۱۷ تا سال ۱۳۴۳ در این کوچه فعال بوده است، ساختمان این کارخانه در عکس هوایی ۱۳۵۳ نیز مشاهده می‌شود

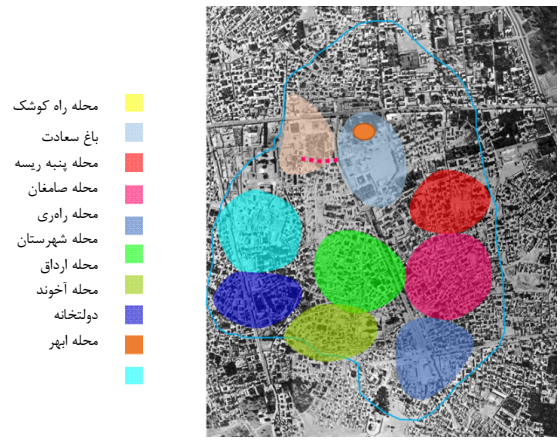
که در عکس‌های هوایی سال‌های بعد از آن اثری از آن دیده نمی‌شود. در حال حاضر طبق تصمیمات شهرداری نام کوچه برق به کوچه شهید خوئینی تغییر کرده است.

معرفی اهمیت و نقش تاریخی کوچه برق

کوچه برق در ناحیه مرکزی بافت تاریخی قزوین قرار گرفته است. در دوره صفوی ساختار شهری قزوین دچار تحولات و تغییرات چشمگیری شد و این تحولات شالوده اصلی شهر صفوی را بنا نهاده است. از ساختار شهر قزوین بعنوان الگوی آزموده شده برای طراحی و ساخت شهر اصفهان استفاده شده است. در امتداد این تحولات و همچنین تغییرات کالبدی در این کوچه، نقش آن به عنوان مسیر ارتباطی بین سه قطب اصلی ساختار شهری-یعنی قطب حکومتی (دولتخانه)، قطب اقتصادی (بازار) و قطب مذهبی (مسجد جامع) اهمیت یافت. در این دوره سه قطب فوق‌الذکر نقش اساسی را در نظام شهری قزوین پیدا کردند و مسیرهای ارتباطی بین آن‌ها مفهوم و نقش پررنگ‌تری یافتند (تصویر۲). دلیل اهمیت این گذر نشات گرفته از مبدا و مقصد آن است. منظور از مبدا و مقصد دو نقطه اصلی است که کوچه برق آنها را متصل می‌کند، یکی قطب حکومتی یعنی دولتخانه صفوی و دیگری قطب اقتصادی یعنی مجموعه بازار که در دو سر این کوچه واقع شده‌اند. از آنجا که روند تغییر و تحولات کالبدی کوچه برق در نقشه‌های موجود و عکس‌های هوایی دوره‌های مختلف قابل بررسی است، لذا بررسی نقش تاریخی این گذر از طریق اسناد مذکور مفید و موثر است (تصویر۳).



تصویر۲: کروکی ساختار شهر قزوین در دوره صفوی و حدود مرز محلات، (منبع: دیزانی،۱۳۹۲ :)۵۹، ترسیم کروکی: نگارندگان.



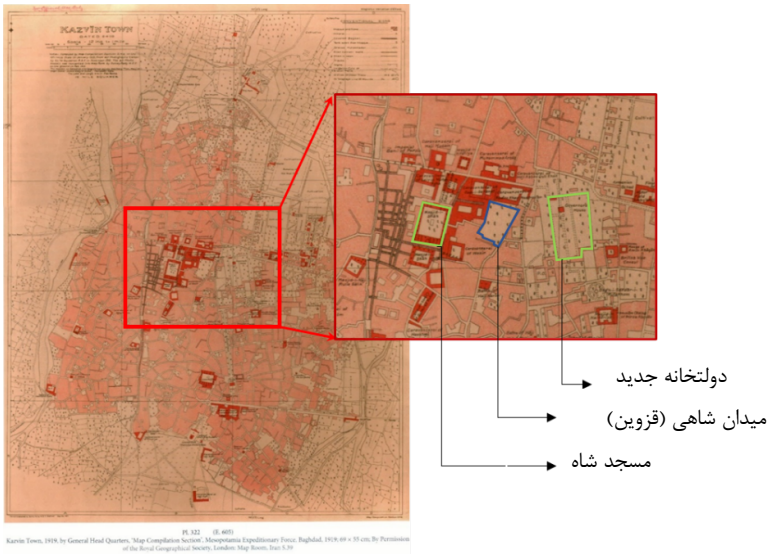
تصویر۳: جانمایی محله‌ها در دوره صفوی برروی عکس هوایی سال ۱۳۳۵، (منبع : سازمان نقشه برداری) ترسیم: نگارندگان.

بررسی مدارک تصویری

بررسی نقشه سال ۱۹۱۹ میلادی

بررسی بخش‌های مختلف نقشه ۱۹۱۹میلادی[۲] نشان می‌دهد که در این نقشه به‌طور دقیق به جزئیات پرداخته نشده است. به طور مثال فقط حیاط بزرگ شمالی از سه حیاط قسمت شمالی مجموعه سعدالسلطنه نمایش داده شده است و خبری از حیاط کوچک بخش شمال‌غربی مجموعه (حیاط

نگارالسلطنه) و حیاط بخش شمال‌شرقی (حیاط سعدیه) مجموعه نیست. از این‌رو نتایج بررسی این نقشه حدود کلی اجزای کالبدی موجود را مشخص می‌کند و نمی‌توان برای بررسی جزئیات به آن استدلال کرد. در این نقشه مشاهده می‌شود که ساختار کلی کوچه برق واقع در ضلع شرقی مسجدشاه، متفاوت از وضعیت امروزین آن است (تصویر۴).



تصویر۴: نقشه سال ۱۹۱۹ میلادی از قزوین، منبع: URL1 ، بازخوانی: نگارندگان.

در مسیر خروجی مسجد بین مجموعه بازار و دولتخانه میدانی به چشم می‌خورد که با تطبیق متون خاطرات با تصویر می‌توان آن را به‌عنوان میدان شاهی در نظر گرفت که در کروکی‌های به جا مانده از کمپفر این میدان کاروانسرا[۳] نامیده شده است. در یکی از کروکی‌ها که دورنمایی از شهر قزوین را ترسیم کرده، عنصر فروم[۴] مشخص شده است که با توجه به این‌که نام میدان در کنار هردو عنوان آمده و همچنین مفهوم و ماهیت کلمه فروم می‌توان حدس زد که این میدان کاروانسرا و فروم در مجاورت هم قرار داشته‌اند و احتمالا در اطراف این میدان، بازار و کاروانسراهایی وجود داشته است (تصویر۵).

تصویر ۵. کروکی کمپفر از نمای کلی شهر قزوین، منبع: Sloane:2923:74v

در نقشه کمپفر موقعیت میدان کاروانسرا نسبت به عناصر مهم شهر قابل بررسی است. این عناصر شامل دولتخانه و خیابان پیغمبریه، خیابان رشت و خیابان تبریز است. از بررسی نقشه‌ها و کروکی‌ها می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که دولتخانه باید در شمال دروازه عالی‌قاپو و میدان مجاور آن قرار داشته باشد. در نقشه کمپفر در سمت چپ دولتخانه معبری ترسیم شده که از کنار دروازه عالی‌قاپو شروع می‌شده است. موقعیت این معبر نسبت به دروازه عالی‌قاپو بسیار مشابه با معبری است که امروزه با نام خیابان پیغمبریه می‌شناسیم. به این ترتیب براساس نقشه کمپفر می‌توانیم بگوییم که احتمالا موقعیت کلی میدان کاروانسرا جایی در غرب مجموعه دولتخانه و خیابان پیغمبریه و شرق مجموعه بازار بوده است (تصویر۶).

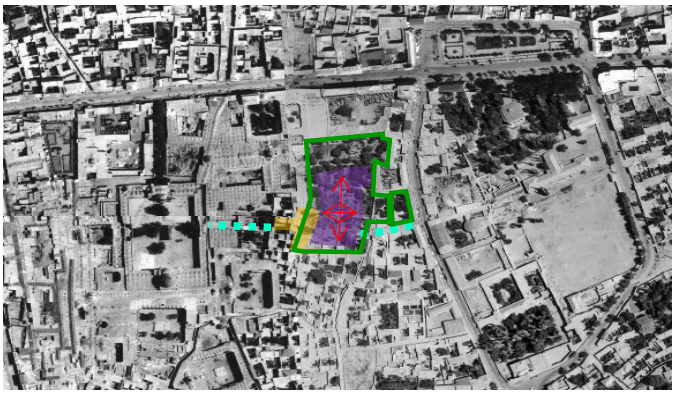
تصویر۶: نقشه انگلبرت کمپفر از شهر قزوین، ماخذ: URL2، جانمایی : نگارندگان.

میدان شاهی در دوره‌های مختلف به عناوین مختلف نامیده شده است. احسان اشراقی در مطالعات خود از آن با عنوان میدان بزرگ قزوین یاد کرده است. همچنین در مقاله خود بیان می‌کند که میدان سعادت در حاشیه غربی باغ سعادت‌آباد و میدان اسب در حاشیه جنوبی آن قرار داشته است و با شرح گفته‌های دلاواله درباره میدان بیان می‌کند که میدان سعادت، که بزرگترین میدان قزوین بود، بین باغ سعادت و بازار شهر قرار داشته است. او معتقد است وسعت این میدان به اندازه‌ای بوده که هزاران نفر می‌توانستند در آن گرد آیند (اشراقی، ۱۳۷۸: ۵۲). همچنین در سفرنامه پیتر دلاواله آمده است که: «میدان سعادت، دور از قصر شاهی و در حوالی بازار واقع بود. این میدان گرچه به زیبایی میدان اصفهان نیست، ولی طولش به همان اندازه و عرضش تقریبا یک‌سوم آن است. طاق‌نماها همه قدیمی هستند ولی دو قصر کوچک با ایوان‌های متعدد، یکی در این طرف و یکی در آن طرف میدان ساخته شده تا در موقع تماشای چوگان‌بازی از آنها استفاده شود. ایوان یکی از این خانه‌ها با پرده پوشیده شده است و گمان می‌کنم مخصوص حرم‌سرا باشد، زیرا در پشت آن نیز باغچه‌ای است. بزرگترین عیب میدان این است که چون دیوارهای بازار کوتاه است، دائما در معرض تابش آفتاب قرار گرفته و فقط اول شب‌ها مردم می‌توانند برای قدم زدن و تفریح به آنجا روی آورند» (دلاواله، ۱۳۶۸: ۲۹۱). بنابراین با تطبیق تصاویر و نتایج حاصل از پژوهش‌ها، می‌توان دریافت که در مسیر مابین دولتخانه و مجموعه بازار میدان بزرگی بوده که در

راستای یکی از دروازه‌های دولتخانه[۵] قرار داشته است و محل احتمالی آن در مجاورت گراند هتل است (ح، طحان، مصاحبه شخصی، ۱۴۰۱). منتهی به میدان بزرگ قزوین بود و در این میدان بازی چوگان می‌کردند که مسیر ارتباطی مابین آن‌ها کوچه برق بوده است.

بررسی عکس هوایی سال ۱۳۳۵ هجری شمسی

این عکس هوایی حدود ۹ سال بعد از نقشه ۱۹۱۹م. تهیه شده و در مقایسه با نقشه، جزئیات بیشتری در آن قابل مشاهده است. در این عکس مشاهده می‌شود که فرم فضای میدان بزرگ قزوین با جزئیات بیشتر و دقیقتر مشخص شده است. در بررسی فرم و اندازه میدان به این نتیجه می‌رسیم که برخلاف آن‌چه در سفرنامه دلاواله در مورد ابعاد میدان آمده - که در آن نسبت طول به عرض میدان ۳ به ۱ ذکر شده - تقریبا طول میدان دو برابر عرض آن است. علاوه بر این با مقایسه تقریبی عکس هوایی سال ۱۳۳۵ه.ش با نقشه سال ۱۹۱۹م. و با توجه به این موضوع که جزئیات در آن کاملا ثبت نشده، اندازه میدان کوچکتر شده چون در نقشه ۱۹۱۹ میدان در مجاورت کاروانسرای وزیر ترسیم شده ولی در عکس سال۱۳۳۵ه.ش مابین کاروانسرا و میدان چند پلاک احتمالاً مسکونی مشاهده می‌شود؛ ولی با وجود این نسبت طول و عرض تقریباً تغییری نکرده و در هر دو مورد حدود دو برابر است. مسیر ارتباطی بین مجموعه بازار در ضلع شرقی مسجد شاه (قسمت شرقی کوچه برق) با بناهای قابل مشاهده در نقشه مسدود شده است و مجموعه بازار با خیابان مجاور دولتخانه ارتباط مستقیم ندارد (تصویر۶). مورد دیگر که در عکس هوایی سال ۱۳۳۵ ه.ش شایان توجه است مساحت فضای سبز موجود در محدوده است. امروزه از میدان شاهی و فضای سبز آن اثری باقی نمانده است و حتی در پرس‌وجو از اهالی قدیمی، خاطره‌ای از آن گفته نشده است. در عکس هوایی سال ۱۳۳۵ ه.ش مساحت قابل ملاحظه‌ای از فضای سبز هنوز در قسمتی از این کوچه مشاهده می‌شود (تصویر۷).

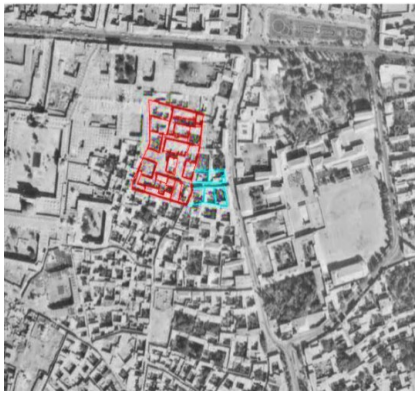


تصویر۷: بررسی تغییرات میدان در تصویر هوایی ۱۳۳۵ ه.ش شهر قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور، خوانا‌سازی تصویر: از نگارندگان.

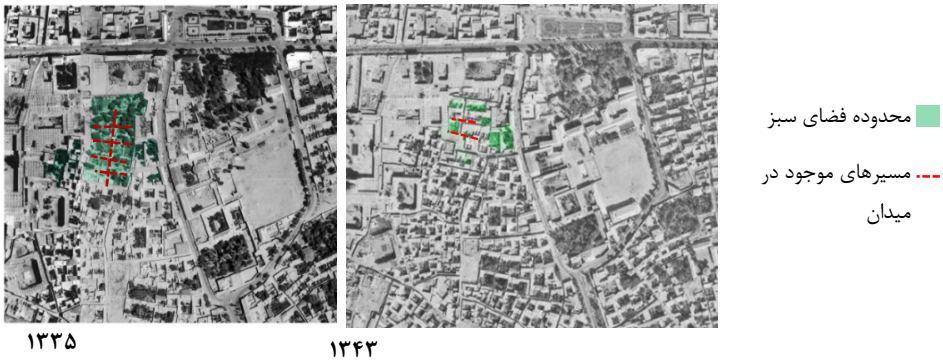
بررسی عکس هوایی سال ۱۳۴۳ هجری شمسی

بررسی تصویر هوایی سال ۱۳۴۳ه.ش به وضوح نشان می‌دهد که اثری از میدان بزرگ قزوین باقی نمانده است و دانه‌های مسکونی در فضای میدان جایگزین شده‌اند. به نظر می‌رسد که بناهای ساخته شده نظم خاصی، هم از لحاظ اندازه و هم از نظر نحوه قرارگیری

در کنار هم، ندارند. به‌علاوه در ضلع شمالی و جنوبی کوچه از سمت خیابان پیغمبریه دانه‌های مسکونی کوچکتری اضافه شده است و کوچه برق هنوز به طور مستقیم نقش ارتباطی بین دولتخانه و بازار را ندارد (تصویر۸). از مقایسه تصاویر هوایی سال ۱۳۳۵ه.ش و ۱۳۴۳ه.ش به نظر می‌رسد که برخی از مسیرهای موجود در میدان باقی مانده‌اند و در مجاورت آن‌ها ساخت‌وساز صورت گرفته است و برخی از درختان در حیاط خانه‌ها حفظ شده‌اند؛ اما از مساحت فضای سبز موجود به میزان قابل توجهی کم شده است (تصویر۹).



تصویر۸: جانمایی دانه‌های مسکونی در فضای میدان در تصویر هوایی ۱۳۴۳ه.ش قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور خواناسازی تصویر: نگارندگان.



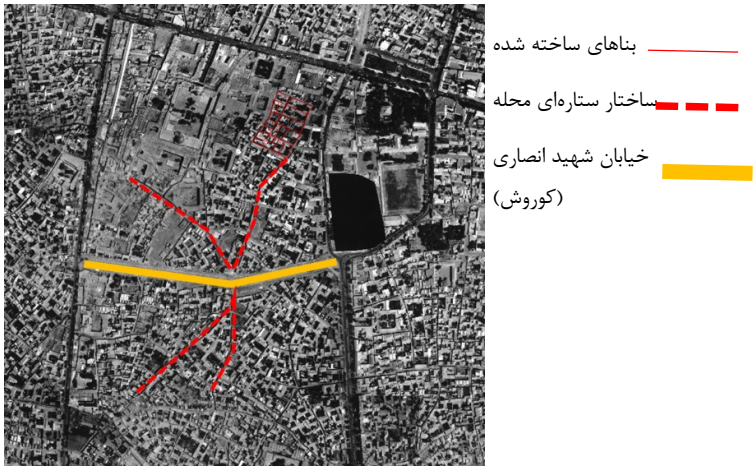
تصویر۹: مقایسه تغییرات فضای سبز مابین تصویر هوایی سال ۱۳۳۵ ه.ش و ۱۳۴۳ ه.ش قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور، خواناسازی تصویر: نگارندگان.

بررسی عکس هوایی سال ۱۳۵۴ هجری شمسی

با بررسی تصویر هوایی سال ۱۳۵۴ ه.ش می‌توان دریافت در کل محدوده میدان ساخت‌وساز صورت گرفته و دانه‌های موجود کوچکتر و متراکم‌تر از دانه‌های قابل مشاهده در عکس هوایی دوره قبل هستند و این مساله در ضلع شمالی و جنوبی کوچه نیز مشهود است. مورد قابل توجه دیگر این است که مسیرهای موجود بین خانه‌ها که در عکس هوایی سال ۱۳۴۳ه.ش موجود بود، قابل رویت نیست.

علاوه بر این با ایجاد خیابان شهید انصاری (کوروش سابق) که در محدوده بلافصل کوچه برق قرار دارد، ساختار ستاره‌ای محله سکه شریحان دچار گسستگی شده است (تصویر۱۰). همچنین به نظر می‌رسد نوع پوشش بام‌ها بیشتر از نوع شیروانی هستند که در سال‌های قبل کمتر به چشم می‌خورد. همچنین با

بررسی وضعیت کلی کوچه برق، این نتیجه حاصل می‌شود که مسیر خروجی از ضلع شرقی مسجدالنبی به خیابان پیغمبریه متصل نیست و این کوچه مسیر ارتباطی مستقیم بین خیابان پیغمبریه و مجموعه بازار نیست و از هر دو جهت غرب و شرق به طور مجزا به واحدهای مسکونی ختم می‌شود (تصویر۱۱).



تصویر۱۰: نمایش تغییر دانه‌بندی و ایجاد خیابان در تصویر هوایی ۱۳۵۴ ه.ش قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور خواناسازی تصویر: نگارندگان.

تصویر۱۱: تعیین مسیرهای ارتباطی کوچه در تصویر هوایی ۱۳۵۴ ه.ش قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور خواناسازی تصویر: نگارندگان.

بررسی عکس هوایی۱۳۷۳ هجری شمسی

از مقایسه عکس هوایی سال ۱۳۷۳ ه.ش با عکس سال‌های گذشته می‌توان به این نتیجه رسید که بیشتر تغییرات در دانه‌های جنوبی کوچه برق رخ داده است که محدوده این تغییرات در تصویر مربوط مشخص شده است. تغییر ساختار و تناسبات دانه‌ها در ابتدای کوچه و تخریب دانه‌ها در اواسط کوچه مسئله‌ای مهم است، از آن‌جهت که در شکل‌گیری وضعیت کنونی کوچه تاثیر بسزایی داشته است (تصویر۱۲).

تصویر۱۲: نمایش تغییر دانه‌بندی در ضلع جنوبی کوچه در تصویر هوایی ۱۳۷۳ قزوین، منبع: سازمان نقشه‌برداری کشور خواناسازی تصویر: نگارندگان.

بررسی عکس هوایی سال ۱۳۷۶ هجری شمسی

تصویر مسجدالنبی در انتهای کوچه برق در کتاب از آسمان ایران مشاهده شد (غصبان‌پور، ۱۳۷۹: ۱۷۲) و در مقایسه این تصویر با تصویر سال۱۳۷۳ پس از گذشت سه سال مشاهده می‌شود که در این سال‌ها اکثر دانه‌های مسکونی انتهای کوچه که علت انفصال ابتدا و انتهای کوچه به شمار می‌آمدند، متروک شده بودند. همچنین کاروانسرای سعدالسلطنه در کنار خانه‌های رها شده و در جوار دیوار سرای رضوی، به شکل قطعه زمینی متروک بدون کاربری به حال خود رها شده است (تصویر۱۳).

تصویر۱۳: تصویر هوایی مسجد النبی ۱۳۷۶ قزوین، (غصبان‌پور، ۱۳۷۹: ۱۷۲)، خواناسازی تصویر: نگارندگان.

بررسی عکس‌های هوایی سال ۱۳۹۰ تا کنون

از سال ۷۶ تا سال ۹۰ هیچ عکس هوایی واضح و قابل بررسی یافت نشد. از بررسی عکس‌های هوایی که از خرداد ماه سال۹۰ تاکنون موجود بودند نتایجی قابل برداشت است که خلاصه آنها در جدول ۱ آمده است.

جدول۱: بررسی روند تغییر عکس‌های هوایی از سال ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۱، منبع : نگارندگان.

خرداد ۱۳۹۰	در مقایسه این تصویر با عکس هوایی سال ۱۳۷۳ ه.ش مشاهده می‌شود که تغییرات زیادی در کوچه برق ایجاد شده است. تخریب دانه‌های واقع در انتهای کوچه برق که مسیر شرقی و غربی کوچه به آن‌ها ختم می‌شدند از مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌آید. این تخریب باعث شده ابتدا و انتهای کوچه برق بهم متصل شدود و مرمت کاروانسرای سعدالسلطنه نیز در این مدت صورت گرفته است. قسمت انتهایی کوچه برق به محوطه پارکینگ تبدیل شده و ماشین‌ها تا نزدیکی مسجدالنبی پارک شده‌اند.	
تیر ۱۳۹۱	کفسازی قسمتی از انتهای کوچه برق تغییر کرده و اتومبیلی در آن تردد نمی‌کند. همچنین در قسمت جنوبی محوطه‌ای به عنوان پارکینگ مورد استفاده قرار گرفته و عملیات عمرانی در حال انجام است.	
تیر ۱۳۹۲	عرض پارکینگ انتهای کوچه برق کم شده است. همچنین عملیات عمرانی قسمت جنوبی ادامه پیدا نکرده است. تعدادی تیرآهن در آن قسمت باقی مانده است.	
اردیبهشت ۱۳۹۳	در ادامه مرمت سعدالسلطنه قسمتی از غرب کوچه برق که جزئی از پارکینگ بوده برای استفاده جهت انبار مصالح استفاده شده است.	
آذر ۱۳۹۶	در زمستان سال ۹۶ کاوش‌های باستانشناسی در ضلع جنوبی کوچه صورت گرفته و این کاوش‌ها منتج به یافتن بقایای معماری شدند. محدوده این کاوش در تصویر مشخص شده و اقدامات حفاظت اضطراری برای جلوگیری از تخریب بیشتر یافته‌های کاوش باستان‌شناسی در مقابل عوامل جوی صورت گرفته است.	
آذر ۱۴۰۱	اثری از خانه‌ای که در کنار محوطه حفاظت شده بود، مشاهده نمی‌شود و مصالح ساختمانی و محوطه کارگاه مرمت که در ضلع شمالی محوطه انتهای کوچه برق قرار داشت، جمع‌آوری و پاکسازی شده است.	

بررسی‌های صورت گرفته نشان می‌دهد که از سال ۹۰ تا کنون بیشترین تغییرات در قسمت غربی کوچه برق صورت گرفته است. قسمت عمده این تغییرات شامل تخریب خانه‌هایی در میانه کوچه است که باعث اتصال دو سمت کوچه شده‌اند و در نتیجه مسیری ارتباطی بین مجموعه بازار و خیابان پیغمبریه (در مجاورت مجموعه دولتخانه) ایجاد شده است. همچنین بقایای معماری ارزشمندی در قسمت غربی کوچه و در نتیجه کاوش باستانشناسی یافت شده است.

مدل‌سازی بر اساس نتایج حاصل از بررسی نقشه ها و عکس‌های هوایی

خلاصه بررسی‌های انجام گرفته در مطالعات پیش رو در تصویر ۱۴ به شکل مدل‌سازی سه‌بعدی آمده است. مطالعات و مدل‌سازی نشان می‌دهد تعداد دانه‌های موجود در بافت و همچنین مساحت فضای سبز و میزان توده و فضا در گذر زمان دچار تحولات زیادی شده است. همچنین مسیر ارتباطی در کوچه برق به‌واسطه تخریب برخی از دانه‌ها تغییر کرده است.

تصویر۱۴: مقایسه تغییرات در کوچه برق و بافت مجاور آن، منبع: نگارندگان.

بر اساس بررسی‌های انجام گرفته کالبد و نقش عملکردی کوچه برق (شهید خوئینی) در گذر زمان به‌طور کلی تغییر کرده است. تغییر ساختار اولیه کوچه شاخص‌ترین تغییر و همچنین نقطه عطف سلسله‌ای از تغییرات در این کوچه است که نتیجه آن‌ها کالبد امروزین کوچه برق است. بافت مجاور کوچه تغییرات زیادی داشته قسمتی از آن بعنوان باغ درون شهری بوده که در حال حاضر اثری از آن وجود ندارد. نقش ارتباطی کوچه برق در گذر زمان ایجاد شده است، باغی که در مطالعات به آن اشاره شد در میانه مسیر کوچه قرار داشت و در مجاورت آن (ضلع غربی باغ) بناهایی وجود داشت که در اثر تخریب آن‌ها نقش ارتباطی کوچه نیز پررنگ‌تر شد. با افزایش تراکم دانه‌بندی بافت و تخریب تعداد زیادی از دانه‌های تاریخی، اثری از میدان شاهی و مسیر تاریخی باقی نمانده است، همچنین نه‌تنها اثری از کارخانه برق در این کوچه باقی نمانده است، بلکه حتی تعداد کمی از افراد از پیشینه تاریخی و وجود آن مطلع هستند.

تحولات و تغییرات عملکردی، اجتماعی و دسترسی که بر کالبد کوچه برق تاثیر بسزایی گذاشته‌اند از این قرارند:

- در طول زمان از تراکم و مساحت فضای سبز در مسیر کوچه کاسته شده و منجر به ریزدانه شدن و تراکم بیشتر دانه‌ها در بافت شده است.
- عنصری از شهر که به عنوان باغ درون شهری، در برهه‌ای از تاریخ (دوره صفوی) نقش مهمی در شهر داشته به فراموشی سپرده شده است و هیچ ردپایی از آن به جای نمانده است.
- نه تنها هیچ اثری از دلیل نامگذاری این کوچه به نام کوچه برق باقی نمانده بلکه با تصمیم شهرداری مبنی بر تغییر نام کوچه، بخشی از تاریخ آن رو به فراموشی است.
- تغییرات ایجاد شده (ایجاد خیابان) و تعریض کوچه‌ها و تخریب دانه‌های باارزش جهت ایجاد دسترسی جدید موجب تردد بیشتر وسایط نقلیه شده است.

حفاظت از ارزش‌های موجود در بافت تاریخی و شناخت کوچه برق به عنوان عنصر رابط بین دو جز اصلی بافت تاریخی قزوین (دولتخانه و مجموعه بازار) با نگرش به هویت پیشین، ارتقا جایگاه کوچه برق در استخوانبندی شهر و معرفی آن به عنوان یکی از محورهای گردشگری شهر در راستای احیا مفهومی و کالبدی، امکان‌پذیر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. میدان سعادت، بزرگترین میدان قزوین بود که در قسمت غربی باغ سعادت و در مقابل بازار شهر قرار داشت.

۲. نقشه شهر قزوین در سال ۱۹۱۹م. (۱۲۹۷ ه.ش)، تهیه شده بوسیله مرکز فرماندهی ستاد کل نیروهای مسلح، بخش تدوین نقشه، نیروهای اعزامی به بین النهرین، انتشار یافته در بغداد ۱۹۷۹، ابعاد نقشه اصلی ۶۹×۵۵ cm، با اجازه جامعه سلطنتی جغرافیای بریتانیا، لندن، بخش نقشه ها، قطع ۳۹S .

3. Meidan Karvanseray
4. Forum: Meidan et basar

۵. دروازه‌های زیبا و رفیع سلطنتی مسیر ورود به دولتخانه بوده که از جمله آن‌ها می‌توان به دروازه عالی‌قاپو، دروازه دولتخانه، دروازه طلا، دروازه پنجه‌علی، دروازه غربی، دروازه دوطبقه، دروازه قراداغیان، دروازه شمالی و دروازه شرقی اشاره نمود، که بیشتر آنها تخریب گردیده‌اند.

فهرست منابع

– اشراقی، احسان (۱۳۸۷)، توصیف دولتخانه و کاخ‌ها و باغ‌های صفوی در منظومه‌های عبدی بیگ نویدی شاعر دوران شاه تهماسب اول، فرهنگ، ۶۸ :۵۸-۴۱.

– اشراقی، احسان (۱۳۸۸)، توصیف نقاشی‌های عمارات دولتخانه صفوی در اشعار عبدی‌بیگ، فرهنگ. ۷۱ : ۱۳-۱.

– ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۴۴)، عالم آرای عباسی ، تهران : موسسه مطبوعاتی امیرکبیر.

– جیحانی، حمیدرضا، رجبی، فاطمه (۱۳۹۶)، بهشت ثانی و کوچه آراسته از خرمی، شکل و جایگاه خیابان‌ها در جعفرآباد و قزوین صفوی، مطالعات معماری،۱۲: ۶۵-۴۱.

– جیحانی، حمیدرضا؛ رجبی، فاطمه (۱۳۹۸)، میدان اسب شاهی: جلوخان دولتخانه صفوی قزوین. پژوهش‌های معماری و اسلامی، ۲۲: ۴۳-۲۳.

– دلاواله، پیتر (۱۳۶۸)، پیتر و سفرنامه پیشرو دلاواله، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

– دیزانی، احسان (۱۳۹۲)، بازآفرینی شهرشاهی صفوی قزوین از متون و اسناد تاریخی، هویت شهر، ۱۴: ۷۰-۶۱.

– دیزانی، احسان (۱۳۸۶)، باززنده سازی مرکز تاریخی شهر قزوین، پایان نامه کارشناسی ارشد مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.

– رحیم‌نیا، رضا، شهابی‌نژاد، علی (۱۴۰۰)، میدان سعادت (سعادت آباد)، میدان بزرگ قزوین صفوی؛ بازخوانی تحولات تاریخی در دوره صفوی و قاجار، پژوهش‌های معماری و اسلامی، ۳۳: ۴۳-۲۳.

– کمپفر، انگلبر (۱۳۶۳)، سفرنامه کمپفر، مترجم کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

– گلریز، سید محمدعلی (۱۳۶۸)، مینودر، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

– عالمی، مهوش؛ جیحانی، حمیدرضا؛ رضایی پور، مریم (۱۳۸۷)، باغ‌های شاهی صفوی (صحنه‌ای برای نمایش مراسم سلطنتی و حقانیت سیاسی)، گلستان هنر، ۱۲: ۶۸-۴۷.

– مجابی، سیدمهدی (۱۳۷۸)، نظریه توسعه تاریخی شهر در ایران (توسعه تاریخی قزوین)، دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

– Wirth، Von Eugen (1997), Qazvin- Safavidische Stadtplanung and Qajarischer Bazar, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 461-505.

– Website: Getty Images
URL1: www.gettyimages.ca/ Accessed on 20 November 2019
– Website: The British Library
URL2: https://www.bl.uk/ Accessed on 20 November 2019
Website: Google Earths Data Center
URL3: https://earth.google.com/ Accessed on 20 November 2019

CONTENTS

A New Look at the Continuation of the Concept of the Fight Between the King and the Lion from the Achaemenid Period to the Sassanid Era 5

Ebrahim Raiygani[1], Marziyeh Kheardmand Nik[2]

[1] Assistant Professor, Department of Archeology, Nishabur University, Nishabur, Iran. (Corresponding Author)

[2] M.A. Department of Archaeology, University of Neyshabur, Neyshabur,Iran.(Graduated Student)

Study of the reflection of bionic science on the structure of the metal Cow- head mace in the Metropolitan Museum 23

Sahar Zekavat[1], Khashayar Ghazizadeh[2]

[1] PhD. Candidate ,Comparative and Analytical History of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University,Tehran,Iran.

[2] Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

A Taxonomical Comparison of Pre-Mongolian and Safavid Metal Ewers 37

Zahra Imanianzadeh[1], Davood Shadloo[2]

[1] M.A., Islamic Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. (Corresponding Author).

[2] Assistant Professor, Department of Carpet Design, Art University of Shiraz, Shiraz, Iran.

Investigation and adaptation of animal-related motifs in ancient Elam with Bakhtiari culture 51

Majid Sarikhani[1], amin babadi akasheh[2]

[1] Associate Professor, Department of Archaeology, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.(Corresponiding Author)

[2] M.A. Department of Archaeology, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.(Graduated Student)

Relationship of Master and Apprentice in the University Education System of Art with relying the Teaching Methods of Handicrafts 70

Mehdi Amraei[1]

[1] Assistant Professor, Handicrafts Department, Art Faculty, Smenan University, Semnan, Iran

Reviewing the Historical-Physical Evolution of Bargh Alley (Located in the Historical Texture of Qazvin) 89

Seyedeh Fatemeh Talebi[1], Asghar Mohammad Moradi[2], Sajad Moazen[3]

[1] M.A., Department of Conservation &Restoration, Faculty of Architecture and Environmental Design, University of Science and Technology, Tehran, Iran, (Graduated Student)

[2] Professor, Department of Conservation &Restoration, Faculty of Architecture and Environmental Design, University of Science and Technology, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

[3] Assistant Professor, in Conservation (Building Restoration) Iran University of Science and Technology.

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Volume 2, Issue 4, Winter 2023

License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Bita Mesbah
Editor-in-Chief: Dadvar, Abolghasem,

Editorial Board:

Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Mohammad Khazaei	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
Mojtaba Rafian	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Shahrokh Makvand Hosseini	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Abdollah Hasanzadeh	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

Manager: Amirhossein Salehi
Technical Editor: Hasan Yaghoubi
Logo Design: Javad Pooyan
Cover Design: Hadi Rahmati
Layout Design: Zahra Babaei
Layout: Zahra Sokhandani
Assistant: Attiye Ebrahimi
This Issue Assistant: Sepideh Bayat, Mohammad Saleh Baratali

Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Fine Art, Semnan University, Semnan, Iran
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.