مطالعات باستان‌شناسی پارسه

۸

فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
شاپای چاپی: ۵۰۴۸-۲۶۴۵، الکترونیکی: ۵۷۰۶-۲۶۴۵ سال سوم | شمارهٔ ۸ | تابستان ۱۳۹۸

شواهدی از عناصر تزئینی سفال‌های عصر مفرغ قدیم یانیق‌تپه ۷-۲۴
| لیلی نیاکان |

شواهد ارتباط فرهنگی آغازایلامی تا ایلام قدیم براساس متون بین‌النهرین (براساس نقوش برجستهٔ نویافته در بَمُو) ۲۵-۳۶
| کمال‌الدین نیکنامی، مرتضی حصاری، طاهره شکری |

بررسی اهمیت و جایگاه هنر موسیقی در ایران باستان ۳۷-۵۶
| میثم علیئی، اسماعیل همتی‌ازندریانی، محمدحسن ذال، ابراهیم رایگانی |

مُهر دو رویهٔ هخامنشی تخت‌جمشید ۵۷-۷۲
| مصیب امیری |

کشف یک حقیقت مهم تاریخی: حضور «تنسر» در نقش برجسته‌های اردشیر بابکان ۷۳-۸۸
| ایمان خسروی، سیدرسول موسوی‌حاجی |

نگرشی بر منظرباستان‌شناسی و تحولات فرهنگی استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان (از صدر اسلام تا پایان دورهٔ قاجار) ۸۹-۱۰۸
| رضا نظری‌ارشد، خلیل‌الله بیک‌محمدی، نسرین بیک‌محمدی |

بررسی و تحلیل گونه‌شناسی سفالینه‌های آغاز دوران اسلامی تا پایان دورهٔ صفوی منطقهٔ همدان ۱۰۹-۱۲۶
| محمدابراهیم زارعی، محمد شعبانی |

یادمانی ناشناخته در زاوغان: مسجد جمعه یا عمارت؟ ۱۲۷-۱۴۰
| حسن اکبری، محمدحسین بحرالعلومی، محمدشریف مرادسلطان |

مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های قرون میانی اسلامی دست‌کند زیرزمینی تَهیق خُمین ۱۴۱-۱۵۸
| اسماعیل شراهی، حسین صدیقیان |

تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی ۱۵۹-۱۷۷
| فتانه محمودی |

بسم الله الرحمن الرحیم

مطالعات باستان‌شناسی پارسه

فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه

شمارهٔ شاپای چاپی: ۵۰۴۸-۲۶۴۵
شمارهٔ شاپای الکترونیکی: ۵۷۰۶-۲۶۴۵
شمارهٔ مجوز ارشاد: ۷۹۶۱۰
رتبهٔ علمی نشریه در وزارت علوم: B

شیوه‌نامهٔ نگارش مقالات نشریه «مطالعات باستان‌شناسی پارسه»

۱. موضوع مقالات در زمینه‌های گوناگون باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، فرهنگ‌های همجوارِ مرتبط و تطبیقی با ایران و مطالعات میان‌رشته‌ای مورد پذیرش است.
۲. مقاله‌های ارسالی بایستی تحقیقی و نو بوده و نباید پیش‌تر در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا هم‌زمان برای مجله‌ای دیگر ارسال شده باشند.
۳. گزارش‌های علمی فعالیت‌های میدانی و آزمایشگاهی بایستی در چارچوب شیوه‌نامهٔ نشریه تنظیم شوند.
۴. مقاله‌های مشترک پژوهشی بایستی با ذکر عنوان طرح تحقیقاتی و با قید شمارهٔ طرح و نام مؤسسهٔ سفارش‌دهنده باشند.
۵. مقاله اگر مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد و یا رسالهٔ دکتری باشد، قید گردد؛ و چاپ این‌گونه مقاله‌ها به‌شرط نو بودن موضوع، بلامانع است.
۶. نشریه از چاپ مقالات ترجمه‌شده معذور است.
۷. مقاله باید در حوزهٔ تخصصی نویسنده یا نویسندگان باشد.
۸. مسئولیت مطالب مطرح‌شده در مقاله به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول یا نویسندگان است.

شیوهٔ نگارش مقالات

- مشخصات نویسنده/ نویسندگان: این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبهٔ علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شمارهٔ تماس و پست الکترونیکی باشد.
- چکیدهٔ فارسی: حداکثر در ۳۰۰ کلمه، با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژگان (سه تا پنج کلمه) در یک صفحهٔ جداگانه تنظیم گردد؛ چکیدهٔ فارسی باید به‌تنهایی بیان‌کنندهٔ تمام مقاله و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد.
- مقدمه: شامل طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع و در یک صفحه تنظیم شده باشد.
- روش تحقیق.
- پیشینهٔ تحقیق.
- متن مقاله: شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- نتیجهٔ تحقیق: باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل همراه با جمع‌بندی موارد طرح‌شده و شامل پاسخ به سؤال و بررسی فرضیات تحقیق در قالب ارائه یافته‌های پژوهش باشد.
- سپاس‌گزاری: قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی‌که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- پی‌نوشت: شامل برابر نهادهای انگلیسی و توضیحات ضروری دربارهٔ اصطلاحات و مطالب مقاله است که باید به‌ترتیب شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد (از درج هرگونه پانوشت در داخل متن خودداری شود).
- کتاب‌نامه (منابع و مآخذ)**:** به‌ترتیب حروف الفبا و برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
بخش انگلیسی: این بخش باید به‌همراه مقاله در یک فایل جداگانه (Word) به دفتر نشریه ارسال شود؛ که دربردارندهٔ مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از خلاصهٔ مقاله (به‌صورت مقاله‌ای کوتاه) در ۱۲۰۰ کلمه، شامل: چکیده (۳۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری)، مقدمه (۳۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیه (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع)، متن مقاله (۳۰۰ کلمه)، نتیجه‌گیری (۳۰۰ کلمه) و تمامی منابع فارسی (منابع فارسی نیز باید به‌صورت ترجمه شده) و انگلیسی مورد استفاده در تحقیق باشد.

شیوهٔ تنظیم مقالات

- متن مقاله: متن مقاله با تمام اطلاعات (متن، عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار)، حداکثر در ۲۰ صفحهٔ یک‌رو A4 (در هر صفحه ۲۴ سطر، متن فارسی با قلم B-Mitra اندازهٔ ۱۳ و فاصلهٔ سطرها ۱٫۵ پوینت، پی‌نوشت فارسی با اندازهٔ ۱۰؛ مطالب انگلیسی (رفرنس و...) با قلم Times New Roman اندازهٔ ۱۲؛ و پی‌نوشت انگلیسی با اندازهٔ ۸) تنظیم گردد. تأکید می‌شود در مجموع، بخش فارسی مقاله (چکیده، مقدمه، بدنه، نتیجه‌گیری و رفرنس‌ها) نباید بیشتر از ۷۰۰۰ کلمه باشد.
- تصاویر، نمودار، طرح‌ها و جداول: حداقل و حداکثر استفاده از تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت ۳۰۰ dpi و با فرمت jpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشند (تأکید می‌شود در مجموع، تعداد: عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار، نباید بیشتر از ۱۵ مورد باشد).
- عنوان جدول: بالا سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر جدول توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشد باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۳۹۶).
- عنوان تصاویر، نمودار و طرح‌ها: پایین سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر تولیدِ تصاویر، نمودار و طرح‌ها توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشند باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۳۹۶).

شیوهٔ ارجاعات

- **درون‌متنی فارسی و انگلیسی:**

الف) ارجاع با یک نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami, 2017: 27).
ب) ارجاع با دو نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسندگان، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی و حصاری، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami & Hessari, 2017: 27).
ج) ارجاع با سه نویسنده و یا بیشتر: (نام‌خانوادگی نویسنده و همکاران، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami et al., 2017: 27).

- **پایان متنی (کتاب‌نامه):**

کتاب:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده /نویسندگان (سال انتشار). *عنوان کتاب* (ایتالیک). جلد، نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر، نوبت چاپ.
مثال: الف) ارجاع با یک نویسنده: شیپمان، کلاوس (۱۳۸۳). *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*. ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی، چاپ اول.
ب) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر: مهریار، محمد و کبیری، احمد (۱۳۸۳). *کنکاش در معبد آناهیتا کنگاور*. تهران: انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری، چاپ اول.
– Coon, C. S. (1951). *Cave Explorations in Iran*, 1949. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.

مقاله:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده / نویسندگان (سال انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *عنوان مجله* (ایتالیک). محل نشر، شمارهٔ دوره یا سال مجله، شمارهٔ مجله، صفحه‌های مقاله در مجله.
مثال:
الف) ارجاع با یک نویسنده: خسروزاده، علیرضا (۱۳۹۲). «محوطه‌ها و استقرارهای اشکانی جزیرهٔ قشم». دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. گروه باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۵، پاییز و زمستان، صص: ۷۹-۱۰۰.
ب) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر: مترجم، عباس و بلمکی، بهزاد (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل استقرارهای اشکانی دامنه‌های شمالی الوند (همدان)». مجلهٔ *مطالعات باستان‌شناسی*. دانشگاه تهران، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، تابستان و پاییز، صص: ۱۵۳-۱۳۵.
– Burney, Ch. (1975). "Excavations at Haftavan Tepe 1973: Fourth Peliminary Report". *Iran*, Vol. XIII, pp. 149–164.

پایان‌نامه، رساله و گزارشات:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده /نویسندگان (سال انتشار). «عنوان پایان‌نامه، رساله و گزارشات (داخل گیومه)». محل انجام پژوهش: نام دانشگاه یا دستگاه (منتشر نشده).
مثال پایان‌نامه یا رساله: رضالو، رضا (۱۳۸۶). «ظهور جوامع با ساختار پیچیدهٔ سیاسی و اجتماعی در دوران مفرغ جدید در حوزهٔ جنوبی رود ارس با بررسی موردی داده‌های باستان‌شناسی قلعه خسرو». رسالهٔ دکتری، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشر نشده).
مثال گزارش: محمدی‌فر، یعقوب و مترجم، عباس (۱۳۸۲). «گزارش بررسی باستان‌شناسی تویسرکان». همدان: آرشیو اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان، (منتشر نشده).

چاپ نهایی مقاله مشروط به تصویب نهایی هیأت تحریریه و تأیید داوران نشریه است.

مطالعات باستان‌شناسی پارسه

۸

صاحب امتیاز: **پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری**
مـدیرمسئول: **مـرتضی حـصاری**
سـردبـیر: **یعقوب محمدی‌فر**
با همکاری: دانشگاه بوعلی‌سینا، دانشگاه علم و فرهنگ، و دانشگاه برلین

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

داریوش اکبرزاده
دانشیار گروه زبان‌های باستانی و متون کهن پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

راینهارد برنبک
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه برلین

سوزان پلاک
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه برلین

هالی پیتمن
استاد گروه تاریخ هنر دانشگاه پنسلوانیا

مرتضی حصاری
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان و پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

رضا رضالو
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقق‌اردبیلی

محمدابراهیم زارعی
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

آرکادیوش سولتیشیاک
استاد گروه انسان‌شناسی زیستی (/جسمانی باستان) دانشگاه ورشو

عباس مترجم
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

حسن کریمیان
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران

محمد مرتضایی
دانشیار گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

یعقوب محمدی‌فر
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

سید رسول موسوی‌حاجی
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه مازندران

حسن فاضلی‌نشلی
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران

جواد نیستانی
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تربیت‌مدرس

مدیر اجرایی و کارشناس علمی: **دکتر خلیل‌الله بیک‌محمدی [طبلک]**
مدیر داخلی: **حسن اکبری**
طراح لوگو و نشانه: **جمشید ملاپور**
ویراستار ادبیِ فارسی: **دکتر لیلا کردبچه**
ویراستار انگلیسی: **دکتر آذر سرمدی‌جو**

فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
سـال سـوم || شـمارهٔ ۸ || تابسـتان ۱۳۹۸

آغاز انتشار: آذرماه ۱۳۹۶
شمارهٔ شاپای چاپی: ۵۰۴۸-۲۶۴۵
شمارهٔ شاپای الکترونیکی: ۵۷۰۶-۲۶۴۵
شمارهٔ مجوز ارشاد: ۷۹۶۱۰
رتبهٔ علمی نشریه در وزارت علوم: **B**

فصلنامهٔ «مطالعات باستان‌شناسی پارسه» دارای پروانهٔ انتشار شمارهٔ ۷۹۶۱۰ به‌تاریخ ۱۳۹۶/۰۴/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌باشد.

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریهٔ «مطالعات باستان‌شناسی پارسه» نبوده و مسئولیت محتوای مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه با ذکر منبع، بلامانع است.

نشانی پایگاه نشریه: journal.richt.ir/mbp
پست الکترونیکی: mbp.journal@gmail.com
نشانی: تهران، خیابان امام خمینی، خیابان باستیون، بن‌بست وکیل‌الدوله، پلاک ۴، واحد ۸.
کدپستی: ۱۱۱۳۸۵۵۴۶۸
تلفکس: ۶۶۹۶۴۰۶۵-۰۲۱

داوران و همکاران این شماره:

- دکتر نصیر اسکندری
- دکتر محمد افروغ
- حسن اکبری
- دکتر سعید امیرحاجلو
- دکتر خلیل‌الله بیک‌محمدی
- دکتر مرتضی حصاری
- دکتر علیرضا خسروزاده
- دکتر سارا سقائی
- دکتر عباس نامجو
- دکتر یعقوب محمدی‌فر
- دکتر عباس مترجم
- علی هژبری
- دکتر اسماعیل همتی‌ازندریانی
- دکتر روح الله یوسفی‌زُشک

فهرست مقالات

شواهدی از عناصر تزئینی سفال‌های عصر مفرغ قدیم یانیق‌تپه
|| لیلی نیاکان ||
۲۴-۷

شواهد ارتباط فرهنگی آغازایلامی تا ایلام قدیم براساس متون بین‌النهرین
|| کمال‌الدین نیکنامی، مرتضی حصاری، طاهره شکری ||
۳۶-۲۵

بررسی اهمیت و جایگاه هنر موسیقی در ایران‌باستان
|| میثم علیئی، اسماعیل همتی‌ازندریانی، محمدحسن ذال، ابراهیم رایگانی ||
۵۶-۳۷

مُهر دو رویهٔ هخامنشی تخت‌جمشید
|| مصیب امیری ||
۷۲-۵۷

کشف یک حقیقت مهم تاریخی: حضور «تنسر» در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان
|| ایمان خسروی، سیدرسول موسوی‌حاجی ||
۸۸-۷۳

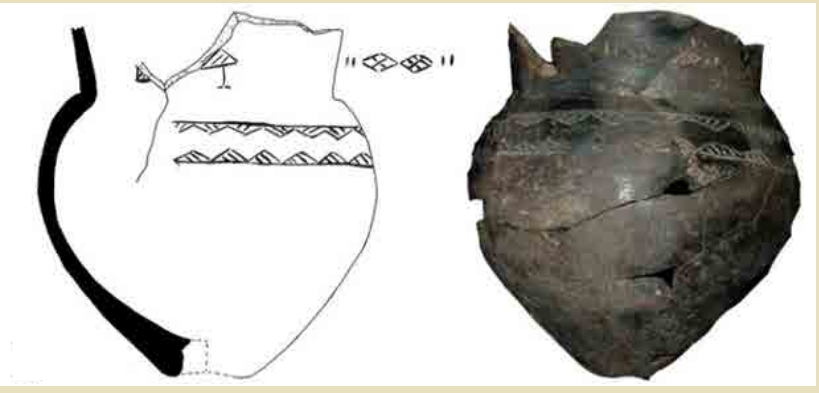
نگرشی بر منظرباستان‌شناسی و تحولات فرهنگی استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان
(از صدر اسلام تا پایان دورهٔ قاجار)
|| رضا نظری‌ارشد، خلیل‌الله بیک‌محمدی، نسرین بیک‌محمدی ||
۱۰۸-۸۹

بررسی و تحلیل گونه‌شناسی سفالینه‌های آغاز دوران اسلامی تا پایان دورهٔ صفوی منطقهٔ همدان
|| محمدابراهیم زارعی، محمد شعبانی ||
۱۲۶-۱۰۹

یادمانی ناشناخته در زاوغان: مسجد جمعه یا عمارت؟
|| حسن اکبری، محمدحسین بحرالعلومی، محمدشریف مرادسلطان ||
۱۴۰-۱۲۷

مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های قرون میانی اسلامی دست‌کند زیرزمینی تَهیق خُمین
|| اسماعیل شراهی،حسین صدیقیان ||
۱۵۸-۱۴۱

تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی
|| فتانه محمودی ||
۱۷۷-۱۵۹



P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شماره ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

شواهدی از عناصر تزئینی سفال‌های عصر مفرغ قدیم یانیق‌تپه

لیلی نیاکان[I]

(صص: ۲۴ - ۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۸
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.7

چکیده

شروع بررسی و کاوش‌های باستان‌شناسی در شمال‌غرب ایران از ۱۹۴۸ م. به‌بعد، نشانه‌هایی از تحولات فرهنگی که در روند جابه‌جایی جمعیتی به‌وجود آمده بودند را مشخص می‌کرد. مهاجرانی که بر اثر تغییرات زیست‌محیطی یا افزایش جمعیت و کمبود منابع زیستی در اواخر هزارهٔ چهارم و اوایل هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد در گسترهٔ وسیعی از شرق‌باستان از شمال‌شرق آناتولی تا جنوب لوانت استقرار پیدا کردند. این دورهٔ فرهنگی در ادبیات باستان‌شناسی، دورهٔ ماوراءقفقاز قدیم یا فرهنگ کورارس نامیده شده است. شاخصهٔ این فرهنگ در بُعد سفالگری، ساخت و تولید گونه‌ای از سفال سیاه‌رنگ صیقلی، داغ‌دار منقوش با معماری مدور و راست‌گوشه است. هدف اصلی از ارائهٔ این پژوهش، دستیابی به چگونگی ارتباط شکلی و نوع نقوش سفال‌های این محوطه است که در پی سامان‌دهی مخازن موزهٔ ملی در سال ۱۳۸۳ هـ.ش. شناسایی، ثبت و مطالعه گردید. پرسش محوری این پژوهش را می‌توان این‌گونه مطرح کرد که سفالگران مهاجر، تجارب هنری خاستگاه اولیهٔ خود را تا چه‌حد توانستند بر سبک هنری این سفال‌ها نشان دهند؟ داده‌های این پژوهش براساس مطالعات موزه‌ای و منابع کتابخانه‌ای، جمع‌آوری و موردمطالعهٔ تطبیقی قرار گرفت. شیوهٔ تجزیه و تحلیل اطلاعات از گونهٔ کیفی بوده و ازنظر ماهیت پژوهشی در دستهٔ پژوهش‌های تاریخی-فرهنگی قرار می‌گیرد. تفکیک آماری سفال‌ها نشان داد که بیشترین نقش‌ها مربوط به تلفیق الگوهای هندسی چون نوارهای تزئینی و ساده با نقش جانوران و پرندگان بوده که اهمیت این جانوران در بافت زیست‌محیطی منطقه را در روند اقتصاد معیشتی با تمرکز بردامداری و شکار نشان می‌دهد. مقایسهٔ این نقش‌ها با دیگر حوزه‌های فرهنگی در گسترهٔ جغرافیایی عصرمفرغ قدیم در محدودهٔ جغرافیایی شمال‌غرب، غرب و مرکز فلات ایران تا مناطقی از آناتولی و ماوراءقفقاز بیانگر برخی نقوش تأثیرپذیر از مبدأ و نقوشی دیگر برروی این سفال‌ها بومی و محلی بوده است.

کلیدواژگان: آذربایجان، یانیق‌تپه، مفرغ قدیم، سفال، موزهٔ ملی ایران.

I. استادیار گروه اسلامی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
lilyniakan@yahoo.com

مقدمه

اواخر هزارهٔ چهارم و اوایل هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد شاهد دگرگونی فرهنگ‌ها و تعاملات فرهنگی در آسیای جنوب‌غربی و گسترش فرهنگ کوراارس در شرق و جنوب ترکیه و غرب ایران است؛ بنابراین تغییراتی بنیادین با ورود مهاجرانی که از کرانه‌های شمالی رود ارس، گذشته و با عبور از این رودخانه در بخش‌های جنوبی رود استقرار پیدا کردند، مشاهده می‌شود. گروهی نیز به بخش‌های جنوبی‌تر رفته و در بخش‌های شمال‌غرب ایران ساکن شدند؛ بنابراین تغییراتی در ساختار اجتماعی جوامع انسانی به‌وقوع پیوست. در پی این تغییرات به‌ویژه افزایش جمعیت، ارتباطات برون‌منطقه‌ای پدیدار شد که بستر مناسبی برای انتقال اندیشه‌ها ازجمله خلق آثار هنری چون ساخت و تولید گونه‌ای از سفال سیاه‌رنگ، دست‌ساز و نوعی تزئین که برخلاف دوره‌های پیشین که سفال را با رنگ نقاشی می‌کردند، روشی کاملاً جدید جایگزین گردید که سنت فرهنگی کوراارس شناخته می‌شود. نخستین‌بار نشانه‌هایی از این تغییر فرهنگی در کاوش‌های سال ۱۹۴۸ م. توسط تئودور برتون‌براون در گوی‌تپه گزارش شد (Burton Brown, 1951). پس از آن، طی کاوش‌های سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۲ م. چارلز برنی در تپه‌یانیق نزدیک تبریز، این تغییرات را به‌صورت گسترده‌تری در حداقل ۱۲ لایهٔ استقراری آشکار کرد (Burney, 1961 & 1962). باتوجه به نوع مشابهات، ساخت، تزئینات و داده‌های این فرهنگ در دیگر محوطه‌های هم‌عصر در منطقهٔ وسیعی از قفقاز جنوبی و بخش‌هایی از شمال‌غرب و غرب ایران و نیمهٔ شرقی آناتولی تا لوانت گزارش شده است. این مقاله سعی دارد با رویکرد تاریخی-فرهنگی ارتباط فرهنگی این محوطه را با خاستگاه اولیهٔ خود ازنظر تأثیرپذیری بر نقوش این سفال‌ها بررسی کند (Burney, 1962; Rothman, 2015; Sagona, 2014؛ مترجم، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

پرسش‌های پژوهش: اساسی‌ترین پرسش‌های پژوهش حاضر عبارت‌اند از: ۱) ترسیم سبک تزئیناتی سفال‌های عصرمفرغ قدیم یانیق‌تپه. ۲) آیا در ساخت و تزئین این سفال‌ها ویژگی‌های بومی و محلی یانیق‌تپه نقش داشته و یا تأثیرات و تبادلات فرهنگی محلی انتشار یافته است؟

روش پژوهش: مجموعه سفال‌های یانیق‌تپه از زمان انتقال آن به موزهٔ ملی دست‌نخورده باقی‌مانده بود، به‌همین‌دلیل پیش از هر انتخابی برای شروع، مطالعات مقدماتی موردنیاز بود؛ لذا ابتدا تمام سفال‌ها پیش از طبقه‌بندی، ثبت، شست‌وشو و سپس نمونه‌های تزئین‌شده جدا و به گروه‌های نقشی چون هندسی، جانوری، ساده و متفرقه تقسیم شد. مستندنگاری شامل تهیه تصاویر، طراحی و ثبت تمامی ویژگی‌های ظاهری و فنی آن‌ها، مراحل دیگر این سامان‌دهی بود؛ همچنین در این بررسی و مطالعه، سعی بر آن بود که نمونه سفال‌هایی که توسط چارلز برنی در مطالعات پیشین ارائه نشده بود، انتخاب شوند. این نمونه‌ها باتوجه به معیار متنوع بودن آن‌ها از کارگاه‌های P, M, L, K, H, HX و مراحل YT, 161 HX, YT, HX4, YT, HX1, YT, HX3, YT, YT, H, HI, YT, LIA ,YT, K3, YT, HH1. H5, YT, HH, IA, YT, C5YT2, L3PRMII, YT P2, YT, L3PRM II , YT, 39C, YT, RHI3 سامان‌دهی و ثبت شده است.

منظر زیست‌محیطی و موقعیت جغرافیایی منطقه از دیدگاه باستان‌شناسی

شمال‌غرب ایران توپوگرافی متنوعی دارد. این منطقه سرزمینی است مرتفع و کوهستانی که ازجهت شمال‌غربی رشته‌کوه‌های زاگرس به‌سوی جنوب‌شرق به‌طول حدود ۴۸۰ کیلومتر کشیده شده است. این سرزمین فلاتی، بین رشته‌کوه‌های قفقاز و تروس آناتولی واقع شده و فشارهای وارده از دوطرف سبب شکست‌هایی در آن شده که رشته‌کوه‌های آرارات، سهند و سبلان از آن به‌وجود آمده است. مهم‌ترین عارضهٔ طبیعی شمال‌غرب ایران، دریاچهٔ ارومیه است که حدود ۳۵ الی ۴۰ هزارسال از سن آن می‌گذرد. این دریاچه دارای مساحت ۴۶۳۶۰۰ هکتار به‌شکل گودال تقریباً

مستطیل‌شکل که از شمال به جنوب کشیده شده است. منابع آبی آن به‌وسیلهٔ ۲۱ رودخانهٔ دائمی، ۷ رودخانهٔ فصلی و حدود ۴۰ مسیل و چشمه‌های داخل دریاچه و بارش‌های مستقیم باران و برف به‌صورت طبیعی تأمین می‌شود (Schachner, 2001). این دریاچه در ابتدا، دارای آبی شیرین بود و از حدود ۸ هزار سال پیش از نمک اشباع شده است (شهرابی، ۱۳۷۳: ۴۷). ارتفاع متوسط حوضهٔ دریاچهٔ ارومیه به‌طور متوسط ۱۱۰۰ متر است. باتوجه به ارتفاع متوسط حوضهٔ دریاچهٔ ارومیه و وجود کوهستان‌های مرتفع مثل سهند و سبلان و رشته‌کوه‌های زاگرس شمالی در منطقه، منابع طبیعی لازم درطول تاریخ برای مردمان رمه‌دار فراهم می‌آورد؛ بنابراین هرنوع تحلیل مسائل پیش‌ازتاریخ منطقه باید با واقعیت‌های زیست‌محیطی در پیرامون اثر سنجیده شود و زیست‌محیط نقشی مؤثر بر ایجاد بافت‌های استقرار در هر دورهٔ زمانی دارد (Loak & Harris , 2006). بررسی و کاوش‌های انجام‌گرفته در حوزهٔ فرهنگی دریاچهٔ ارومیه، بقایایی از محوطه‌های مربوط به دوران‌های پیش‌ازتاریخ، آغازتاریخی، عصرمفرغ و آهن و دیگر دوره‌های تاریخی شناسایی و معرفی کرده است. یانیق‌تپه نیز ازجمله یکی از ۵۰ محوطهٔ استقراری این عصر است که در گوشهٔ شمال‌غرب کشور در نزدیکی شهر تبریز در آذربایجان‌شرقی واقع گردیده است. این استان در همسایگی جمهوری‌های آذربایجان، ارمنستان و ترکیه است. همچنین به‌دلیل داشتن اشتراکات فراوان با کشورهای همسایه، یکی از مهم‌ترین مناطق کشور در روابط خارجی محسوب می‌شود (تصاویر ۱ و ۲).

تصاویر ۱ و ۲. موقعیت جغرافیایی شمال‌غرب ایران، یانیق‌تپه، تبریز و کشورهای همسایهٔ آذربایجان، گرجستان و ترکیه و موقعیت رود ارس در مرز جلفا و نخجوان (نگارنده، ۱۳۹۸).

پیشینهٔ پژوهش

تا یک‌دههٔ قبل، پژوهش‌های باستان‌شناسی انجام‌گرفته در دورهٔ مفرغ قدیم در شمال‌غرب ایران، عمدتاً محدود به حوضهٔ دریاچهٔ ارومیه بود. اورل اشتاین در سال‌های ۶-۱۹۳۵ م. بررسی‌هایی از کرانه‌های خلیج‌فارس به‌سمت شمال در امتداد زاگرس را تا درهٔ سلدوز انجام داد. او دو تپهٔ دینخواه و حسنلو را گمانه‌زنی کرد. در ادامهٔ بررسی و کاوش‌ها در این محدودهٔ جغرافیایی می‌توان به کاوش‌های گوی‌تپه (Burton Brown, 1951)، تپه‌حسنلو (Dyson, 1965)، و هفتوان‌تپه (Burney, 1972) اشاره داشت. چارلز برنی در طی بررسی منطقه در سال‌های ۱۹۵۸ الی ۱۹۵۹ م. یانیق‌تپه را شناسایی و ثبت کرد (Burney, 1958 & 1961). استوارت سوئینی در سال ۱۹۷۱ م. در جنوب‌شرقی آذربایجان در محدودهٔ شهرهای میاندوآب، بیجار و همدان بررسی‌های مقدماتی را به انجام رسانید. او ۱۶ محوطهٔ این دوره را که از آن‌میان باید به محوطه‌هایی چون یانیق‌تپه و گوی‌تپه (Swiny, 1975) اشاره داشت، معرفی کرده است. از دیگر مطالعات در این حوزهٔ فرهنگی

می‌توان به مطالعات سامرز که در رسالهٔ دکتری خود، مطالعهٔ تحلیلی گاهنگارانه بر سفال‌های یانیق‌تپه به‌منظور تعیین تغییر و تفاوت‌ها در نوع، فرم یا تزئین درطول دو دورهٔ ماوراءقفقاز قدیم II و I (کوراارس III و II) داشته، اشاره داشت (Summers, 1984). این فرهنگ با بقایا و ویژگی‌های آثار خود، در چند دههٔ اخیر کانون توجه بسیاری از باستان‌شناسان قرار گرفته است. با نزدیک‌شدن به هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد آثار این فرهنگ در حوزهٔ فرهنگی ایران در مناطق بسیاری چون آذربایجان در شمال‌غرب، درهٔ کنگاور نزدیک کرمانشاه در زاگرس‌مرکزی (Young, 1969)، دشت قزوین (Fazeli & Abbasnezhad, 2005)، شمال دریاچهٔ ارومیه (عمرانی، ۱۳۸۰)، همدان (Mohammadifar & Motarjem, 2009) شناخته شده است. ازسوی دیگر مطالعات و پژوهش‌های گسترده‌ای درمورد گاهنگاری، پراکنش و منشأ خاستگاه فرهنگ یانیق در ایران، قفقاز و ترکیه در سال‌های اخیر اجرا گردیده است. محوطه‌های کوراارسی بسیاری در شمال‌غرب و غرب و فلات‌مرکزی ایران شناسایی شده و اطلاعات بسیار ارزشمندی دربارهٔ پراکنش این محوطه‌ها و ویژگی‌های فرهنگ مادی هر منطقه ارائه شده است. ازجمله کاوش‌های نجات‌بخشی در حوضهٔ سد خداآفرین در دو محوطهٔ کهنه‌پاسگاه و کهنه‌تپه‌سی است (Maziar, 2010؛ آقالاری، ۱۳۸۷؛ زلقی، ۱۳۸۶). از کاوش‌های علمی و هدفمند درراستای روشن ساختن چگونگی شکل‌گیری مراحل اولیهٔ فرهنگ کوراارس، می‌توان به کاوش‌های محوطهٔ کول‌تپه جلفا توسط اکبر عابدی که از مراحل اولیهٔ فرهنگ کوراارس به‌همراه اطلاعات سودمندی از مراحل II و III (دورهٔ نوسنگی و مس‌سنگی) آن به‌دست آورد (عابدی، ۱۳۹۰) اشاره کرد. از محوطه‌هایی که هر سه مرحلهٔ فرهنگ کوراارس را دارد، نادرتپه‌سی در اصلاندوز دشت مغان است که میر روح‌الله محمدی در سال ۱۳۸۲ هـ.ش. آن را بررسی و در سال ۱۳۸۵ هـ.ش. کریم علیزاده آن را لایه‌نگاری کرد (محمدی، ۱۳۹۱). کهنه‌شهر چالدران در آذربایجان‌غربی محوطهٔ تک‌دوره‌ای عصرمفرغ قدیم ازسوی کریم علیزاده کاوش گردید (علیزاده، ۱۳۹۱).

یانیق‌تپه

یانیق‌تپه، یکی از مهم‌ترین محوطه‌های باستانی در شرق دریاچهٔ ارومیه، در فاصلهٔ ۳۰ کیلومتری جنوب‌غربی تبریز و ۶ کیلومتری خسروشهر در روستای تازه‌کند در کنار رودخانهٔ آغ‌چای یا تلخه‌رود است. این تپه توسط چارلز برنی در سال‌های ۱۹۵۸-۱۹۵۹ م. شناسایی شد و در طی سال‌های ۱۹۶۰، ۱۹۶۱ و ۱۹۶۲ م. مورد کاوش باستان‌شناختی قرار گرفت. یانیق‌تپه از دو برجستگی بلند و کوتاه تشکیل شده؛ برجستگی بزرگ‌تر با ارتفاع ۱۶/۵ متر و برجستگی کوچک‌تر با ارتفاع ۱/۵۰ متر بلندتر از سطح زمین‌های اطراف است. این محوطه با مساحت اولیهٔ حدوداً ۱۶ هکتار، یکی از محوطه‌های بزرگ و شاخص عصرمفرغ قدیم آذربایجان است (Burney, 1962: 138) که امروزه بخش عمده‌ای از آن تخریب شده و از میان رفته است. مهم‌ترین شاخص‌های فرهنگی یانیق‌تپه، الگوی معماری مدور و راست‌گوشه با مجموعه سفال‌های آن است. به‌ویژه گونه‌های مشابه سفال‌ها به افق فرهنگی وسیع مناطق آناتولی شرقی و ماوراءقفقاز قدیم مربوط به نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد است. دوره‌های قدیمی‌تر، یعنی نوسنگی جدید و مس‌وسنگ نیز در طی کاوش‌های باستان‌شناسی از آن کشف شد که نخستین استقرارهای این محوطه به‌شمار می‌رود. قطعات سفال‌های به‌دست‌آمده از این‌دوره قابل‌مقایسه با دورهٔ X حسنلو (حاجی‌فیروز) است. سپس با وقفه‌ای فرهنگ ماوراءقفقاز قدیم از عصرمفرغ قدیم تا اوایل مفرغ میانی در این محوطه گسترش داشته است. عصرمفرغ قدیم در یانیق‌تپه در فصول ۱۹۶۰ و فصل سوم ۱۹۶۲ م. در کاوش گمانه‌های D ,F , G, H, P به‌دست آمد. در فصل دوم در سال ۱۹۶۱ م. بقایای عصرمفرغ میانی با چهار دورهٔ معماری کشف شد. نتیجهٔ سه‌فصل حفاری در یانیق‌تپه، مشخص‌شدن ادوار فرهنگی مختلفی بود که قدیمی‌ترین آن‌ها دورهٔ نوسنگی است که قدمت آن نمی‌توانست کمتر از حدود ۶۰۰۰ ق.م. باشد تا عصرآهن که حدود

۶۰۰ ق.م. را دربرمی‌گیرد (Voight & Dyson, 1992:177, 188). چارلز برنی نیز سرتاسر فرهنگ ماوراءقفقاز را به سه‌دوره، یعنی دوره‌های اول، دوم و سوم ETC III، ETC II، ETC I تقسیم‌بندی کرد. مبنای اصلی این دوره‌ها نتایج کاوش‌های وی در این محوطه بوده است. به‌موجب این دیدگاه، دورهٔ اول یا دورهٔ تکوین این فرهنگ در خاستگاه خود است، دورهٔ دوم با خانه‌های مدور و سفال مزین تقارن دارد، دورهٔ سوم با بناهای چهارگوش و سفال با تزئینات هم‌زمان است. سامرز درمورد توالی لایه‌نگاری این محوطه می‌نویسد برمبنای اطلاعاتی که در حین کاوش ثبت شده، درمجموع ۱۴مرحلهٔ ساختمانی در لایه‌های قدیمی‌تر با خانه‌های مدور و ۴ مرحلهٔ ساختمانی در دوره‌های جدیدتر با خانه‌های راست‌گوشهٔ مستطیل‌شکل شناسایی کرده است و احتمال می‌رود میان این دو دوره وقفه‌ای کوتاه افتاده باشد. این‌نظر براساس همگونی چشم‌گیر، سبک‌های تأسیسات داخلی و سفال‌های محوطه در طی این دوره‌ها است. همچنین بنای خشتی عظیمی در رأس تپه قرار دارد که احتمالاً مربوط به عصر ساسانی است. به‌نظر می‌رسد در زمان احداث این بنا، رأس تپه تسطیح شده بوده و بنابراین هر بنای احتمالی با قدمت اواخر عصرآهن و نیز حداقل بخشی از قدیمی‌ترین استقرارگاه مربوط به فرهنگ ماوراءقفقاز قدیم را از بین برده باشد. فرهنگ ماوراءقفقاز قدیم چند قرن در یانیق‌تپه استمرار یافته است (Summers, 1984: 137). از دیگر ویژگی‌های عصرمفرغ یانیق‌تپه، سفال‌های سیاه یا خاکستری با نقوش کَنده، دست‌ساز و صیقل خورده است. این روش تزئین کَنده یادآور کَنده‌کاری روی چوب، الهام‌گرفته از پوشش جنگلی ساکنانی است که بعد از مهاجرت به مناطق غیرجنگلی، مِثل شمال‌غرب و غرب ایران آمده‌اند. این روش تزئین برروی ظروف سفالی و تزئینات با طرح‌های تزئینی مانند نقوش‌برجسته که درون آن، گاه با رنگ سفید یا اُخرایی پُر شده، رواج پیدا می‌کند. نقش‌مایه‌های تزئینی چون نقوش پرندگان و نقوش بسیار تجریدی قوچ یا بزکوهی با شاخ‌های پیچیده و یا نوارهایی که درون‌شان با طرح‌های هندسی پُر شده، برروی کاسه‌ها، خمره‌ها و ظروف پایه‌بلند پهن و فنجان‌های کوچک از اشکال رایج ظروف سفالی این دوره‌اند. در عصرمفرغ میانی شیوه‌های معماری تغییر یافت، به‌طوری‌که خانه‌ها دارای نقشهٔ راست‌گوشه با خشت ساخته شده‌اند و باتوجه به ضخامت دیوارها، خانه‌ها احتمالاً دوطبقه بوده‌اند. استفاده از نقوش برروی سفال‌ها در این دوره رواج یافته و شیوهٔ نقوش داغدار گرافیکی بر برخی از فنجان‌های ظریف پدیدار شده است. سفال‌ها نسبتاً ظریف ساخته شده بودند و استفاده از صیقل در این دوره افزایش داشته است. ازنظر شکل ظروف تغییرات زیادی در این دو دوره رخ نداده است (Burney, 1962). اشکال سفالی رایج در این دوره، همان فرم‌های رایج در دورهٔ کوراارس II یانیق‌تپه است، اما دسته‌های نخجوانی که در دورهٔ دوم یانیق بسیار رایج بودند، در این دوره فقط فرم انحطاط یافته‌ای از آن‌ها را برروی ظروف می‌توان دید. تاریخ رادیوکربن در یانیق‌تپه (Burney & Lang, 1971: 20 , 86) را نشان می‌دهد (تصاویر ۳ تا ۷).

سفال‌های فرهنگ کوراارس در یانیق‌تپه

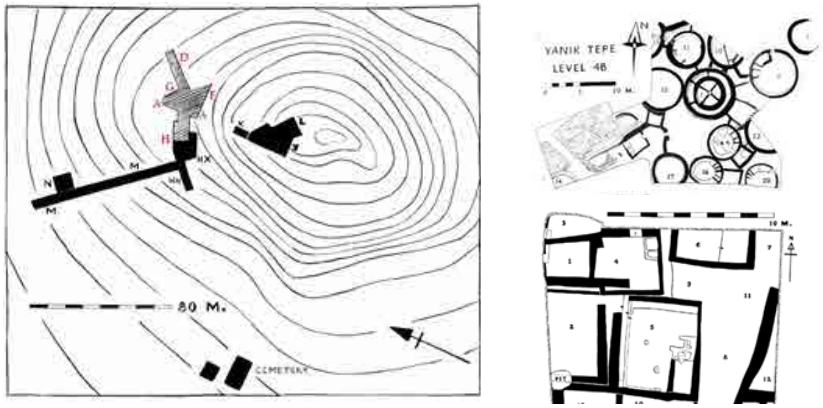
هدف از ارائهٔ این بخش، توصیف سفال‌ها و نشان‌دادن برخی تصاویر از تاریخ هنر سفالگری و تحول کلی سبک‌های سفالی در سراسر سکونت‌های طولانی‌مدت مربوط به فرهنگ ماوراءقفقاز قدیم در یانیق‌تپه است که در اوایل دههٔ ۶۰ قرن بیست میلاد موردکاوش قرار گرفته است. این مجموعه از زمان انتقال آن به موزهٔ ملی ایران دست‌نخورده باقی‌مانده است. در این مطالعه سعی بر آن بود تا نمونه سفال‌هایی که توسط چارلز برنی در مطالعات قبلی ارائه نشده بود، انتخاب شوند.

سفال‌های این فرهنگ در گونه‌های متفاوتی از فرم و نقش، سبک نوینی است که توسط صنعت‌گران مهاجر به شمال‌غرب ایران آورده شده است. ویژگی این سفال‌ها رنگ خاکستری تیره یا سیاه براق و قهوه‌ای روشن، دست‌ساز با شاموت کانی و سطح صیقل داده‌شده است که

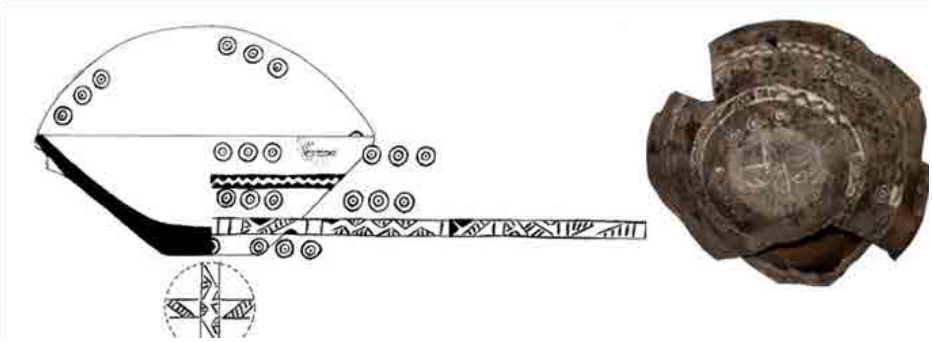
تصویر ۳. موقعیت جغرافیایی یانیق‌تپه در حاشیهٔ دریاچهٔ ارومیه (نگارنده، ۱۳۸۴).

تصویر ۴. عکس هوایی از موقعیت یانیق‌تپه در روستای تازه‌کند (Google, 2019).

تصویر ۵. چشم‌اندازی از محوطهٔ یانیق‌تپه و نمونهٔ سفال خاکستری عصرمفرغ بر دیوارهٔ تپه (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویـر ۶. یانیق‌تپـه، نقشـهٔ توپوگرافـی و پـلان کارگاه‌هـای کاوش‌شـده بـا سـاختارهای معمـاری مـدور و راست‌گوشـه (Burney, 1961 & 1962).

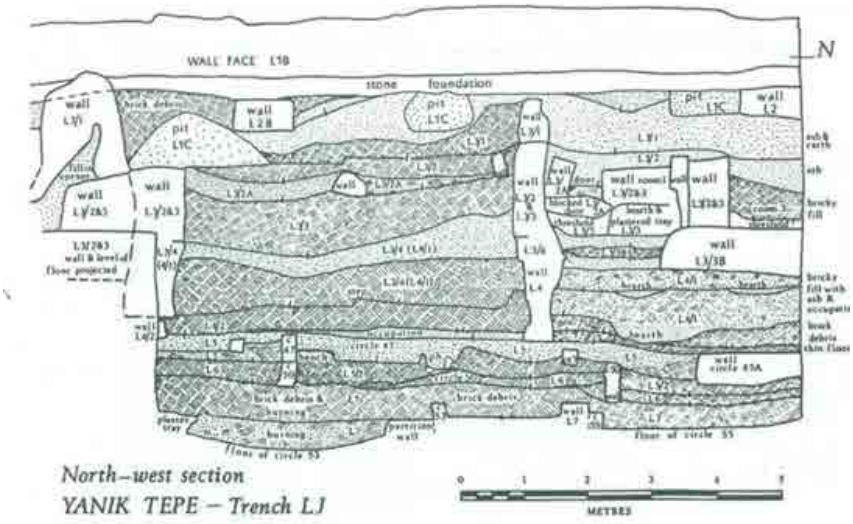


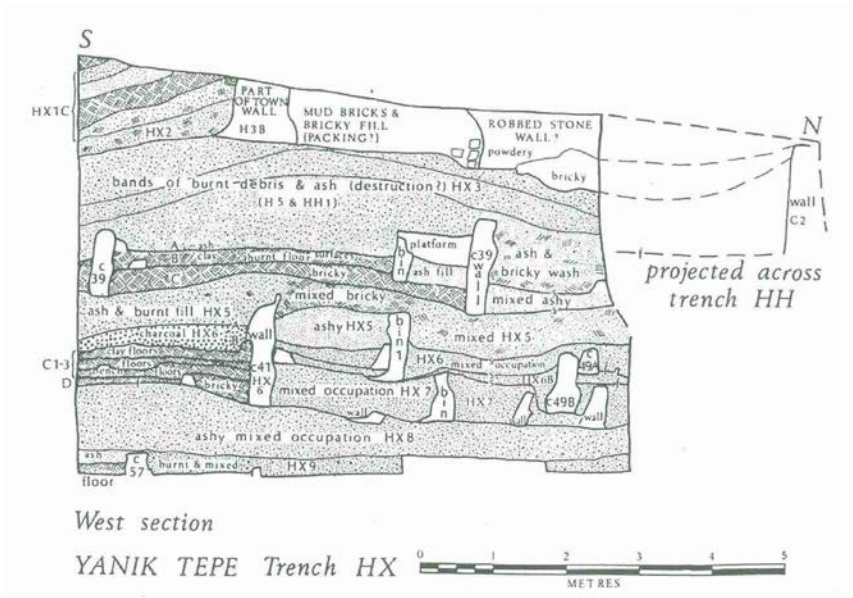
تصویـر ۷. سـفال سـیاه خاکسـتری بـا نقش‌مایه‌هـای کَنـده، چشـمی و نوارهـای سـاده و تزئینـی هندسـی از مرحلـهٔ HX 7 یانیق‌تپـه (نگارنـده، ۱۳۸۴).

بـر سـطح آن انـواع نقـوش چـون تزئینـات مارپیچـی، شـاخ قـوچ یـا حلقـوی دیـده می‌شـود (Burney& Lang, 1971). سـاخت ظـروف سـفالی بـا لبـهٔ ریلی‌شـکل در دورهٔ اول کوراارس رواج داشـت. در ایـن دوره دسـته‌های معـروف بـه نخجوانـی هنـوز توسـعه نداشـته، همچنیـن سـاخت چنـد فـرم ظـرف و اجـرای چنـد شـیوهٔ تزئینـی در چهارچـوب سـنت‌های سـفالگری عصـر مس‌وسـنگ هنـوز ادامـه داشـت (Glumac & Anthony, 1992). سـفال‌های کـوراارس I از اکثریـت محوطه‌هـای قفقـاز، حاشـیهٔ شـرقی آناتولـی و نیـز گوی‌تپـهٔ K1 به‌دسـت آمـده اسـت (Sagona, 2000).

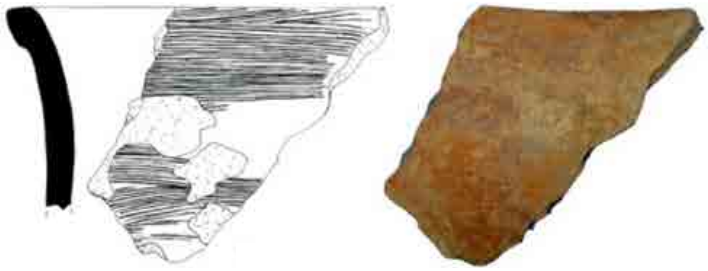
سـفال دورهٔ دوم یـا کـوراارس II بـا رواج تزئیـن دسـتهٔ آرنجـی و ظهـور دسـتهٔ نخجوانـی نیم‌دایـره‌ای شـناخته می‌شـود. لبه‌هـای ریلی‌شـکل در ایـن دوره متـروک شـد (Seyedov, 2000). از مشـخصات سـفال کـوراارس II بایـد بـه رواج تزئینـات موسـوم بـه «چشـم» همچنیـن نقـوش هندسـی مثلثـی، کـه بـا شـیوهٔ نقش‌کنـده انجـام گرفتـه و بعضـاً متأثـر از دیگـر حوزه‌هـای فرهنگـی هسـتند، اشـاره داشـت. ایـن سـفال‌ها دارای نقش‌مایه‌هـای مختلفـی اسـت، کاربـرد نقـوش جانـوران، ماننـد: پرنـدگان، ماهـی و حیوانـات در سـفال‌های ایـن محوطـه نیـز رواج داشـته اسـت؛ به‌طوری‌کـه تصاویـر پرنـدگان به‌شـکل طـرح هندسـی بـر کوزه‌هـا و یـا کاسـه‌هایی کـه نقـش در داخـل کـف ظـرف و یـا نزدیـک کـف دارنـد، اجـرا شـده اسـت. در دیگـر مـوارد می‌تـوان بـه طیفـی از طرح‌هـای بسـیار سـادهٔ هندسـی، نوارهـای سـاده بـا خطـوط موج‌دار، خطـوط یـا هاشـورهای افقـی، نوارهـای زیگـزاگ و تزئینـات نقطه‌پردازی‌شـده، نوارهایـی بـا نقـوش هندسـی لوزی‌هـا بـا مثلث‌هـای به‌هـم پیوسـته کـه بـا ترکیبـات متنوعـی از نقطه‌هـای کنـده در طرح‌هـای متنـوع پُـر شـده، صلیب‌هـای شکسـته، نقش‌مایه‌هـای مارپیچـی یـا چشـم کـه در دورهٔ دوم بـا روش کنـده‌کاری

تصویر ۸. بخشی از مجموعه سفال‌های یانیق‌تپه در روند سامان‌دهی، تفکیک دوره‌های فرهنگی (نگارنده، ۱۳۸۴).

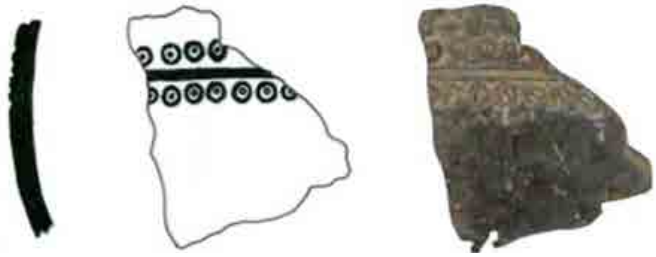




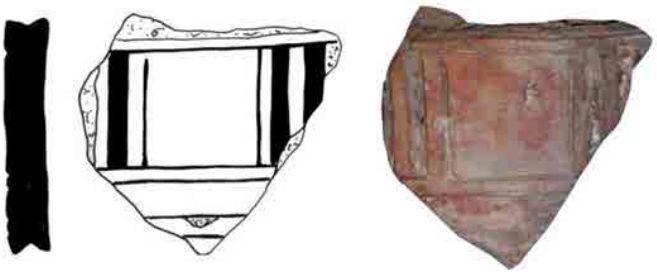
تصویر ۹. بالا: برش شمال‌شرقی کارگاه LJ یانیق‌تپه و مراحل آن؛ پایین: مقطع غربی کارگاه HX یانیق‌تپه که بخشی از فازهای دورهٔ خانه‌های مدور و سازه‌ای را که احتمالاً حصار شهر بوده است، نشان می‌دهد (سامرز، ۱۳۹۰: ۱۴۲).



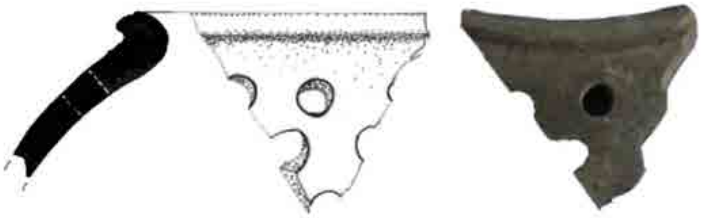
تصویـر ۱۰. سـفال آجری‌رنـگ بـا شـیوه‌های تزئینـی متأثـر از سـنت سـفالگری عصرمس‌وسـنگ از مرحلـهٔ YT.K3 (نگارنـده، ۱۳۸۴).



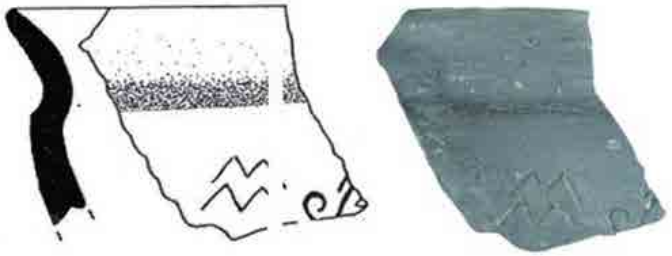
تصویر ۱۱. سفال خاکستری تیره‌رنگ با نقش‌مایه‌های تزئینی چشمی از مرحلهٔ YT.K3 (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویـر ۱۲. سـفال آجری‌رنـگ بـا شـیوه‌های تزئینـی متأثـر از سـنت سـفالگری عصـر مس‌سـنگی از مرحلـهٔ YT-HX4. (نگارنـده، ۱۳۸۴).

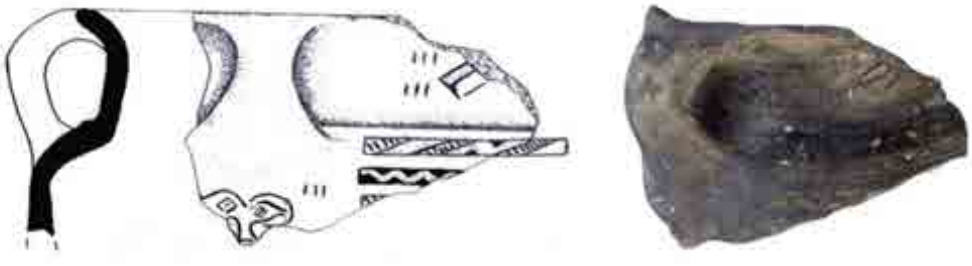


تصویر ۱۳. سفال خاکستری آبکش با بدنهٔ سوراخ‌دار مرحلهٔ YT.HX1 (نگارنده، ۱۳۸۴).



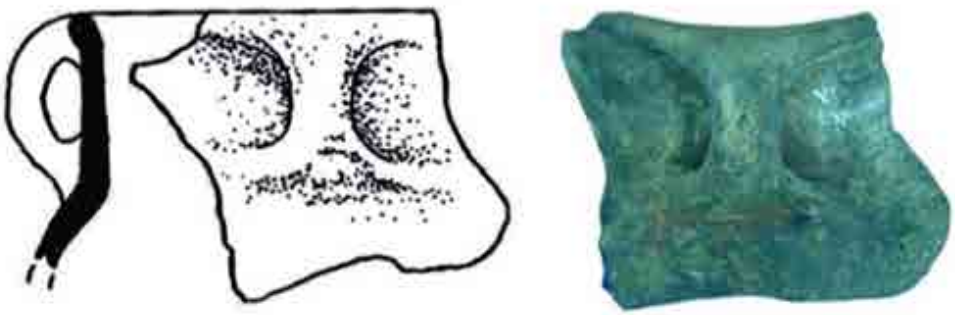
تصویـر ۱۴. سـفال خاکسـتری، تزئینـات کنـده‌کاری هندسـی و نقـش جانـوری مرحلـهٔ YT.HX1 (نگارنـده، ۱۳۸۴).

برروی سفال‌ها ایجاد شده است و به‌شکل برجسته درآمده، گاهی محل خالی را با خمیر سفیدرنگ از گچ یا آهک پُر می‌کردند. یکی از نقوش متداول، نقش‌مایه‌ای مثلثی‌شکل با زاویهٔ تند که کوهستان را در ذهن تداعی می‌کند، همراه با تزئینات کنده‌کاری‌شده به‌شکل خط میخی در این دوره رواج بیشتری داشته است. طیفی از تنوع و نقش از نمونه‌های ظریف را می‌توان در بین آن‌ها یافت. این نمونه‌ها در مقایسه با سفال‌های دست‌ساز معمولی بسیار صاف و مسطح‌اند. سفال‌های کوراارس II یانیق‌تپه قابل‌مقایسه با گوی‌تپهٔ K1، تپه یاخلولی (Asurov, 2002)، روازتپه (Kleiss & Kroll,

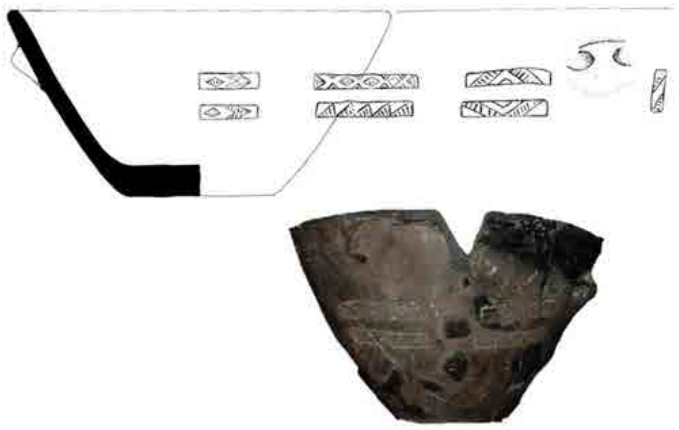


تصویر ۱۵. سفال خاکستری با نوارهای ساده و تزئینی کندهٔ هندسی و جانوری مرحلهٔ YT.XT HH 10 (نگارنده، ۱۳۸۴).

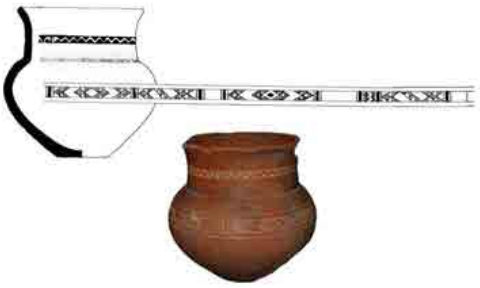
تصویر ۱۶. سفال خاکستری سیاه با نوار تزئینی کندهٔ هندسی دسته‌نخجوانی از مرحلهٔ YT. HHI (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویر ۱۷. سفال با دسته‌نخجوانی از مرحلهٔ YT. L3PRM II (نگارنده، ۱۳۸۴).

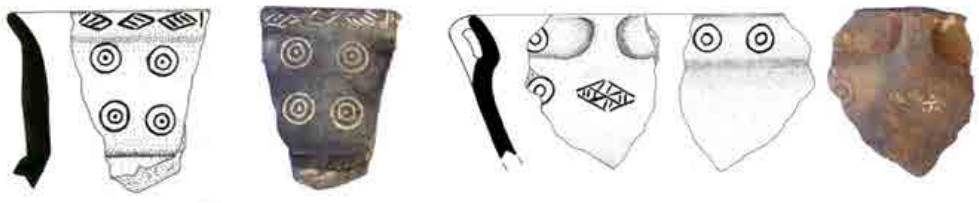


تصویر ۱۸. سفال خاکستری سیاه با نوار تزئینی هندسی کنده با اندود خمیر سفید گچ YT 125 (نگارنده، ۱۳۸۴).

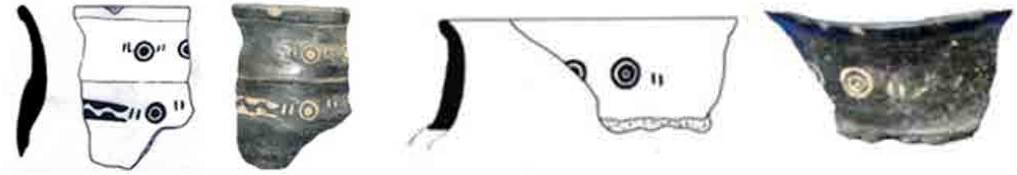


تصویر ۱۹. سفال آجری‌رنگ با نوار تزئینی هندسی کنده با اندود خمیر سفید گچ از مرحلهٔ YT H.X.3 (نگارنده، ۱۳۸۴).

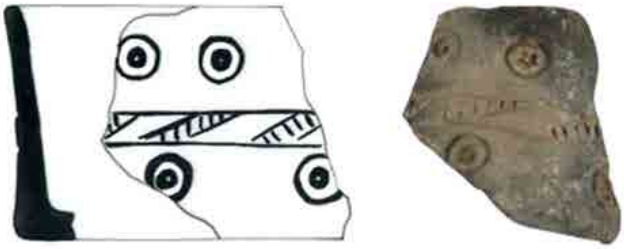
تصویر ۲۰. سفال خاکستری، نوارهای سادهٔ افقی و نقش مثلثی خطوط عمودی از مرحلهٔ YT. P2 (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویر ۲۱. سفال با طرح هندسی، نقوش چشمی و لوزی با دستهٔ نخجوانی با تزئین کنده‌کاری با اندود خمیر سفید گچ در مرحله‌های YT. HH IA ,YT.61 H5 36 (نگارنده، ۱۳۸۴).



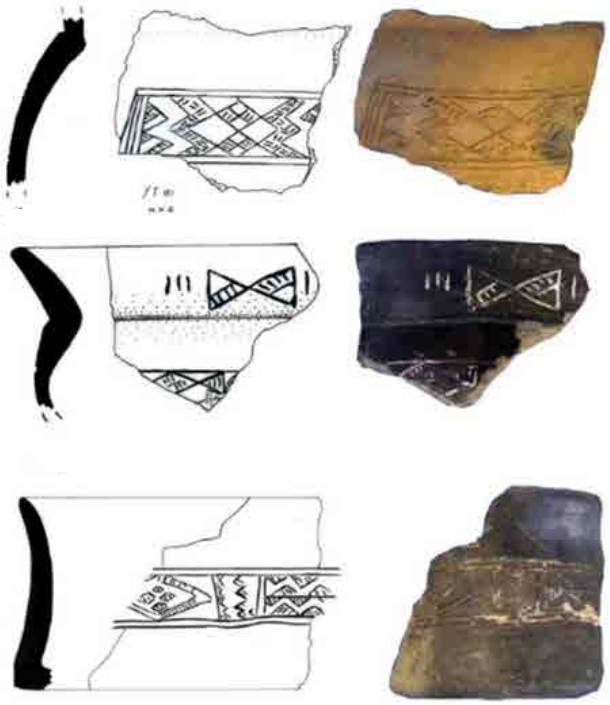
تصویر ۲۲. سفال با طرح هندسی، نقوش چشمی و نوار موجی‌شکل کنده‌کاری با اندود خمیر سفید گچ در مرحله‌های .161HX4, YT. LIA (نگارنده، ۱۳۸۴).



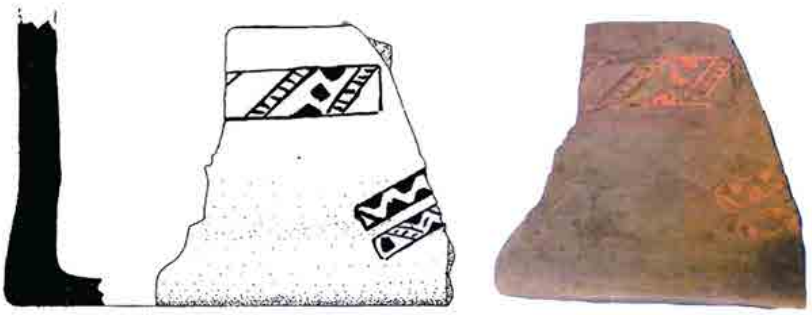
تصویر ۲۳. سفال طرح هندسی، نواری ساده با تزئین نردبانی و نقوش چشمی کنده‌کاری با اندود خمیر گچ از مرحلهٔ YT. HX1 (نگارنده، ۱۳۸۴).

تصویر ۲۴. سفال با طرح هندسی، نوارهای تزئینی، خطوط موج‌دار، مثلثی، نردبانی و کنده‌کاری با اندود خمیر گچ از مرحلهٔ YT. RHI (نگارنده، ۱۳۸۴).

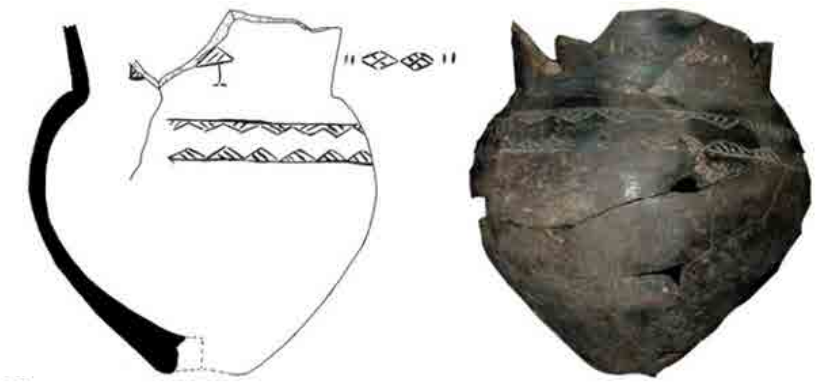
تصویر ۲۵. سفال خاکستری سیاه با خطوط هندسی و علائم خط میخی؟ کنده‌کاری با اندود خمیر گچ از مرحلهٔ YT. RHI (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویر ۲۶. سفال قهوه‌ای روشن و سیاه خاکستری و خاکستری با نواری تزئینی هندسی لوزی و زیگزاگ کنده‌کاری شده با اندود خمیر گچ از مرحله‌های YT61 HX2, YT HX3 (نگارنده، ۱۳۸۴).



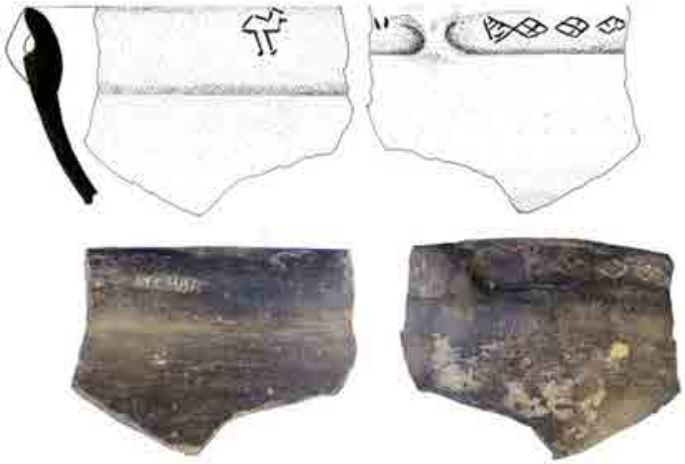
تصویر ۲۷. سفال قهوه‌ای روشن با طرح هندسی تزئین کنده‌کاری با اندود خمیر گچ اخرایی از مرحلهٔ YT61 HX3 (نگارنده، ۱۳۸۴).



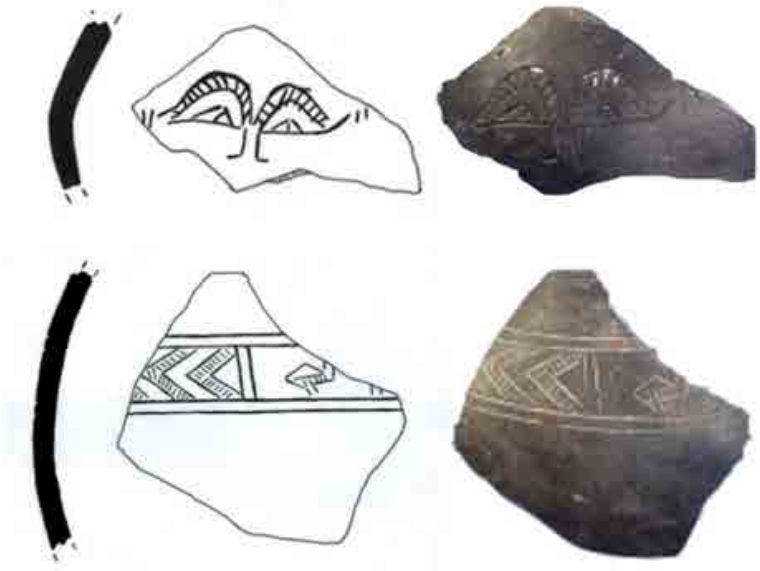
تصویر ۲۸. سفال خاکستری سیاه با طرح هندسی نواری ساده، مثلثی و نقوش جانوری با تزئین کنده‌کاری با اندود خمیر گچ از مرحلهٔ YT.161 HHI 29 A (نگارنده، ۱۳۸۴).

1979)، باروج (علیزاده و آذرنوش، ۱۳۸۲)، هفتوان VII (Burney, 1972) و گودین IV (Young, 1969) به‌دست آمده است.

سومین دورهٔ فرهنگ کوراارس یا کوراارس III با سفال‌هایی با تزئینات کنده‌کاری‌شده و نقش مارپیچ و دسته‌های حلقوی متصل به لبهٔ ظروف قابل‌شناسایی است. در این دوره تزئین دوایر متداخل و چشمی توسعه می‌یابد (Burney & Lang, 1971: 67; Seyedov, 2000: 19). درصد دسته‌های نخجوانی به‌تدریج کم می‌شود. سفال‌های کوراارس III در گوی‌تپهٔ K3، گودین IV، شنگاویت IV، کول‌تپه نخجوان، کواتسخلبی گرجستان و محوطه‌های ناحیهٔ کبان در آناتولی شرقی گزارش شده است (Burney, 1961, 1962; Burney & Lang, 1971; Sagona, 2000).



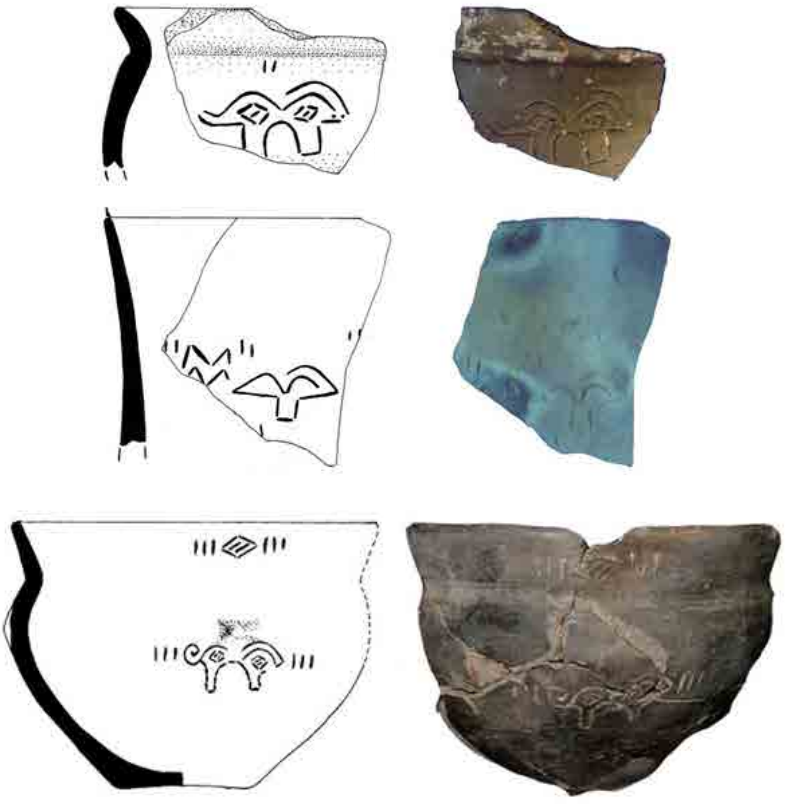
تصویر ۲۹. سفال با طرح هندسی و نقش جانوری با تزئین کنده‌کاری اندود خمیر گچ از مرحله‌های YT. HHI (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویر ۳۰. سفال خاکستری سیاه با نواری از طرح هندسی نقش جانوری با تزئین کنده‌کاری با اندود خمیر گچ از مرحله‌های YT.THX 39C (نگارنده، ۱۳۸۴).

تصویر ۳۱. سفال خاکستری با نقش جانوری مسبک خطی کنده‌کاری با اندود خمیر گچ، بر کف ظرف شمارهٔ ۷۳۷۰/۱۴۳۷۰ (نگارنده، ۱۳۸۴).

تصویر ۳۲. سفال خاکستری و قهوه‌ای روشن با نقوش چشمی، شاخ قوچ کنده‌کاری، با اندود خمیر سفید رنگ گچ YT. 1961 HHI (نگارنده، ۱۳۸۴).



تصویر ۳۳. سفال با نقوش حیوانی و هندسی با روش تزئین کنده‌کاری با اندود از مرحله‌های YT. HH I, YT.418 (نگارنده، ۱۳۸۴).

نتیجه‌گیری

اواخر هزارهٔ چهارم و اوایل هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد شاهد دگرگونی فرهنگ‌ها و تعاملات فرهنگی در آسیای جنوب‌غربی و گسترش فرهنگ کوراارس در شرق و جنوب ترکیه و غرب ایران است؛ بنابراین تغییراتی در ساختار اجتماعی جوامع انسانی به‌وقوع پیوست. در پی این تغییرات به‌ویژه افزایش جمعیت، ارتباطات برون‌منطقه‌ای پدیدار شد که بستر مناسبی برای انتقال اندیشه‌ها ازجمله خلق آثار هنری چون ساخت و تولید گونه‌ای از سفال سیاه‌رنگ، دست‌ساز و نوعی تزئین که برخلاف دوره‌های پیشین که سفال را با رنگ نقاشی می‌کردند، روشی کاملاً جدید جایگزین گردید که سنت فرهنگی کوراارس شناخته می‌شود. مقالهٔ حاضر دربر گیرندهٔ سفال‌های یانیق‌تپه است که از ساماندهی انبارهای موزهٔ ملی ایران شناسایی و مطالعه گردید. حجم بالای یافته‌های این کاوش شامل سفال‌های دورهٔ نوسنگی، مس‌سنگی، عصرمفرغ، عصرآهن تا دورهٔ ساسانی بیانگر استقرار طولانی‌مدت در این محوطهٔ باستانی براساس موقعیت زیست‌محیطی مناسب آن بوده است.

تفکیک آماری سفال‌ها نشان داد بیشترین نقش‌ها مربوط به تلفیق الگوهای هندسی چون نوارهای تزئینی و ساده با نقش جانوران و پرندگان بوده که اهمیت این جانوران در بافت زیست‌محیطی منطقه را در روند اقتصاد معیشتی با تمرکز بر دام‌داری و شکار نشان می‌دهد. مقایسهٔ این نقش‌ها با دیگر حوزه‌های فرهنگی در گسترهٔ جغرافیایی عصرمفرغ قدیم در محدودهٔ جغرافیایی شمال‌غرب، غرب و مرکز فلات ایران را تا مناطق آناتولی و ماوراءقفقاز بیانگر برخی نقوش تأثیرپذیر از مبدأ و بیشترین تأثیر نقوشی دیگر برروی این سفال‌ها از حوزه‌های فرهنگی همجوار در ایران بوده است.

کتابنامه

- رضالو، رضا؛ و زبان‌بند، نسرین (۱۳۹۴). «فرهنگ یانیق یا کوراارس، تأکیدی بر عنوان کوراارس براساس مطالعات آماری». *مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، شمارهٔ ۸، دورهٔ پنجم، بهار و تابستان، صص: ۷-۱۷.
- شهرابی، م. (۱۳۷۳)، *دریاها و دریاچه‌های ایران*. سازمان زمین‌شناسی کشور.
- فاضلی‌نشلی،حسن؛ و آجورلو، بهرام (۱۳۸۳). «درآمدی بر بسط فرهنگ کوراارس در اواخر هزارهٔ چهارم قبل از میلاد در دشت قزوین». *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسی ایران*، به‌کوشش: مسعود آذرنوش، تهران: پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، صص: ۱۸۱-۱۹۱.
- قربانی، حمیدرضا؛ و زنگنه، لعیا (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل ویژگی های بصری و سبک تصویری نقوش سفال‌های فرهنگ کوراارس (براساس محوطه یانیک تپه)«. *مجلهٔ جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص: ۸۵-۹۷.

عمرانی، بهروز، (۱۳۸۴)، «عصر مفرغ قدیم در شمال‌غرب فلات ایران».*مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسی ایران*، به‌کوشش: مسعود آذرنوش، تهران: پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، صص: ۱۶۹-۱۸۰.

- علیون، صمد (۱۳۹۰)، *یانیق‌تپه خسرو شهر، باستان‌شناسی آذربایجان* (۲)، نشر اختر، چاپ اول.
- علیزاده، کریم؛ و آذرنوش، مسعود (۱۳۸۲). «بررسی روشمند تپه‌باروج: روابط فرهنگی دوسوی رود ارس». *باستان‌شناسی و تاریخ*. سال هفدهم. شمارهٔ دوم. بهار و تابستان. صص: ۲۲-۳.
- علیزاده، کریم (۱۳۹۱). «بازخوانی نظریه مهاجرت در باستان‌شناسی و گسترش فرهنگ کوراارس در خاورنزدیک باستان». *باستان‌شناسی و تاریخ*. سال بیست‌وپنجم. شمارهٔ دوم. صص: ۷۹-۹۴.

- مازیار، سپیده؛ و زلقی، علی (۱۳۹۰). «کرانه‌های جنوبی رود ارس در گذر زمان با نگاهی به پراکنش فضایی و زمانی استقرارها». *فصلنامهٔ علمی، فنی هنری*، شمارهٔ ۷۹، صص: ۶۱-۷۲.
- محمدی، میرروح‌الله (۱۳۹۱). «مطالعهٔ فرهنگ کوراارس در دشت مغان براساس سفال‌های به‌دست‌آمده از بررسی باستان‌شناختی نادرتپه‌سی اصلاندوز، آذربایجان‌شرقی». *مجموعه‌مقالات سومین همایش باستان‌شناسان جوانان ایران*، تهران: انتشارات بصیر.
- مترجم، عباس؛ و نیکنامی، کمال‌الدین (۱۳۹۰). «عصرمفرغ قدیم در شرق زاگرس‌مرکزی ایران». *مطالعات باستان‌شناسی*. شمارهٔ ۴. صص: ۵۴-۳۵.
- مترجم، عباس (۱۳۹۰). «نشانه‌هایی از یک مهاجرت قومی به شمال‌غرب و غرب ایران در هزارهٔ سوم قبل از میلاد در پرتو کاوش‌های باستان‌شناسی». *مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران (نامه باستان‌شناسی)*، شمارهٔ ۱، دورهٔ اول، پاییز و زمستان.صص: ۱۳۷-۱۴۶.

- Aşurov, S. H. (2002). *Naxçıvan'da İlk Tünc Keramikası*. Baku: Nafta Press

- Burney, C. A. (1958). "Eastern Anatolia in the Chalcolithic and early Bronze age". *Anatolia Studies* 8. pp: 157-209.

- Burney, C. A. (1961). "The Excavation at yanik tape ,west Iran, report". *Iraq*. 23. pp:138-53,

- Burney, C. A. (1962). "The excavation at yanik tape ,Azerbajan ,1961,second Preiminary report". *Iraq*. 24, pp: 134-49.

- Burney, C. A. (1972). "The Eexcavation at Haftvan ,1971 ,Third Preiminary report". *IRAN* ,no. 11. pp:158-72.

- Burney, C. A. & Lang, D. (1971). *The People of the Hills, Ancient Ararat and Caucasus,* New York.

- Burton Brown, T. (1951). *Excavation in Azarbajan,1948.* (London 1951).

- Dyson, R. H. (1965). "Problems of Protohistoric Iran as seen from Hasanlu". *JNES* 24/3: 193-217

- Fazali Nashli, H. & Abbasnezhad Seresti, R. (2005). "Social Transformation and interregional interaction in the Qazvin Plain During the 5 , 4 and 3 millennia B. C". *Archaologische Mitteilungen aus Iran und Turan Band* 37 . pp: 21-24.

- Glumac, P. & Anthony, D. (1992). "Culture & Environment in the Prehistoric Caucasus: the Neolithic through the Early Bronze Age", *Chronologies in Old World Archaeology,* R.W. Erich (ed.), Vol.1, Chicago & London, The University of Chicago Press, pp: 196-206.

- Maziar, S. (2010). "Excavations at Kohne Pasgah Tepesi, The Araxes Valley, W Iran. First Perliminary Report". *Journal of Ancient Eastern Studies.* Vol 47. p: 169.

- Mohammadifar, Y. & Motarjem. A, et al. (2009). "Tepe Pissa: new investigations at a Kura, Araxes site in central western Iran". *Antiquity* Vol 83 Issue 320. UK.

- Rothman, M. S. (2015). "Early Bronze Age Migrants and Ethnicity in the Middle Eastern Mountain Zone". *proceedings of the National Academyof Sciences* 112 (30): 9190-95.dio:10.1073/ pnas.1502220112.

- Sagona, A (2000). "Excavation at Sos Hoyuk, 1998 to 1999: Fifth Preliminary

Report", *Ancient Near Eastern Studies,* Vol. 37, pp: 56-127.

- Sagona, A. (2014). "Retthinking the Kura-Araxes Genesis". *Paleorient* 40 (2): 23-46.

- Schachner, A. (2001). "Azarbaycan: Eine-terra Incognita der vordcrasiatichcm Archaologic". *Mitteilungen Der Duetsehen Orient Geselschaft Zu berlin* 133. pp: 251-322.

- Seyedov, A. G. (2000). *Naxiçevanın İlk Tünc Dövrü Abidələri və Onlaın Dövrələşdirməsi.* Bakı Çaşio.

- Summers, G. D. (1984). "A study of Architecture, Pottery and other material from Yanik Tepe, HaftavanTepe VIII and Related Sites". Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology. University of Manchester.

- Swiny, St. (1975). "Survey in north-west Iran, 1971". *East and west* 25, pp: 77-96.

- Voigt, M. & Dyson, R. H. (1992). "The chronology of Iran, 8000 to 2000 B.C.". in: R. W. Ehrich (Ed.) *Chronologies In old World Archaeology.* Chicago, London. pp: 122-178.

- Young, T. C. J. (1969). *Excavations in Godintepe; First Progress Report.* Royal Ontario Museum.

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

شواهد ارتباط فرهنگی آغازایلامی تا ایلام قدیم براساس متون بین‌النهرین

کمال‌الدین نیکنامی[I]
مرتضی حصاری[II]
طاهره شکری[III]

(صص: ۳۶ - ۲۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۰۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.25

چکیده

دورهٔ فرهنگی آغازایلامی به‌دلیل ورود فلات ایران به مرحله‌ای دیگر از دورهٔ شهرنشینی و داشتن گل‌نوشته‌هایی که معرف شروع نوشتار در این سرزمین است، یک مرحلهٔ مهم در آغازتاریخی ایران محسوب می‌شود. پس از آن، دورهٔ ایلام به‌دلیل ایجاد اولین حکومت‌های سلسله‌ای سرزمین ایران بسیار موردتوجه است. توالی آغازایلامی تا شروع دورهٔ ایلام قدیم برمبنای نوشتار آغازایلامی و ایلامی، خطی دارای شبهاتی است و برمبنای برخی اطلاعات و داده‌ها ازجمله نوشتار آغازایلامی، توقف یک‌بارهٔ دورهٔ آغازایلامی مدنظر قرار گرفته و سیر تحول آن تا دورهٔ ایلام قدیم با علامت سؤال مطرح می‌شود، اما توالی یادشده در متون بین‌النهرین (شبه‌میخی و میخی دوره‌های اوروک، جمدت‌نصر، سلسله‌های اولیه تا دورهٔ اکد و حتی بعد از آن) قابل پی‌گیری و بررسی است. پژوهش انجام‌گرفته با هدف بررسی نام ایلام، سرزمین و ایالات آن در بازهٔ زمانی پس از آغازایلامی تا ایلام قدیم در متون بین‌النهرینی انجام گرفت و مهم‌ترین پرسش این پژوهش پاسخ به شناخت چگونگی توالی دورهٔ آغازایلامی تا ایلام قدیم برمبنای متون بین‌النهرینی در این فاصلهٔ زمانی است. پی‌جویی‌های انجام‌گرفته درکنار یافته‌های باستان‌شناسی، وجود نام ایلام و ایالات ایلامی را در هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد در متون زبان‌شناسی بین‌النهرینی به‌دست‌آمده از این برههٔ زمانی، تأیید می‌نماید. پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت گرفته و ازنظر روش، توصیفی است. روش یافته‌اندوزی به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده و تمامی آن‌ها از منابع معتبر استخراج شده‌اند. اساس تحلیل بیشتر متکی‌بر اطلاعات و یافته‌های کتابخانه‌ای است.

کلیدواژگان: آغازایلامی، ایلام قدیم، بین‌النهرین، متون سومری.

I. استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
II. دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
III. دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی دورهٔ تاریخی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسندهٔ مسئول). tahereshokri@yahoo.com

مقدمه

آغازایلامی اولین‌بار در شوش، که به‌طور سنتی یکی از پایتخت‌های حکومت ایلام پذیرفته شده است، یافت شد (Brentjes & Tosi, 1983: 240; Hessari, 2011). شناسایی این دورهٔ فرهنگی به کاوش‌های محوطهٔ شوش در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ م. برمی‌گردد که با کشف تعداد بسیاری گل‌نوشته، نوری تازه بر مراحل باستان‌شناسی ایران تاباند. اولین متون آغازایلامی در سال ۱۸۹۹ م. درطول کاوش‌های ژاک دمورگان در شوش، بلافاصله زیر لایهٔ ۲ تپهٔ ارگ در کارگاه ۷ یافت شد و یک‌سال بعد توسط ونسایل شایل منتشر شد (Dahl, 2010: 2). از آنجایی‌که این گل‌نوشته‌ها به‌همراه چند سنگ‌نبشته به خط میخی اکدی مربوط به آخرین حکمران سلسلهٔ اَوان، یعنی پوزوراینشوشیناک کشف گردید؛ شایل را بر آن داشت تا به گل‌نبشته‌های به‌دست‌آمده، نام پروتو/ آغازایلامی برای توصیف حروف نوشتاری نظام قدیم، که تصور می‌شد پیش از نوشتار ایلامی بود، اطلاق کند (Scheil, 1906; 1923; 1935). شایل فرض کرد که زبان ارائه‌شده در گل‌نوشته‌ها نسخهٔ اولیهٔ ایلامی بوده است (Alizadeh, 2010: 371؛Scheil, 1906: 59). درواقع شوش و آثار به‌دست‌آمده از آن -حدود ۹۰ گل نوشتهٔ شمارشی و بیش از ۱۴۵۰ گل‌نوشتهٔ آغازایلامی و مجموعهٔ بزرگی از مُهرها و اثرمُهرهای هم‌زمان- به‌عنوان مرجعی برای هر بحث آغاز است (اکبری و حصاری، ۱۳۸۳: ۲۸؛Carter, 1998: 317; Amiet, 1972).

پس از آن در محوطه‌های دیگری چون تل‌گسر -یک گل‌نوشتهٔ شمارشی- (Caldwel, 1968; Whitcomb, 1966؛ علیزاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۵)، تپه‌یحیی -۲۶ گل‌نوشتهٔ اقتصادی- (Lamberg-Karlovsky, 1976: 72)، شهرسوخته -یک گل‌نوشتهٔ اقتصادی- (Tosi, 1983)، ملیان -۴ گل‌نوشتهٔ شمارشی و ۳۲ گل‌نوشتهٔ اقتصادی- (Mutin & Lamberg-Karlovsky, 2013: 23; Abdi, 2001; Sumner, 1990؛Stolper, 1985: 3)، سیلک -۱۴ گل‌نوشتهٔ شمارشی و ۵ گل‌نوشتهٔ اقتصادی- (Girshman, 1934؛ اکبری و حصاری، ۱۳۸۳: ۳۶-۳۵؛ اشمانت بسرات، ۱۳۹۵ :۷۷)، گودین -۴۲ گل‌نوشتهٔ شمارشی- (Weiss & Young, 1975؛ اشمانت بسرات، ۱۳۹۵: ۷۷؛ گوپنیک و راثمن، ۱۳۹۵: ۸۵، تصویر ۴،۲۴)، با به‌دست‌آمدن الواح آغازنگارش و آغازایلامی، بر اطلاعات این افق زمانی افزوده شد. اطلاعات این محوطه‌ها گمان را بر آن داشت که محوطه‌های آغازایلامی را فقط باید در نیمهٔ جنوبی فلات ایران جست‌وجو کرد، اما به‌دست‌آمدن آثاری از این افق زمانی در محوطه‌هایی چون: حصار (Schmidt, 1937; Dyson & Howard, 1989؛ یغمایی، ۱۳۹۰)، ازبکی (مجیدزاده، ۱۳۸۲ و ۱۳۹۰؛ Dahl et all., 2013)، قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰) و یافت‌شدن تعداد زیادی گل‌نوشته در تپه‌سفالین (Hessari, 2011; Hessari & Yousefi Zoshk, 2013؛ حصاری، ۱۳۹۲) دامنهٔ نفوذ این فرهنگ را تا شمال فلات‌مرکزی ایران گسترش داد و گسترهٔ وسیعی از فلات ایران را شامل گردید. گسترش آغازایلامی از جنوب‌غرب آغاز شده و عمدتاً درجهت شرق جریان یافته است؛ روندی که اساساً با کشف گل‌نوشته‌های آغازایلامی در سرتاسر این مناطق مشخص شده است (کوهل، ۱۳۸۷: ۴۱۰). متون آغازایلامی هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد فقط به امر اداری محلی می‌پردازند (استیون‌موری، ۱۳۸۹: ۴۰) و مدارک دریافت و پرداخت غلات، احشام و کارگران هستند (Englund, 1998: 326؛ هینتس، ۱۳۹۶: ۲۸). نظام نوشتار آغازایلامی شبیه به نظام آغازنوشتاری در بین‌النهرین است، البته نه با شباهت کامل نشانه‌ها و احتمالاً کمی جدیدتر از آغاز سومری است. اگر تاریخ آغاز نوشتار را به‌طور قراردادی از ۳۲۰۰ ق.م. (اوروک IVa) بپذیریم، ابتدای تاریخ آغازایلامی باید حدود ۳۰۵۰-۲۹۰۰ ق.م. باشد (Oppenheim,؛ Englund, 1998: 325 1964: 237). فرهنگ آغازایلامی مرحلهٔ دوم دورهٔ آغازنگارش ایران و با دورهٔ فرهنگی جمدت‌نصر (اوروک III) و سلسله‌های قدیم I بین‌النهرین هم‌زمان است. برخی پژوهشگران تجلی این دوره را واکنشی به تغییرات سیاسی و اقتصادی در مبادلات بین سرزمین‌های بلند ایران و دشت‌های

آبرفتی رودخانه‌های دجله و فرات پیشنهاد کرده‌اند (Alden, 1982: 613؛ Dahl, 2010: 2)؛ درواقع فرهنگ آغازایلامی نتیجهٔ رشد و تکامل اجتماعی است. در این مقطع زمانی براساس نیاز بیش از حد (در مقایسه با دوره‌های قبل از آن به حسابداری امور اقتصادی) به داشتن یک نظام ثبت واحد منجر به ابداع خط اولیه گردیده است و خود را براساس این گل‌نوشته‌ها از دورهٔ قبل متمایز می‌سازد (حصاری، ۱۳۷۸: ۱۴).

هرچندکه استفاده از یک شیوهٔ نوشتاری جداگانه و ویژه در استقرارهای گوناگون در سراسر یک ناحیهٔ بسیار گسترده، بدون تردید پیوندهای فرهنگی را نشان می‌دهد، ولی خود متون تاکنون هیچ اشارهٔ بایسته‌ای به پیوندهای سیاسی یا اقتصادی ویژه میان مکان‌های آغازایلامی ندارند؛ اما شاید مکان‌هایی که در آن‌ها الواح آغازایلامی به‌دست آمده، پیشگامان آن پادشاهی‌های ایلامی باشند که در متن‌های بین‌النهرینی بعدی از آن‌ها سخن گفته شده است (استولپر، ۱۳۸۹: ۳۴-۳۳).

پس از آغازایلامی، حجم اطلاعات در برخی محوطه‌ها تاحدودی کاسته و برخی از ویژگی‌های این دوره کنار گذاشته و یا کم‌رنگ شده است؛ مدارک نوشتاری نیز ادامه و تکامل دوره را تا مرحلهٔ بعدی، یعنی ایلام قدیم به‌وضوح نشان نمی‌دهند و حتی می‌توان گفت تفاوت بیان آغازایلامی و ایلامی خطی، تأیید شده است. هیچ نمونه‌ای از نگارش در ایران در فاصلهٔ زمانی ناپدید شدن نظام نوشتاری آغازایلامی و آغاز خط میخی در حدود ۲۲۰۰-۲۳۰۰ ق.م. وجود ندارد (دال، ۱۳۹۴: ۴؛ کالینز، ۱۳۹۶: ۶۰). این واقعیت که این نظام نوشتاری محلی پس از چند قرن بدون هیچ جایگزین مشهودی از بین می‌رود، به‌اندازهٔ ظهور نسبتاً دیرهنگام نگارش در شوشان عجیب است. نگارش آغازایلامی توسعه نیافت و هنگامی‌که کاربرد آن متوقف شد، تا ۵ قرن خط دیگری جایگزین آن نشد (نیسن، ۱۳۸۹: ۱۰۱)؛ اما اطلاعات ناچیز به‌دست‌آمده در این فاصلهٔ زمانی می‌تواند ادامهٔ روند تکاملی این جوامع را با تغییراتی در هریک از آن‌ها گوشزد کند و در این میان مدارک نوشتاری به‌دست‌آمده از همسایهٔ غربی، یعنی بین‌النهرین بر ادامهٔ روند تکاملی این جوامع صحّه می‌گذارد. اگرچه سیر تکاملی نگارش آغازایلامی به ایلامی خطی با وقفه همراه بوده و تاکنون شواهد متقنی برای ارتباط این دو خط به‌طور واضح یافت نشده است و «با آنکه متون ایلامی پیش از اواخر هزارهٔ دوم قبل‌ازمیلاد اندک هستند، تأیید مکرر ایلام و ایلامیان در متون بین‌النهرین از هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد به این‌سو و تاریخچهٔ درگیری‌های نظامی بین‌النهرینی-ایلامی تا ۲۰۰۰ سال قابل ردگیری است» (پاتس، ۱۳۹۱: ۱۵). مدارک زبان‌شناسی به‌دست‌آمده از سرزمین بین‌النهرین -از آن‌جمله اسطورهٔ سرزمین اَرتَ (رید، ۱۳۸۶: ۹۴؛ کرامر، ۱۳۹۱: ۱۲)- نیز بر گسترش تجارت و به‌تبع آن افزایش تبادلات فرهنگی و رونق محوطه‌ها صحه می‌گذارد که با کشف شبکه‌های تجاری که در شرق تا درهٔ سند کشیده شده است، این مطلب به‌لحاظ باستان‌شناختی نیز کاملاً ثابت شده است (شاخت، ۱۳۸۲: ۳۵۰). نام ایلام و دورهٔ به‌اصطلاح ایلام قدیم در منابع سومری به‌وضوح قابل‌بررسی است (Steible, 1982: 213-218). کتیبه‌های سومری بین‌النهرین حدود ۲۶۰۰-۲۷۰۰ ق.م. از سومرنگار «لوگل نیم[1]» به‌معنای «پادشاه ایلام» استفاده کرده‌اند و این منابع را تا زمان آخرین شاه اوان، یعنی پوزوراینشوشیناک حدود ۲۱۰۰ ق.م. و متون ایلامی خطی برجای‌مانده از او را که دیگر از خود ایلامی‌ها کتیبه برجای مانده است، می‌توان دنبال کرد (Potts, 1999: 87, 122).

پرسش وفرضیات پژوهش: مهم‌ترین پرسش این پژوهش پاسخ به شناخت چگونگی توالی دورهٔ آغازایلامی تا ایلام قدیم برمبنای متون بین‌النهرینی در این فاصلهٔ زمانی است. پی‌جویی‌های انجام‌گرفته درکنار یافته‌های باستان‌شناسی، وجود نام ایلام و ایالات ایلامی را در هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد در متون زبان‌شناسی بین‌النهرینی به‌دست‌آمده از این برههٔ زمانی، تأیید می‌نماید.

روش پژوهش: پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت گرفته و ازنظر روش، توصیفی است. روش یافته‌اندوزی به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده و

تمامی آن‌ها از منابع معتبر استخراج شده‌اند. اساس تحلیل بیشتر متکی‌بر اطلاعات و یافته‌های کتابخانه‌ای است.

شواهد زبان‌شناسی درخصوص اسامی ایالت‌های ایلامی در متون بین‌النهرین

در این بحث شواهد زبان‌شناسی را در دو بخش متون شبه‌میخی و میخی که ارتباط ایلام و بین‌النهرین را ثبت کرده‌اند، موردبررسی قرار می‌دهیم.

بخش کوهستانی شرق برای مردمان ساکن بین‌النهرین به‌اندازه‌ای اهمیت داشت که واژهٔ سومری نیم/Nim در متون بین‌النهرینی از دورهٔ اوروک III برای نواحی کوهستانی به‌ویژه کوه‌نشینان فلات ایران به‌کار رفته است. متون خط میخی اولیه از نوع اوروک III مکشوف از محوطه‌های اوروک و جمدت‌نصر، واژهٔ «نیم کی» را دارند. واژهٔ «نیم ب۲ کی الف»/ Nim b2 Ki a در جمدت‌نصر به اسامی زنان برده افزوده شده است، حال آنکه در اوروک نشانهٔ «نیم ب۲» بدون معرف جغرافیایی «کی» در فهرست واژگانی کهن در عناوین مقامات بلندمرتبه دیده می‌شود. متأسفانه نمی‌توان مطمئن بود که نشانهٔ به‌کاررفته در این تاریخ به ایلام اشاره داشته است. در متون اوروک و جمدت‌نصر منطقی نیست که «نیم» را همان‌طور بخوانیم که در متون جدیدتر خوانده می‌شود (Zadok, 1994: 37; Selz, 1991: 31؛ Potts, 1999: 87-88)، ازسوی دیگر نشان توصیفی عام «کی» برای اسامی اماکن، مبهم است، مگر آنکه واژه‌های معادل شهر «اورو» یا سرزمین «کور» پیشوند آن شده باشد. به‌راستی نمی‌توان پی‌برد که مقصود شهر بوده است یا منطقه. در اندک موارد می‌توان پی‌برد که افزون‌بر نام شهرها، برخی نام‌ها نیز متعلق به مناطقی با ابعاد گوناگون است؛ از قبیله یا دیگر قلمروهای قومی گرفته تا قلمروهای ملی، امپراتوری‌ها و محدوده‌های فراملیتی را شامل می‌شود. از همین‌رو است که به‌نظر می‌رسد نام ایلام، «نیم» گاهاً اطلاقی عام به مردم «بلندی‌های شرقی» بوده است؛ بنابراین به دشواری می‌توانند نمایان‌گر ایلامیان راستین بوده باشد (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۲). این نکته حائز اهمیت است که واژهٔ NIM در سومری دارای چندین معناست: Zumbu (با تلفظ Nim و Num، به‌معنی مگس و زیوری ساخته‌شده به‌شکل مگس است. Elu بلندبودن، agûŠ بلند، Harāpu و Harpu زود و همراه با شناسهٔ GIš (برای گیاهان و صنایع چوبی)، Baltu که نوعی گیاه خاردار است و با شناسهٔ Ki (برای محل) Elam (ma) «سرزمین ایلام». چون یکی از تلفظ‌های Nim در زبان اکدی Elû است، برخی از شرق‌شناسان گمان برده‌اند که واژهٔ Elam (ma) در سومری و Elamtu در اکدی بایستی گونه‌ای اسم ناشناخته از بن فعل باشد و Elam را سرزمین بلند، معنی کرده‌اند (ارفعی، ۱۳۷۶: ۸۲). اما نام ایلام به‌طور روشن در متون بعد از آغازایلامی، یعنی بازهٔ زمانی بعد از ۲۷۰۰ ق.م. به‌بعد دیده می‌شود (Steible, 1982: 218; Potts, 1999: 87؛ پاتس، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

گرچه اشکال پیچیده‌ای از نگارش در جنوب بین‌النهرین و جنوب‌غربی ایران در هزارهٔ ۴ ق.م. ابداع شد، اما تا پیش از حدود ۲۵۰۰ ق.م. نمی‌توان دقیقاً برمبنای متون نوشتاری دربارهٔ تاریخ منطقه سخنی گفت. در این دوره نیز بازسازی رخدادها برمبنای کتیبه‌های سلطنتی است (کالینز، ۱۳۹۶، ۲۸). کلمات ایلامی هم در منابع ایلامی و هم غیرایلامی قابل‌مشاهده هستند و واژگان ایلامی از نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد مستند شده‌اند (Zadok, 1995: 241)، اما اطلاعات پیش‌سارگونی اندکی مربوط به ایلامیان به‌دست آمده است (Zadok, 1994: 43). منابعی که دربارهٔ تاریخ سلسلهٔ آغازین بین‌النهرین وجود دارند، آگاهی‌های ناچیزی را برای پژوهش دربارهٔ تاریخ ایلام در اختیار می‌گذارند. این منابع که گاه به ایلام اشاره می‌کنند، بیش از همه دربارهٔ جنگ‌های پراکندهٔ ایلام و بین‌النهرین در هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد که در ادوار بعدی هم دیده می‌شوند، گزارش می‌دهند (استولپر، ۱۳۸۹: ۳۵). ایلام درطول هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد و مدت‌ها پس از آن، مهم‌ترین و

نیرومندترین همسایهٔ سومر بود (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۹). در صورت نوشتاری سرزمین ایلام در خط میخی سومری از شکل Nim. Ki استفاده شده که به‌صورت گفتاری آن Elam (ma) بوده است (ارفعی، ۱۳۷۶: ۸۲؛ ۱۳۶۷: ۷۸-۷۷). نشانهٔ اولیه «نیم» برای شناسایی اشخاص در گزارشی اقتصادی در یکی از متون عتیق اور متعلق به سلسلهٔ قدیم I (حدود ۲۷۰۰-۲۹۰۰ ق.م.) به‌کار رفته است (Zadok, 1994: 37). از حدود ۲۷۰۰ ق.م. در تاریخ با نام «ایلام» مواجه می‌شویم (جانسون، ۱۳۸۲: ۵۷۸). فهرست واژگانی (۲۶۰۰-۲۷۰۰ ق.م.) از نام خدایان مکشوف از ابوصلابیخ در جنوب بین‌النهرین از خدایی به‌نام «لوگال نیم» نام می‌برد، «نیم» به‌صورتی‌که در اینجا به‌کار رفته است، به ایالت ایلام دلالت دارد؛ پس نام خدا را می‌توان پادشاه ایلام معنی کرد. برخلاف گواهی‌های دیگر «نیم»، مدارک غیرمستقیم بیانگر این است که این واژه به ایلام اشاره دارد؛ زیرا خدایی که درست پیش از «لوگال نیم» آمده، «لوگل اَرت» است که ظاهراً با سرزمین شرقی دیگری -اساطیری یا واقعی- به نام «اَرت» در ارتباط بوده است. هشت سطر پس از «لوگال نیم»، خدایی به‌نام «نین شوشیناک» را می‌یابیم که قریب به یقین «اینشوشیناک» خدای اصلی بعدی شوش است. در اواخر سلسلهٔ قدیم II یا پس از آن در سلسلهٔ قدیم III (حدود ۲۳۵۰- ۲۶۰۰ ق.م.) وضعیت روشن‌تر می‌شود (پاتس، ۱۳۸۵: ۱۳۹-۱۳۷؛ Potts, 1999: 87-88).

شایان‌توجه است که واژهٔ سومری معادل «کوه» (کور) را برای «سرزمین خارجی» نیز به‌کار می‌برند و بنابراین اطلاقی برای خارجی نیز شمرده می‌شد و از دید ادبی، «مردی از کوهستان» نیز معنی می‌داد (لو-کور). در متون غیرادبی هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد مکان‌های غیر بین‌النهرینی که با واژهٔ «اورو» (شهر) توصیف شده‌اند، عبارتند از: انشان، شریهوم (آن‌سوی دجله؟) و تیشیدی. مکان‌هایی نیز که با نشان «کور» (سرزمین خارجی) توصیف شده‌اند، عبارتند از: سوبیر، مَرتو، ایلام، دیلمون، مَگَن، و ملوهَه، تیدنوم، گوتیوم، مَرهَشی، لولوبی و بسیاری دیگر. بسیاری از مکان‌های دیگر را با نشان توصیفی مَ- دَ/ مَ-اَت آورده‌اند که به‌صورت سرزمین(ها) ترجمه شده و شاید به‌معنی سرزمین‌ها[ی شهرX] باشد. این‌دسته شامل مکان‌های خارجی مانند شیمشکی (لو. سو. اَ)، سیگریش و زبشلی (هردو در شیمشکی)، انشان، اوان، ایلام، گوتیوم، هَمزی و شوش می‌شوند (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۳).

فهرست شاهان سومری مهم‌ترین منبع تاریخی برای سرزمین ایلام است. این مدرک درواقع پس از سقوط سلسلهٔ سوم اور تدوین شده است (کرافورد، ۱۳۸۷: ۳۰). در این فهرست، دبیران نام پادشاهان و مدت پادشاهی آنان از طوفان تا پادشاهان ایسین را آورده‌اند که ۱۲۳ شاه پیش از سلسلهٔ ایسین ذکر کرده‌اند (Delaport, 1996: 21; Kramer, 1972: 35)، اما دربارهٔ بیست‌ویکمین پادشاه این دودمان مطلب مهمی روایت می‌شود که درنظر دبیران، نخستین رویداد سیاسی پس از طوفان بوده است. دبیران به ما می‌گویند که «اِن مبرگیسی، ایلام را فرمان‌گذار خود کرد» (کمرون، ۱۳۸۶: ۲۱) و تاکنون کهن‌ترین خبر از روابط ایلام و بین‌النهرین مربوط به حدود سال ۲۶۸۰ ق.م. است. به‌طوری‌که از فهرست شاهان سومری برمی‌آید، در آن‌زمان اِن مبرگیسی، شاه نیمه‌افسانه‌ای نخستین سلسلهٔ کیش -کسی‌که به‌طور تاریخی هم اطلاعاتی از او داریم-، «سلاح‌های سرزمین ایلام را به غنیمت برده است». ان مبرگیسی، نخستین پادشاه پیش‌سارگونی است که دو کتیبه وجود او را تصدیق کرده، اما تنها اسم و عنوان او را داده‌اند (Jacobsen, 1939: 85; Kramer, 1972: 44; Oates, 1986: 28؛ هینس، ۱۳۸۶: ۸۰؛ رو، ۱۳۶۹: ۱۲۹). فهرست شاهان سومری سه نبرد مرتبط را گزارش می‌دهند:

ستون II سطر ۳۷-۳۵: اِن مبرگیسی از کیش به ایلام حمله برد.
ستون IV سطر ۶-۵: به اور حمله شد و پادشاهی آن به اَوان انتقال یافت.
ستون IV سطر ۱۹-۱۷: به اَوان حمله شد و پادشاهی آن به کیش منتقل شد.
این بازستانی پس از ۳۵۶ سال صورت می‌گیرد

(پاتس، ۱۳۸۵: ۱۳۹؛ Jacobsen, 1939: 93-95; Kramer, 1972: 50). درمجموع این متن ۴ دوره نفوذ خارجی‌ها و سلطهٔ آن‌ها را گزارش می‌دهد: «اَوان و هَمازی» شهرهایی از ایلام، «ماری»، شهری در فرات میانی و «گوتیوم» در آخر نام‌برده شده است (Delaport, 1996: 21).

در بخش دیگری از فهرست شاهان سومری، از چهره‌های نیمه‌خدایی اِنمرکر، لوگل‌بَندَ، دوموزی و گیلگمش به‌عنوان پادشاهان اوروک سخن رفته است. اِنمرکر کسی‌که شهر اوروک را بنا کرد -در دورهٔ سلسله‌های اولیهٔ II (پاتس، ۱۳۹۷: ۹۱)-، لوگل‌بَند روحانی که شغل او چوپانی بود و دوموزی خدای گیاهان؛ در سنت‌های ادبی سومری درگیری‌هایی را با ایلام به آن‌ها نسبت می‌دهند. در حماسهٔ اِنمرکر و فرمانروای اَرتَ، پهلوانان سومری بارها از فرمانروای اَرتَ درخواست فلزات قیمتی، سنگ لاجورد و صنعتگر شده است. در حماسهٔ لوگل‌بند دوباره قهرمان داستان برای فرماندهی محاصره‌ای در آن‌سوی کوه‌های انشان در اَرت به راه می‌افتد (Kramer, 1972: 37؛ کرامر، ۱۳۹۱: ۱۲؛ استولپر، ۱۳۸۹: ۳۵؛ رو، ۱۳۶۹: ۱۱۲). باور سومری‌های هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد به وجود شهری به این نام است که حتی به «هفت دیوار رنگین» آن نیز اشاره شده است. از چندین ارجاع در متون ادبی و واژه‌نامه‌ای برمی‌آید که در آن، اَرت اغلب با نشان توصیف مکانی آمده است؛ در متونی از ابوصلابیخ، اِبلا، ماری؟ و یک‌مورد هم در دو نسخه از متون اور سوم در نیپور، اَرت این‌گونه با نشان توصیف مکانی آمده است. در یکی از متون فهرست خدایان دورهٔ سلسله‌های اولیه به لوگل اَرت اشاره شده است (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۶). داستان اَرتَ، دسته‌ای اشعار روایی در توصیف ارتباط دولت‌شهر اوروک در سومر با اَرتَ شهر یا ناحیه‌ای نامعلوم در نقطه‌ای دوردست در شرق ایران است. این متون نظم در نسخه‌هایی از دورهٔ بابل قدیم در نیمهٔ نخست هزارهٔ دوم قبل‌ازمیلاد به‌جای مانده‌اند، گرچه نشانه‌هایی از نسخه‌های قدیمی‌تر در دورهٔ سلسلهٔ سوم اور در دست است که آن‌ها را از روایت‌های شفاهی و مکتوب قدیم‌تر جمع‌آوری کرده و به‌شکل سروده‌های موجود تدوین کرده‌اند (Kramer, 1972: 37؛ استیون‌موری، ۱۳۸۹: ۴۴). علاوه‌بر این‌ها، متنی شکسته و مبهم از نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد منتشر شده که قدیمی‌ترین نسخهٔ به‌جامانده از اشعار روایی مربوط به اَرت است و در آن از اَرت به‌عنوان سرزمینی که دارای منابع طبیعی است به‌همراه مَگن، مَلوخ و توکریش نام‌برده شده است (پیغمبری، ۱۳۹۳: ۱۵۷). احتمالاً رویدادهای گزارش‌شده در این اسطوره به دورهٔ سلسلهٔ قدیم II به‌بعد مربوط می‌شود (کرافورد، ۱۳۸۷: ۱۹۸). روایت‌هایی غیر از آنچه در فهرست پادشاهان حفظ شده، مشخص کرده‌اند که در روزگار پادشاهی لوگل‌بَند و دوموزی، ایلامیان از کوه‌هایی که در آن زندگی می‌کردند به سومر حمله کردند (کمرون، ۱۳۸۶: ۲۱). به همین‌گونه سنت‌های ادبی در پیوند با گیلگمش، به دلاوری‌های او در کرانهٔ رودخانهٔ اولای (کرخهٔ امروزی) و کوه‌های آن‌سوی آن اشاره دارند (استولپر، ۱۳۸۹: ۳۵).

در فهرست نام‌های جغرافیایی مکشوف از ابوسلابیخ و اِبلا، اسامی مناطقی دیده می‌شود که سه منطقه از قرار معلوم در نواحی باتلاقی در غرب ایلام قرار داشتند؛ ازجمله منطقهٔ معروف به اروخ/ اَر- او/ اَ-ره-وه که در برخی منابع سگ-کول-نیم‌کی، به‌معنی «آذرخش ایلام» آمده است. مدرک دیگری که کیش را در دورهٔ سلسله‌های قدیم III به ایلام پیوند می‌دهد، به‌شکل نسخه‌ای از کتیبهٔ نذری سلسلهٔ قدیم از نوع اور III متعلق به «اِنه ایل پسر اَاِنزو» است که او را ایلام گین شد «(او) که ایلام را فتح کرد» می‌خواند (Faryane, 1992: 71؛ پاتس، ۱۳۸۵: ۱۴۱). همچنین در کتیبه‌های اهدایی یک پادشاه سلسلهٔ آغازین کیش به‌نام «انا-ایل»، که در فهرست شاهان سومری نام او دیده نمی‌شود، یاد جنگ با ایلام را گرامی داشته است (استولپر، ۱۳۸۹: ۳۵).

به‌جز کیش و اور، در دورهٔ سلسلهٔ قدیم III، لاگاش نیز ارتباط‌های فراوانی با ایلام داشت. از آنجایی‌که لاگاش در بخش شرقی جلگهٔ آبرفتی بین‌النهرین واقع شده بود، همواره در خط مقدم ارتباط با ایلامیان بود. از این‌رو پس از اورننشَ -یکی از قدیمی‌ترین اِنسی‌های تاریخی-

کوه‌نشینان اوان و خَمازی/هَمازی از سمت شرق به لاگاش هجوم بردند و بر سومر فرمان راندند. اِآناتوم نوه اورننشَ ایلامیان ساکن «کوهستان پرشکوه» را درهم شکست و از کشته‌هایشان پشته ساخت (Frayne, 1992؛ پیغمبری، ۱۳۹۳: ۸۳). وی که (حدود ۲۴۶۰ ق.م.) یکی از قدیمی‌ترین فرمانروایان سلسلهٔ نخست لاگاش بود، چند کتیبه از خود به‌جای گذاشته و در آن‌ها از پیروزی‌هایش بر ایلام، میشیمِ/پَشیم، اوروآز، اَروَ و سوبَرتو سخن گفته و مدعی است که میشیمِ/پشیم را به تصرف خود درآورده است (پاتس، ۱۳۹۵: ۱۴۵-۱۴۴؛ ۱۳۹۷: ۲۴). همچنین کتیبه‌ها می‌گویند که «اِآناتوم» لاگاش سومر را از ایلامی‌ها پاکسازی کرد، کوه‌نشینان شگفت‌آور ایلام را بشکست و از کشتهٔ آن‌ها پشته ساخت؛ هنگامی‌که ایلام و کشورهای دیگر بشوریدند، وی ایلامیان را به سرزمین‌های خود که فتح کرده بود، برد (کمرون، ۱۳۸۶: ۲۱؛ رو، ۱۳۶۹: ۱۳۱). این نکته جالب‌توجه است که اِآناتوم فاتح سومری لاگاش بر سنگ‌نگاره کرکس‌ها نام شوش را برای اول‌بار ذکر می‌کند (آمیه، ۱۳۸۹: ۸۱). شاید به‌سبب این لشکرکشی‌هاست که درطول فرمانروایی لوگالاندا و اروکاگینا دو فرمانروای بعدی لاگاش، بین لاگاش و ایلام آمدوشد قابل‌ملاحظه‌ای گزارش شده و دست‌کم شانزده‌نفر با نام‌های ایلامی در متون اواخر دورهٔ پیش سارگونی مکشوف از لاگاش دیده می‌شوند. همچنین در متن دیگری دربارهٔ لاگاش متعلق به سلسلهٔ قدیم در زمان فرمانروایی اروکاگینا آمده است که لوانه سرپرست معبد اِ-نین-مار.کی در گوآبَ (بندر لاگاش) نیروی ۶۰۰ نفری از ایلامی‌هایی را که می‌کوشیدند غنایم را از لاگاش به ایلام ببرند، شکست داد. در متن DP164 به سرپرست دیگر معبد اِ-نین-مار.کی به‌نام آآگریگری اشاره می‌کند که هنگام اقامتش در میشیمه یکی از شهرها/مناطقی که مغلوب اِآناتوم شد، مواد گوناگونی برای ساخت ماءالشعیر دریافت کرد. از اِروئزا شهر دیگری که به‌دست اِآناتوم افتاد، دسته‌ای باغبان برای کار در باغ‌های اِروکاگینا فراهم آمد. از اِروئزا در سال‌های لوگالاندا ۲ و ۶ نیز چهار متن مربوط به تهیهٔ آذوقه برای کشتی وجود دارد (پاتس، ۱۳۸۵: ۱۴۱؛ Selz, 1991: 41-42). الواح دورهٔ پیش از سارگون، به‌دست‌آمده از لاگاش، پیوندهای بازرگانی میان لاگاش و ایلام را گزارش می‌دهند و به آگاهی‌های موجود دربارهٔ روابط این دو منطقه می‌افزایند (استولپر، ۱۳۸۹: ۳۷). به‌نظر می‌رسد اِآناتوم یا یکی از جانشینانش موفق شده ادارهٔ راه‌های منتهی به شوشان را در دست گیرد، چراکه متون به‌دست‌آمده از لاگاش به فعالیت‌های تجاری قابل‌توجهی بین لاگاش و ایلام اشاره می‌کنند. قایق‌هایی از ایلام کالاهای تجاری به لاگاش برده شده که یکی از این کالاها، پشم بوده که آن را ایلامیان با جو مبادله می‌کردند. نقره از ایلام برای خرید کالا وارد می‌شد، احشام را در ایلام می‌خریدند و کالاهای چوبی را با قایق به ایلام می‌آوردند (کالینز، ۱۳۹۶: ۷۸). در یک متن ادارای از سلسله‌های قدیم III از مالکیت (برای تجارت) یک مینای قلع -واحد اندازهٔ قلع- توسط انسی اوروآ سخن رفته است (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۵۴). اگرچه متون اقتصادی لاگاش فرمانبرداری بعضی از نواحی بخش‌های ایران را در نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد تأمین نیروی کار ازسوی آن‌ها و به‌طور کلی افزایش آمدوشد بین جنوب‌غرب ایران و جنوب بین‌النهرین را درحدود ۲۴۰۰-۲۶۰۰ ق.م. نشان می‌دهد، اما مدرکی در دست نیست که نشان دهد شهری بین‌النهرینی بر یکی از همسایگان شرقی‌اش در این‌زمان نفوذ سیاسی پایدار داشته است (پاتس، ۱۳۸۵: ۱۶۰). بیش از پیش مشخص شده است که از همان مراحل آغازین شکل‌گیری نگارش در سومر، ایلام درنظر سومریان جایگاه ویژه‌ای نسبت نواحی دیگر دارای منابع معدنی داشت. سومریان تهیهٔ فلزات، سنگ‌ها و الوار موردنیازشان را از ایلام در الویت قرار می‌دادند (استیون‌موری، ۱۳۸۹: ۵۱). همچنین در فهرست پادشاهان سومری (حدود ۲۱۰۰ ق.م.)، ۳۶۵ سال پادشاهی را به اَوان نسبت می‌دهند و به سه پادشاه اشاره می‌کنند که همهٔ آن‌ها آسیب دیده‌اند و فقط قطعاتی از نام فرمانروای سوم «کو-اُل-...» به‌جای مانده است. سلسلهٔ اَوان توسط سلسلهٔ نخست اور که مِسَنپَد در سال ۲۵۰۰ ق.م. آن را بنیان نهاده بود، سقوط کرد (Potts, 1999: 88; Gelb & Kienast, 1990: 317؛ رو،

۱۳۶۹: ۱۳۰). دبیران با دل‌هایی غمگین به نوشتن این حقیقت می‌پردازند که مدت‌های مدیدی پادشاهی، اوروک را ترک کرده و به اَوان انتقال یافته است (کمرون، ۱۳۸۶: ۲۱). در متون متأخر -با وجود اینکه رونوشت‌هایی از متون اواسط هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد بودند (هرچند متون اواسط هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد کمیاب هستند)- به دو مکان شوش و اَوان به‌عنوان موقعیت‌های اواسط هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد اشاره شده است. هر دو نقطه در متون متأخر به‌عنوان مراکز سیاسی ظاهر می‌شوند (میچالووسکی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۳۱). همچنین متون، مأخذی مهم برای موردبررسی قراردادن فهرست بی‌همتایی است که در شوش پدیدار شده است. این فهرست که آن را به سال‌های ۱۸۰۰ تا ۱۶۰۰ ق.م. نسبت داده‌اند، با دوازده نام کوتاه‌شده به اکدی، به‌عنوان «دوازده شاه اَوان» آغاز می‌شود. البته نه به سال‌های پادشاهی و نه به پیوندهای خویشاوندی این پادشاهان با یکدیگر اشاره‌ای نشده است. هفت نام نخست در این فهرست، در دیگر متون شناخته‌شده دیده نمی‌شوند. هشتمین نام، لوه‌ایَّشن، گونهٔ نوشتاری دیگری از نامی است که سارگون اکدی او را لوه-ایشن، پسر پادشاه ایلام خوانده است. پذیرفتنی است که نام هشپِ-راتپ، یعنی نهمین نام در این فهرست، ریخت نوشتاری دیگری از نام هیشی‌پرَشینی باشد که در متون سارگون به او اشاره شده است. این فهرست به‌عنوان یک زنجیرهٔ جانشینی ناگسسته شناخته می‌شود. تاریخ این دودمان می‌تواند تاحدود ۲۵۰۰ ق.م. به پیش بازگردد و اگر چنین باشد، این فهرست یا یک جانشینی و هم‌پوشانی سلسلهٔ اَوان در فهرست شاهان سومری را نشان می‌دهد و یا جانشین‌شدن یک سلسله را در همان‌جا گزارش می‌کند. با این‌همه، هیچ اطمینانی وجود ندارد که فهرست به‌دست‌آمده از شوش، فهرستی ناگسسته یا درست از نخستین پادشاهان ایلام را به‌دست ما داده باشد (Gelb & Kienast 1990: 180, 188; Vallat, 1985: 53؛ Zadok, 1991: 226؛ استولپر، ۱۳۸۹: ۳۹). علاوه‌بر این در پرستشگاه لیان، در ریشهر نزدیک بوشهر امروزی، کهن‌ترین مدرک موجود از زبان ایلامی به‌دست آمده که مربوط به «پلی» -شخصیتی که دودمان اَوان را پایه‌گذاری کرد- بوده است (کمرون، ۱۳۸۶: ۲۴؛ اعراب، ۱۳۹۶: ۱۰).

درمجموع باتوجه به اطلاعات نوشتاری دوره‌های بعدی بین‌النهرین (اکدی و سومر نو) می‌توان سابقهٔ برخوردهای ایلام و بین‌النهرین را چه به‌صورت خصمانه و چه دوستانه مورد پی‌جویی قرار داد. رابطهٔ دو قدرت همواره دچار بی‌ثباتی بود: احترام متقابل مضطربانه، اغلب به دشمنی‌های مقطعی بدل می‌شد که گاه نیز جنگ تمام‌عیاری را در پی داشت. گرچه گاه آتش‌بس و یا حتی اتحادی برقرار می‌شد، اما دو قدرت بیشتر باهم سر جنگ داشتند (پاتس، ۱۳۹۷: ۱۹؛ همچنین ن.ک. به: پاتس، ۱۳۸۵؛ استولپر، ۱۳۸۹).

نتیجه‌گیری

آنچه منابع نوشتاری نشان می‌دهند، وجود ارتباط فرهنگی/اقتصادی و خصمانه در فاصلهٔ زمانی بین آغازایلامی تا ایلام قدیم است؛ نه‌تنها ایالت ایلام و ولایات ایلامی وجود داشته‌اند؛ بلکه آنقدر قدرتمند بوده‌اند که بتوانند درمقابل حملات بین‌النهرینی‌ها از خود دفاع کنند و حتی به بین‌النهرین حمله کنند. در برخی موارد نیز که متون بین‌النهرینی سومری به ارتباط با ایلام و دولت‌شهرهای آن اشاره نموده‌اند، حتی در نزاع‌هایی از پیروز شدن بر این شهرهای ایلامی بر خود بالیده‌اند. این موارد درکنار داده‌های باستان‌شناسی نشان‌دهندهٔ آن است که نیمهٔ اول هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد، یعنی از اوج آغازایلامی تا ایلام قدیم، نام ایلام و ولایات ایلامی به‌صورت متوالی به‌عنوان یک همسایهٔ قدرتمند در شرق سومر وجود داشته و دارای تبادلات فرهنگی، اقتصادی و همچنین برخوردهای خصمانه بوده‌اند.

پی‌نوشت

1 .Lugal- Nim

کتابنامه

- آمیه، پی‌یر (۱۳۸۹). «روابط ایران و بین‌النهرین از ۱۶۰۰-۳۵۰۰ ق.م.». *در بین‌النهرین و ایران‌باستان*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- ارفعی، عبدالمجید (۱۳۶۷). «سپیده‌دمی که به روشنایی می‌گراید». *مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ*. شمارهٔ ۳. صص: ۷۸-۷۷.
- ارفعی، عبدالمجید (۱۳۷۶). «شیوهٔ برگردان نام‌ها و واژگان - زبان‌های سومری، اکدی (بابلی و آشوری) و ایلامی به پارسی». در: *مجموعه مقالات یاد بهار*، تهران: انتشارات آگه. صص: ۸۴-۷۵.
- استولپر، ماتیو. ولفانگ (۱۳۸۹). تاریخ ایلام. ترجمهٔ شهرام جلیلیان، تهران: انتشارات توس.
- استیون‌موری، پیتر. راجر (۱۳۸۹). «آیا ایران به‌منزلهٔ اِلدورادوی سومریان بوده است؟». *بین‌النهرین و ایران در دوران باستان*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- اشمانت- بسرات، دنیز (۱۳۹۵). *نگارش چگونه پدید آمد*. ترجمهٔ علی‌اکبر وحدتی، تهران: انتشارات شاپیکان.
- اعراب، علی (۱۳۹۶). «بررسی جای‌نام‌های مرتبط با خلیج‌فارس در دورهٔ ایلام». *فصلنامهٔ مطالعات خلیج فارس*. دورهٔ ۳. شمارهٔ ۹. صص: ۱۷-۶.
- اکبری، حسن؛ و حصاری، مرتضی (۱۳۸۳). «پیدایش نگارش در ایران». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۶. صص: ۴۶-۲۷.
- پاتس، دنیل (۱۳۸۵). *باستان‌شناسی ایلام*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- پاتس، دنیل (۱۳۹۱). «کاسه‌های لبه‌واریخته و نان‌پزی‌ها». ترجمهٔ نصیر اسکندری و سعدی سعیدیان. *مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس*. سال سوم و چهارم. شماره‌های ۶ و ۷. صص: ۵۶-۷۱.
- پاتس، تیموتی. اف (۱۳۹۷). *ایران در اسناد میان‌رودانی، هزارهٔ سوم و دوم پیش از میلاد*. ترجمهٔ خشایار بهاری، تهران: نشر فرزان‌روز.
- پیغمبری، حمیدرضا (۱۳۹۳). «جغرافیای تاریخی سرزمین‌های حوزهٔ خلیج‌فارس در هزارهٔ سوم ق.م». رسالهٔ دکتری تاریخ دانشگاه تهران.
- جانسون، ا. گرگوری (۱۳۸۲). «نه‌هزار سال تغییر اجتماعی در غرب ایران». *باستان‌شناسی غرب ایران*. به‌کوشش: فرانک هول. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- حصاری، مرتضی (۱۳۷۸). «فرهنگ آغازایلامی در ایران». *مجلهٔ باستان پژوهی*. شماره‌های ۵ و ۶. صص: ۲۰-۱۴.
- حصاری، مرتضی (۱۳۹۲). *شکل‌گیری و توسعهٔ آغازنگارش در ایران*. تهران: انتشارات سمت.
- دال، یاکوب (۱۳۹۴). «ارزیابی دوبارهٔ نگارش آغازین». ترجمهٔ پارسا دانشمند. *مجلهٔ اثر*. شمارهٔ ۶۸. صص: ۹-۱.
- رو، ژورژ (۱۳۶۹). *بین‌النهرین باستان*. ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ‌مهدوی، تهران: نشر آبی.
- رید، جولین (۱۳۸۶). *بین النهرین*. ترجمهٔ آذر بصیر، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سرلک، سیامک (۱۳۸۹). *فرهنگ هفت هزارسالهٔ شهر قم*. قم: انتشارات نقش.
- سرلک، سیامک (۱۳۹۰). *باستان‌شناسی و تاریخ قم*. قم: انتشارت شاخص.
- شاخت، رابرت (۱۳۸۲). «فرهنگ‌های تاریخی اولیه». *باستان‌شناسی غرب ایران*. به‌کوشش:

فرانک هول. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- کالینز، پال (۱۳۹۶). *کوه‌ها و دشت‌ها: ایران باستان و بین‌النهرین*. ترجمهٔ عباس مقدم، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.
- کرامر، سمیوئل. نوآ (۱۳۹۱). *الواح سومری*. ترجمهٔ داود رسائی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کرافورد، هریت (۱۳۸۷). *سومر وسومریان*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- کمرون، جرج. گلن (۱۳۸۶). *ایران در سپیده‌دم تاریخ*. ترجمهٔ حسن انوشه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کوهل، فیلیپ (۱۳۸۷). «حکومت‌های درجه دو شرق سومر: توصیف مقدماتی جغرافیای سیاسی شرق ایران». در: *مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی تمدن حوزهٔ هلیل: جیرفت*. به‌کوشش یوسف مجیدزاده، کرمان: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان کرمان.
- گوپنیک، هیلاری؛ و راثمن، میچل (۱۳۹۵). *در مسیر شاهراه: پژوهش‌های باستان‌شناختی در گودین‌تپه*. ترجمهٔ محمدامین میرقادری و هادی صبوری، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- علیزاده، عباس؛ احمدزاده، لقمان؛ و امیدفر، مهدی (۱۳۹۵). *سیستم‌های استقراری و فرهنگ‌های باستانی دشت رامهرمز*. ترجمهٔ ماندانا کرمی و رامین یشمی، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.
- میچالووسکی، پیوتر؛ دومیروشیجی، پیر؛ و رایت، هنری (۱۳۹۵). «مدارک نوشتاری دشت دهلران از ۲۵۵۰ تا ۳۲۵ ق.م.» در: *سکونتگاه‌های عیلامی و هخامنشی دشت دهلران*. به‌کوشش: هنری رایت و جیمز نیلی. ترجمهٔ حسنعلی عرب، شیراز: دانشگاه هنر شیراز.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۲). *سومین فصل حفریات باستان‌شناختی در محوطهٔ ازبکی: ساوجبلاغ*. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور- پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۹۰). *گزارش‌های محوطهٔ باستانی ازبکی*. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان تهران.
- نیسن، هانس. یورگ (۱۳۸۹). «زمینهٔ ظهور نگارش در بین‌النهرین و ایران». *بین‌النهرین و ایران در دوران باستان*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: انتشارات سمت.
- هینتس، والتر (۱۳۸۶). *شهریاری ایلام*. ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: نشر ماهی.
- هینتس، والتر (۱۳۹۶). *دنیای گمشدهٔ عیلام*. ترجمهٔ فیروز فیروزنیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- یغمایی، احسان (۱۳۹۰). «کاوش‌های نجات‌بخش در تپه‌حصار دامغان». *نشست تخصصی آغاز نگارش در مرکز فلات ایران*. پاییز و زمستان ۱۳۷، تهران: موزهٔ ملی ایران.

- Abdi, K. (2001). "Malyan 1999". *IRAN*.Vol 30. pp: 73-98.

- Alden, John. (1982)."Trade and politics in Proto- Elamite Iran". *Current Anthropology* .Vol 23(6). pp: 613-640.

- Alizadeh, A. (2010). "The Rise of the Highland Elamite in Southwestern Iran". *Current Anthropology.* vol 5(13). pp: 353-376.

- Amiet, P. (1972). *Glyptique Susienne. des origines à l'époque des Perses Achéménides.* Cachets, sceaux-cylindres et empreintes, Paris,

- Brentjes. B. & Tosi, M. (1983). "On Proto-Elamite Iran". *Current Anthropology.*

Vol 24. pp: 240-241.

- Caldwel. J. R. (1968). "Tall.i Ghazir". *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatiechenArchaologe* 3. pp: 319-355.

- Carter, E. (1998). "The Archaeology of Elam". In: *Encyclopedia Iranica.* Edit by EhsanYarshater. vol VIII. pp 313-325

- Dahl, J. L. (2010). "Deciphering Proto-Elamite". *RAI* 51. Chicago.

- Dahl, J. L.; Hessari, M. & Yousefi Zoshk, R. (2012). "The Proto-Elamite Tablets from Tape Sofalin". *Iranian Journal of Archaeological Studies* 2(1). pp: 54-73.

- Dahl, J. L.; Petrie, A. C. & Patts. D. T. (2013). "Chronological Parameters of the earliest writing system in Iran". In: *Ancient Iran and its Neigh burg.* Oxbow Books, Oxford, UK. pp: 353- 378.

- Delaport, L. (1996). *Mesopotamia, the Babylonian and Assyrian Civilization.* Translated by V. Gordon Child. London & New York.

- Dyson, R. H. & Howard, S. A. (1989). *Teppe Hissar.* Reports of the Restudy Project 1976, Firenze: Case Editrice le Lettere.

- Englund, R. (1998). "Elam IV. Proto-Elamite". In: *Encyclopedia Iranica.* pp: 325-330.

- Gelb. I. J & Kienast. B. (1990). *Die Altakkadischen Konigsinshriften des Dritten Jahrtausends.* V. Chr. Franz Steiner Verlag. Stuttgart.

- Frayne, D. R. (1992). "The Early Dynastic List of Geographical Names". *AOS* 14. pp: 58-59. New Haven

- Girshman. R. (1934). "The Tablette Proto-Elamite du Plateau Iranien". *Revue d Assyriologie* XXXI. pp: 115-119.

- Hessari, M. (2011). "New Evidence of the Emergence of Complex Societies Discovered on the Central Iranian Plateau". *Iranian Journal Of Archaeological Studies* 1(2). pp:35-48

- Hessari, M. & Yousefi Zoshk. R. (2013). "New Evidences on Emergence of Complex Societies in the Central Iranian Pelateau". In: *Susa and Elam. Published: Brill.*

- Jacobsen, T. (1939). *The Sumerian King List.* Chicago: AS 11.

- Kramer, N. Samuel. (1972). *The Sumerians.* The University of Chicago Press.

- Lamberg-Karlovsky. C. C. (1971). "Proto- Elamite at Tape Yahya". *Iran*. vol (9): 87-96.

- Lamberg-Karlovsky. C. C. (1976). "The Third Millennium at TepeYahya. A Preliminary Statement". *Archaeological Research in Iran.* pp: 71-84.

- Mutin, B. & Karlovsky-Lamberg, C. C. (2013). *The Proto- Elamite settlement and Its Neighbors.* Publication by the American School of Prehistoric Research.

- Oates, J. (1986). *Babylon.* Thames and Hudson. London.

- Oppenheim. A. L. (1964). *Ancient Mesopotamia.* The University of Chicago press.

- Potts, D. T (1999). *The Archaeology of Elam.* Cambridge University Press. Cambridge.

- Schmidt, F. (1937). *Excavations at Tepe Hissar, Damghan.* Phiadelphia .Publications of the Iranian section of the University Museum.

- Scheil.V. (1906). "Steme De Numeration Proto Elamite". *MDP6*. Paris.

- Scheil.V. (1923). "Textes de Comptalite. Proto Elamite". *MDP 17.* Paris.

- Scheil.V. (1935). "Textes de Comptalite. Proto Elamite". *MDP 26.* Paris.

- Selz, G. J. (1991). "Elam und Sumer: Skizzeeiner Nachbarshaftnachinschriftlichan Quellen der Varsargonischen Zeit. Occasional Publication1". *Belgium*. pp: 27-43.

- Steibel, H. (1982). *Die Altsumerischen Bau-und Weihinschriften I-II.* Wiesbaden: FAOS5.

- Stolper, M. W. (1985). *Proto Elamite Texts from Tall- I Malyan.* Kadmus. Band XXIV. Heft 1.

- Sumner, William. (1973). "Tall-i-Malyan and Choronology Kur River. Iran". *American Journal of Archaeology.* Vol 77(3). pp: 288-290.

- Tosi. Maurizio. (1983). "Excavation at Shahr-I Sokhta, Season 1969-1970", In: M. Tosi, *Prehistoric Sistan* 1, Roma. pp: 73-126.

- Vallat. F. (1985). "Elaments de geographie Elamite (resume)". *Paleorient*. Vol 11. No2. pp: 49-54.

- Whitcomb, D. (1966). "The proto Elamite at Tall- Ghazir. Iran". M.A. Thesis. University of Georgia.

- Weiss, T. & Young, C. (1975). "The Mertchants of Susa: Godin V and plateau – lowland Relations in the Late Fourth Millenium B.C". *IRAN*. Vol 13. pp:1-18.

- Zadok, Ran. (1991). "Elamite Onomastics". *SEL* 8. pp: 225-237.

- Zadok, Ran. (1994). "Elamites and other Peoples from Iran and the Persian Gulf Region in early Mesopotamian Sources". *IRAN*. Vol 32. pp: 31-51.

- Zadok, Ran. (1995). "On the Current State of Elamite Lexicography". *Sel* 12. p: 241.

|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

بررسی اهمیت و جایگاه هنر موسیقی در ایران‌باستان

میثم علیئی[I]
اسماعیل همتی‌ازندریانی[II]
محمدحسن ذال[III]
ابراهیم رایگانی[IV]

(صص: ۵۶ - ۳۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۹
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.37

چکیده
موسیقی ازجمله پدیده‌های هنری جوامع بشری است که از دوران باستان تأثیر بسیاری بر زندگی بشر داشته و ابزار و آلات آن در هر دوره به اشکال و فرم‌های مختلف نمود پیدا کرده است. برخی از محققین بدون‌توجه به جایگاه موسیقی در جوامع باستانی ایران، نظرات ضدونقیضی در رابطه با پیشینهٔ آلات موسیقی مطرح کرده‌اند. با استناد به مدارک به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی، نقوش‌برجسته و سنگ‌نبشته‌ها، بیانگر ارتباط دیرین هنر موسیقی با جوامع و فرهنگ‌های ایران‌باستان است. هنر موسیقی در دوران تاریخی (ایلامی‌ها، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان) دارای شواهد و یافته‌های گوناگونی است که با مطالعه، تجزیه و تحلیل روند آن‌ها می‌توان به اهمیت و نقش این هنر در جوامع دوران باستان پی‌برد. در همین‌راستا مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱. در هرکدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه‌نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲. نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳. تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟ پژوهش حاضر دارای رویکرد توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده و با روش کیفی، تحلیل شده‌اند. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که موسیقی در دوران تاریخی، هنری است که بیشتر در طبقهٔ حاکم اجتماع رواج داشته و دربار، محل و جایگاهی برای تجمع هنرمندان خبره در زمینهٔ موسیقی به‌شمار می‌رفته و احتمالاً هنرمند چیره‌دست موسیقی، خود فردی از طبقهٔ فرودست جامعه تلقی می‌شده است. همچنین شواهد پژوهش نشان می‌دهد در هر دورهٔ تاریخی، از آلات و ادوات موسیقی خاص استفاده می‌شده و نواختن سازهای گوناگونی همچون: چنگ، نی، طبل، سرنا، دهل و غیره در نیایش‌ها، مراسم قربانی، عروسی و عزا، بیانگر پیوستگی این هنر با زندگی معنوی و حتی نظامی جامعهٔ وقت بوده است.

کلیدواژگان: موسیقی، دوران تاریخی، آلات و ادوات موسیقی، جوامع و فرهنگ‌های ایران.

I. دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). meissam.aliei@gmail.com
II. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
III. استادیار گروه مدیریت جهانگردی، دانشکدهٔ علوم‌انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
IV. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه نیشابور، خراسان رضوی، ایران.

مقدمه

نوای موسیقی از احساسات و انفعالات درونی انسان ناشی می‌شود و معرف غم و شادی، هیجان و آرامش روحی انسان‌هاست. آنچه مسلّم است، موسیقی یک پدیده و گوهر همزاد هر ملتی است که در جهان وجود دارد و جزئی از هویت ملی و اساس فرهنگ هر جامعه است. به‌طور کلی هر ملت و فرهنگی با موسیقی خاص خود شناخته و معرفی می‌شود و هر ملتی موسیقی ویژه‌ای دارد که از گذشته‌های دیرباز به یادگار مانده و همین ویژگی است که آن ملت را ازلحاظ فرهنگی از بقیهٔ ملل متمایز می‌کند (محمودی دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۹۳). معنی موسیقی را «الحان/آهنگ» دانسته‌اند (برکشلی، ۱۳۵۷: ۷۹؛ فارابی، ۱۱:۱۳۷۵) و در تعریف آن آورده‌اند: «علم موسیقی به‌طور کلی از شناختن انواع الحان و آنچه الحان از آن‌ها تألیف می‌شود، بحث می‌کند... و آنچه به این نام معروف شده، دو علم است: اول علم موسیقی عملی، دوم موسیقی نظری (فارابی، ۱۳۴۸: ۸۶ و ۸۷؛ مراغی، ۱۳۴۴: ۸۵۴). عبدالقادر مراغی (قرن نهم هجری قمری) علم موسیقی را رکنی از ارکان ریاضی و جزوی از اجزای حکمت دانسته (مراغی، ۱:۱۳۶۶ و ۲) و آن‌را جمع نغمات ملائمه که بر شعری ترتیب کنند در دوری از ادوار ایقاعی، تعریف کرده است (همان: ۸).

ابوعلی‌سینا (قرون ۴ و ۵ هـ.ق.) می‌آورد: «موسیقی علمی است ریاضی که در آن از چگونگی نغمه‌ها، ازنظر ملایمت و تنافر و چگونگی زمان‌های بین نغمه‌ها بحث می‌شود تا معلوم شود که لحن را چگونه باید تألیف کرد» (مشحون، ۱۳۷۳: ۵). ابن‌زیله (قرون ۴ و ۵ هـ.ق.) نیز علم موسیقی را بحث از نغمه‌ها... (علم‌التألیف) و بحث از مقادیر زمانی فواصل، میان نغمه‌ها (علم‌الایقاع) می‌داند که از این دو، شناخت تصنیف الحان پدید می‌آید (ابن‌زیله، ۱۹۶۴: ۱۷). همچنین خوارزمی (قرن ۴ هـ.ق.) در تعریف موسیقی می‌آورد: «موسیقی به‌معنی ترکیب الحان و لفظی یونانی است... نغمه‌ها برای صداها در موسیقی، به‌منزله حروف است برای کلام؛ یعنی با ترکیب حروف، کلام ایجاد می‌شود و با ترکیب اصوات، نغمه» (خوارزمی، ۱۳۴۷: ۲۲۵ و ۲۲۸).

در ذیل «بُرهان قاطع» آمده است: «موسیقی: به ضم اول، از یونانی Mousikê (موسیقی) و لاتینی Mûsica مأخوذ از Musa است. هریک از نُه رب‌النوع اساطیری یونان که حامیان هنرهای زیبا بودند» (برهان قاطع، ۱۳۳۴/۵: ۲۰۵۲) و باز در همان فرهنگ آمده است که موسیقی از «موسیقار» گرفته شده که نام نوعی ساز یا پرنده‌ای است که از سوراخ‌های منقار آن صدا درمی‌آید (برهان قاطع، ۱۳۸۰، ذیل موسیقی). دهخدا موسیقی را «تألیف الحان و نغمات» و آن را یکی از اقسام چهارگانهٔ ریاضی می‌داند (دهخدا، ۱۳۸۵: ذیل موسیقی). چون در موسیقی، ذوق و سلیقه را دخیل می‌دانند و مانند ریاضی تغییرناپذیر نیست، به آن «هنر» نیز می‌گویند (معین، ذیل موسیقی). نویسندگان عرب، موسیقی را مرکب از «موسی» به‌معنی نغمات و «قی» به‌معنی ملّذ و خوشایند می‌دانند (مراغی، ۱۳۴۴: ۱۶۹[تعلیقات]). شواهد و مدارک موجود از جایگاه بزمی و رزمی این هنر در جامعه حکایت و آن‌را نوعی دانش کاربردی قلمداد می‌کنند. باتوجه به جایگاه اجتماعی هنر موسیقی، مسئلهٔ اصلی اینجاست که تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی چگونه قابل تفسیر است؛ که نگارندگان برای بررسی این مسئله، دوران تاریخی ایران قبل از اسلام را مورد پژوهش و مداقه قرار داده‌اند. چرایی و چگونگی شکل‌گیری هنر موسیقی و نوع ارتباط آن با طبقات جامعه را می‌توان در دوران تاریخی، که زمان شکل‌گیری، تحول و تکامل بسیاری از هنرهاست، جست‌وجو کرد.

جغرافیای فرهنگی ایران، پهنه‌ای وسیع است که انواع هنرها و صنایع در آن به‌منصهٔ ظهور رسید و سیر تکاملی خود را در طی اعصار و قرون پیمود. از این‌رو هنر ازجمله موضوعاتی است که از دیرباز توجه پژوهشگران علومی همچون انسان‌شناسی (فکوهی، ۱۳۹۱؛ بوآس، ۱۳۹۱؛ رامین، ۱۳۸۷؛ رفیع‌فر، ۱۳۸۱)، باستان‌شناسی (دارک، ۱۳۸۷؛ کالج، ۱۳۸۳؛ کریستنسن، ۱۳۸۸؛ گیرشمن، ۱۳۵۰؛ نگهبان، ۱۳۷۲؛ هرمان، ۱۳۷۳) و ادبیات (براون، ۱۳۴۵؛ همایی، ۱۳۴۰؛ مشحون، ۱۳۷۳) را به خود جلب کرده است. هنر در متن جامعه و براساس شرایط و ویژگی‌های حاکم بر آن خلق می‌شود؛ بنابراین هنر و پدیده‌های هنری، حاصل

کنش متقابل طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی و اقتصادی جامعه قلمداد می‌گردند. همچنین گونه‌های هنری و پیام آن‌ها، تابعی از ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جوامع بشری محسوب می‌شوند. مقایسهٔ ویژگی‌های ادبی و هنری ایران در ادوار مختلف، مؤید همین امر است. تفاوت شعر سبک هندی با سبک‌های قبل از خود (بهار، ۱۳۵۵؛ سیوری، ۱۳۸۴؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸؛ شمیسا، ۱۳۸۳) و یا تفاوت میان اشعار و متون مسکوکات دورهٔ صفوی با دوران قبل (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۷۹) نمونه‌هایی بسیار گویا از تأثیر ویژگی‌های آیینی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی جوامع بر هنرهاست.

اما از میان همهٔ هنرهای موجود، موسیقی بیانی متفاوت دارد. موسیقی، جلوهٔ نمایان‌تری از ویژگی‌های جوامع را به تصویر می‌کشد. براساس مدارک موجود، موسیقی در ایران غالباً جایگاهی درباری داشته و اصحاب موسیقی در دربار از مقام والایی برخوردار بودند. این هنر همواره تحت‌تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه قرار داشته و مدارک موجود، فراز و فرود این هنر را همگام با شرایط یادشده نشان می‌دهند؛ بنابراین باتوجه به رابطهٔ هنر موسیقی و فضای حاکم بر جامعه، می‌توان از نحوهٔ شکل‌گیری و جایگاه اجتماعی آن به‌عنوان ابزاری برای تحلیل شرایط فرهنگی جوامع بهره گرفت.

پرسش‌های پژوهش: ۱- در هرکدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه‌نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲- نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳- تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر دارای رویکردی از نوع توصیفی-تحلیلی است که یافته‌های آن ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده است. منابع مکتوب از کهن‌ترین ایام تا دوران معاصر از سیر تحولی موسیقی همگام با تحولات اجتماعی ایران حکایت می‌کنند. علاوه‌بر شواهد مکتوب، اطلاعات بسیار مفیدی از حجاری‌ها، نقش‌برجسته‌ها، فلزکاری و دیگر هنرهای پیش از اسلام، خاصه دورهٔ ساسانی به‌دست آمده که در تکمیل یافته‌های کتابخانه‌ای بسیار مؤثر بوده‌اند. درنهایت، نگارندگان براساس پرسش‌های پژوهش، از روش کیفی برای تجزیه و تحلیل داده‌ها استفاده کرده‌اند.

تجزیه و تحلیل یافته‌ها در دوران مختلف تاریخی (ایلام، ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی)

ابن‌خلدون، موسیقی را در ارتباط تنگاتنگ با وضعیت رفاهی جامعه، آخرین صنعت به‌وجود آمده در دوران آبادی هر اجتماع، و در عین‌حال نخستین صنعت رخت‌بربسته در هنگام ویرانی یک اجتماع می‌داند (ابن‌خلدون، ۱۳۵۳: ۸۵۶). به باور اِلا زونیس[۱]، بررسی تاریخ کهن موسیقی ایران بسیار دشوار است؛ زیرا «برخلاف هنرهای ادبی و بصری که آن‌ها را از آثار باقی‌مانده‌شان می‌توان مطالعه نمود، اساساً برای هنر موسیقی تا دورهٔ کنونی، نمونه‌ای موجود نیست» (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سپنتا نیز معتقد است: «از نوع و ویژگی‌های موسیقی آریایی‌های مستقر در فلات ایران، شواهد دقیقی در دست نیست» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۱۹). قدیمی‌ترین نمونه به دست آمده بوق، مربوط به هزاره سوم ق.م. است و در تپه شهداد واقع در دشت لوت در شرق کرمان یافت شده است. در میان اشیاء کشف شده، یک بوق به طول ۹۲ میلی‌متر که قطر دهانهٔ آن ۶۳ میلی‌متر و قطر دهانهٔ لولهٔ آن ۱۰ میلی‌متر است؛ همچنین در قسمت سر بوق یک پخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳). سه نمونهٔ دیگر از جنس نقره در تپه حصار دامغان یافت شده که بر اثر فشار زمین له شده و هر سه مورد از لایهٔ سوم C به‌دست آمده‌اند (Dyson & Lawn, 1989: 142). نمونه‌های باقی‌مانده از سازهای کهن ایرانی[۲] نیز آراء پیش‌گفته را به چالش می‌کشد. همچنین پژوهش‌های متعدد در گسترهٔ مرزهای فرهنگی ایران سده‌های قبل و صدر اسلام، انتقال هنر موسیقی را از ایران به سایر نواحی نشان می‌دهد؛ به‌عنوان مثال: «مولیان» -گوشه‌ای در دستگاه همایون- نام محله‌ای در بخارا و گوشهٔ «خاوران» در دستگاه ماهور، احتمالاً همان منطقه‌ای

است در شمال خراسان، شامل نسا و ابیورد که در رباعی منسوب به ابوسعید ابوالخیر نیز از آن یاد شده است: «سرتاسر دشت خاوران، سنگی نیست/ کز خون دل و دیده برو رنگی نیست»[۳].

همچنین عواملی چون جنگ، مهاجرت و تجارت در دورهٔ تاریخی نقشی به‌سزا در تعامل و تنیدگی موسیقی فرهنگ‌های مجاور ایران داشته است؛ نظیر ساز «پیپا»[۴] در چین که در ژاپن به «بیوا»[۵] مشهور است. این ساز احتمالاً نوعی عود دسته‌کوتاه است و از آنجایی‌که عود، همان بربط ایرانی است که نام خود را از چوب درخت عود یا «بلسان» گرفته، محتملاً ریشهٔ ایرانی دارد (بینش، ۱۳۷۸: پیش‌درآمد).

در یک تقسیم‌بندی تاریخی، موسیقی ایران را می‌توان به دو شاخهٔ: الف) دورهٔ قبل از اسلام (ایران‌باستان)، ب) دورهٔ اسلامی؛ و هرکدام از این شاخه‌ها را می‌توان به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد. به‌طور مثال دورهٔ قبل از اسلام که دوران مورد پژوهش حاضر نیز هست، دوران تاریخی شامل بخش اعظم دوران ایلامی، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان است که در پژوهش حاضر به آن پرداخته می‌شود.

موسیقی در دورهٔ ایلامی (عیلامی)

به‌طور کلی بخش وسیعی از دورهٔ طولانی ایلامی که بخشی از دوران تاریخی سرزمین ایران کنونی است که متأسفانه ازنظر برخی صاحب‌نظران جزو ادوار تاریخی ایران‌زمین تلقی نمی‌شود، در این پژوهش جزئی از دوران تاریخی درنظر گرفته شده و به‌دلیل همجواری با مرکز تمدن‌های صاحب‌خط در بین‌النهرین، زودتر از دیگر بخش‌های سرزمین کنونی ایران وارد دوران تاریخی گردیده است. درست است که بخش‌های وسیعی از خاک کنونی ایران در این عصر در تصرف اقوامی بوده که در غرب و شمال‌غرب ایران سکنی داشتند، اما به‌ندرت اطلاعاتی از وضعیت جایگاه هنر موسیقی در میان آنان داریم (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سرزمین ایلام در جنوب‌غرب ایران، با قدمتی پنج‌هزار ساله (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۵، ۴۱-۳۹) از خاستگاه‌های اصلی موسیقی ایران است. اقتصاد پویا، آشنایی با خط و کتابت، تولید سفال چرخ‌ساز و به‌کارگیری چرخ ارابه (نوذری، ۱۳۸۰: ۳۸)، از ویژگی‌های این جوامع محسوب می‌شده است. شکوفایی هنرها ازجمله موسیقی در تمدنی با چنین پیشینه‌ای امری طبیعی است؛ بنابراین به‌طور صرف عصر ایلام و سرزمین‌های جنوب‌غرب را مورد مداقه قرار داده‌ایم. براساس این رویه، یافته‌های باستان‌شناسی در جنوب‌غربی ایران، وجود آلات موسیقایی در ادوار کهن را موضوعی ملموس و اثبات نموده است. از آن‌جمله، اثرمُهری استوانه‌ای مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد است که در حفاری‌های اوایل دههٔ چهل شمسی در تپه‌چُغامیش خوزستان کشف شده و در آن، نوعی همنوازی نشان داده شده است (تصاویر ۱ الف و ب). در این اثر، نوازندگانی درحال نواختن سازهایی همچون چنگ عمودی، طبل و سازی شبیه بوق هستند و فردی نیز احتمالاً مشغول خواندن است. در قسمت دیگر، فردی نشسته بر مسند و خدمتکاری مشغول پذیرایی دیده می‌شود (کانتور و دلوگاز، ۱۳۴۸: ۲۳). طبق‌نظر کاوشگران، این صحنهٔ ضیافت همراه با نواختن موسیقی، با «آداب دینی» مرتبط است (همان).

نقش‌برجستهٔ کول‌فرح واقع در ایذهٔ خوزستان، سندی شاخص از به‌کارگیری ساز و استفاده از موسیقی در دورهٔ ایلام‌نو (قرن ۸ ق.م.) محسوب می‌شود که مراسم قربانی‌کردن حیوانات را همراه با نواختن موسیقی نشان می‌دهد (تصویر ۲). این مراسم احتمالاً برای سپاسگزاری یا نذر به درگاه خدایان است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۱). در این نقش‌برجسته، دونفر چنگ‌نواز و یک‌نفر نوازندهٔ سازی چهارگوش (احتمالاً نوعی ساز کوبه‌ای) دیده می‌شود (تصویر ۳). در پشت‌سر این گروه، هَنّی[۶] حاکم محلی منطقه و دو نفر از همراهان وی ایستاده‌اند. در قسمت پایین نقش نیز حیوانات قربانی‌شده و یا آماده برای قربانی دیده می‌شوند و در کنار آن‌ها شخصی مواد خوشبو را درون بخوردان (عودسوز یا مجمر) می‌ریزد. استفاده از نوازندگان در مراسم بسیار مهم بوده است. در همین منطقه، از میان شش نقش‌برجسته، در سه نمونهٔ آن گروه نوازندگان موسیقی حضور دارند. در نقش‌برجسته‌های نینوا (از شهرهای باستانی بین‌النهرین) نیز نوازندگان و سازهای ایلامی دیده می‌شوند؛ به‌طور مثال: در صحنه‌ای، عده‌ای نوازندهٔ ایلامی که

تصویر ۱. الف) اثرمهر مکشوف از چغامیش، هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد که نمایانگر یک گروه همنوازی است (کانتور و دلوگاز ، ۱۳۴۸: ۲۳)؛ ب) اثرمُهر نوازندهٔ چنگ و بوق/ کرنا (رضائیان، ۱۳۸۶: ۳۶؟).

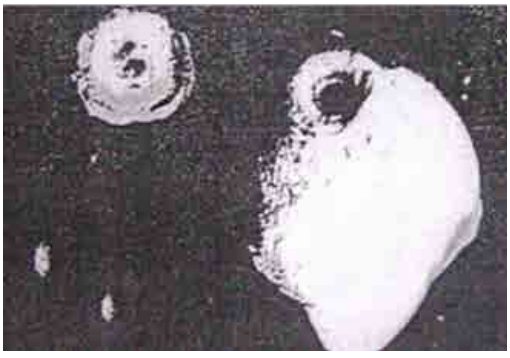
تصویر ۲. مراسم قربانی همراه با نواختن موسیقی (نگارندگان، ۱۳۹۲).

تصویر ۳. جزئیات تصویر ۲، نوازندگان ایلامی (نگارندگان، ۱۳۹۲).

به‌مناسبت شکست مردم شهر نوایلامی ماداکتو از آشور بانیپال، درحال خارج شدن از آن شهر هستند، نمایش داده شده‌اند. این گروه شامل هفت نوازندهٔ چنگ عمودی زاویه‌دار، یک نوازندهٔ چنگ افقی، دو نی‌نواز و یک‌نفر نوازندهٔ ساز کوبه‌ای هستند (Potts, 2010: 120). ۱۵ دختر نیز همراه با دیگران مشغول دست‌زدن هستند (جوادی، ۱۳۸۰: ۳).

نواختن آلات موسیقایی در مراسم مذهبی و قربانی در ایلام، از روزگاران باستان مرسوم بوده است؛ به‌طور مثال: برروی یک اثر گلی متعلق به اوایل هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد مکشوف از شوش، در مراسم حمل مجسمهٔ خدایان به‌سمت معبد، موسیقی نیز نواخته می‌شده است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۶). همان‌گونه که گالپین نیز تصریح می‌کند، «چنگ ایستاده یا زاخال که بعداً به‌عنوان چنگ ایرانی شناخته شده... رواج زیادی در ایلام داشته که نمونه‌های به‌دست‌آمده از نهاوند، ملایر و مصر گواه آن است» (گالپین، ۱۳۷۶: ۱۵۹). در نقش‌برجستهٔ شوش که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود (قرن ۸ ق.م.) نوازنده‌ای درحال نواختن سازی شبیه تنبور است. این نمونه‌ها به‌وفور از شوش به‌دست آمده است. نمونهٔ بوق‌های کوچک و طلایی‌رنگی در کاوش‌های تپه‌حصار (دامغان) و استرآباد به‌دست آمده است که قدمت آن‌ها به ۱۷۰۰ ق.م. می‌رسد. همچنین سازهای کمانی‌شکل و طبل‌هایی به‌شکل ساعت شنی در شرق ایران معمول بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲ :۲۳). فارمر[۷]، موسیقی‌دان انگلیسی معتقد است که «اول‌بار در زمان پُزُر-اینشوشیناک، فرمانروای شوش (سدهٔ ۲۷ ق.م.) به اطلاعاتی دربارهٔ موسیقی‌دانان ایلامی دست‌می‌یابیم. وی موسیقی‌دانان را وامی‌داشت که شب و روز در جلو دروازهٔ معبد اینشوشیناک نغمه‌پردازی کنند». فارمر موسیقی این دوران را تحت‌تأثیر آشور می‌داند و حتی اسم‌هایی همچون تبیر (تبیره) و تپره که نوعی طبل است و نیز کَرنای (کرّه‌نای) که نوعی بوق یا شیپور است را احتمالاً برگرفته از کلمات آشوری «طبلو» و «قرنو» می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸ و ۳۲۵۳).

اساساً سرزمین ایلام، خصوصاً شوش، از مراکز اصلی تمدن در فلات ایران بوده و شکوفایی هنر موسیقی در این تمدن امری طبیعی است. از کهن‌ترین سازهای بادی، قطعه‌ای متعلق به نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم قبل‌ازمیلاد است که از هفت‌تپه در خوزستان به‌دست آمده است (نگهبان، ۱۳۷۲: ۲۳)، (تصویر ۴). پیکرک‌های نوازندگان مکشوف از شوش نیز نمایانگر قدمت سازهایی همچون تنبور است (همان: ۱۸۷)، (تصویر ۵). در بین هندی‌های معتقد به «وداها»، موسیقی هیچ‌گاه جنبهٔ تفنن نداشته و جزو فرایض دینی محسوب می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). در کتاب *ریگ‌ودا* (قدیمی‌ترین بخش «وداها» حدود ۱۵۰۰ ق.م.) از سازهای موسیقی و رقص سخن به‌میان رفته است. اما در متون اوستایی و نیایش‌های آنان، رقص تظاهر ندارد. کتاب *گاهان* یا *گاتاها* که قدیمی‌ترین بخش *اوستا* است و کهن‌ترین اثر ادبی ایران، ازنظر ساخت مشابهت‌هایی با اشعار ودایی دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۳ و ۳۴).



تصویر ۴. از نمونه‌های کهن ساز بادی هفت‌تپه، نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم ق.م. (آثاری، ۱۳۸۱: ۴۳۱).

تصویر ۵. تنبورنواز، شوش، ۱۵۰۰ ق.م. (نگهبان، ۱۳۷۲: ۱۸۷).

موسیقی در دورهٔ مادها (۷۰۸-۵۵۰ ق.م.)

با وجود شکوفایی کشاورزی و دامداری در دوران ماد (پیمان، ۱۳۷۹: ۱۱) مدارک چندانی از این دوره در دست نیست. آثار آشوری و یونانی اشاراتی به این قوم داشته‌اند و مدارک حاکی از آن‌اند که موسیقی در میان درباریان و نجبای مادی جایگاه مهمی داشته (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶) و آهنگ‌سازان و رامشگران، جزو ملازمان پادشاهان ماد بوده‌اند (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۸۴). همچنین گفته می‌شود که موسیقی مادها به‌خاطر کیفیت سازهایش پابرجا مانده است. مراسم قربانی از دیرباز در فلات ایران معمول و رایج بوده است؛ هرچند عمده مدارک موجود در این دوران متعلق به عصر هخامنشیان است، «اما می‌توان پذیرفت که این‌گونه مراسم از دیرباز و پیش از هخامنشیان و در زمان مادها وجود داشته است» (نوذری، ۱۳۸۰: ۴۵)، خاصه آن‌که نسبت خانوادگی پارسیان با مادها براساس شواهد تاریخی (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)، تشابه فرهنگی این دو قوم را محتمل می‌سازد. به‌احتمال فراوان مراسم یادشده، با آیین آوازخوانی مذهبی همراه بوده است؛ زیرا هرودوت به اجرای زمزمه و سرود در مراسم قربانی هخامنشیان اشاره می‌کند (ر. ک. به: بخش بعد).

گویند وقتی دیااُکو نخستین حاکم ماد بر تخت نشست، در فضای ایران نوای کوس و شاخ‌های شیپوری به‌نشانهٔ شادی و سرور از هرگوشه برخاست و موسیقی با رسوم اجتماعی همراه شد (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۴). از تنها فردی که در این دوره به‌عنوان موسیقی‌دان یاد شده، اُگارس[۸] است که ظاهراً در زمان آژیدهاک (آخرین حکمران ماد) روی‌کار آمدن کوروش را پیش‌بینی کرده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴، نقل از وارسته، ۱۳۳۵). صفوت می‌گوید: آقای وارسته، منبع نوشتهٔ خود را ذکر نکرده است، اما خانم م. بویس، این شخص را «آنگارِس» نام می‌خواند و به‌نقل از آنتیوس می‌آورد: «آنتیوس... به‌اعتبار گفته دینون، از آنگارِس خنیاگر بزرگ دورهٔ ماد سخن می‌گوید که متشخص‌ترین خوانندگان بوده و او همان

کسی است که به بزم شاه آستیاگ دعوت شده بود». در همین مراسم ضیافت بود که آنگارس در حین آواز، پیش‌بینی آمدن «کورش پارسی» و برافتادن حکومت آستیاگ را می‌کند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۴۹ و ۵۰). از این نکته برمی‌آید که موسیقی با دانستنی‌های دیگری چون اخترشماری توأم بوده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴).

زمان زرتشت دقیقاً مشخص نیست، اما ظهور وی را نیمهٔ اول هزارهٔ اول، بین سده‌های ششم و هفتم قبل‌ازمیلاد دانسته‌اند (معین، ذیل واژهٔ زردشت). وی احتمالاً در دورهٔ ماد می‌زیسته است. بخش اصلی کتاب *اوستا* با نام *گاتاها* یا *گاثاها* یا *گاهان*، مجموعه‌ای از اشعار هجایی است که با آهنگ و به‌صورت نیایش خوانده می‌شود. این بخش دارای بیست‌ودو فصل یا بیست‌ودو «مستخرج» است که خود جزئی از کتاب *یسنه* محسوب می‌شود. *گاثاها* به‌شکل موزون است و از روی بحرها به پنج دسته یا گاثه تقسیم می‌شود (دیاکونوف، ۱۳۹۰: ۳۵۴ و ۳۵۵). کلمهٔ گاهان، جمع «گاه» به‌معنی سرود است (فروغ، ۱۳۵۴: ۴). گات (فارسی‌باستان) به گاس (فارسی‌میانه یا پهلوی) و سپس به گاه (فارسی دری) تبدیل شده است. در *اوستا* بارها آمده که *گاتاها* باید با آواز خوانده شود و هرکس *گاتاها* را با آواز نخواند یا مانع آن شود، مرتکب گناهی بزرگ شده است (بینش، ۱۳۷۸: ۱۴ و ۱۵). بخش دیگر *اوستا* به‌نام *یشت‌ها* به‌معنی «آواز» یا «آواز نیایش‌وار» است (معین، ذیل واژه‌ی یشت‌ها). این‌گونه می‌توان گفت که کهن‌ترین میراث مدون شعر و موسیقی ایران، *گاتاها* است که با آواز خوانده می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). اعراب، کتاب زرتشت را «زمازمه» می‌گفتند که به‌خاطر آوازی اجرا کردن آن بوده است. مسعودی می‌گوید: عوام، کتاب زرتشت را «زمزمه» می‌نامند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۲۴)؛ در عین‌حال، به بلبل/ هزاردستان نیز «زندخوان، زندباف، زندواف یا زندلاف»[۱۰] گفته می‌شود (*دهخدا*، ذیل واژهٔ زندباف).

موسیقی در دورهٔ هخامنشیان (۵۵۹-۳۳۰ ق. م.)

کورش هخامنشی (۵۲۹-۵۵۹ ق.م.) با شکست آژی‌دهاک آخرین حکمران ماد، قدرت را در دست گرفت. هخامنشیان فناوری حمل‌ونقل و ارتباطات را در عصر خود به کمال رساندند. ادارهٔ کشور برمبنای تقسیمات بیست‌گانه و استان‌هایی مبتنی‌بر موقعیت جغرافیایی و اقتصادی انجام می‌شد. وجود مؤسسات اعتباری در این دوره، حاکی از سطح بالای مناسبات اقتصادی و طرح‌های فرادستی اجتماعی و اطلاعاتی است و همین اصالت فرهنگی و تمدنی باعث شد تا اسکندر از افراد ایرانی در ادارهٔ حکومت خود استفاده کند (پیمان، ۱۳۷۹: یازده و دوازده). این‌گونه مناسبات و فعالیت‌های اقتصادی، بیشتر در دست «دولت و معابد» بوده است (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۵). در نتیجه ارتباط تنگاتنگ فعالیت‌های هنری و صنایعی مانند موسیقی با دربار و روحانیون بسیار محتمل است.

عمده منابع این دوره، نوشته‌های یونانیان و آثار مکشوف از حفریات باستان‌شناختی است. از نوشته‌های هرودت و گزنفون چنین برمی‌آید که در این دوره، سه‌نوع موسیقی بزمی، رزمی و مذهبی رواج داشته است. هرودت می‌آورد که مغان پارسی در هنگام مراسم قربانی سرودهای مذهبی را زمزمه می‌کنند، اما مانند آشوریان نی‌نوازی نمی‌کنند (هرودت، ۱۳۳۶: ۲۱۶).

اویوا، تمبورین، نی، نی‌دوپان، کوس، چنگ و سازی از خانوادهٔ ماندولین، سازهای رایج دورهٔ هخامنشی بود (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۳ و ۱۸۴). «تبیر» یا «تبیره» (نوعی طبل[۱۰]) و کرنای یا کرّه‌نای (گونه‌ای ساز بادی) نیز از دیگر سازهای هخامنشیان بوده است (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵). با قدرتمند شدن هخامنشیان و زیر پرچم آوردن اقوام و طایفه‌ها، فرهنگ ملل و اقوام مغلوب در ارتباطی دوسویه با فرهنگ هخامنشی، استفاده از آلات طرب و موسیقی دیگر اقوام در گسترهٔ فرهنگی هخامنشی رونق گرفت. باتوجه به آن‌که هخامنشیان سازوکار خود را از جنوب‌غرب ایران، یعنی منطقهٔ ایلام آغاز کردند و ازنظر فرهنگی بسیار وامدار آنان بودند[۱۱]، وجود سازهایی چون چنگ ایلامی یا بین‌النهرینی در دربار هخامنشی بسیار محتمل است.[۱۲] براساس برخی شواهد، در دورهٔ هخامنشیان از شیپور برای علامت حرکت سپاه استفاده

می‌شد. برروی ظرفی متعلق به سدهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد، جنگاوران ایرانی و یونانی درحال نواختن شیپور و بوق دیده می‌شوند (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین یک شیپور یا کَرنای فلزی بزرگ از تخت‌جمشید به‌دست آمده است که اکنون در موزهٔ تخت‌جمشید نگهداری می‌شود (تصویر ۵).

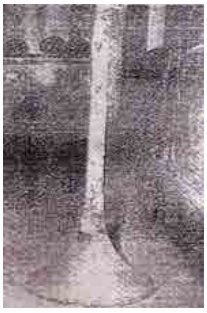
در کتاب *سیرت کورش‌کبیر* آمده است که کورش هنگام نبرد با آشوریان، نغمهٔ پیروزی را با صدای بلند می‌خواند و سپاهیانش نیز سرود او را به جان و دل و یک‌آهنگ برمی‌خواندند و این شور و هیجان آنان را بی‌باک‌تر می‌کرد (گزنفون، ۱۳۵۰: ۱۱۴ و ۱۱۵). سایر مورخین یونانی نوشته‌اند که: «پادشاهان ایرانی هنگامی‌که بر خوردن طعام می‌نشستند، دسته‌ای از کنیزکان به خنیاگری مشغول می‌شدند، رامشگری می‌کردند و می‌رقصیدند» (فروغ، ۱۳۸۳: ۱۴۴). از نحوه و نوع اجرای آن‌ها اطلاع دقیقی در دست نیست، اما گزنفون اشاره می‌کند که بعد از مرگ سربازان طبری و طالشی، کورش، خواندن سرودی را در غم آنان باب کرد که امروزه در مراسم موسوم به «مرگ سیاوش» خوانده می‌شود (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۴). احتمالاً سووَشون که مراسمی آیینی و اصطلاحاً تراژیک (غم‌بار) در فارس است، برگرفته از مرگ سیاوش است (سووَشون: سیاه‌وشان، سوگ سیاوش). می‌توان گفت که یکی از اصلی‌ترین کاربردهای موسیقی در عهد هخامنشی به‌ویژه کورش و داریوشِ اول، کاربرد نظامی و تشجیع سربازان بوده است. در عین‌حال رامشگران در مراسم شکار، ورزش (مانند چوگان)، مراسم رسمی (اعطای نشان یا پذیرفتن سفرا) و نیز جشن‌های مردمی (مانند عروسی) فعالیت می‌کردند. از *سیاستنامهٔ* منسوب به فیثاغورث برمی‌آید که هنگام تاج‌گذاری داریوش، ۳۶۰ دختر از ایالات مختلف گرد آمدند و آوازخوانی کردند (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۷). وجود دوشیزگان خنیاگر ایرانی در دربار هخامنشی می‌تواند بیانگر استمرار و وجود موسیقی مجلسی (Chamber Music) در آن‌زمان باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵).

در موزهٔ ملی ایران اشیائی شبیه «فالرز» یا «سیمبال» (شکل اولیهٔ سنج) وجود دارد که رقصندگان دورهٔ هخامنشی در رقص مذهبی از آنان بهره می‌گرفتند. روی یکی از این سازها تصویر انار (نماد آناهیتا) و چهار گاو نَر (نماد میترا) نقش شده است (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۴). همچنین سازی شبیه چنگ نیز که متعلق به اقوام سگزی است و در گنجینهٔ پازیریک (قرن پنجم قبل‌ازمیلاد متعلق به دورهٔ هخامنشی) یافت شده است، اکنون در موزهٔ آرمیتاژ نگهداری می‌شود (فروغ، ۱۳۵۴: ۹).

موسیقی در دورهٔ اشکانیان (۲۴۸ ق.م. - ۲۲۴ م.)

سلسلهٔ هخامنشیان درحدود ۳۳۰ ق.م. به‌دست اسکندر منقرض شد و خود نیز در سال ۳۲۳ ق.م. از دنیا رفت و ایران نصیب یکی از سرداران او به‌نام «سلوکوس» شد. سلوکیان حدود یک قرن (۲۴۸-۳۲۳ ق.م.) بر ایران فرمان راندند، اما بسیاری از شئون زندگی و روش معیشتی ایرانیان را اخذ کردند (نوذری، ۱۳۸۰: ۵۷). قوم غالب با وجود غلبه‌ای که داشت «به‌تقلید از زندگی پادشاهان و نظامات مستقر در ایران پرداخت و بی‌اینکه بخواهد یا بتواند تغییرات بنیادی معتبری برای بقای متصرفات گسترده‌اش ایجاد کند، به‌تعبیر معروف "ایرانی‌مآب" شد» (شعبانی، ۱۳۶۹: ۱۰۰).

می‌توان گفت ارتباط فرهنگ و موسیقی ایران با قوم مهاجم دوجانبه بوده است؛ به‌طور مثال: به‌احتمال فراوان، یونانیان کاربرد طبل و کوس را از ایرانیان آموخته بودند. همچنین گویند در ایران باستان، سازی یونانی به‌نام «باسیتوس» (Basitus) وجود داشته که صدای آن تا شصت میل به گوش می‌رسیده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۸). تلاقی دو فرهنگ و احتمالاً تأثیر و تأثرات هنر آن‌ها، ازجمله موسیقی، کیفیت جدیدی از آهنگ و اصوات موسیقایی را رایج کرد که به‌دلیل فقدان مدارک تاریخی، توضیحات زیادی را نمی‌توان ارائه کرد (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۸۹). اما کاوش‌های باستان‌شناختی شوش، پرتوی آگاهی‌بخش بر ابهامات این دوره افکند؛ پیکرک‌های گِلی چند نوازنده متعلق به دورهٔ سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۲) که تداوم موسیقی قبل و همچنین ارتباط و تعامل را با مناطقی مانند بین‌النهرین نشان می‌داد (تصویر ۶).



تصویر ۵. کرنای هخامنشی، موزهٔ تخت‌جمشید (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۶).

تصویر ۶. پیکرک‌های گلی نوازندگان، شوش، دوران سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۳).

موسیقی نظری یونانی، بعدها جزو مآخذ دانشمندانی چون فارابی (قرون ۳ و ۴ هـ.ق.) و اُرموی (قرن ۷ هـ.ق.) قرار گرفت که با موسیقی ایرانی تطبیق داده شده و موسیقی نظری مشترک یونانی-ایرانی (Greco–Iranienne) را تشکیل داد. این موسیقی نظری در دوره‌های بعد الهام‌بخش موسیقی عربی گردید و دامنهٔ آن از اسپانیا تا ترکستان گسترش یافت (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰).

اشکانیان با کنار زدن سلوکیان، قدرت را به‌دست گرفتند و حدود پنج قرن بر ایران حکومت کردند. آنان شعبه‌ای از آریایی‌ها بودند که پایتخت خود را ابتدا در نساء (در ترکمنستان امروزی) و سپس صددروازه یا هکاتوم‌پیلوس (در دامغان فعلی) و بعد در تیسفون قرار دادند (کالج، ۱۳۸۳: ۵۹). سازها و به‌طور کلی موسیقی این دوره، امتداد منطقی سازهای دورهٔ هخامنشی است. استرابو از استفاده از آواز برای تعلیم و تربیت در این دوران یاد می‌کند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۶۵).

از نمونه‌های جالب‌توجه باقی‌مانده از این دوره، ساغری است که از نسا (ترکمنستان امروزی) به‌دست آمده و حتماً مربوط به قرن اول میلادی است (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۳ و ۴۴). برروی این ساغر، دو نوازنده درحال نواختن چنگ و سازی شبیه نی هستند (تصویر ۷). نقش‌برجسته‌ای نیز در کوه‌های قندهار کشف شده است که شامل رامشگران و چنگ‌نوازان است و در قلمرو اشکانیان و استیلای آنان در قرون اول و دوم میلادی جای می‌گیرد که فیلم آن در موزهٔ متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۱)، (تصویر ۸). پلوتارک در باب موسیقی اشکانیان می‌نویسد: «پارت‌ها برای برانگیختن سربازان، هنگام نبرد شیپور و کرنا می‌زدند. دهل‌های چرمی داشتند که گرداگردش زنگوله‌هایی آویخته بود و سبب می‌شد ناگهان از چندین‌سوی بانگی گران برخیزد. از این‌سازها صدایی هراس‌انگیز برمی‌خاست که چونان نعرهٔ درندگان وحشی و تندر رعد بود. هیاهوی دهل و سنج‌های برنجی، رزمندگان را از خود بی‌خود می‌کرد و نوای سنتورها نشانهٔ آغاز نبرد بود. پارت‌ها از این سازها در مراسم عروسی و جشن‌ها نیز بهره می‌گرفتند» (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶ و ۱۹۷).

«گوسان» واژه‌ای است پارتی/پهلوی به‌معنی «موسیقی‌دان» و «خنیاگر» (معین، ذیل کوسان) است؛ معادل واژهٔ «مغنّی» در زبان عربی. در عربی کلمه را «جوسان» و جمع آن‌را «جواسنه» تلفظ می‌کنند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). واژهٔ «گُسن» نیز که در ادبیات ارمنی رایج است و به «خنیاگران حرفه‌ای» اطلاق

می‌شود، برگرفته از «گوسان» فارسی است که موسی خورَنی، مورخ تاریخ ارمن نیز از آن‌ها یاد کرده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۳۰ و ۳۴). بقایای این گوسان‌ها را می‌توان در فرهنگ امروز ایران به‌صورت «بخشی»های خراسان، مطرب‌های لرستان و معروف‌تر از همه «عاشیق»های آذربایجان مشاهده کرد (جوادی ۱۳۸۰: ۲۴). درحقیقت گوسان نوعی ترانهٔ کوچه‌بازاری یا نوعی شاهنامه‌خوانی است که از دربار به‌دور بوده است (بدیعی، بی‌تا: ۳۴). احتمالاً جماعتی که در بین اقوام بختیاری «توشمال» نامیده می‌شوند، از همین‌دست افراد هستند.

واژهٔ گوسان در ادبیات فارسی دری، در منظومهٔ *ویس و رامین* نیز آمده است و این نمونه جزو معدود کاربردهای این واژه در ادبیات فارسی است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۲۹). این منظومه توسط فخرالدین اسعد گرگانی (قرن پنجم هجری قمری) ظاهراً از پهلوی به فارسی دری ترجمه شده و به نظم درآمده است و براساس قراین و شواهد بسیار، در اصل به زبان پارتی بوده است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۰). این منظومه توسط خنیاگران و یا همان «گوسان‌ها» سینه‌به‌سینه نقل شده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰). آثار دیگری چون *یادگار زریران* به‌ادعای برخی محققین بیانگر آن است که در دورهٔ پارتی، موسیقی یکی از عوامل مؤثر در تربیت و تعلیم کودکان و نوجوانان بوده است. همچنین «درخت آسوریک» که منشأ پارتی دارد و درحقیقت به‌عنوان قدیمی‌ترین متن طنز در ادبیات ایران شناخته شده است، حاصل کار «گوسان»هاست (جوادی، ۱۳۸۰: ۲۴). این متن به‌صورت شعر بوده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۲ و ۷۳).

تصویر ۷. ساغر پارتی، مکشوف از نسا. نوازندگان چنگ و نوعی نی (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۴).

تصویر ۸. چنگ‌نواز، قرن اول و دوم میلادی، قندهار (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۱).

واژهٔ «فهلویات» که جمع فهلویه است، به‌معنای اشعاری است که به یکی از زبان‌های محلی (جز زبان ادبی و رسمی) به وزنی از اوزان عروضی یا اوزان هجایی سروده شده باشد (معین، ذیل فهلویه). «فهلویه» یعنی منصوب به «فَهلَو» که معرّب کلمهٔ «پَهلَو» به‌معنی «پارتی» است (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۷۳). این کلمه، تغییریافتهٔ واژهٔ «پارت» یا «پرثوه»[۱۳] است که در عهد کورش و داریوش نیز رایج بود و به یکی از ایالات شرقی امپراتوری هخامنشی اطلاق می‌شد (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۳۷). این مورد نشان می‌دهد که شعر و شعرخوانی که احتمالاً همراه با آواز و موسیقی نیز بوده، در عهد اشکانیان، هم در میان اجتماعات عمومی مردم و هم در بین جماعت درباری، رایج و مرسوم بوده است.

درنهایت باید گفت در هیچ عصری به‌اندازهٔ دورهٔ اشکانی از راه‌ها محافظت نمی‌شد؛ زیرا عوارض حاصل از جابه‌جایی و حق عبور کالاها، منبع درآمد مهمی محسوب می‌شد. ازطرف دیگر صنعت و صنعتگری، فعالیتی را توسعه داد که نتیجهٔ آن به‌قول گیرشمن: «بهبود کیفیت و ظرافت در نساجی، چرم‌سازی، سفالگری، اسلحه‌سازی و بلورسازی بود» (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۷۷). حال باید این‌گونه درنظر گرفت که باتوجه به تعریفی که ابن‌خلدون از هنر موسیقی ارائه کرده است (ر. ک. به: بخش‌های قبل)، با وجود امنیت اجتماعی و نیز پیشرفت کیفی در صنایع مختلف، در این‌زمان است که موسیقی در مسیر

پیشرفت قرار می‌گیرد. حضور و رفت‌وآمد افرادی مانند «گوسان»ها در شهرها و مناطق مختلف که موسیقی غیردرباری را ترویج می‌کردند، جز با برقراری همین امنیت و پیشرفت میسر نبود.

موسیقی در دورهٔ ساسانیان (۶۵۱ م. - ۲۲۴ م.)

عصر ساسانی از باشکوه‌ترین اعصار ماقبل اسلام در زمینهٔ بروز و ظهور موسیقی و موسیقی‌دانان است. در دورهٔ ساسانیان، اقتدار سیاسی به‌حدّی افزایش یافت که یکی از دو قطب جهانی (درکنار امپراتوری رُم) شد. جندی‌شاپور یکی از مراکز علمی جهانی شد و هنر ایران ساسانی به بیزانس، ایتالیا و گل انتقال یافت (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده). در میان سلسله‌های قبل از اسلام در ایران، ساسانیان بیشتر از دیگر سلسله‌ها به موسیقی اهمیت می‌دادند و حتی برای آن، وزیر مخصوص تعیین کرده بودند. قسمتی از لحن‌ها و نغمات معروف دورهٔ ساسانی در کتب موسیقی و آثار بعضی شعرا همچون نظامی و منوچهری باقی‌مانده است؛ مانند: نوروزی، مهرگانی، ماخور (ماهور)، شادروان، مروارید و غیره (همایی، ۱۳۴۰: ۱۷۰ و ۱۷۲). به‌علاوه خود شاهان نیز گاهی دستی بر آتش هنر داشتند؛ هرچند ازلحاظ فنی، اطلاعات مشخصی در دست نیست، اما همان‌قدر معلوم است که به‌خاطر توجه شاهان ساسانی به موسیقی، این هنر ازجمله کامل‌ترین و غنی‌ترین هنرهای جهان‌باستان محسوب می‌شده است (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۳). در این دوره تداوم آثار عصر اشکانیان نیز دیده می‌شود؛ به‌طور مثال، ساسانیان از سنج که از دورهٔ اشکانیان باقی‌مانده بود، استفاده می‌کردند (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۷). البته باید درنظر داشت که نمونه‌های اولیهٔ سنج در دوران هخامنشی نیز به چشم می‌خورد.

اردشیر بابکان (۲۴۱-۲۲۴ م.)، با طبقه‌بندی درباریان در هفت صنف، موسیقی‌دانان را در طبقهٔ پنجم جای داد (مهرین، بی‌تا: ۱۴۹). در *مروّج‌الذهب* آمده که «اردشیر طبقات کسان را مرتب کرد و هفت‌طبقه نهاد... آنگاه طبقات نغمه‌گران و مطربان و آشنایان صنعت موسیقی را به نظام درآورد» (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰). در بعضی منابع نقل شده که وی خنیاگران را درکنار ساتراپ‌ها (فرماندهان ایالات) جای داد (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵) و در زمان بهرام‌گور (بهرام پنجم)، (۴۳۸-۴۲۰ م.) تا رتبهٔ اول هم صعود کردند (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۹۴). مسعودی نیز تغییر و دگرگونی موقعیت اجتماعی مطربان را در زمان بهرام گور متذکر می‌شود (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰ و ۲۴۱).

در بزم‌های خاص، رئیس تشریفات موسوم به «خرم‌باش»، به استادان موسیقی دستور می‌داد که فلان لحن و فلان مقام را بنوازند (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۵). ابن‌خلدون نیز یادآوری می‌کند که پیش از ظهور اسلام، موسیقی در کشورهای غیرعربی رواج بسیار داشته و همچون «دریای بیکرانی» بوده است؛ چنانکه «شاهان ایران توجه خاصی به این‌گونه هنرمندان مبذول می‌داشتند و در بارگاه ایشان دارای پایگاه بلندی بودند» (ابن‌خلدون،۱۳۵۳: ۸۵۱). در عهد ساسانی، شعر و موسیقی توأمان بوده است و اغلب شاعر و موسیقی‌دان یک‌نفر بوده‌اند. شاید به همین‌دلیل است که در عهد ساسانی بیشتر از موسیقی‌دانان نام‌برده شده و نامی از شاعران نیست (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰). شعر در زمان ساسانیان به‌صورت هجایی بوده که بعد از ورود اسلام و زبان عربی، بر قواعد عروضی منطبق شد.

در همین دوره، علاوه‌بر ساز و آواز، الحان ساخته می‌شد که با ساز زده می‌شدند، اما خواننده‌ای نداشت که اصطلاحاً به آن «راوشن» می‌گفتند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۱). در کتاب *موسیقی کبیر* آمده: «الحانی از این آلات به گوش رسید که حنجرهٔ انسانی همسان آن‌ها نمی‌توانست پدید آورد، مانند بسیاری از دواشین خراسانی و فارسی کهن» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷). در برخی نسخ «دواشین»، و برخی «رواشین» ثبت شده است.[۱۴] در برخی کتب عربی مانند *الکافی فی الموسیقی* از آن به «راوسین» یا «راوشین» یاد کرده‌اند (ابن‌زیله، ۱۹۶۴: ۶۶ و۷۰). این اصطلاح درحقیقت برگرفته است از کلمهٔ «راه» ساسانی است که آن نیز ریشه در «راس» پارتی دارد و صیغهٔ جمع آن «راسین» است (فارمر، ۱۳۶۶: ۱۰۸ و ۱۰۹). حافظ در یکی از غزلیات خود با استفاده از کلمهٔ «راه» می‌آورد:

«راهی» بزن که آهی بر ساز آن توان زد / شعری بخوان که با او رطل گران توان زد[۱۵]

این نکته نشان‌دهندهٔ تداوم سنت موسیقایی در جامعه، از قبل اسلام تا دوران اسلامی است.

در دورهٔ ساسانی، تولد فرزند به‌ویژه اگر پسر بود، با برپایی بزم طی مراسم جشن و سرور و دادن صدقات همراه بود (نوذری، ۱۳۸۰: ۸۹) که قاعدتاً این مراسم جشن و سرور همراه با ساز و آواز و حرکات موزون برگزار می‌شده است.

قبلاً تصور می‌شد که یونانیان در ابداع شیوهٔ نگارش موسیقی پیش‌گام بوده‌اند؛ اما هندوها قبل از آنان به این کار مبادرت ورزیده‌اند. همچنین در همان‌زمان در ایران از اعداد برای نگارش موسیقی استفاده می‌شده است (گالپین، ۱۳۷۶: ۹۰). ذبیح منصور در کتاب *دبیره* با اشاره و آوردن قطعه‌ای از آهنگ نوروز از کتاب *خلاصه الافکار فی معرفة الادوار* (قرن ۷ هـ.ق.) آن‌را از یادگارهای دورهٔ ساسانی دانسته و نوشتهٔ زیر آن‌را که در آن از علامات فصل و وقف *اوستا* استفاده شده، قدیمی‌ترین شیوهٔ نت‌نویسی دانسته است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۲ و ۲۳). این نکته نیز نشان می‌دهد که موسیقی در دورهٔ ساسانی به‌حدی از پیشرفت رسیده بوده که توانایی ثبت آهنگ‌ها و الحان (گونه‌ای نُت‌نویسی) توسط خنیاگران و موسیقی‌دانان وجود داشته است.

در این دوره سازهای جدیدی نیز ابداع شد؛ به‌طورمثال در تواریخ آمده است: «در زمان شاپور ذوالاکتاف [شاپور دوم ۳۷۹-۳۰۹ م.] ایشان [ایرانیان] آلت عجیبهٔ عود را اختراع کردند که بر جمیع آلات موسیقی برتری دارد... و این آلت در زمان بطلمیوس و نیقوماخس وجود نداشته است؛ زیرا ایشان در کتاب‌های خود آن را ذکر نکرده‌اند» (برکشلی، بی‌تا: ۴۹ نقل از اقبال آشتیانی، ۱۹۲۱: ۱۵).

در دورهٔ بهرام پنجم اهمیت بسیاری به موسیقی و موسیقی‌دانان داده شد. به‌دستور وی ظاهراً چندین‌هزار نفر از خنیاگران و موسیقی‌دانان هند (تا دوازده‌هزار نفر نیز ذکر شده است) را به ایران آوردند که به آنان «لولی» یا «لوری» گفته می‌شد (صفوت: ۱۳۵۰: ۶). مولانا در یکی از اشعار خود می‌آورد:

ای «لولی» بربط زن تو مست‌تری یا من / ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه[۱۶]

اصطلاح کولی نیز که برگرفته از کلمهٔ کابلی است، همان مطربان امروزی‌اند و کار آنان رقص و رامشگری بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین در دورهٔ ساسانی، افرادی همچون مانی و مزدک با عقاید جدید ظهور کردند که خود و پیروان‌شان به موسیقی علاقهٔ زیادی نشان می‌دادند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰ و ۵۱).

نقش بهرام گور درحال شکار همراه با ندیمهٔ رامشگر خود، آزاده، حتی در هنر اسلامی نیز تداوم یافت (تصویر ۹). بنا به‌عقیدهٔ بویس، این‌گونه موسیقی، «نه‌تنها برای سرگرم نگاه داشتن شکارچی، بلکه برای اغوا و جلب خود شکار» به‌کار می‌رفته است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۱).

در آثار مکتوب اسلامی به موسیقی، موسیقی‌دانان و آلات موسیقی گذشتگان اشاره شده است که قاعدتاً ریشه در اعصار قبل، خصوصاً دورهٔ ساسانی دارد؛ به‌طور مثال، مسعودی در *مُروج‌الذهب*، به فرمان پادشاه ساسانی به خوانندگان و نوازندگان مبنی‌بر خواندن «فلان و فلان آواز» و زدن «فلان نغمه در فلان دستگاه» اشاره می‌کند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۱). همچنین به تعدادی از این سازها اشاره شده است: «عود، نای، تنبور، مزمار و چنگ... مردم خراسان بیشتر آلتی را در موسیقی به‌کار می‌برند که هفت تار داشت و آن‌را رنگ (رنج) می‌خواندند، اما مردم ری و طبرستان و دیلم، تنبور را دوست‌تر داشتند و این آلت نزد همه فرس مقدم بر سایر آلات بوده است». در برخی منابع دیگر مانند *رسالهٔ پهلوی خسرو و غلامش*، نام تعدادی دیگر از سازهای این دوره ذکر شده است؛ به‌عنوان مثال: ون (عود هندی)، بربط (بربود)، چنگ، تمبور و سنتور موسوم به کَنّار، نای و قره‌نی موسوم به مار، و طبل کوچکی به‌نام دُمبَلَگ (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۶ و ۳۴۷).

در برخی منابع، مانند آثار بلاذری و دیگران، آمده است که در جریان فتح آذربایجان، حذیفه‌بن الیمان فرماندهٔ مسلمانان فاتح متعهد شدند که «کسی از مردم آذربایجان کشته نشود و اسیر نگردد و آتشکده‌ای ویران نشود... خاصه اهل شیز[۱۷] را از رقص و پایکوبی در روزهای عید و انجام مراسم مذهبی باز ندارند»

تصویر ۹. کاشی‌کاشان، قرن۷ هـ.ق. بهرام گور درحال شکار با ندیمه چنگ‌نوازش، آزاده (Pope: 1976: 61).

(راوندی،۱۳۷۱: ۵۵۱). همین نکته نشان می‌دهد که موسیقی و رقص و پایکوبی در مراسم مختلفی مانند آیین‌های مذهبی (نیایش) و اجتماعی (روزهای مخصوص مانند عید) در میان عامهٔ مردم رواج داشته است.

در دورهٔ ساسانی، سرایندگان و خوانندگانی با نام کلی «خنیاگر» یا به پهلوی اشکانی «گوسان» (ر.ک. به: بخش اشکانی) وجود داشته‌اند که داستان‌های حماسی و عاشقانه و غیر ایرانی را به یاد داشتند و آن‌ها را همراه با ساز می‌خواندند. برخی از آنان که به درجهٔ اعلای هنرمندی می‌رسیدند، مانند باربد (پهلبد) و نکیسا، به دربار نیز راه پیدا می‌کردند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). گستردگی این‌گونه داستان‌های حماسی حتی در ممالک دوردست عربی هم دیده می‌شد؛ چنانکه در برخی منابع است که نضربن حارث برای رقابت با رسول‌الله ﷺ، داستان‌های پهلوانان ایرانی را برای مردم می‌خواند (راوندی، ۱۳۷۱: ۶۹۱).

«باربد» از مشهورترین رامشگران و موسیقی‌دانان دورهٔ ساسانی در عهد خسروپرویز بود. درمورد وجه‌تسمیه وی، رشیدی می‌آورد: «بار» به‌معنی رخصت دادن، و «بد» به‌معنی خداوند و دارنده است. چون خسروپرویز به باربد اجازه داده بود که در هرزمان که مایل بود، با او ملاقات کند (صفوت، ۱۳۵۰: ۹). تعدادی از الحان و نغمات را به او نسبت می‌دهند (معین، ذیل باربد). وی را اهل جهرم یا مرو دانسته‌اند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۷). در منابع آمده است که وی برای هرروزِ هفته، نوایی ساخته بود و همو نیز برای هرروز از سی‌روزِ ماه، لحنی پدید آورده بود که به نام «سی لحن باربد» مشهور بود. به‌علاوه برای ۳۶۰ روز اوستایی نیز ۳۶۰ لحن ساخته بود که برخی از این نغمات در آثار دوران اسلامی باقی‌مانده است؛ نغماتی همچون: اپرین (آفرین)، شبدیز، خسروانی و غیره (راوندی، ۱۳۶۸: ۱۴۴) و گویند نغمه‌های ساختهٔ وی تا قرن ۴ هـ.ق. در مرو زنده بوده و اجرا می‌شده است (رابرتسون و استیونس، ۱۳۶۹: ۲۲۵).

از هنرمندان دیگر دورهٔ ساسانی، «سرکش» یا «سرکیس» است که از هنرمندان ارمنی بوده است. همچنین نکیسا که از هنرمندان زمان خسروپرویز بود و سرود خسروانی را از ساخته‌های او می‌دانند و نیز شخصی به‌نام «بامشاد» که از نوازندگان چیره‌دست بوده است (معین). منوچهری می‌گوید:

بلبل باغی به باغ، دوش نوایی بزد / خوب‌تر از باربد، نغزتر از بامشاد[۱۸]

از دیگر موسیقی‌دانان این دوره می‌توان به خسروانی، رامتین، آزادوار چنگی، آفرین، و آزاده اشاره کرد (صفوت، ۱۳۵۰: ۸۱۲). احتمالاً آزاده همان چنگ‌نواز دورهٔ بهرام گور بوده که نقش وی بر اشیاء ساسانی و اسلامی دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰)؛ و از دیگر خنیاگران: آرزو، دلارام چنگی، ماه‌آفرید، فرانک، شنبلید (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۵) هستند.

در میان نقش‌برجسته‌ها و دیگر اشیاء برجای‌مانده از دورهٔ ساسانی، تصاویری از نوازندگان و آلات موسیقی دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در گچبری‌های ری، شکار بهرام‌گور و همراهی «بانوی محبوب وی [آزاده] که در پشت شتر شکاری وی نشسته، عود یا بربط می‌نوازد» دیده می‌شود (اشمیت، ۱۳۷۶: ۸۲)، یا نقش موزاییکی از بیشاپور که زنی را درحال چنگ‌زدن نشان می‌دهد (تصویر ۱۱). همچنین برروی ظروف نقره‌ای ساسانی که در موزهٔ ملی ایران و دیگر موزه‌های جهان نگهداری می‌شود، افرادی درحال نواختن سازهای مختلف همچون: بربط، سُرنا، قاشقك، چغانه، مشته یا شنگ و غیره دیده می‌شوند (مشحون ۱۳۷۳: ۵۳)، (تصاویر ۱۲ و ۱۳). درمیان نقش‌های تاق‌بستان (مربوط به دورهٔ خسروپرویز) نیز تصاویری از چنگ‌نوازان در قایق دیده می‌شود (تصویر ۱۴).

از دیگر سازهای نقوش تاق‌بستان، گونه‌ای قره‌نی، شاید نای و دایرهٔ چهارگوش، سازدهنی، نوعی طبل بزرگ (کوس) و رویین نای، نوعی طبل کوچک و سرانجام، سازی به نام‌انوالا[۱۹] (به‌عقیدهٔ کریستینسن، تاس پهلوی[۲۰] یا تاسهٔ فارسی) است. همچنین طبل کمربندی[۲۱] در نگاره‌ها دیده می‌شود که به کمر بسته و نواخته می‌شود (بینش، ۱۳۷۸ : ۳۸). در کنار سازنوازان، گروه دست‌زنندگان و خوانندگان در چند قایق دیده می‌شوند که یا مشغول سرود خواندن هستند و یا برای هماهنگی پاروزنان آهنگی می‌سرایند (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۹۶-۱۹۳).

در دورهٔ ساسانی، تحولاتی در عرصهٔ اجتماعی و اقتصادی رخ داد که بر هنرهایی همچون موسیقی نیز تأثیرگذار بود. در این دوره، بازرگانی محلی به‌شکل تخصصی نمود یافت، استفاده از مسکوکات در معاملات رونق گرفت، فعالیت‌های بانکی به‌وجود آمد و تجارت کالا، خصوصاً ابریشم به‌شکل انحصاری شکل گرفت (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۳۳۵ و ۳۳۶). نتیجه‌ای که از این اوضاع می‌توان گرفت، بالارفتن سطح کیفی هنرها، ازجمله موسیقی است.

احتمالاً موسیقی ساسانی در اواخر این سلسله دچار زوال گشت. این وضعیت با سستی و زوال حکومت مرکزی بی‌ارتباط نبود. چنین امری مربوط به زمان قدرت‌گیری پادشاهان ضعیف ازجمله به تخت‌نشستن دو زن در کاخ تیسفون به‌عنوان فرمانروا در سال‌های پیش از به تخت‌نشستن یزدگرد سوم بوده که تقریباً قوام فرهنگی دولت ساسانی ازهم گسیخته شده و مجالی برای رشد و تعالی هنری چون موسیقی باقی نگذاشته بود. نظر ابن‌خلدون دربارهٔ همگامی فراز و فرود موسیقی با شکوفایی و زوال حکومت‌ها در جوامع، تقریباً مطابق با وضعیت موسیقی در دربار ساسانی است. سلسلهٔ ساسانی در فرجام کار به‌دلایلی مانند تبعیض طبقاتی، اهدای زمین ازجانب پادشاه به طبقات اشراف، خودکامگی گروهی اشراف و طبقهٔ ممتاز دچار ضعف همبستگی ملی، وحدت سیاسی و وفاق اجتماعی شد و به‌دلیل عدم همنوایی حکومت با مردم، دیگر توان و ظرفیت انسانی و اجتماعی مردم تقویت و شکوفا نشد (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده و سیزده).

تفضلی درمورد علل زوال اشعار غیردینی و همچنین موسیقی در اواخر ساسانی و اوایل اسلام می‌گوید: «در ایران پیش از اسلام سنت شفاهی از سنت کتبی اهمیت بیشتری داشته و روحانیون و دبیران که اهل‌قلم بودند، جز آثار دینی و ضرورتاً مدارک و اسناد دولتی و اقتصادی را به کتابت درنمی‌آوردند؛ بنابراین به‌تدریج بسیاری از این‌گونه آثار از میان رفت. علت دیگر آن بود که پس از اسلام، تدریجاً فارسی دری رایج و زبان و خط پهلوی فراموش شد. علت سوم آن بود که با رواج شعر عروضی، اشعار قدیمی یا از رونق افتاد، یا به‌تدریج از خاطره‌ها محو گشت و یا به قالب عروضی فارسی درآمد. علت چهارم، آن است که در ایران قبل از اسلام، شعر با آواز و ساز همراه بود و با تحریم موسیقی یا کم‌اهمیت شدن آن در دورهٔ اسلامی، این اشعار از رونق همگانی افتاد و منحصربه مجالس اشراف و خواص ایرانی و دربارها گردید و از یادها زدوده شد» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۲ و ۳۱۳). با این‌حال به‌خاطر سینه‌به‌سینه نقل شدن و یا همان سنت شفاهی، بعضی آوازها و ترانه‌ها و آداب و رسوم در نقاط مختلف ایران باقی‌مانده است؛ مثلاً در بلوچستان، یک فرد بیمار را که اصطلاحاً «گواتی» شده (یعنی گرفتار «گوات» یا نوعی باد) است، به‌وسیلهٔ موسیقی درمان

تصویر ۱۱. ظرف فلزی با نقش بهرام گور در شکار به‌همراه ندیمه‌اش آزاده، دوران ساسانی (Farrokh, 2005: 15).

تصویر ۱۱. رامشگری درحال نواختن، موزاییک‌کاری بیشاپور، متعلق به شاپور اول ساسانی (۲۷۲-۲۴۱ م.)، (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۴۳ و ۲۱۶).

تصویر ۱۲. جام ساسانی با نقش نوازندهٔ مشته (شنگ)، (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱).

تصویر ۱۳. راست: چغانه‌نواز، وسط: بربط‌نواز؛ چپ: سُرنانواز، نوازندگان ساسانی بر جام‌های نقره‌ای (جوادی، ۱۳۸۰: ۹۰، ۱۰۳ و ۱۲۴).

می‌کنند. در این مراسمِ مفصّل که آداب خاصی دارد و با ساز و موسیقی همراه است، بیمار نهایتاً به حالت خلسه و بی‌خودی می‌رسد و اصطلاحاً باد در او مهار می‌شود (مسعودیه، ۱۳۶۴: ۱۸ و ۱۹). از نمونه‌های باقی‌ماندهٔ دیگر، مراسمی است که در مازندران و شمال ایران و مناطق کوهستانی چون فیروزکوه و دماوند رایج است و به «نوروزی خوانی» معروف است و سابقه‌ای دیرینه دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۱).

تصویر ۱۴. چنگ‌نوازان در قایق، تاق‌بستان (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۵۱).

نتیجه‌گیری

طی هزاره‌های گذشته، موسیقی از هنرهای اصلی و پیشرفتهٔ این سرزمین بوده است. یافته‌های باستان‌شناسی، بررسی نقوش‌برجسته، سنگ‌نوشته‌ها، مکتوبات و سایر مدارک، نشان از دیرینگی و قدمت این هنر دارد. در دورهٔ ایلامی، این هنر بیشتر جنبهٔ مذهبی دارد (احتمالاً به‌خاطر عدم آگاهی ما از کاربرد این نوع هنر است نه واقعیت موضوع) از موسیقی و نوازندگان در مراسم مختلفی مانند نیایش به درگاه خدا(یان) و قربانی کردن استفاده شده است؛ اگرچه در همین عصر به موسیقی مخصوص مراسم شادی و دست‌افشانی برخورد می‌شود. اثرمهر چغامیش در عصر پیش‌ازتاریخی و نزدیک به دورهٔ ایلامی، رونق این هنر را نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم دیگر در این عصر، وجود هر سه نوع ساز (بادی، کوبه‌ای و زهی) است که در نقوش کول‌فرح، نینوا و چغامیش، کاملاً مشهود و نشان‌دهندهٔ پیشرفتی چشمگیر در موسیقی است. در دورهٔ مادها نیز سنت آوازخوانی در مراسم دعا و نیایش ادامه یافت. *گاثاها* که قدیمی‌ترین بخش *اوستا* و به‌معنی سرود است، از قدیم به‌شکل آوازی خوانده می‌شد. همین آوازها و نحوهٔ اجرای آن‌ها باعث گردید اعراب، کتاب زرتشتیان را *زمازمه/زمزمه* می‌گفتند و مرغ خوش‌آواز را نیز زندباف یا زندخوان می‌نامیدند که کلمهٔ زند به‌معنی تفسیر *اوستا* است. تمامی این شواهد، بیانگر همراهی تنگاتنگ هنر موسیقی و مراسم مذهبی بوده است و این هنر هنوز در میان طبقهٔ عوام اجتماع مجالی برای رشد نیافته بود. ظاهراً مراسم بر تخت‌نشستن پادشاهان ماد همراه با نواختن موسیقی بوده و تداوم سنتی کهن را نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم دیگر آن است که در این دوره، موسیقی بیشتر جنبهٔ درباری و دینی رسمی دارد. در عصر هخامنشیان، انواع موسیقی رزمی، بزمی و دینی رواج دارد و به‌دلیل آن‌که امپراتوری هخامنشی، اقوام مختلف و متعددی را زیر چتر حاکمیت خود آورده بود، طبیعی است که از تجربیات این اقوام و جوامع استفاده کند؛ مثلاً تأثیرات اقوام ایلامی و بین‌النهرینی بر هنر موسیقی پارسیان هخامنشی مشهود است. وجود انواع سازها مانند: کوس، بوق، شیپور، چنگ، کرنای و غیره نشان از تنوع موسیقی در این عصر است. با آن‌که بیشتر فعالیت‌های اقتصادی در دست دولت و روحانیون بود و موسیقی نیز با دربار و روحانیون ارتباط نزدیک داشت، اما حضور رامشگران و خنیاگران در مراسمی مانند عروسی‌ها و جشن‌های مختلف گزارش شده است که احتمالاً این مراسمات نیز مربوط به طبقهٔ برخوردار و حاکم جامعه بوده است. حضور زنان که بخشی از هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند، در مراسم درباری، تداوم سنتی قدیمی را، حداقل از دورهٔ ایلام نشان می‌دهد. از کاربردهای نظامی موسیقی نیز نباید غافل شویم که جهت علامت‌دهی، شروع و پایان جنگ‌ها به‌کار می‌رفت. در عصر سلوکی با تلفیق موسیقی ایرانی و یونانی، گونه‌ای موسیقی مشترک ایرانی‌یونانی به‌وجود آمد که آثار آن را می‌توان در موسیقی جوامع عربی و غربی

مشاهده کرد. در عصر اشکانی، افزایش امنیت اجتماعی و پیشرفت کیفی در صنایع، موجب پیشرفت در هنر موسیقی گردید. در این‌زمان گروهی آوازخوان با نام پارتی «گوسان» شکل گرفت که احتمالاً گونه‌ای ترانهٔ کوچه‌بازاری سر می‌دادند و آن را سینه‌به‌سینه نقل می‌کردند. شاید چنین شیوه‌ای منجر به تأثیر لایه‌های عوام اجتماع عصر اشکانی از هنر موسیقی گردیده باشد، ولی از چند و چون آن بی‌خبریم. اهمیت هنر موسیقی در عصر ساسانی، شاه را وادار کرد تا وزیری برای مناسبات چنین هنری تعیین نماید که درجه و مرتبهٔ آنان در دربار بهرام گور به رتبهٔ دوم طبقات اجتماع درباری ارتقاء یافت. به‌دلیل بالارفتن ارج و مقام خنیاگران در دربار، تشریفات خاصی برای اجرای مراسم موسیقی وجود داشت. در عصر ساسانیان مانند اعصار گذشته، انواع مختلف موسیقی دیده می‌شود؛ ازجمله به‌شکل بزمی و شادی، درموقع شکار که باعث فریب شکار می‌شد، همچنین در مراسم مذهبی نیز به‌تبعیت از ادوار پیشین از آواز استفاده می‌شد. در این دوره استفاده از برخی از سازهای ادوار گذشته تداوم یافت؛ به‌طور مثال، استفاده از سنج که اصل آن به دورهٔ هخامنشی بازمی‌گردد و از دورهٔ اشکانی به ساسانیان رسیده بود. سازهای متداول این دوره بر ظروف مختلف و نقوش دیواری و تزیینی و غیره دیده می‌شود. همچنین در این‌زمان سازهای جدیدی ابداع شد، گونه‌ای نت‌نویسی به‌وجود آمد و خنیاگران و موسیقی‌دانان بزرگ و چیره‌دستی مانند: باربد، بامشاد، سرکش، نکیسا و دیگران ظهور کردند و الحان خاصی مانند راوشن یا همان «راه» در این عصر ابداع شد. شعر و موسیقی در این زمین همراه با هم بود و شاعر و موسیقی‌دان اغلب یک‌نفر بودند. موسیقی این عصر در میان مردم عادی جامعه نیز کاملاً رواج داشت و تا ادوار اسلامی تداوم یافت. در عهد حاکمیت ساسانیان موسیقی در میان پیروان مذاهب و فرقه‌های دیگر مانند مانویان و مزدکیان رواج تام داشت. تدریجاً با ضعف حکومت ساسانی، موسیقی نیز از شکوه اولیهٔ خود بازماند، اما موسیقی ایران و جهان عرب تا سال‌ها از میراث موسیقی ایران قبل از اسلام استفاده کرد. نام‌ها و اصطلاحات موسیقایی بسیاری از دورهٔ ساسانی در میان مردمان و جوامع مسلمان باقی‌ماند و تدریجاً، نام بعضی از گوشه‌ها و ردیف دستگاه‌های موسیقی ایرانی را به خود گرفت.

پی‌نوشت

1. Ella Zonis

2. http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=94331&Serv=0&SGr=0 (بازیابی به تاریخ ۹۲/۱۰/۳۰)

۳. ر. ک. به: ابوسعید ابوالخیر (دوشنبه ۱۸ دی ۱۳۹۱). http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154

4. Pipa
5. Biva
6. Hanni
7. Farmer
8. Augares

۹. زند: تفسیر *اوستا* را گویند (معین، ذیل واژهٔ زند). مسعودی می‌آورد: «و چون از فهم کتاب عاجز ماندند، زردشت تفسیری بیاورد و تفسیر را «زند» نامیدند. آنگاه برای تفسیر نیز تفسیری بیاورد و آن را «پازند» نامید» (مسعودی، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

10. Drum

۱۱. حتی برخی محققین، کورش را نامی ایلامی می‌دانند (ر. ک. به: آمیه، ۱۳۴۹: ۷۳).

۱۲. برای آگاهی بیشتر از تأثیرات قوم ایلام بر هخامنشیان ر. ک. به: علیئی، میثم؛ و همتی ازندریانی، اسماعیل، «بررسی برخی از تأثیرات فرهنگی، هنری و تمدنی ایلام بر هخامنشیان» (زیرچاپ).

13. Parthava

۱۴. ر. ک. به: فارابی، ابی نصرمحمدبن محمدبن طرخان، (بی‌تا)، *الموسیقی الکبیر*. تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، فاهره: دارالکتاب العربی للطباعه و النشر، ص۶۹.

۱۵. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمدبن بهاءالدّین. (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از حسین الهی قمشه‌ای. تهران: سروش

۱۶. مولانا/ مولوی، جلال‌الدین محمد (سه شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/

۱۷. آتشکدهٔ آذرگشنسب، یکی از سه آتشکدهٔ اصلی دورهٔ ساسانی، واقع در تکاب، آذربایجان غربی.

۱۸. شعری در وصف نوروز و مدح خواجه ابوالحسن‌بن حسن. (ر. ک. به: منوچهری، ابونجم احمدبن قوص (سه‌شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/).

19. UnvaIIa
20. tas
21. waisted drum

کتابنامه

- آثاری، مهدی (۱۳۸۱). *هویت موسیقی ملی ایران و سازها از آغاز تا امروز*. تهران: دهخدا.
- آزاد مشرف‌تهرانی، م [ویراستار] (۱۳۵۷). *خاستگاه اجتماعی هنرها*. تهران: فرهنگسرای نیاوران.
- آمیه، پیر (۱۳۴۹). *تاریخ عیلام*. ترجمهٔ شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۵۳). *مقدمه*. به‌کوشش: محمدپروین گنابادی. ج ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ابن‌زیله، ابی‌منصور الحسین (۱۹۶۴). *الکافی فی‌الموسیقی*. تحقیق: زکریّا یوسف، قاهره: دارالقلم.
- اسماعیل‌پور، علی (۱۳۶۸). *موسیقی در تاریخ و قرآن*. بی‌جا: مؤلف.
- اشمیت، اریک. ف (۱۳۷۶). *پرواز بر فراز شهرهای باستانی ایران*. ترجمهٔ آرمان شیشه‌گر، تهران: سازمان میراث فرهنگی (پژوهشگاه).
- بدیعی، نادر (بی‌تا). *تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران*. بی‌جا: روشنفکر.
- براون، ادوارد (۱۳۴۵). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمهٔ رشید یاسمی. ج ۴. چ سوم، تهران: ابن‌سینا.
- برکشلی، مهدی (۱۳۵۷). *اندیشه های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی*. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.
- برکشلی، مهدی (بی‌تا). *موسیقی فارابی*. تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۳۴/۵). *برهان قاطع*. به‌اهتمام: دکتر معین، جلد چهارم، تهران: چاپ سینا.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۸۰). *برهان قاطع*. تهران: نیما.
- بویس، مری؛ و فارمر، هنری‌جورج (۱۳۶۸). *دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بینش، تقی (۱۳۷۸). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*. تهران: دهستان.
- بوآس، فرانتس (۱۳۹۱). *مردم‌شناسی هنر (هنر ابتدایی)*. ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر، تهران: گل آذین.
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۵). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- پاتس، دنیل. تی (۱۳۸۵). *باستان‌شناسی ایلام*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: سمت.
- پوپ، آرتُر؛ و آکرمن، فلیس (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ج ۶. ترجمهٔ نجف دریابندری و همکاران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیمان، سیدحسن (۱۳۷۹). *آیینه (اقتصاد و مدیریت در آیینه مکتوب ایران)*. ج ۱، تهران: وثقی.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به‌کوشش: ژاله آموزگار، تهران: سخن.
- جوادی، غلامرضا (۱۳۸۰). *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*. تهران: همشهری.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). *گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهداد (دشت لوت)*. به‌کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمدبن بهاءالدّین (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از: حسین الهی‌قمشه‌ای، تهران: سروش.
- خوارزمی، ابوعبدالله محمدبن احمدبن یوسف کاتب (۱۳۴۷). *مفاتیح‌العلوم*. ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دارک، کن. آر (۱۳۸۷). *مبانی نظری باستان‌شناسی*. ترجمهٔ کامیار عبدی. چ دوم، تهران: نشر دانشگاهی.

- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵). *فرهنگ متوسط*. ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- دیاکونوف، ایگور میخایلوویچ (۱۳۹۰). *تاریخ ماد*. ترجمهٔ کریم کشاورز. چ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- رابرتسون، الک؛ و استیونس، دنیس (۱۳۶۹). *تاریخ جامع موسیقی*. ج ۱. ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- رامین، علی (۱۳۸۹). *مبانی جامعه‌شناسی هنر*. تهران: نی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۴). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۵: حیات اقتصادی مردم ایران از آغاز تا امروز، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۸). *تاریخ اجتماعی ایران. مناظری از حیات اجتماعی، هنری و صنعتی ایرانیان بعد از اسلام*. ج ۷، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۶. چ دوم، تهران: نگاه.
- رضائیان، فرزین (۱۳۸۶). *هفت رخ فرخ ایران*. چاپ دوم، تهران: شرکت طلوع ابتکارات تصویری.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۸۱). *پیدایش و تحول هنر*. تهران: برگ زیتون.
- زونیس، الا (۱۳۷۷). *موسیقی کلاسیک ایرانی*. ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: ماهور.
- سرفراز، علی‌اکبر؛ و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱). *باستان‌شناسی و هنر ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی*. تهران: عفاف.
- سرفراز، علی‌اکبر؛ و آورزمانی، فریدون (۱۳۷۹). *سکه‌های ایران*. تهران: سمت.
- سیوری، راجر (۱۳۸۴). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
- شعبانی، رضا (۱۳۶۹). *مبانی تاریخ اجتماعی ایران*. تهران: قومس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: میترا.
- صراف، محمدرحیم (۱۳۷۲). *نقوش برجسته ایلامی*. تهران: جهاد دانشگاهی.
- صَفوَت، داریوش (۱۳۵۰). *پژوهشی کوتاه درباره استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر.
- طلایی، حسن (۸۳-۱۳۸۲). گفتگوهای غیرطبقه‌بندی‌شده کلاسی در رشتهٔ باستان‌شناسی دانشگاه تهران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۴۸). *احصاءالعلوم*. ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر*. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات‌فرهنگی.
- الفارابی، ابی‌نصر محمدبن محمدبن طرخان (بی‌تا). *الموسیقی‌الکبیر*. تحقیق و شرح: غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، قاهره: دارالکتاب العربی للطباعه والنشر.
- فارمر، هنری جورج (۱۳۶۶). *تاریخ موسیقی خاورزمین (ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور) تا سقوط خلافت عباسیان*. تهران: آگاه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹). *شاهنامه*. به کوشش: ایرج افشار، محمود امید سالار، نادر مطلبی کاشانی، با مقدمهٔ جلال خالقی‌مطلق، تهران: طلایه.
- فروغ، مهدی (۱۳۵۴). *نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- فروغ، مهدی و دیگران (۱۳۸۳). *موسیقی ایرانی (مجموعه مقالات)*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۱). *انسان‌شناسی هنر: زیبایی، قدرت، اساطیر*. تهران: ثالث.

- کالج، مالکوم (۱۳۸۳). *اشکانیان (پارتیان)*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: هیرمند.
- کانتور، هلن، جی؛ و دلوگاز، پ. پ (۱۳۴۸). «چغامیش شهر پنج‌هزارساله ایران». ترجمهٔ جهانگیر افکاری. *ماهنامهٔ پیام یونسکو*. شمارهٔ چهاردهم. سال اول. صص: ۲۸-۲۲.
- کریستنسن، آرتور (۱۳۸۸). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. ویراستاری حسن رضایی‌باغ‌بیدی، تهران: صدای معاصر.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). *موسیقی بین‌النهرین*. ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- گزنفون (۱۳۵۰). *سیرت کورش‌کبیر*. ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: چاپخانهٔ بانک بازرگانی ایران.
- گیرشمن، رمان (۱۳۵۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رمان (۱۳۸۵). *تاریخ ایران از آغاز تا اسلام*. چ ۳. ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: جامی.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۰). *تاریخ و تمدن ایلام*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- محمودی دولت‌آبادی، اصغر (۱۳۸۳). *تاریخ فرهنگ و سیاست در ایران باستان (دفتر پارینه)*. تهران: آبتین.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۱۳۴۴). *مقاصدالالحان*. به‌اهتمام: تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۱۳۶۶). *جامع‌الالحان*. به‌اهتمام: تقی بینش، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مسعودی، ابوالحسن علی‌بن حسین (۱۳۷۸). *مروج‌الذهب*. ج ۱. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۴). *موسیقی در بلوچستان*. تهران: سروش.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. ج ۱، تهران: سیمرغ (با همکاری نشر فاخته).
- معین، محمد (بی‌تا). *فرهنگ فارسی*. ج ۴، تهران: امیرکبیر.
- مهرین (شوشتری)، عباس (بی‌تا). *تاریخ ادبیات ایران عصر ساسانیان*. تهران: دریا.
- نگهبان، عزت‌الله (۱۳۷۲). *حفاری هفت‌تپه دشت خوزستان*. تهران: میراث فرهنگی.
- نوذری، عزت‌الله (۱۳۸۰). *تاریخ اجتماعی ایران از آغاز تا مشروطیت*. تهران: خجسته.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هرودت (۱۳۳۶). *تاریخ هرودت*. ترجمهٔ دکتر هادی هدایتی، تهران: دانشگاه تهران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۴۰). *تاریخ ادبیات ایران از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصرحاضر*. ج ۱ و ۲. مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمنه قدیم تاریخی تا حملهٔ مغول، چ دوم، تهران: فروغی.

- Dyson, R. H. Jr & Lawn, B. (1989). "Key Stratigraphic and Radiocarbon Elements for the 1976 Hesār Sequence". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR. Report of Restudy Project 1976.* Casa Edit rice le Lettere. Firenze.

- Pope, A. U., (1976). *Introducing Persian Architecture*. Tehran: Soroush Press.

- Potts, D. T., (2010). "Monarchy, Factionalism and Warlordism: Reflections on Neo-Elamite Courts". Im Herausgegeben von Bruno Jacobs und Robert Rollinger. *The Achaemenid Court Harrassowitz Verlag.* Wiesbaden. pp: 107- 137.

- Farrokh, K., (2005). *Sassanian Elite Cavalry AD 224 – 651.* Britain, Oxford: Osprey publishing.

- http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154

- http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/

- http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

مُهر دو رویهٔ هخامنشی تخت‌جمشید

مصیب امیری[I]

(صص: ۷۲ - ۵۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۱۲
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.57

چکیده

مهم‌ترین راه شناخت بشر در ادوار گذشته، مطالعه و پژوهش برروی آثار به یادگار ماندهٔ آن‌هاست و ازجمله آثاری که سهم بارزی در شناسایی فرهنگ و تمدن و بسیاری از مسائل گوناگون ادوار کهن ایران‌زمین داشته، نقوش مُهرها و آثارمُهری است. مطالعات این‌گونه داده‌ها، سال‌ها و بارها موردتوجه پژوهشگران باستان‌شناس و مورخ قرار گرفته و مقالات و کتب بسیاری درمورد این مقولهٔ بی‌پایان منتشر شده است؛ چراکه مُهر و نقش آن پاسخ‌گوی برخی از پرسش‌ها، عامل جهت‌گیری صحیح تعدادی از پرسش‌ها و مطرح‌شدن پرسش‌های جدیدی در رابطه با مسائل اجتماعی، اقتصادی و ادراکات مردمان گذشته است. در برخی نقوش، هنرمند جهانِ خود را توصیف می‌کند و این‌گونه توصیف درحقیقت استفادهٔ بهینه از نمادهاست. در موزهٔ تخت‌جمشید مُهری سیاه‌رنگ وجود دارد که تفاوت اساسی با دیگر مهرهای منسوب به دورهٔ هخامنشی دارد. این مُهر مسطح دوسو نقشی است که کمتر در هنر مُهرسازی مشاهده شده و در مُهرسازی هخامنشی نیز تاکنون منحصربه‌فرد است. این مُهر برای نخستین‌بار با درنظر گرفتن معیارهای مختلف مانند سبک هنری و نیز تفسیر نمادها، منتشر و مورد بازخوانی و ارزیابی قرار می‌گیرد. هدف اصلی در این مقاله، مستندسازی و معرفی نمادهای این مُهر است. همچنین نگارنده بر این است که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع معتبر کتابخانه‌ای بعد از توصیف کامل این مُهر به چند پرسش دربارهٔ این مُهر پاسخ دهد. نخست اینکه نقوش حک‌شده برروی مُهر با چه مفاهیمی به‌کار رفته است؟ چگونگی منشأشناسی این نمادها و اینکه این اشکال، زاییدهٔ افکار و باورهای هخامنشیان بوده و یا نه، میراثی از یک فرهنگ بسیار قدیمی است؟

کلیدواژگان: مهر مسطح، هخامنشیان، تخت‌جمشید، نماد.

I. استادیار گروه تاریخی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
amiri_m27@yahoo.com

مقدمه

به‌مناسبت طرح ساماندهی مخزن موزهٔ تخت‌جمشید که در تابستان ۱۳۹۴ ش. انجام شد، در دیداری که در مرداد همان‌سال از نحوهٔ ساماندهی داشتم، مُهر سیاه‌رنگی توجه مرا به خود معطوف کرد. این مهر تفاوت‌هایی با نمونه‌های از پیش معرفی‌شده دورهٔ هخامنشی داشت؛ مهر مسطحی با دوسو نقش که در دورهٔ هخامنشی بی‌نظیر است. ازسوی دیگر درمیان مدارک باستان‌شناسی، مهر و اثرمهرهای به‌دست‌آمده از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند؛ چراکه نمادها و نقوش موجود برروی آن‌ها تا حد زیادی بیانگر آداب، رسوم، عادات و اعتقادات یک قوم بوده و نیز جلوه‌ای از تاریخ، آیین، ادیان، فلسفه و هنر درکنار مدیریت اجتماعی-اداری را در طی قرون متمادی نشان می‌دهد. این نقوش، ریشه در تمدن کهن ایران داشته و گاه تحت‌تأثیر اقوام و ملل مجاور قرار می‌گرفته است. این داده‌های قابل‌حمل به‌خاطر استفاده در مبادلات تجاری، نامه‌های اداری و روابط سیاسی، باعث اشاعهٔ فرهنگ و هنر به سرزمین‌های دیگر نیز شده‌اند. مطالعهٔ نقش‌مایه‌های حک‌شده برروی این مهر، تاحدی می‌تواند در شناخت بعضی از نکات ناشناختهٔ فرهنگ و تمدن ایران‌باستان کمک کرده و ما را با گوشه‌ای از دنیای فکری این دوره آشنا سازد. این نقوش و نمادهای ناشناخته، اَشکالی پُر از کنایه از دنیای اطرافشان هستند. شناخت، تفسیر و درک نمادهای به‌جای‌مانده کاری بس دشوار است؛ چراکه تماماً برداشت اولیهٔ انسان نسبت به دنیای پیرامون و تأثیر نیروی‌های سحرآمیز و متافیزیکی هریک از اشکال است. هدف اصلی این مقاله، در ارتباط با مستندسازی این مهر و تفسیر نمادهای نقش‌شده بر آن است که از گذشته‌های دورتر به هخامنشیان رسیده است.

پرسش‌های پژوهش: این پژوهش برآن است تا به چند پرسش پاسخ دهد؛ نخست اینکه، نقوش حک‌شده برروی مهر با چه مفاهیمی به‌کار رفته است؟ چگونگی منشأشناسی این نمادها و اینکه این اشکال، زاییدهٔ افکار و باورهای هخامنشیان بوده و یا نه، میراثی از یک فرهنگ بسیار قدیمی است؟

روش پژوهش: این پژوهش براساس تک‌مهری است که در مجموعهٔ تخت‌جمشید نگهداری می‌شود. پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت گرفته و ازنظر روش، توصیفی، تطبیقی و تاریخی است. روش یافته‌اندوزی داده‌ها به‌شیوهٔ میدانی شامل مشاهده و بررسی اثر مورد مطالعه و شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده است. تمامی اطلاعات از منابع معتبر استخراج شده‌اند. اساس تحلیل بیشتر متکی بر اطلاعات و یافته‌های کتابخانه‌ای است.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات گسترده‌ای در زمینهٔ شناخت مهرهای مسطح در بین باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران هنر وجود داشته است، اما جامع‌ترین آن‌ها کتابی است از نویسندهٔ آلمانی به‌نام «فن ویکد» که با نگارش رسالهٔ دکتری خود در ارتباط با مهرهای مسطح پیش‌ازتاریخ خاورنزدیک، مجموعه‌ای از این‌گونه مهرها را در مناطق مختلفی از خاورنزدیک به‌استثنای مصر در گستره‌ای از چهارهزارسال (۳۰۰۰-۷۰۰۰ ق.م.) جمع‌آوری و تحلیل کرده است (Von Wickede, 1990). او در ابتدا با ذکر پیشینه‌ای از سبک‌های تزیینی روی مهرها شامل پلاک‌های گچی از محوطه‌های سوریه پیش از سفال، کل توالی این گونه مهرها را به سه مرحله تقسیم می‌کند. «آمیه» نیز مطالعهٔ گسترده‌ای دربارهٔ مهرهای ایلامی و بین‌النهرینی انجام داده که کامل‌ترین آن‌ها در دو مجلد منتشر شده است (1980 ;Amiet, 1972). «محمود راشِد» نیز مجموعه‌ای نسبتاً کامل از مهرها و اثرات‌مهری شرق‌باستان را مطالعه و نتایج آن را منتشر کرده است (Rashad, 1990). پژوهش‌های دیگری توسط «کولون» (Colon, 1987)، «پرادا» (Porada, 1965) و «پیتمن» (Pittmann, 1995) انجام گرفته است. یک

مقاله (Henkelman et al., 2004) و یک کتاب (گریسون و روت، ۱۳۹۰) نیز به‌صورت تخصصی به اثرمهرهای هخامنشی پرداخته‌اند. از پژوهشگران ایرانی می‌توان به بیانی (بیانی، ۱۳۶۳)، دادور و مبینی (دادور و همکاران، ۱۳۸۸) اشاره‌ای‌کرد. همچنین پایان‌نامه‌هایی نیز در این‌زمینه به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند؛ مانند پایان‌نامهٔ جوزی (جوزی، ۱۳۷۲)، مهرآفرین (مهرآفرین، ۱۳۷۵الف) و مترجم (مترجم، ۱۳۷۵).جستار حاضر، اولین گزارش دربارهٔ مهر مورد مطالعه در این پژوهش است.

مهر و اهمیت آن

مهر یا اثر آن، ازجمله مدارک معتبری هستند که در شناخت فرآیند توسعه و تکامل و یا اُفت‌وخیزهای محوطه‌های باستانی کمک قابل‌توجهی می‌کنند. مهرها دارای علائم و نقوش خاصی هستند که این علائم بعضاً منشأ حروف هستند و یا نشانه‌هایی از مذهب و جهان‌بینی و باورهای فکری انسان را درطول حیات نشان می‌دهند. مهر ازجمله آثاری است که بیشترین اطلاعات را برای هویدا کردن اعتقادات، آداب‌ورسوم، مناسک، عادات، باورهای قومی، نوع معیشت، پوشاک، زیست‌محیط، اقلیم، پوشش گیاهی، تنوع جانوری، شکوفایی و انحطاط اقوام، تحول فرهنگی، استمرار تمدنی و ارتباطات تجاری بین نواحی مختلف در اختیار محققین قرار می‌دهد (مهرآفرین، ۱۳۷۵ب: ۱۱۸). علت اصلی پیدایش مهر، نشانهٔ مالکیت و علاقهٔ بشر به شناساندن حق مالکیت خویش بوده است (چایلد، ۱۳۷۵: ۶۷)، ولی انجام مهروموم در تأیید ارزش‌گذاری و رسمیت بخشیدن به معاملات و فرمان‌های اداری-مالی، به‌عنوان آویز جهت طلسمات و تعویذ و احتمالاً برای تزیین و زیورآلات هم مورد استفاده قرار گرفته است.

مهرها به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: الف. مهرهای مسطح یا استامپی؛ ب. مهرهای استوانه‌ای یا سیلندری. البته به این دو دسته، بعضی از محققین دستهٔ نیمه‌استوانه‌ای را نیز افزوده‌اند و این عنوان را به مهرهایی اطلاق می‌کنند که شکل آن‌ها یک نیم‌استوانه است (Amiet, 1972: 22).

الف: مهر مسطح

اولین علائم پیدایش هنر مهرسازی در نوسنگی بدون‌سفال شرق باستان از سوریه، آناتولی و منطقهٔ زاگرس همراه با گروهی از مهرهای مسطح گلی آغاز می‌گردد. در شمال بین‌النهرین در دورهٔ حلف قدیم (۵۱۰۰ ق.م.) اولین نمونه‌های مربوط به سبک مهرهای نیم‌کروی[۱] و عدسی‌شکل[۲]، مهرهای دکمه‌ای‌شکل همراه با طرح‌های هندسی و همچنین یک سبک تزیینی از آویزهای مهری‌شکل دیده می‌شود (Caldwell, 1976: 230).

ب: مهر استوانه‌ای

در اواخر هزارهٔ چهارم ق.م. پیشرفت نظام‌های اقتصادی و اداری موجب پیدایش مهرهای استوانه‌ای شد که می‌توانست یک پیام بزرگ‌تر از مهرهای مسطح را ارسال کند.

مهرهای استوانه‌ای امکان افزایش قابل‌ملاحظه در پیچیدگی طرح نسبت به اندازهٔ مهر را فراهم می‌سازند؛ برای مثال، میزان سطح در دسترس برای ایجاد نقش برروی مهرهای مسطح با قطر دو سانتی‌متر، ۳/۱۴ سانتی‌متر مربع است، درحالی‌که محدودهٔ در دسترس برروی یک مهر استوانه‌ای با ارتفاع دو سانتی‌متر و قطر یک سانتی‌متر برابر با ۶/۲۸ سانتی‌متر مربع است و نقوش با طول نامشخص می‌توانست برروی آن‌ها ایجاد گردد (Johnson, 1973: 139). تغییرات اصلی در نظام اقتصادی، همراه با تغییراتی از یک جامعهٔ خویشاوندی به‌سوی جامعهٔ طبقاتی بوده که در افزایش میزان واحدهای اقتصادی و رشد سازماندهی نیروی کار نمود یافته است. مهرهای استوانه‌ای،

کنترل مؤثرتری را فراهم می‌کرده است و سطح بیشتری می‌توانست مهر شود و از فریب و تحریف محفوظ می‌ماند.

گستردگی تصویر ذهنی با پدید آمدن مهر استوانه‌ای که زمینهٔ تمثیلی و تجسمی را افزایش می‌بخشد، همراه است؛ نه به آن اندازه که با افزودن به سطح آماده‌شده برای کار سنگ‌تراش، بلکه با آزادی عمل و مکانی که شکل و حالت استوانه‌ای برای به‌دست‌آوردن تصویری نامحدود با پوشاندن سطح توپی مدور گلی یا لوح در اختیار می‌گذارد (لوبرون، ۱۳۷۶: ۱۷۱).

حرکاتی که یک مهر مسطح یا یک مهر استوانه‌ای بر یک جسم جامد از خاک‌رس ایجاد می‌کند، به‌طور متفاوت در زمان نگاشته و ثبت می‌گردد و پدیدار شدن وضع و حالت گوناگونی را نسبت به وقایع میسر می‌سازد. مهر مسطح که با سرانگشتان نگاه داشته شده، در حالت عمودی برای مهر کردن بر سطح موردنظر به‌کار رفته است. یک حرکت در هربار تنها یک تصویر را تولید می‌کند؛ بنابراین ایجاد تصویر به‌طور مکرر و پی‌درپی نیازمند تکرار حرکت است، مانند تکه‌های گسیخته و پایان‌یافتهٔ زمان که تنها قراردادن آن‌ها درکنار هم تصوری از یک حالت نمایشی مداوم و به‌هم‌پیوسته را به‌دست می‌دهد. ولی بین هر حرکت و هر تصویر که بر شئ نقش بسته، همواره یک حاشیهٔ خالی وجود دارد. درعوض تنها با یک حرکت توأم کاربردی و انتقالی است که مهر استوانه‌ای بر سطح موردنظر غلطانده شده است. تکرار تصویر از جابه‌جا شدن پی‌درپی و مداومِ دست، به‌طور موازی با سطحی که باید پوشانده شود، به‌وجود می‌آید. این به‌هم‌پیوستگی و تداوم حرکت شرط اصلی و اساسی به‌شمار می‌رفته و بر یک مورد انحصاری هم‌زمان گواهی می‌دهد. به‌عبارت دیگر این تداوم با حرکات اشاره‌ای، تسلط انسان را بر وقایع و اموری که با ابتکار و نوآوری در حسابداری افزایش یافته است، بیان می‌دارد (همان).

استفاده از مهرهای استوانه‌ای در دورهٔ هخامنشی بسیار جالب‌توجه است؛ زیرا اندکی پیش از این در بابل، مهرهای استوانه‌ای جای خود را به مهرهای مسطح داده و مهرهای مسطح به‌عنوان مهرهای رسمی سلطنتی مورد استفاده قرار گرفته بودند (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۵۱)؛ درحالی‌که پارسیان، تولید و استفاده از مهرهای استوانه‌ای را ادامه دادند. مورد استفادهٔ مهرهای استوانه‌ای در زمان هخامنشیان جهت مقاصد اداری، به‌ویژه توسط فرمانروایان است و مهرهای مسطح و حلقه‌ای را افراد ویژه استفاده می‌کرده‌اند.

توصیف کلی مهر

در موزهٔ تخت‌جمشید، مهر دوطرفه‌ای به‌شمارهٔ اموالی ۱۲۶۷ ثبت شده است. نمونهٔ این مهر پیش‌تر از جیرفت متعلق به هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد به‌دست آمده است (Hessari, 2012: 315, Taf 125)، (تصویر ۱)؛ اما از دورهٔ هخامنشی نمونهٔ این مهر تاکنون گزارش نشده است. قطر این مهر ۱۵ میلی‌متر و ضخامت آن ۹ میلی‌متر است؛ جنس آن از سنگ حدید و محل یافت آن تخت‌جمشید اعلام شده است. یک سوراخ نسبتاً بزرگ هر دوطرف مهر کنده شده است.

توصیف نقوش

برروی مهر، سه نقش جدا ازهم مشاهده می‌شود؛ اول، مردی که نشسته و سبویی در یک دست، و گُلی در دست دیگر دارد. دوم، درخت سرو در پشت‌سر مرد، و سوم عودسوز که در مقابل مرد قرار دارد (تصویر ۲).

مرد احتمالاً شاهی است که تاج کوتاهی با چند کنگره برسر دارد و از نیم‌رخ مانند دیگر تصویر هخامنشی به‌تصویر کشیده شده است. تاج شباهت به کلاه گِرد اهورمزدا نیز دارد که احتمالاً کوششی است برای شبیه‌کردن شاه با اهورمزدا، زیرا این شاه است که اعمال فوق طبیعی مانند کشتن

تصویر ۱. مهر یا نشان از جیرفت (Hessari, 2012: 315, Taf 125).

تصویر ۲. روی مهر تخت‌جمشید (نگارنده، ۱۳۹۷).

هیولاها را می‌تواند انجام دهد که در هنر آشوری فقط خدایان و انسان‌های بال‌دار موفق به انجام آن بودند (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۲۸). برروی مهر، شاه نقش اصلی را دارد و نقش درخت سرو و عوددان کاملاً حاشیه‌ای است. از زیر تاج، موها به‌طور فِر و مجعد، مانند تمامی نقوش تخت‌جمشید به روی پیشانی و پشت‌سر ریخته است. صورت شاه، پهن و ابروان او کشیده و تا گوش‌ها رسیده است، با بینی ظریف، بلند و صاف، لبان برآمده که درحال نوشیدن هستند و ریشی که نسبت به نقوش تخت‌جمشید کوتاه‌تر، ولی فِردار و مجعد است. چشم شاه نیز بزرگ و درشت به‌نظر می‌آید. گردن شاه متناسب با بدن بوده که قسمتی از آن زیر لباس قرار گرفته است. در جلو سینه از زیر گردن تا شکم، پارچه‌ای یا تکه‌ای لباس وجود دارد که تاکنون در نقوش دیگر مشاهده نشده است. دستان

شاه بلند و کشیده هستند و در نقش لاغر به‌نظر می‌آیند. شاه در دست چپ یک شاخهٔ گل نیلوفر دارد که غنچه‌ای در گوشهٔ راست آن مشاهده می‌شود، همانند داریوش در نقش بارعام. شاخهٔ گل بلند است و انتهای آن از دستان شاه بیرون زده است. داشتن گل لوتوس در دستان، موضوعی است که در تعدادی از مهرهای منسوب به هخامنشی مشاهده شده است؛ چنان‌که حتی نقش گل لوتوس در دستان زنان هخامنشی نیز یافت شده است (Bakker, 2007)، ولی داشتن غنچهٔ روی گل فقط منحصربه شاه و ولی‌عهد است (تصویر ۳). شاه در دست راست خویش نیز سبویی بزرگ دارد که بالا برده و به دهان نزدیک کرده یا از دهان دور می‌کند. نقش شاه نشسته با سبویی در دست در هنر ایلام قدیم از مهری از جنس قیر که در مجموعهٔ فروغی است، قابل‌شناسایی است (تصویر ۴). کمر شاه باریک و انحنای آن کاملاً مشهود است و کمربندی در دو ردیف به دور کمر شاه پیچیده است.

تصویر ۳. گل با دو غنچه در دست داریوش کاخ خزانه (نگارنده، ۱۳۹۷).

تصویر ۴. نقش شاه دورهٔ ایلام قدیم بر مهر از جنس قیر متعلق‌به قرن ۱۹ ق.م. (Porada, 1971: Fig4).

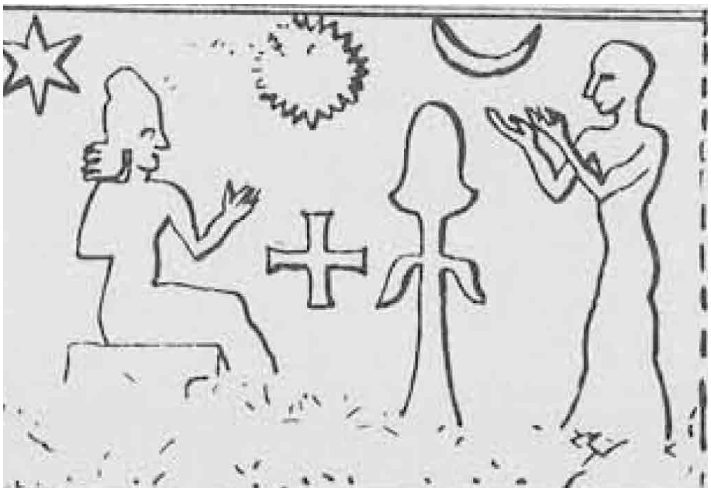
شاه روی تختی نشسته است و نشیمن‌گاه او از نسبت واقعی کوتاه‌تر به‌نظر می‌رسد. پاهای شاه روی زمین و موازی پایه‌های صندلی قرار دارد. پوشش پای شاه، چکمه‌ای بلند است با بندهای درهم‌پیچیده که در نقوش منسوب به شاه، پاپوش شاه چکمه نیست؛ بلکه کفشی ساده است.

شاه برروی یک تخت یا صندلی نشسته است. تا پیش از دورهٔ هخامنشی، نقوش انسان‌های تخت‌نشین، منحصربه شاهزادگان و خدایان است که در مراسمی خاص شرکت کرده، بسیار خشک و بی‌روح و منظم برروی صندلی یا چهارپایه‌ای نشسته و در یک مراسم رسمی شرکت کرده‌اند. این مراسم احتمالاً نیایش، ضیافت، معرفی جانشینان و یا پیمان عقد دوستی بود که در بین‌النهرین از اوروک تا آشور جدید (دادور و علیایی، ۱۳۹۰: ۲۲) و در سراسر دورهٔ ایلام بدین‌گونه بوده است. نقش کرسی، چهارپایه و صندلی ازجمله نقوشی هستند که آغاز نشان‌دادن آن‌ها، از دورهٔ پیش‌حکومتی یا حکومت‌های محلی ابتدایی مشاهده شده است که اولین نمونهٔ آن در ایران در اواسط هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد برروی یک تعویذ از شوش I یافت‌شده است (Le Breton, 1956: 135, Fig 12). به‌نظر می‌رسد جنس صندلی از چوب است و عاملی که نشان دهد به صندلی الحاقاتی از اجناس دیگر وجود دارد، مشاهده نمی‌شود. تکیه‌گاه صندلی بلند و تا زیر گردن رسیده است. این تکیه‌گاه کاملاً صاف و بدون انحنا است و لبهٔ بالای آن تیز و مثلثی است. پایه‌های صندلی همانند صندلی‌های دیگر چهار عدد است و نسبت به تکیه‌گاه، پایه‌ها کوتاه‌تر هستند. نشیمن‌گاه صندلی با سه‌قطعه چوب به قطعهٔ زیرین متصل شده و درمجموع زیر نشیمن‌گاه، سه‌قطعه مربع‌شکل برای محکم‌شدن پایه‌های صندلی و مهار آن تعبیه شده است. نکتهٔ جالب در تصویر این است که مَرد هیچ تماسی با صندلی ندارد، نه از نقطهٔ تکیه‌گاه و نه در نشیمن‌گاه؛ به‌نظر می‌رسد که حالت نشستن را به خود گرفته است که البته در بیشتر نقوش مهرها یا اثرات مهری همین‌گونه است.

درمقابل مرد، یک عودسوز بزرگ قرار دارد که شاید مجمر آتش نیز باشد. پایهٔ این عودسوز در نمای دو بعدی، مثلثی‌شکل است که احتمالاً در سه‌بعدی به‌صورت مخروطی‌شکل باشد. هشت ردیف موازی که از پایین به بالا کوچک‌تر می‌شوند، این پایه را تزیین کرده‌اند. در میانهٔ این عودسوز، پنج شاخه آویزان است که شبیه شاخه‌های درخت نخل هستند و در بالای آن آتشدان عودسوز قرار گرفته است. آتشدان زنجیری دارد که یک‌سرِ آن به کمر عودسوز وصل است و سر دیگر آن روی آتشدان قرار دارد که احتمالاً درپوش آتشدان را نگه می‌داشته است. آتشدان نیز شبیه میوهٔ کاج نقش شده است. این آتشدان پایه‌بلند در دو نقطه در تخت‌جمشید، شامل کاخ خزانه و تالار تخت قابل‌مشاهده است. همچنین در موزهٔ ایران‌باستان نیز نمونه‌ای از آن وجود دارد. این آتشدان‌ها مرکب از پایهٔ راه‌راه به‌شکل مخروط باریک و ناقصی است که انتهای آن پهن و گسترده است و بدنهٔ استوانه‌ای‌شکل و لبه‌ای به‌شکل حلقه که نیم‌کرهٔ شیارداری را نگه‌داشته است. این نیم‌کره به‌شکل گل نیلوفر وارونه است و در بالای آن استوانهٔ کوتاه راه‌راهی است که شاید امتداد پایهٔ اصلی باشد. برروی آن مخزن هفت‌پله‌ای قرار دارد که بی‌شباهت به میوهٔ کاج نیست. این آتشدان درپوشی دارد که با زنجیری به زائده‌ای که روی بدنه قرار داشته و به‌شکل سر اُردک، متصل شده است (تصویر ۵). این‌گونه آتشدان‌ها بر اثرمهرهای متعلق به ایلام میانه نیز شناسایی شده‌اند (تصویر ۶).

پشت‌سر شاه، درخت سرو مثلثی‌شکل کوچکی قرار دارد. درخت سرو نمادین نسبتاً کوتاه نقش شده و ده ردیف شاخه در سمت چپ و یازده ردیف شاخه در سمت راست آن قرار گرفته است. شاخه‌ها همگی به‌طرف بالا رفته‌اند و شبیه دستان درحال دعا و نیایش به‌نظر می‌آیند. در پای درخت، دایره‌ای مشاهده می‌شود که احتمالاً گلدانی را القا می‌کند. شایان‌ذکر است که بیشترین نقوش درخت برروی مهرها و اثرات مهری، درخت نخل است و کمتر از درخت سرو استفاده شده است.

تصویر ۵. آتشدان (عودسوز) نقش‌برجستهٔ کاخ خزانه (نگارنده، ۱۳۹۷).



تصویر ۶. آتشدان دورهٔ ایلام میانه، اثرمهر یک گل‌نوشتهٔ ایلامی به‌دست‌آمده از آشور (Porada, 1971: Fig 7).

شیر نقش‌شده برروی مهر، غُران، جوان و بسیار خشمگین به‌نظر می‌رسد که خصوصیت بیشتر شیران منقوش در دورهٔ هخامنشی است. بدن شیر، نرم و چابک به‌نظر می‌رسد؛ سر او به‌عقب برگشته، و گویا برای تعقیب‌کنندگان خود غرش خشمگینانه می‌کند. دستان و پاها در حالت راه‌رفتن آرام هستند؛ به‌گونه‌ای‌که مشخص است شیر پیروزمندانه و آرام به‌طرف جلو می‌رود. عضلات شیر بسیار نیرومند و آمادهٔ نبرد است و این آمادگی با چین‌های عضلات بسیار هنرمندانه نشان داده شده است. گردن شیر بلند و با ترشرویی به‌طرز ترسناکی به‌عقب برگشته است و چشمانش بزرگ و تمام حدقه را پر کرده است. دُم شیر مانند شلاقی است که آمادهٔ تازیانه‌زدن است و یال‌های شیر کاملاً سیخ و بلند و بی‌تحرک نشان داده شده‌اند. پنجه‌های شیر، قوی و سترگ هستند که حتی ناخن‌ها

را هم هنرمند به تصویر کشیده است (تصویر ۷). نقش شیر و لوتوس این مهر برروی آثار معماری (تصویر ۸)، منسوجات و اثر منسوجات یافته از تخت جمشید نیز قابل‌مشاهده است (موسوی و آیت‌الهی، ۱۳۹۰: ۴۷).

پرندهٔ حک‌شده بر پشت مهر، دُرنای گردن‌کشیده‌ای است که بال گشوده است. این درنا اگر آن سر و گردنِ کشیده را نداشت، قطعاً مانند بال‌های فره ایزدی می‌شد که در گوشهٔ مهر حک شده است و این‌گونه به‌نظر می‌آید که هنرمند اصرار داشته تا سر و گردن درنا را ترسیم نماید تا نقش فره القا نشود. هرطرف از بال‌های درنا، هفت پَر دارد و دُم آن نیز دارای پنج پَر است. گردن درنا

تصویر ۷. پشت مهر تخت‌جمشید (نگارنده، ۱۳۹۷).

تصویر ۸. نقش شیر در کاخ آپادانای تخت‌جمشید (نگارنده، ۱۳۹۷).

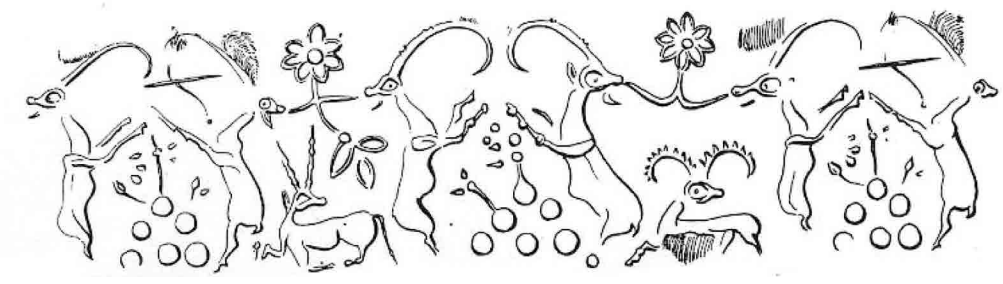
کشیده و به‌سوی زیر گردن و شکم شیر رفته است. این کشیدگی احتمالاً به‌خاطر کمبود جا برای نقش‌کردن گردن درنا بوده است. گردن درنا در جای خود قرار ندارد و اشتباه حکاک مهر باعث شده که گردن به‌جای اینکه روی بدن درنا باشد، روی بال قرار گرفته است.

نمادها

اهمیت و ارزش مهر به‌دلیل نقوشی است که روی آن حک شده و از زمانی‌که انسان از مهر به‌عنوان ابزاری برای شناسایی مالکیت استفاده کرد، نقوش مختلفی تزیین‌گر مهرهای آنان بوده است. پیش از ورود به بحث بایستی تعریفی نظری از نماد و نشانه داشته باشیم. در *لغتنامهٔ فشردهٔ آکسفورد* «نماد» را به‌عنوان علامت مشخصه یا خصیصه تعریف می‌کنند و نشانهٔ متعارف و قراردادی یک موضوع، ایده و یا یک روند تلقی می‌گردد و همچنین دارای خصیصه‌هایی است که آن‌را از نشانه متمایز می‌کند (کلارک، ۱۳۸۹: ذیل کلمهٔ Symbol). تعریف دیگری از نماد وجود دارد که می‌گوید نماد چیزی است که درنظر همگان به‌طور طبیعی، چیز دیگری را به‌دلیل داشتن کیفیت‌های مشابه یا پیوند واقعی یا ذهنی معرفی می‌کند، باز می‌نماید و یا به‌یاد می‌آورد (Wolanin, 1978: 15). نماد دارای صفاتی است که به‌وسیلهٔ حس دریافت‌شدنی هستند و می‌توانند در پیوند با آنچه ازطریق نماد رسانده می‌شود، قرار گیرند. نمادها حس انسان را در ارتباط با مورد ارجاع‌شان برمی‌انگیزند و برعکس، نشانهٔ چنین خاصیت انگیزشی ندارد، اما بیشتر با توافقی ضمنی و نه ازطریق صفات فیزیکی با معنایش در پیوند است (Ibid: 15-16).

لوتوس یا نیلوفرآبی، گلی است که در محیط آبی رشد می‌کند و ریشه‌های آن در گل‌ولای و گلبرگ و کاسبرگ آن بر سطح آب شناور است. گل لوتوس با برآمدن خورشید، باز می‌شود و آن‌را تبدیل به نماد آفتاب کرده است. طرز خاص رویش لوتوس، این گل را ازنظر مردم باستان استثنائی کرده و به آن حالت مقدس داده است. اسطوره‌های سه تمدن ایران، مصر و هند یا برروی لوتوس نشسته و یا لوتوس در دست دارند (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۲۴). در اسطوره‌های ایرانی لوتوس، نماد آناهیتا و میترا است. مِهر رب‌النوع خورشید است و نیلوفر با آیین مِهر پیوندی نزدیک دارد. بعضی از پژوهشگران معتقدند در صحنهٔ زایش مِهر، آن‌چیز که مانند میوهٔ کاج است و مِهر از آن بیرون می‌آید، غنچهٔ نیلوفر است نه صخره (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۲). آناهیتا اسطوره‌ای جهان‌شمول است، چون با آب در ارتباط است. نمادهای او گل لوتوس، ماهی و سبوی آب هستند. معنای نام او، رود قوی پاک و آب توانای بی‌آسایش است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۱۶). در اعتقاد انسان باستان، تقدس نیلوفر مساوی با ظهور و تجلی در این عالم بوده است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۲۶). از شوش دورهٔ سوم، شبیه گل لوتوس نیز به‌دست آمده است (تصویر ۹).

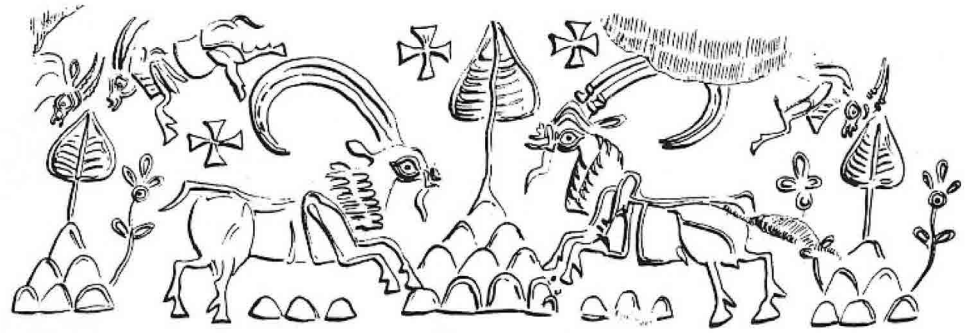
درخت همواره در فرهنگ‌های مختلف به‌عنوان یکی از کهن‌ترین نمادها موردتوجه و ستایش قرار گرفته است. دلیل این توجه، حیات‌بخشی، قدرت رشد، تجدید حیات گیاه و سودمندی آن



تصویر ۹. گل لوتوس، اثرمهر شوش III (Amiet, 1980: Pl 48g).

است. درخت سرو همان درختی است که زرتشت پیامبر آن را بر سردر آتشکدهٔ آذربرزین‌مهر کاشته است. نقش این درخت برروی اثرمهرهای متعلق به هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد نیز به‌دست آمده است (تصویر ۱۰)؛ ولی برروی سفال، این نقش در اواخر هزارهٔ پنجم قبل‌ازمیلاد در تپه سیلک مشاهده شده است (گیرشمن، ۱۳۷۹: لوح ۶۲، ۳۹۵). انسان‌های باستان معتقد بودند که درخت سرو عامل بازدارندهٔ پوسیدگی جنازه است، برای همین موضوع آن را برسر مزارها و گورستان‌ها غرس می‌کردند. فنیقی‌ها آن را مقدس می‌شمردند و درخت سرو را مایهٔ حیات می‌پنداشتند. سرو در آثار هخامنشی (تصویر ۱۱) به‌صورت مثلثی مجسم شده است. نیرو و اشاره مثلث از داخل فرم، رو به بیرون و بالا است. گویی ما را از جهان زمینی به جهان بالا و آسمان هدایت می‌کند.

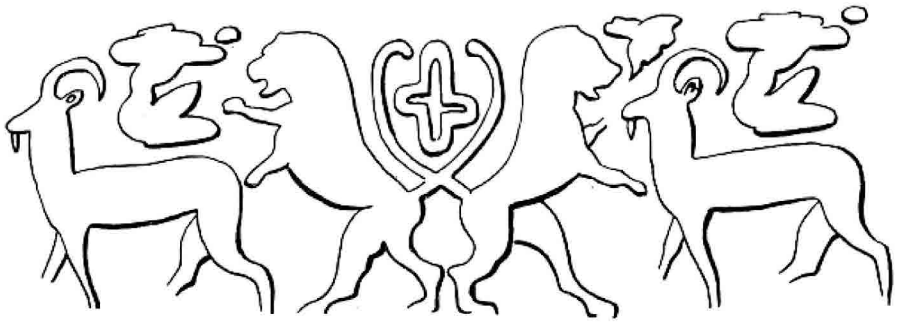
یکی از موضوع‌های اصلی در هنر شرق‌باستان، شیر غران با پنجه‌های کشیده است که آمادهٔ جهیدن و یورش بر حریفان است. شیر از مهم‌ترین کهن‌الگوها در میان ایرانیان به‌شمار آمده است



تصویر ۱۰. درخت سرو برروی اثرمهر شوش IV (Amiet, 1980: Pl 34, Fig 537).

تصویر ۱۱. درختان سرو برروی پلکان کاخ آپادانا (نگارنده، ۱۳۹۷).

(تصویر ۱۲)، چنان‌چه برروی سفال‌های سیلک III7 نیز این تصاویر هم‌زمان با مهرها مشاهده شده (گیرشمن، ۱۳۷۹: لوح ۸۲، D۱۱) و معمولاً درکنار پادشاهان و به‌صورت نماد سلطنت و نشانه‌ای از شجاعت و نیرومندی است (اتینگهاوزن، ۱۳۵۷: ۱۴). هنوز در باور عامه، شیر نشان شهریاری است، چنان‌که در خواب‌گزاری شیر به شهریاری تعبیر می‌شود (دمیری، ۱۲۷۵: ۸). در زمان هخامنشیان، مسبک‌سازی متفاوتی برای این موضوع به‌وجود آمد که به جانوران اشکال جاودانی از خشم و نیرو عرضه می‌کرد. شیر در فرهنگ‌های باستانی ایلام و بین‌النهرین، نماد نگهبانی از دروازه‌ها بود و گواه این موضوع دروازهٔ ایشتار و دروازهٔ ملل هستند که سر انسان با بدنهٔ شیر بر دروازه‌ها نظارت می‌کنند. شیر را بسان محافظ برروی دستبندها و زینت‌آلات می‌توان دید (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۶). دارندگان شیر، صاحبان قدرت مضاعف هستند. ایرانیان شیر را نشان بهار، سلطنت، حفاظت در برابر شر و بدی، نور و خورشید می‌دانند. همچنین شیر، نماد جانوری ایزد مِهر در ایران باستان قلمداد و به‌مناسبت قدرت زیاد، منشأ نیرو، قدرت و مبارزه معرفی شده است. شیر مهم‌ترین نماد مِهر است؛ چراکه وی چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مِهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به‌شمار می‌رفت (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۳۷). شیر گاوکش را نماد آغاز کشاورزی، غلبهٔ شاه بر دشمنان و نیکی بر اهریمن دانسته‌اند و نشانه‌ای از نوروز به‌شمار می‌آید.



تصویر ۱۲. نقش شیر برروی مُهری از شوش II (Le Breton, 1957: 106, Fig 20).

پرنده در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد روح و نقشِ واسط بین زمین و آسمان است. بعضی باورها بر این‌اند که بعد از مرگ، روح به‌شکل یک پرنده جسم را تَرک می‌کند و پرنده را نشان روح (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۶۸) و نماد گسترهٔ روح می‌دانند؛ به‌ویژه هنگامی‌که روح پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. به‌دلیل ارتباط پرنده با آسمان، پرنده را موجودی آسمانی، تجسمی از خدایان و پیک خدایان درنظر گرفته‌اند (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۵). بسیاری از اقوام باستانی پرنده‌های بزرگ را با خورشید، خدای آسمان همراه دانسته‌اند و از ویژگی‌های هوا پذیرفته و آن‌ها را تجسم داده و یکی از چهار عنصر به‌شمار می‌آورند (هال، ۱۳۸۷: ۳۹). پرنده در ایران، منتقل‌کنندهٔ وحی و سروش، نمایندهٔ عقل کل، تجسمی از آتش و خورشید است (جابز، ۱۳۷۰: ۲۸). در این‌میان، درناها برای انسان موجوداتی احترام‌برانگیز و ارجمند بوده‌اند. درناها نماد عمر دراز و پیام‌آور خدایان بوده‌اند. درنا حاکی از آبدان آسمان است که بر زمین فرو می‌ریزد (هال، ۱۳۸۷: ۴۹). نقش درنا روی اثرمهر شوش I مشاهده شده (تصویر ۱۳)، ولی پیش از آن برروی سفال‌های چشمه‌علی در اواخر هزارهٔ پنجم قبل‌ازمیلاد نیز گزارش شده است (اسفندیاری، ۱۳۷۸: ۸۸، طرح ۵۳ و ۵۴) و همچنین این نقش، تزیین‌بخش تعدادی از ظروف اسلامی نیز بوده است (تصویر ۱۴)، (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۷).

تصویر ۱۳. نقش درنا بر اثرمهر شوش I (Mecquenem, 1934: 187, Fig 19).

تصویر ۱۴. نقش درنا بر ظروف نیشابور قرن ۴ هـ.ق. (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۱۵).

نتیجه‌گیری

باورهای اقوام ایرانی از پیش‌ازتاریخ تاکنون، چنان نقش گسترده‌ای در شکل‌گیری هنر ایرانی داشته است که انعکاس آن با وجود گذشت هزاران سال و تحولات آیینی و فرهنگی ایرانیان، با شکلی دیگر در بسیاری از آثار هنری نمایان است. نمونهٔ آن، مُهر موردمطالعه است. در زمانی‌که بیشتر مهرهای ساخته‌شده در دورهٔ هخامنشی استوانه‌ای هستند، یک مهر دورطرفه منقوش از تخت‌جمشید، معروف‌ترین و مهم‌ترین شهر هخامنشی یافت می‌شود که تمامی نقوش حک‌شده برروی آن، بازتابی از باورهای چندهزارسالهٔ مردمان ایران‌زمین دارد که تعدادی از آن‌ها هنوز همان معانی و مفاهیم را برای مردمان معاصر دارند. هیچ‌یک از نقوش ابداع ذهن هنرمند هخامنشی نیست، بلکه مفاهیم قدیمی به‌شیوهٔ جدید، با فناوری نوین و ظرافت بسیار برروی این مُهر پیاده شده است.

پی‌نوشت

1. Hemispheriod
2. Lentiod

کتابنامه

- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۵۷). *قالیچه‌های شیری فارس*. به‌کوشش: پرویز تناولی و سیروس پرهام، تهران: سازمان جشن و هنر.
- اسفندیاری، آذرمیدخت (۱۳۷۸). *جایگاه فرهنگ چشمه‌علی در فلات مرکزی ایران*. تهران: معاونت پژوهشی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی.
- بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸۸). *اسرار مکنون یک گل*. چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- پرادا، ایدت (۱۳۸۳). *هنر ایران باستان*. ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۵). *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*. تهران: سروش.
- جابز، گرترود (۱۳۷۰). *سمبل‌ها*. ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران: فکرروز.
- جوزی، زهره (۱۳۷۲). «مذهب ایلام با نگرشی بر مهرهای استوانه‌ای». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشر نشده).
- چایلد، گوردون (۱۳۷۵). *انسان خود را می‌سازد*. ترجمهٔ احمد کریمی‌حکاک و محمد هل‌آتایی، تهران: انتشارات فرانکلین.
- دادور، ابوالقاسم؛ و مبینی، مهتاب (۱۳۸۸). *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- دادور، ابوالقاسم؛ و علیایی، بیتا (۱۳۹۰). «نشستگاه‌ها در تمدن بین‌النهرین». *مجلهٔ جلوهٔ هنر*. شمارهٔ ۵. صص: ۲۲-۱۵.
- دمیری، کمال‌الدین (۱۲۷۵). *خواص‌الحیوان*. چاپ سنگی، تبریز.
- شایسته‌فر، مهناز؛ و غفاری، گلسا (۱۳۹۴). «بررسی نقش پرنده در سفالینه‌های بخش اسلامی موزهٔ رضا عباسی». *دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*، آبان ۱۳۹۴. بیرجند.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۱). «کهن‌الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان». *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. شمارهٔ ۴۹. صص: ۹۳-۸۳.
- کرمی، مهرناز (۱۳۸۱). «بررسی تأثیرات متقابل موجودات افسانه‌ای-ترکیبی دو تمدن کهن ایران و بین‌النهرین با تأکید بر شکل و معنا». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشرنشده).
- کلارک، مایکل (۱۳۸۹). *فرهنگ فشردهٔ اصطلاحات هنر آکسفورد*. ترجمهٔ الهام‌السادات رضایی، تهران: برگ‌نگار.
- گریسون، مارک؛ و روت، مارگرت کول (۱۳۹۰). *اثرمهرهای هخامنشی*. مترجمان: کمال‌الدین نیکنامی و علی بهادری، تهران: دانشگاه تهران.
- گیرشمن، رومن (۱۳۷۹). *سیلک کاشان*. ترجمهٔ اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور (پژوهشگاه).
- لوبرن، آلن (۱۳۷۶). «لایه ۱۸ در آکروپل شوش- یادگار خاک، یادگار زمان». *شوش و جنوب‌غربی ایران*. زیرنظر ژان پرو و ژنوییو دولفوس. ترجمهٔ هایده اقبال، تهران: مرکز نشر دانشگاهی. صص: ۱۷۱-۱۶۵.
- مترجم، عباس (۱۳۷۵). «مطالعه و بررسی مهرهای مکشوفه در شمال و شمال‌غرب ایران و مقایسهٔ آن‌ها با مهرهای فلات مرکزی در عصر آهن». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشرنشده).
- ملک‌زاده بیانی، ملکه (۱۳۶۳). *تاریخ مهر در ایران*. تهران: انتشارات یزدان.
- موسوی، بی‌بی‌زهرا؛ و آیت‌الهی، حبیب‌الله (۱۳۹۰). «بررسی نقوش منسوجات در دوران

هخامنشی، اشکانی و ساسانی». *مجلهٔ نگره*. شمارهٔ ۱۷. صص: ۵۷-۴۷.
- مهرآفرین، رضا (۱۳۷۵الف). «بررسی نشانه‌های تمدنی نقوش حیوانی بر مهرهای استوانه‌ای ایلام». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشرنشده).
- مهرآفرین، رضا (۱۳۷۵ب). «مهر و عملکرد آن». *مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ۲، شمارهٔ ۲، صص: ۱۳۳-۱۱۶.
- میت‌فورد، میراندا بروس (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر.
- هال، جیمز (۱۳۸۷). *فرهنگ‌نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: معاصر.

- Amiet, P. (1972). *Glyptique Susienne.* Memoires de la delegation en Persian. Tome XLIII Vol I, France.
- Amiet, P. (1980). *La Glyptique Mésopotamienne Archaique.* Paris.
- Bakker, J. (2007). "The Lady and Lotus, Representations of Women in the Achaemenid Empire". *Iranica Antiqua* XLII: 207-220.
- Caldwell, J. (1976). "The Early Glyptic of Gawra, Giyan and Susa and the Development of long Distance Trade". *Orientalia* 45: 227-250.
- Colon, D. (1987). *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East, Chicago.* University of Chicago Press and London. British Museum Publications Ltd.
- Henkelman, W. F. M; Jones, C. E. & Stopler, M. (2004). *Clay Tags with Achaemenid Seal Impressions.* Arta 2004.001.
- Hessari, M. (2012). *Focus Kerman; Neue Archaologische Funde Ous Südostiran und Ihre Bedeutung für die kunst und kultur der Bronzezeit im 3.* Jahrtausend v. Chr. Iran-Tehran.
- Johnson, G. A. (1973). *Local Exchange and Early State Development in Southwestern Iran. Anthropological Papers.* No 51. Ann Arbor: University of Michigan.
- Le Breton, L. (1956). "A Propos de cachets archiques susiens". *RA* 50. pp: 134-139.
- Le Breton, L. (1957). "The Early Period at Susa". *IRAQ* 19. pp: 79-124.
- Mecquenem, R. De. (1934). "Les Fouilles de Susa 1929-1933". *Mémoires* XXV.
- Pittmann, H. (1995). "Cylinder Seals and Scarbes in the ancient Near East". in , J Sasson, *Civilizations of the ancient Near East.* Vol3, New York. 1589-1603.
- Porada, E. (1965). "The relative Chronology of Mesopotamia, Part 1, Seals and Trade (6000-1600B.C)". in R.W. Ehrich, *Chronologies in old world Archaeology.* Chicago. 133-200.
- Porada, E. (1971). "Aspects of Elamite Art and Archaeology". *Expedition* 13(3-4). pp: 28-34.
- Rashad, M. (1990). "Die Entwicklung der Vor-und Fruhgeschishtlichen

Stempelsiegel in Iran". *AMI* 13. Berlin.

- Von Wickide, A. (1990). *Prähistorische Stempel Glyptic in Vorderasien*. Munich.

- Wolanin, A. (1978). *Rites, Ritual Symbols and their Interpretation in the Writings of Victor.* W. Turner, Roma: Pontifical Gregorian University.

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

کشف یک حقیقت مهم تاریخی: حضور «تنسر» در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان

ایمان خسروی[I]
سیدرسول موسوی‌حاجی[II]

(صص: ۸۸ - ۷۳)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۷
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.73

چکیده

تاکنون تعداد ۳۵ نقش‌برجسته از دورهٔ ساسانی شناسایی شده است که از این تعداد، یک نقش‌برجسته در خارج از مرزهای سیاسی ایران و در محلی موسوم به رگ بی‌بی در خاک افغانستان واقع شده و ۳۴ نقش‌برجستهٔ دیگر در درون مرزهای سیاسی ایرانِ امروز و در مناطق مختلفی چون: شهرری، تاق‌بستان، سلماس، بَرمِ‌دِلک، گویوم، تنگ‌چوگان بیشاپور، نقش‌رستم، نقش‌رجب، سراب‌بهرام، تنگاب فیروزآباد، دارابگرد، تنگ قندیل و سرمشهد کشف شده است. هرچند یکایک این نقش‌برجسته‌ها بارها و بارها ازسوی باستان‌شناسان و متخصصان داخلی و خارجی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند، اما غالب مطالعات انجام‌شده، معطوف به تعیین هویت شخصیت اصلی نقش‌برجسته‌ها، یعنی شاهنشاه ساسانی بوده و تلاش چندان جدی و نافذ در تعیین هویت دیگر شخصیت‌های حاضر در نقش‌برجسته‌های ساسانی انجام نگرفته است و در مواردی هم که اظهارنظر شده، این تعیین هویت‌ها عموماً بدون پشتوانهٔ علمی و بدون آن‌که بر بنیان متون تاریخی و منابع مکتوب، شواهد چهره‌شناسی و مطالعات نشانه‌شناسی استوار باشند، صرفاً براساس حدس و گمان‌های شخصی و بافتار ذهنی پژوهشگران مطرح شده است. مهم‌ترین پرسشی که مقالهٔ حاضر درصدد پاسخ‌گفتن به آن است این است که «شخصیت موردنظر در نقش‌برجستهٔ اردشیر بابکان کیست؟». فرضیهٔ متناظر با این پرسش نیز چنین است: «شخصیت موردنظر در نقش‌برجستهٔ اردشیر بابکان با استناد به قرائن تاریخی، شواهد چهره‌شناسی و نشانه‌شناسی، تَنسَر (توسر، دوسر) است». در این پژوهش که براساس هدف از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است، سعی شد تا به‌مددِ قرائن تاریخی، شواهد چهره‌شناسی و مطالعات نشانه‌شناسی، هویت واقعی یکی از شخصیت‌های حاضر در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان -که به‌غلط «خدمتکار بادبزن، خواجهٔ مگس‌پران و یا نمایندهٔ یکی از خاندان‌های اشرافی» معرفی شده است - روشن شود. نتایج مطالعات مؤید آن است که شخصیت موردنظر در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان، شخصیت بلندپایهٔ روحانی و مذهبی، کسی نیست جز «تنسر» (توسر)؛ روحانی نامدار و بانفوذی که در اشاعهٔ آیین مزدیسنا و تنظیم متون اوستا بسیار کوشید و بشارت آمدن اردشیر بابکان را پیش از آغاز فعالیت‌های فراگیر او، به مردم داد و هم در رسیدن به قدرت و هم در تثبیت آن، اردشیر را همراهی نمود.

کلیدواژگان: نقش‌برجسته‌های ساسانی، اردشیر بابکان، تنسر، رهیافت تاریخی، شواهد چهره‌شناسی، نشانه‌شناسی.

I. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوران تاریخی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر ومعماری دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (نویسندهٔ مسئول). imaan.khosravi@gmail.com
II. استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

مقدمه

ایجاد نقوش‌برجستهٔ صخره‌ای به‌عنوان رسانهٔ تبلیغاتی عمومی در ایران باستان، سابقهٔ طولانی دارد و شاید نتوان نقطهٔ آغازین آن را به‌درستی و به‌طور مطلق مشخص نمود؛ اما آنچه مسلّم است، اولین نمونهٔ قوام‌یافتهٔ آن، نقش‌برجستهٔ متعلق به «آنوبانی‌نی» پادشاه لولوبی در نزدیکی سرپل‌ذهاب است. استفاده از این رسانهٔ مهم، در دورهٔ هخامنشیان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود که نقوش برجسته و کتیبه‌های بیستون، مصداق عینی آن است. این روند در دورهٔ پارتی نیز هم‌چنان ادامه یافت تا در دورهٔ ساسانی، چه ازنظر پرداختن به جزئیات هنری و چه ازنظر محتوا و همچنین ازنظر کمی، به دوام و قوام کامل رسید. اما شخصیت‌شناسی در نقوش برجستهٔ ساسانی به‌دلیل استفاده از الگوهای مشابه موضوعی در بین پادشاهان مختلف این سلسله، و نیز عدم وجود کتیبه در اکثر این نقوش، همواره دچار نقصان‌های فراوان و نیز محل مناقشه بین پژوهشگران بوده است. مقالهٔ پیش‌رو، مشخصاً درمورد نقوش برجستهٔ مربوط به اردشیر بابکان با موضوع تاج‌ستانی از اهورامزداست. تاکنون سه نقش‌برجسته از اردشیر بابکان شناسایی گردیده که در آن‌ها صحنهٔ تاج‌ستانی از اهورامزدا به نمایش درآمده است:

۱- صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا در تنگاب فیروزآباد (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۶)، (تصویر ۱).

۲- صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا در نقش‌رجب فارس (همان: ۱۶)، (تصویر ۲).

۳- صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر بابکان و پیروزی او بر اردوان پنجم در نقش‌رستم فارس (همان: ۱۹۰)، (تصویر ۳).

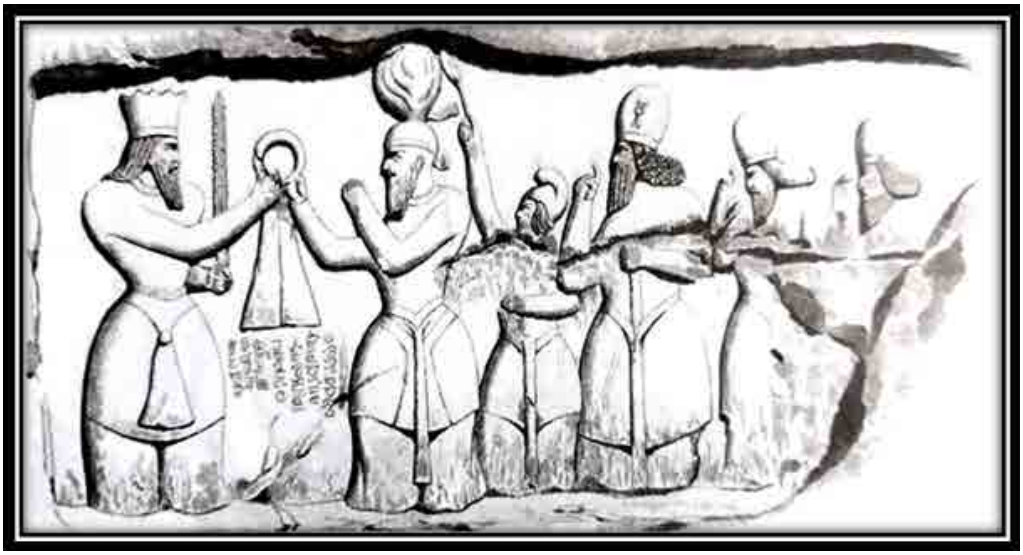
در متن تمامی این نقش‌برجسته‌ها، شخصیتی خاص حضور دارد که اکثر پژوهشگران او را مگس‌پران، غلام بادزن، خدمتکار، ملازم و یا نمایندهٔ یکی از خاندان‌های بزرگ دورهٔ ساسانی (قارن و...) معرفی کرده‌اند (تصویر ۴). در این مقاله، سعی نگارندگان بر آن است تا هویت واقعی این شخصیت را با استناد به دلایل علمی مشخص نمایند که از ضرورت و اهداف مهم این پژوهش است.

پرسش و فرضیات پژوهش: مهم‌ترین پرسشی که مقاله حاضر درصدد پاسخ‌گفتن به آن است این است که «شخصیت موردنظر در نقش‌برجستهٔ اردشیر بابکان کیست؟». فرضیهٔ متناظر با این پرسش نیز چنین است: «شخصیت موردنظر در نقش‌برجستهٔ اردشیر بابکان با استناد به قرائن تاریخی، شواهد چهره‌شناسی و نشانه‌شناسی، تَنسَر (توسر، دوسر) است».

روش تحقیق: این پژوهش براساس هدف از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است و گردآوری اطلاعات موردنیاز آن نیز به دو شیوهٔ اسنادی (شناسائی تمامی منابع مکتوب و متون تاریخی مرتبط با موضوع تحقیق و مطالعهٔ دقیق یکایک آن‌ها) و میدانی (بازدید مستقیم از نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان در تنگاب فیروزآباد، نقش‌رجب و نقش‌رستم فارس) انجام گرفته است. مطالعهٔ تطبیقی متون تاریخی و رویکرد تحلیل محتوا با شواهد باستان‌شناختی برای تفسیر داده‌ها ذیل چارچوب نظری موسوم به «رهیافت تاریخی»، روشی است که از آن برای تجزیه و تحلیل اطلاعات استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

لوکونین پیکرهٔ موردبحث در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان را نمایندهٔ دودمان قارن دانسته و دلیل آن را نشانه‌ای می‌داند که بر کلاهش نصب شده است (لوکونین، ۱۳۷۲: ۶۳). موسوی‌حاجی و سرفراز او را خواجهٔ مگس‌پران معرفی کرده و در مخالفت با لوکونین اظهار داشته‌اند: «دودمان قارن یکی از خاندان‌های بزرگ اشکانی بود که در دورهٔ ساسانی نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند. بعید



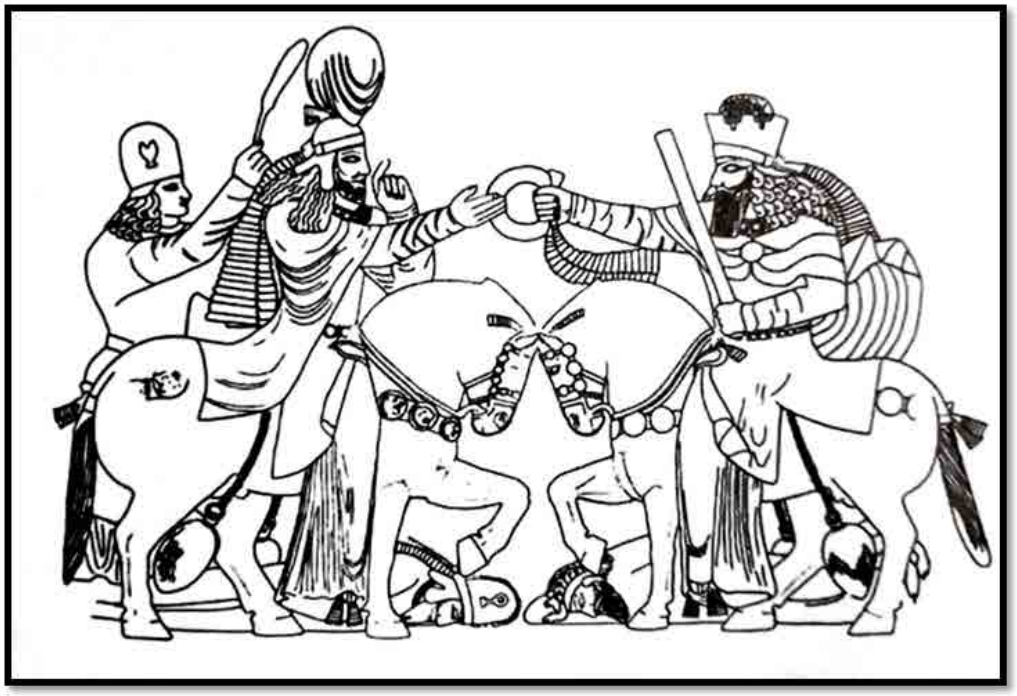
تصویـر ۱. صحنـهٔ تاج‌سـتانی اردشـیر پابـگان از اهورامـزدا در تنـگاب فیروزآبـاد (موسـوی‌حاجی و سـرفراز، ۱۳۹۶: ۲۱۷).

تصویـر ۲. صحنـهٔ تاج‌سـتانی اردشـیر پابـگان از اهورامـزدا در نقش‌رجـب پـارس (موسـوی‌حاجی و سـرفراز، ۱۳۹۶: ۲۱۹).

است نمایندهٔ این خاندان بزرگ با چهره‌ای چون خواجگان در خدمت شاه باشد (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۳). هرتسفلد (۱۳۸۱: ۳۲) و واندنبرگ (۱۳۴۸: ۵۰) شخصیت موردنظر را غلام یا بادبزن دربار ساسانی دانسته و هینتس (۱۳۸۵: ۲۷۶) او را بیدخش اردشیر معرفی کرده است.

زمینه‌ها و بسترهای نفوذ روحانیون در سازمان شاهنشاهی ساسانی
«مشروعیت» و «مقبولیتِ» پس از آن، نیاز اول اردشیر

فعالیت‌های نظامی ساسانیان برای تسلط بر پارس، سال‌ها پیش از اردشیر آغاز شده بود. پاپک،



تصویر ۳. صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر پابگان و پیروزی او بر اردوان پنجم در نقش‌رستم پارس (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۲۱).

تصویر ۴. شخصیت مورد بحث این مقاله (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۲۱).

پدر (پدرخوانده/ پدربزرگ)[۱] اردشیر توانست حاکم محلی استخر به نام «گوچهر» (گوزِهر)، از دودمان بازرَنگ (بَزرَنگ) را سرنگون کند (دریایی، ۱۳۹۲: ۴). عوامل بسیاری در سدهٔ سوم میلادی باعث گردید تا روحانیون به‌عنوان پیشوایان دینی از نفوذ و قدرت زیادی در دولت ساسانی برخوردار گردند (حسینی، ۱۳۹۲). منابع تاریخی اشاره دارند که پاپک، روحانی آتشکدهٔ آناهید در استخر بوده که خود باید جایی برای گردهم‌آمدن سربازان و جنگاوران محلی پارس -که خود به این آیین اعتقاد داشتند- بوده باشد (دریایی، ۱۳۹۲: ۷-۵). آناهید (آناهیتا) در پارس ریشه‌ای کهن در اعتقادات مردم داشت و به تبَعِ آن، معبد او نیز مکانی برای زنده نگاه‌داشتن آیین کهن پارسی بوده و باور به آن‌را -به‌خاطر سرشت جنگیِ این الهه- باید سنتی برای «مشروعیت‌بخشی» به مقام شاهی در دورهٔ ساسانی دانست (همان). با نگاهی عمیق به این موضوع درمی‌یابیم که اردشیر به راهبرد تمرکز قدرت اعتقادی راسخ پیدا کرده بود: «البته برای او [اردشیر] که خاندانش از دیرگاه بیشتر به‌عنوان کاهنان معبد شهرت داشتند و سنت‌های دینی در نزد آن‌ها همواره جاذبه و اعتباری خاص داشت، نیل به این وحدت که اساس تمرکز به‌نظر می‌آمد، فقط در اتحاد بین دین و دولت قابل‌تصور بود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۴۱۱). اینجا برای اولین‌مرتبه است که مسألهٔ توأم‌شدن «شاهی و دین» و التقاط حاکمیت بزرگان و موبدان در دولت ساسانی نظرها را به خود جلب می‌کند و ادامهٔ همین روند و استمرار آن با گذشتن زمان کوتاهی از تاریخ به‌شکل بسیار زیادی باعث پیدایی بحران داخلی در کشور می‌شود (لوکونین، ۱۳۷۲: ۴۷)؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که اردشیر بابکان که خود قبل از رسیدن به مقام سلطنت، مدت‌ها موبد معبد آناهیتا در استخر فارس بود (کریستنسن، ۱۳۶۷: ۱۳۴)، در تأسیس دولت‌اش از پشتیبانی قشر روحانی که از وضع موجود راضی نبوده‌اند بهره جسته و در ادامه، در دولت خود به آن‌ها مقام و مناصب بالا اعطا نمود که با فلسفهٔ حاکمیت او همخوانی داشت؛ چراکه اساس دولت جدید، بر دو مهم بنیان نهاده شده بود: «قدرت مذهبی و قدرت اشرافی» که به اتحاد دین و دولت ختم می‌شد (حسینی، ۱۳۹۲). از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که اردشیر برای «مشروعیت» بخشیدن به حاکمیت‌اش نیاز مبرم به تأیید آن از جانب پیشوایان دینی داشت و البته مقبولیتِ پس از آن در اذهان عمومی، لزوم این پذیرش و اعلام حمایت از جانب روحانیون -که در ارتباط مستقیم با مردم بودند و استیلای نسبی برروی آراء مردم داشتند- را دوچندان می‌کرد.

شواهد وجود یک یا چند روحانی (بلندمرتبگان مذهبی) دوشادوش اردشیر

شاید وجود روحانیون در دستگاه ساسانیان آن‌چنان بدیهی به‌نظر برسد که نیاز به اثبات نداشته باشد، اما چون در زمان اردشیر این حضور، به‌صورت رسمی دیده نمی‌شود، لازم است اشاراتی هرچند کوتاه به حضورشان داشته باشیم. حضور آن‌ها تاحدی پررنگ بوده که «موبدان یا هیربدانی که صاحب اقتدار بودند، در کلیهٔ شئون سیاسی و اجتماعی و مذهبی، رسماً و علناً مداخله می‌کردند؛ اینان در مراسم تاج‌گذاری شاهنشاه ساسانی تاج را برسر وی می‌نهادند...» (آذری، ۱۳۵۳: ۴۱). استفاده از حرف ربطِ هم‌پایه‌سازِ «یا» بین واژگان «موبدان» و «هیربدان» تا اندازه‌ای نشان می‌دهد که این دو منصب در اوایل دورهٔ ساسانی و مخصوصاً در زمان اردشیر، ازلحاظ رتبه‌بندی و تقسیم وظایف هنوز کاملاً مدون و تبیین نشده بود و چه‌بسا در مواردی هم دچار التقاط می‌شد و عهده‌داریِ بالاترین منصب در عمل، ارتباط به میزان اعتبار و نفوذ شخص روحانی داشت. «در چنین دستگاهی تعصب دینی بسیار بوده است. دلیل دیگری که بر روحانیت شاهنشاهان ساسانی داریم این است که در میان نقوش برجسته‌ای که از شاهان ساسانی برجای مانده، هرکدام از ایشان که نقشی از خود به یادگار گذاشته‌اند، یک مجلس تاج‌ستانی هم از ایشان هست که ایستاده‌اند» و از اهورامزدا تاج‌ستانی می‌کنند (نفیسی، ۱۳۴۳: ۴۱-۴۰). همین مسأله نشان می‌دهد که تا چه‌اندازه

شاهان ساسانی نیاز به مشروعیت و مقبولیت عمومی داشتند، تا جایی‌که می‌توان از این دو مؤلفه به‌عنوان مهم‌ترین اهداف ایجاد چنین نقوشی یاد کرد؛ بنابراین شرط «لازم» برای مشروعیت و مقبولیت، وجود اهورامزدا به‌عنوان اعطاکنندهٔ این مقام از جهان ماوراء، و شرط «کافیِ» آن، وجود یک مقام بلندپایهٔ مذهبی از جهان مادی است که این تفویض قدرت را تأیید می‌کند. در *تاریخنامهٔ طبری* (۱۳۸۹: ۶۰۱) مردی عالم و حکیم به‌نام «هامان» به‌عنوان موبدان موبد زمان اردشیر معرفی می‌شود. نام این شخص (و یا اشخاص دیگری که در دورهٔ اردشیر صاحب مناصب مذهبی بودند) در نسخه‌های دیگر به‌صورت‌های گوناگون ازجمله: فاهر، قاهر، هاهر آمده و نیز در جایی دیگر از شخصی به‌نام ابرسام (تنسر، ۱۳۵۴: ۲۹؛ آذری، ۱۳۵۳) و همچنین از شخصی به‌نام «تنسر» به‌عنوان هیربدان هیربد نام‌برده است (همان) که گویا دومین رتبه از مراتب روحانیون بوده است. البته درمورد مراتب روحانیون زرتشتی، اختلاف‌نظر وجود دارد، کمااینکه برخی پژوهشگران -که خود نیز زرتشتی بوده‌اند- گروه «دستوران» را بالاتر از موبد و هیربد می‌دانند (آذرگشنسب، ۱۳۷۲: ۲۶۲) و حتی پا را فراتر نهاده و واژهٔ دستور را به‌معنی «وزیر» آورده‌اند (همان). به هرروی، گذشته از موضوع نام یا نام‌های یک یا چند شخص، تمامی گزارشات حاکی از وجود یک یا چند روحانی به‌عنوان حامی اردشیر است.

آغاز اتحاد دین و دولت با حمایت تنسر

یکی از مهم‌ترین منابع مکتوب دورهٔ ساسانی که حاوی اطلاعات بسیار ارزشمندی است، «نامهٔ تنسر به گشنسب» است. همان‌طورکه پیش‌تر نیز اشاره شد، تنسر (توسر)، روحانی بزرگ دورهٔ اردشیر است که با عنوان «هیربدان هیربد» از او یاد می‌شود. عده‌ای از پژوهشگران با مطالعهٔ شواهد کتیبه‌ای و نقوش‌برجستهٔ ساسانیان معتقدند که نخستین‌بار دستگاه روحانیت در بازهٔ فرمانروایی بهرام اول تا پادشاهی نرسه بود که در صدر طبقات اجتماعی قرار گرفت؛ طوری‌که دین رسمی زرتشتی نیز به دین دولتی تبدیل شد، بدین‌معنی که اردشیر و شاپور اول، حاکمیت توأمان دین و دولت را خود در دست داشتند (خراشادی و موسوی، ۱۳۹۷: ۶۲). نظریهٔ فوق نه‌تنها فرضیهٔ وجود یک روحانی بلندمرتبه درکنار اردشیر را رد نمی‌کند، بلکه پاسخی است به یک پرسش مهم که چرا «تنسر» -که طبق شواهد مکتوب، حضوری برجسته در دورهٔ اردشیر دارد- نه با عنوان «موبدان موبد» که با لقب «هیربدان هیربد» معرفی شده است؛ چراکه پادشاه، خود، موبد بزرگ سرزمین است و ازطرفی نیز او نیاز مبرم به مشروعیت و تأیید ازطرف جامعهٔ روحانیون (کسی غیر از خودش) داشته است؛ بنابراین طبیعی بوده که نمی‌توانسته از تنسر به‌عنوان موبدان موبد استفاده کند، چراکه با وحدانیت قدرت (تمرکز قدرت) در تعارض بوده است. پس تنسر با همان عنوان «هیربدان هیربد» می‌توانست در عین برهم‌نزدن وحدانیت قدرت، نقش چتر حمایتی که موردنیاز اردشیر بود را ایفاء کند. اما در دوران بعدی، این روحانیت بود که توانست سطح نفوذ خود را بیشتر و بیشتر کند و در قالب «موبدان موبد»، در کنار پادشاه (و حتی گاهی بالاتر از او) اعمال قدرت نماید. گواه این مدعا، ظهور شخصیتی معروف به‌نام «کرتیر» است که در زمان پادشاهی شاپور اول، شروع به پیشرفت و ترقی می‌کند. با این‌حال در این‌زمان عنوانش از هیربدان هیربد تجاوز نکرد، اما این عنوان از اهمیت اقدامات او نمی‌کاهد (یارشاطر، ۱۳۳۷: ۲۳۷). «اما درمورد تنسر باید گفت که او نخستین روحانی نامداری است که وجود تاریخی داشته و در اشاعهٔ آیین مزدیسنا و تنظیم متون اوستا کوشا بوده است و مقام هیربدان هیربد را داشته... او از جانب شاهنشاه ساسانی مأموریت یافت متون *اوستا* را که پراکنده بود و نخستین‌بار در دورهٔ اشکانیان و در زمان بلاش اول (۵۲-۷۸م.) جمع‌آوری شده بود، دیگربار گرد آورد و در دسترس همگان قرار دهد. مأموریت وی با حمایت بی‌دریغ اردشیر که خود از خاندان روحانی نیز بود، با کمک جمعی از روحانیون با موفقیت به انجام

رسید و *اوستا* تدوین گردید» (معین، ۱۳۲۶: ۲۲۷). زمانی‌که اردشیر به قدرت رسید، تنسر او را در رسمیت دادن آیین زرتشتی یاری کرده است (آذری، ۱۳۵۳: ۴۶). بنا به روایات متعدد پهلوی و عربی و فارسی، تنسر روحانی‌ای بود که در همراهی با اردشیر و توجیه اعمال سیاسی و مذهبی او سهم مهمی داشت (حسینی، ۱۳۹۲؛ آذری، ۱۳۵۳؛ مسعودی، ۱۳۸۱: ۹۲؛ مسکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۱۱۴ و تنسر، ۱۳۵۴: ۵). مسعودی او را دعوتگر و داعی و مبشر ظهور اردشیر معرفی می‌کند (مسعودی، ۱۳۸۱: ۹۲). مسکویه‌رازی نیز از تنسر به‌عنوان فرزانه‌ای ایرانی که در کشورداری و کارسازی‌ها با وی به تدبیر می‌نشست یاد می‌کند (مسکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۱۱۴). مینوی درمورد تنسر می‌نویسد: «بنابر روایات متعدد پهلوی و عربی و فارسی، یکی از مردانی که در همراهی با اعمال اردشیر و به کرسی نشاندن منظور او سهم مهمی داشت زاهدی بود تنسر نام که از زادگان ملوک‌الطوایف بود و افلاطونی مذهب بود و شاهی را از پدرش به میراث یافته بود، لیکن به ترک آن گفته و گوشه‌نشینی اختیار کرده بود و مردم را از پیش به ظهور اردشیر مژده می‌داد و داعیان به اطراف فرستاده، خلق را به یاری و اطاعت وی دعوت می‌کرد... پس مشار و مشیر و معتمد و ناصح اردشیر گردید و چندان کوشید تا به تدبیر او و تیغ اردشیر، همهٔ شاهان و سران و لشکریان و مردمان به زیر لوای او درآمدند و سر به چنبر فرمانش نهادند» (تنسر، ۱۳۵۴: ۶-۵)؛ حتی در پاره‌ای از موارد تنسر را «وزیر» اردشیر دانسته‌اند (همان: ۱۰). با التفات به آنچه که معروض افتاد، تردیدی نیست که «تنسر» روحانی بسیار قدرتمندی بوده و حتی قبل از آن‌که اردشیر پاپکان به قدرت برسد نیز از نفوذ بالایی در جامعه برخوردار بوده است. حال این پرسش به ذهن متبادر می‌گردد که چرا چنین شخصیتی که بعدها در دستگاه اردشیر جایگاه والایی داشت و اردشیر را در کشاکش رسیدن به قدرت و پس از آن همراهی کرده است، نباید همانند کرتیر، در نقش‌برجسته‌های این دوره حضور داشته باشد؟

بررسی شواهد بصری و نشانه‌شناسی

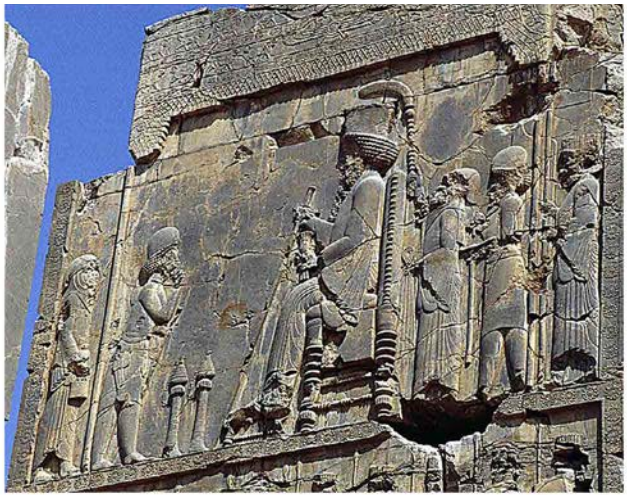
پس از بررسی شواهد تاریخی و مکتوب درمورد حضور یک شخصیت روحانی دوشادوش اردشیر، برای بررسی چهره‌شناسی شخصیت موردبحث، لازم است ابتدا به ویژگی‌های دیداری تصویری مشابه با نقش موردنظر -که هویتش نیز برای ما آشکار باشد- بپردازیم. برای نیل به این‌منظور، تصویر «کرتیر» بهترین گزینه از میان گزینه‌هاست؛ چراکه ازطرفی بیشترین شباهت را به تصویر شخصیت موردنظر دارد و ازطرف دیگر، هویت کرتیر به‌لطف نشان روی کلاهش (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۱۶۶) برای ما کاملاً آشکار است؛ ظاهری مقتدر با صورتی بدون ریش، کلاهی که نشان مخصوصی روی آن وجود دارد و موهایی تا پشت گردن او که از کلاه بیرون زده است (تصویر ۵). لباسی رسمی او شامل قبایی بلند تا روی زانو و کمربندی است که قبضهٔ شمشیر نیز بر او بسته شده است (تصویر ۶). تمامی این توضیحات درمورد وضعیت ظاهری او، با شخصیت موردبحث این مقاله کاملاً قابل‌مقایسه است، تا آنجاکه بتوان به‌احتمال این نتیجه را گرفت که ویژگی‌های ظاهری روحانیون دورهٔ ساسانی، براساس یک الگو و سنت این‌چنین بوده است؛ کمااینکه از دیرباز تا امروز نیز روحانیون هر دین و آیین، ویژگی‌های هماهنگ و یکپارچه‌ای که براساس یک قانون از آن پیروی می‌شود را دارا هستند. شباهت بین کرتیر و این شخص -که در ادامه طبق‌نظر نگارندگان، تنسر است- نه‌تنها در این نقوش بارز است، بلکه برطبق شواهد تاریخی و مکتوب نیز شرح وظایف کرتیر و تنسر تاحدی شبیه بوده که عده‌ای از پژوهندگان، این دو شخصیت را یکی پنداشته‌اند (حسینی، ۱۳۹۲: ۵). اما برای اثبات این حقیقت که نقش کرتیر یک نقش اجراکننده و شکنجه‌دهنده است، باید قوانین دینی استقراریافته‌ای از پیش وجود می‌داشت که نمی‌توانست کار کرتیر بوده باشد؛ چراکه در این‌صورت در کتیبه‌های خود قطعاً به تهیه و تدوین آن‌ها اشاره می‌کرد (گیمن، ۱۳۷۵: ۳۳۸). همچنین یکی‌بودن تنسر و کرتیر به‌علت یکی نبودن نام و هم از این‌حیث

تصویر ۵. کرتیر در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در نقش‌رستم (رجبی، ۱۳۵۰).

تصویر ۶. طرح کرتیر از نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در سرآب بهرام (موسوی‌حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۳۹).

که عنوان تنسر هیربدان هیربد در دورهٔ اردشیر است، درحالی‌که مشاغل کرتیر در زمان شاپور آغاز می‌شود بعید به‌نظر می‌رسد (زریاب‌خویی، ۱۳۵۴: ۷). شاید عده‌ای از پژوهشگران به‌خاطر وجود نقش‌برجسته‌ای مشابه از دورهٔ هخامنشیان در کاخ صدستون (تصویر ۷) با این فرضیه -که شخصیت موردنظر یک روحانی و به‌احتمال، تنسر است- مخالف باشند، اما نگارندگان برای رفع این ابهام تأکید می‌کنند: اولاً مکان وجود این نقش در دورهٔ هخامنشیان در داخل کاخ (اندرونی) بوده و قابل‌مقایسه با یک نقش‌برجستهٔ تبلیغاتی برای رساندن و تفهیم یک موضوع مهم به همگان نیست، ثانیاً از پایان دورهٔ هخامنشیان تا آغاز دورهٔ ساسانیان حداقل ۵۰۰ سال زمان گذشته، آن‌هم زمانی‌که در آن تبادل اطلاعات عمدتاً به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه است و حتی درک اولیهٔ پیام یک تصویر نیز بسته به برداشت گیرندهٔ پیام و محیط و بستر ذهنی و پیرامونیِ جامعه در زمان برداشت دارد، یعنی همین تلاش امروزهٔ ما برای درک و برداشت درست از تمامی نقوش برجستهٔ بدون کتیبه؛ بنابراین هیچ دور از ذهن نیست که ساسانیان از نقوش‌برجستهٔ پیشینیان‌شان، درکی تحت‌تأثیر شرایط زمان خود داشته باشند. با درک بهتر شرایطِ پیرامونی جامعه و فضای قرارگیری نقوش ساسانی، چگونه می‌توان پذیرفت که با وجود مشقات آن‌زمان برای ایجاد نقوش‌برجستهٔ صخره‌ای درکنار موضوعی به‌غایت مهم -که همانا رساندن پیامی است با مضمون تفویض قدرت ازجانب اهورامزدا- شخصیتی که وجودش کوچک‌ترین تأثیر را ازلحاظ اثرگذاری بر مخاطب نداشته و سفارش‌دهندهٔ نقش نیز هیچ‌گونه نفعی از وجودش نمی‌برده (مگس‌پران / خدمتکار بادزن)، دستور نقر آن را بدهد؟ نکتهٔ بسیار مهم دیگر در این زمینه، وجود قبضهٔ شمشیر دور کمر این شخصیت است. آیا مگس‌پران / خدمتگزار، شمشیر برمیان می‌بندد؟ البته که این‌چنین نیست. در این‌میان نظریه‌ای که این شخصیت را نمایندهٔ یکی از خاندان‌های بزرگ آن زمان می‌داند، باتوجه به فضای قرارگیری نقش‌برجسته و بافتار ذهنی سفارش‌دهنده، آن را قابل‌قبول‌تر می‌نمایاند؛ اما باوجود چندین خاندان بزرگ در آن‌زمان ازجمله: وَراز، سورن، اندیگن و قارن، اولاً آیا منطقی به‌نظر می‌رسد که در مراسمی که اهورامزدا و شاهنشاه حضور دارند، فقط چهرهٔ نمایندهٔ یکی از این خاندان‌ها و نه نمایندهٔ هرکدام از آنان به نمایش درآید؟ آیا خودِ این موضوع باعث نارضایتی دیگرخاندان‌ها در بدو سلطنت اردشیر نمی‌شد؟ درحالی‌که می‌دانیم در آن برهه، هر پادشاهی نیاز به حمایت حداکثری بزرگان اشرافی و دینی و مردمی داشت؟ ثانیاً بزرگان خاندان سورن، صاحب جایگاه عالیهٔ نظامی هم بودند (سرخوش‌کورتیس، ۱۳۹۵: ۶۰)، درحالی‌که شخصیت موردبحث در نقش‌برجستهٔ اردشیر، نه لباس جنگاوری بر تن دارد و نه در هیئت یک بزرگ نظامی دیده می‌شود. ثالثاً چگونه است که نمایندهٔ این خاندان بزرگ فقط در نقش‌برجسته‌های مربوط به اردشیر حضور دارد و پس از آن حذف شده و در بسیاری از نقوش، به‌جای او کرتیر وارد می‌شود؟ پاسخ به این پرسش‌ها بسیار مهم و تأثیرگذارند، درحالی‌که بدون درنظرگرفتن آن‌ها، اظهارنظر و انتساب‌های این‌چنینی کاری جز رفع‌تکلیف درمورد یک نقش بی‌اهمیت نیست.

در مورد شئ موجود در دست این شخصیت، نگارندگان توجه مخاطبین را به این نکته جلب می‌کنند که وجود چنین اشیایی در دست اشخاص، سابقه‌ای بیش از دورهٔ ساسانی دارد. در نمونه‌ای از نقوش‌برجستهٔ الیمایی که به‌دلیل آسیب‌های طبیعی و انسانی بررسی پاره‌ای از جزئیات آن دشوار است، در دهستان بازُفت در استان چهارمحال‌وبختیاری نزدیک روستای الگی علیا (مهرکیان، ۱۳۸۱) شخصیتی به‌صورت تمام‌رخ به تصویر کشیده شده است (تصویر ۸) که شیئی در دست دارد که ازلحاظ فرم و موقعیت قرارگیری در دست، بسیار شبیه به شئ موجود در دستان شخصیت موردبحث این مقاله است و از روی شالی که روی شانهٔ چپ او قرار دارد -که یکی از نمادهای کاهنان و بزرگان آیینی این دوران است- هویتش را یک شخصیت مذهبی گزارش کرده‌اند (همان؛ محمدی‌فر، ۱۳۹۰: ۲۲۳). البته در این گزارش، شئ موجود در دست او را خوشهٔ گندم دانسته‌اند



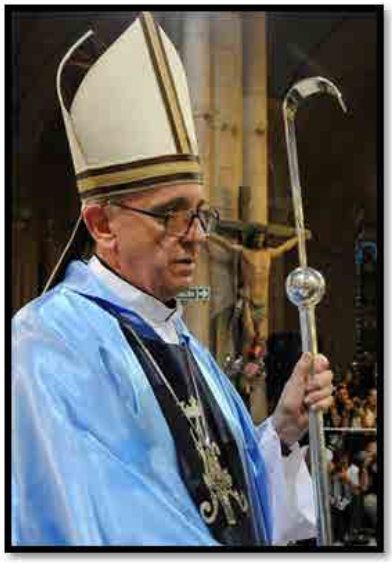
تصویر ۷. نقش‌برجستهٔ کاخ صد ستون در تخت جمشید (ویکی‌پدیا، دانش‌نامهٔ آزاد، ۱۳۹۸/۰۴/۱۰).

تصویر ۸. شخصیتی مذهبی با شئ در دست (مهرکیان، ۱۳۸۱).

که البته باتوجه به توضیحات همان گزارش، باتوجه به مخدوش بودن و آسیب فراوان این نقش، این حق برای دیگر پژوهشگران محفوظ خواهد بود تا گمانه‌های خود را درمورد این شئ بیان بدارند. این شئ را -صرف‌نظر از اینکه خوشهٔ گندم باشد یا نباشد- به‌طور قطع می‌توان مربوط به مراسم آیینی دانست؛ چراکه نگه‌دارندهٔ آن یک شخصیت مذهبی است. حال این نکته را باید مدنظر داشت که شیئی که در نقش‌برجستهٔ موردبحث این مقاله در دست شخصیت موردنظر است نیز می‌تواند هرچیز مشابهی با نقش‌برجستهٔ الیمایی باشد که در دستان یک فرد بلندپایهٔ مذهبی است. پس دور از ذهن نیست که این شخصیت را نیز -همانند شخصیت حاضر در نقش‌برجستهٔ الیمایی- یک فرد مذهبی بدانیم با این توضیح که در نقش‌برجسته‌های الیمایی و پارتی، ادوات آیینی و مذهبی مشترک بسیار زیادی با نقوش دورهٔ ساسانی یافت می‌شود. حلقه، روبان و آتشدان، چند نمونه از این اشیاء هستند؛ البته در نقش‌برجسته‌ای دیگر از الیمایی‌ها در خونگ‌نوروزی (VandenBerghe & Schippmann, 1985) نیز چنین وسیله‌ای در دستان دو تن از اشخاص موجود در نقش دیده می‌شود (تصویر ۹). این وسیله می‌تواند در نگاهی نمادین، نشانه‌ای از حمایت برسر

تصویر ۹. نقش‌برجستهٔ خونگ‌نوروزی (محمدی‌فر، ۱۳۹۰: ۲۰۱).

پادشاه جدید باشد و یا نشانه‌ای از برکت و روزی برای سرزمین تحت‌سلطهٔ او. ازسوی دیگر، چنین وسیله‌ای شبیه عصا، در دست کاردینال‌های امروزی نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۰). کاردینال‌ها پس از پاپ، بالاترین مقام مذهبی مسیحیان را دارند و حتی وظیفهٔ انتخاب پاپ را نیز برعهده دارند (شیماکو، ۱۳۸۷: ۲۵). «در دورهٔ ساسانیان و هم‌زمان با شروع جنبش مزدک، گروهی در ایران آن روزگاران به‌وجود آمدند که تقریباً همین ویژگی‌ها را داشتند» (Ibid). اما درمورد نشان روی کلاه این شخصیت (تصویر ۴) باید گفت که این نشان ازنظر فرم، بسیار شبیه و نزدیک به نشان روی کلاه کرتیر است، اما خودِ آن نیست؛ چراکه اولاً هر شخصیت، نشان مخصوص به خود را داشت و ثانیاً، حتی نشان مخصوص کرتیر نیز در سه نقش‌برجستهٔ مربوط به او، کاملاً یکسان نیست (تصویر ۱۱)؛ بنابراین می‌توان این نشان را نشان مخصوص روحانیون آن دوره دانست. نگارندگان در پی‌جویی این نشان، آن را در تشابه کامل با شکل آتشدان‌ها و یا سازهٔ معماری موجود روی ساختمان آتشگاه (ساختمان آیینی) که در پشت سکه‌های «فرترکه‌ها» وجود دارد یافتند. می‌دانیم فرترکه‌ها، همان حاکمان محلی پارس از دورهٔ سلوکیان تا دورهٔ پارتیان بوده‌اند که درواقع حلقهٔ اتصال هخامنشیان

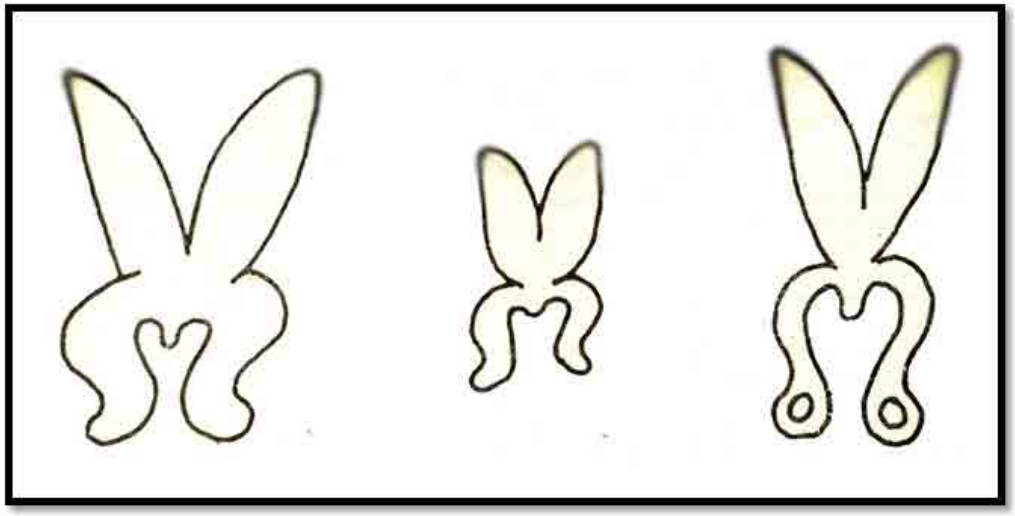


تصویر ۱۰. تصویر پاپ فرانسیس در زمان کاردینالی (ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد، ۱۳۹۸/۳/۳).

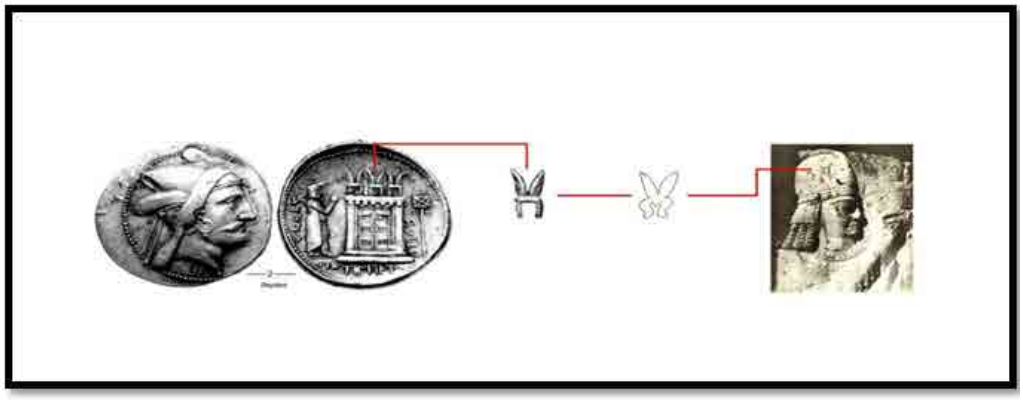
با ساسانیان محسوب می‌شوند که نام «فرترکه» به‌معنای «فرمانده / فرماندار» است (ویسهوفر، ۱۳۹۷: ۷۸). عده‌ای از پژوهشگران نام آنان را به گونه‌های دیگری چون «فرَتَکَر» به‌معنای «نگاهبان آتش»، «فرَتَدارَ» به‌معنای «افروزندهٔ آتش» تعبیر کرده‌اند (همان). به‌دلیل عدم وجود منابع مکتوب از ایشان، پژوهش‌های سکه‌شناسی بیشترین بنیاد پژوهش‌های مربوط به این حاکمان محسوب می‌شود و آنچه مسلّم است، نشان از پایبندی فراوان آنان به مذهب و آیین دارد؛ چراکه نقوش پشت سکه‌های اکثر این حاکمان، شخصِ درحال نیایش را نشان می‌دهد. درمقابل شخص درحال نیایش، سازه‌ای معماری که احتمالاً آتشگاه است -که بسیار شبیه به بنای کعبه زرتشت است- وجود دارد که بر بالای آن، سه شئ قرار داده شده است (همان: ۷۷). اینکه دقیقاً این سه شئ چیست؟ نمی‌دانیم، اما قطعاً مربوط به آتشدان، آتشگاه و یا چیزی متعلق به رسوم آیین می‌شود. همین شئ کاملاً شبیه به نماد روی کلاه کرتیر است که در پشت سکهٔ چهار دراخمایی «بغداد» وجود دارد (تصویر ۱۲). در پشت سکهٔ «وات‌فرادات اول» نیز مشابه چنین شئ روی ساختمان وجود دارد، با این تفاوت که به‌صورت منفرد است و شاید هم از متعلقات ساختمان نیایشگاه/ آتشگاه باشد. این شکل نیز در تشابه کامل با نماد روی کلاه شخصیت موردبحث مقاله قرار دارد (تصویر ۱۳). چیزی‌که باید موردتوجه قرار داد، اولاً تشابه هرکدام از نمادهای روی کلاه کرتیر و شخص موردبحث مقاله با تصویر پشت سکه‌هاست که نشان از ارتباط آن با مذهب و آیین دارد؛ و ثانیاً، نشان‌دهندهٔ وجود ارتباط و فصل اشتراک بین دو شخصیت نام‌برده است که همانا منصب روحانی آن‌هاست. این موضوع، خود سند مهمی برای تشخیص هویت این شخص محسوب می‌شود که نباید آن را ازنظر دور داشت.

توضیح اینکه شخصیت موردبحث، علاوه‌بر نقش‌برجسته‌های مذهبی اردشیر بابکان در تنگاب فیروزآباد (تصویر ۱)، نقش‌رجب (تصویر ۲) و نقش‌رستم فارس (تصویر ۳)، در دیگر نقش‌برجستهٔ اردشیر بابکان در محلِ تنگاب فیروزآباد که در آن پیکار نمادین اردشیر با اردوان پنجم به نمایش درآمده است نیز حضور دارد (تصویر ۱۴). در این نقش‌برجسته که بزرگ‌ترین اثر صخره‌ای ساسانی است، سه صحنه در یک سطح مستطیل‌شکل به شرح ذیل حجاری شده است:

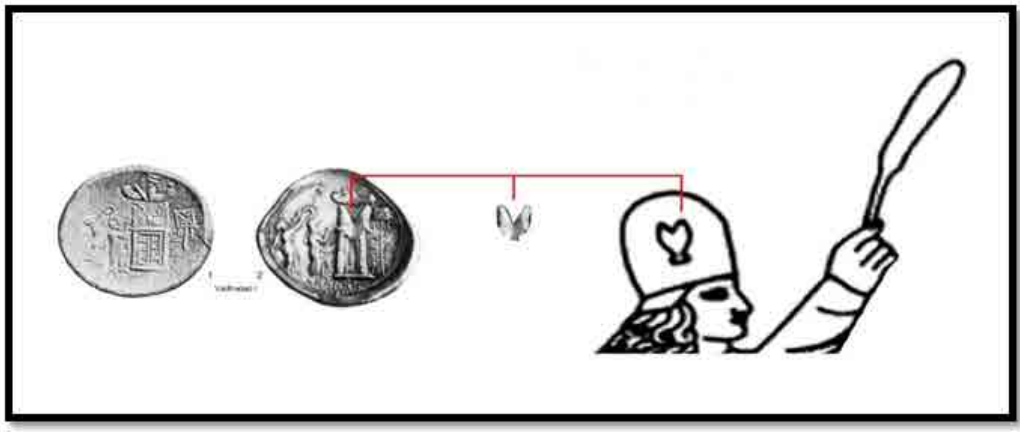
- صحنهٔ اول: نبرد تن‌به‌تن اردشیر بابکان با اردوان پنجم؛
- صحنهٔ دوم: پیکار شاپور اول (ولیعهد) با «دربندار» وزیر بزرگ اردوان پنجم؛
- صحنهٔ سوم: مبارزه شخصیت موردبحث با همان چهره و همان نشان با همتای پارتی.



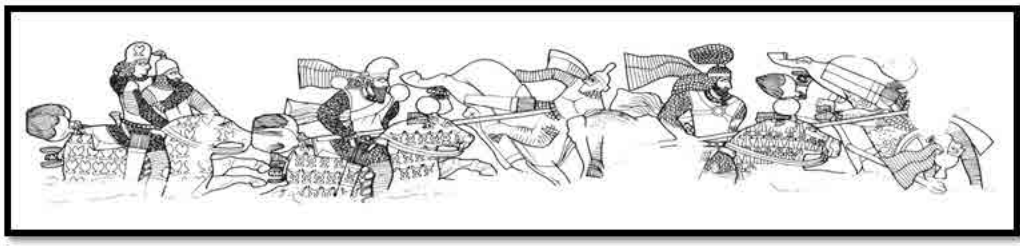
تصویر ۱۱. مقایسهٔ نشان روی کلاه کرتیر با نقش پشت سکهٔ بغداد (نگارندگان، ۱۳۹۷).



تصویر ۱۲. مقایسهٔ نشان روی کلاه کرتیر با نقش پشت سکهٔ بغداد (نگارندگان، ۱۳۹۷).



تصویر ۱۳. مقایسهٔ نشان روی کلاه شخصیت موردبحث مقاله با نقش پشت سکهٔ وات‌فرادات (نگارندگان، ۱۳۹۷).



تصویر ۱۴. صحنهٔ پیروزی اردشیر بابکان بر اردوان پنجم در تنگاب فیروزآباد (Overlaet, 2013: p. 328, fig. 6).

بدیهی‌ست که وی هرگز نمی‌تواند به‌عنوان مستخدم یا غلام بادبزنِ اردشیر بابکان در این نقش حضور داشته باشد؛ زیرا اولاً مستخدم یا غلام مخصوص شاهنشاه، پس از آن‌که شخص به مقام پادشاهی رسید و نیز طی تشریفات خاصی انتخاب می‌گردد، حال آن‌که محتوای تاریخی این نقش‌برجسته مربوط به قبل از دوران شاهنشاهی اردشیر بابکان است و به‌صورت نمادین مربوط به دورهٔ مبارزاتی اردشیر با اردوان پنجم به‌عنوان آخرین پادشاه اشکانی است. ثانیاً بی‌تردید وی باید کسی باشد که اردشیر را قبل از به‌قدرت‌رسیدن و در دورهٔ مبارزه با شاهنشاهی اشکانی همراهی کرده و اردشیر نیز در اقدامی قدرشناسانه دستور داده تا تصویر او نیز به پاس نقش نافذ و تأثیرگذارش در پیروزی بر اردوان پنجم در این نقش‌برجسته به‌نمایش درآید. با استناد به قرائن تاریخی، غیر از خاندان اردشیر، بیشترین سهم در تأمین این منظور با «تنسر» بود که مردم را از پیش به ظهور اردشیر مژده می‌داد و داعیان به اطراف فرستاده، خلق را به یاری و اطاعت اردشیر دعوت می‌کرد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گذشت، نتایج ذیل حاصل می‌آید:

– به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان پذیرفت شخصیتی که وجودش هیچ‌گونه منفعتی برای پادشاه از جنبهٔ عمومی ندارد (خدمتگزار / مگس‌پران) در یک رسانهٔ تبلیغاتی عمومی نقر شود، آن‌هم در صحنه‌ای که موضوع اصلی آن تفویض قدرت از اهورامزدا به نمایندهٔ او در زمین، یعنی اردشیر پاپگان است.

– یک خدمتگزار / مگس‌پران، به‌هیچ‌وجه اجازهٔ بستن شمشیر به میان را ندارد.

– بنابر آنچه که گفته شد، اردشیر همواره نیاز به مشروعیت و مقبولیت عمومی داشت که این مهم، جز با تأیید ازطرف شخص برگزیدهٔ مذهبی درنظر مردم آن‌زمان فراهم نمی‌شد.

– با استناد به متون تاریخی و منابع مکتوب از دورهٔ ساسانیان و پس از آن، وجود تنسر به‌عنوان یک حامی بزرگ و داعی و مبشر، امری انکارناپذیر است که این نقش او، به‌خوبی با نقش تصویرشده در صحنهٔ نقش‌برجسته‌های موردنظر این مقاله همخوانی دارد.

– انتساب شخصیت موردبحث به نمایندهٔ یک خاندان بزرگ، بنا به توضیحات داده‌شده، غیرقابل‌قبول است؛ چراکه باعث ایجاد تفرقه با نمایندگان دیگر خاندان‌ها می‌شد. دلیل دیگر اینکه در دورهٔ اشکانیان به‌خاطر وجود دولت فدرالی (ملوک‌الطوایفی)، تمرکزِ پادشاهان و مبنای تمرکز قدرت و اتحاد کشور، بر رضایت‌مندی نمایندگان طوایف بوده و به‌همین‌خاطر نقش حمایتی و قدرتمند آنان در تعیین پادشاه مشهود بوده است. اما اگر بخواهیم این الگو را بدون تغییر و درنظر گرفتن شرایط دوران ساسانی تعمیم دهیم، قطعاً دچار خطا می‌شویم؛ چراکه مبنای تمرکز قدرت در این‌دوره، مبنی‌بر رضایت‌مندی و برخورداری از چتر حمایتی دینی بوده است. پس حتی اگر بخواهیم الگویی را درنظر بگیریم، باید ببینیم که بنیان هر سلسله بر چه اساسی استوار بوده است. پس وجود نمایندهٔ مذهبی در این دوران، کاملاً از الگو تبعیت می‌کند.

– هیئت و شواهد بصری شخصیت موردنظر ازلحاظ لباس و ریش تراشیده و کلاه و موهای بیرون از کلاه، در تشابه کامل با شخصیت روحانی بزرگ دوران بعد، یعنی کرتیر است؛ تاحدّی‌که می‌توان آن را به‌احتمال یک شکل هماهنگ و یکپارچه برای روحانیون آن دوره دانست.

– شئ موجود در دست این شخصیت، در نقوش‌برجستهٔ دوران قبل نیز در دستان یک شخصیت مذهبی بوده است؛ درحالی‌که می‌دانیم اشیاء آیینی در نقوش‌برجستهٔ دورهٔ اشکانی، کاملاً با نمونه‌های دورهٔ ساسانی قابل‌مقایسه‌اند.

– نشان روی کلاه این شخصیت، در تشابه کامل با نشان روی کلاه کرتیر بوده و ازطرفی دیگر، کاملاً قابل‌انطباق با نقش آتشدان / سازهٔ معماری روی آتشگاه / سازهٔ مذهبی که پشت سکهٔ دورهٔ «فرَترَکه‌ها» قرار دارد است و می‌دانیم فرترکه‌ها، حاکمان محلی پارس طی دوران سلوکی و اشکانی بودند که بسیار به مسائل مذهبی اشراف و پایبندی داشته‌اند، تاجایی‌که عده‌ای از پژوهشگران آن‌ها را «نگاه‌بانان آتش» دانسته‌اند.

– شخصیت موردنظر، دقیقاً از زمانی‌که در متون دورهٔ ساسانی و اتفاقات مذهبی آن دوره، در دورهٔ اردشیر وجود دارد، موجود است؛ اما بلافاصله پس از ورود و تفویض اختیارات مذهبی به کرتیر طبق مکتوبات، جای خود را به کرتیر می‌دهد و دیگر اثری از او در نقوش‌برجسته نیست.

پی‌نوشت

۱. درمورد نسبت اردشیر با پاپک اختلاف‌نظر وجود دارد؛ برای آگاهی بیشتر ر. ک. به: شکی، ۱۳۹۰؛ ویسهوفر، ۱۳۹۷.

کتابنامه

- آذرگشنسب، موبد اردشیر (۱۳۷۲). *مراسم و آداب زرتشتیان*. تهران: سازمان انتشارات فروهر.
- آذری، علاءالدین (۱۳۵۳). «بحثی پیرامون زندگی و فعالیت روحانیون بزرگ عصر ساسانی». *بررسی‌های تاریخی*، سال نهم، شمارهٔ ۴، مهر و آبان ۱۳۵۳، صص: ۷۴-۳۹.
- تنسر (۱۳۵۴). *نامه تنسر به گشنسب*. به‌تصحیح: مجتبی مینوی، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- حسینی، توفیق (۱۳۹۲). «کرتیر و ظهور سیاست دینی در اوایل دوره ساسانیان». *خردنامه*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص: ۲۰-۱.
- خراشادی، سرور؛ و موسوی‌کوهپر، سیدمهدی (۱۳۹۷). «کرتیر از فراز تا فرود (خوانشی از چگونگی صدرنشینی تشکیلات روحانی در جامعه ساسانی)». *ایران ورجاوند*. سال ۱، شمارهٔ ۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص: ۷۸-۶۱.
- دریایی، تورج (۱۳۹۲). *امپراتوری ساسانی*. ترجمهٔ خشایار بهاری، تهران: فروزان روز.
- رجبی، پرویز (۱۳۵۰). *بررسی‌های تاریخی*. شمارهٔ ویژه، مهر ۱۳۵۰، صص: ۶۸-۱.
- زریاب‌خویی، عباس (۱۳۵۴). *ساسانیان*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). *تاریخ مردم ایران*. جلد ۱، تهران: امیرکبیر.
- سرخوش‌کورتیس، وستا؛ و استیوارت، سارا (۱۳۹۵). *پارت‌ها و روزگارشان*. ترجمهٔ محمود فاضلی‌بیرجندی. چاپ دوم، تهران: نشر پایان.
- شکی، منصور (۱۳۹۰). «ساسان که بود؟». *ایران‌شناسی*. جلد ۲، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۰، صص: ۸۸-۷۸.
- شیماکو، موریس (۱۳۸۷). *مزدک*. ترجمهٔ مهدی سحابی. چاپ ششم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۸۹). *تاریخنامهٔ طبری*. گردانیده منسوب به بلعمی. ۴ جلد، تهران: سروش.
- کریستنسن، آرتور (۱۳۶۷). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- گیمن، دوشن (۱۳۷۵). *دین ایران باستان*. ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران: فکر روز.
- لوکونین، ولادیمیر (۱۳۷۲). *تمدن ایران ساسانی*. ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- محمدی‌فر، یعقوب (۱۳۹۰). *باستان‌شناسی و هنر اشکانی*. چاپ سوم. تهران: سمت.
- مسعودی، ابوالحسن (۱۳۸۱). *التنبیه والاشراف*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسکویه‌رازی، ابوعلی (۱۳۶۹). *تجارب‌الامم*. جلد ۱. ترجمهٔ ابوالقاسم امامی، تهران: سروش.
- معین، محمد (۱۳۲۶). *مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی*. تهران: دانشگاه تهران.
- موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ و سرفراز، علی‌اکبر (۱۳۹۶). *نقش‌برجسته‌های ساسانی*. تهران: سمت.
- مهرکیان، جعفر (۱۳۸۱). «نگارکند الیمایی الگی، یه شووه الگی». *نامهٔ پژوهشگاه میراث‌فرهنگی*. شمارهٔ نخست، زمستان ۱۳۸۱، صص: ۸۶-۸۱.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۳). *مسیحیت در ایران*. تهران: کتابفروشی خاور.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۴۸). *باستان‌شناسی ایران‌باستان*. با مقدمه: رومن گیرشمن. ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.

- ویسهوفر، ژوزف (۱۳۹۷). *تاریخ پارس از اسکندر مقدونی تا مهرداد اشکانی*. ترجمهٔ هوشنگ صادقی. چاپ سوم، تهران: فرزان روز.
- هینتس، والتر (۱۳۸۵). *یافته‌های تازه از ایران باستان*. ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: انتشارات ققنوس.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان*. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یارشاطر، احسان (۱۳۳۷). «نقد کتاب». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران*. سال پنجم، شمارهٔ ۴، شمارهٔ پیاپی ۲۰، تیر ۱۳۳۷، صص: ۲۴۰-۲۳۶.

- VandenBerghe, L. & Schippmann, K. (1985). "Les reliefs rupestresdelymaide (Iran) de L'epoque Parthian". *Iranica Antiqua Supplement* III, Gent.
- Overlaet, B. (2013). "And man created god, King, Priests and gods on Sasanian investiture reliefs". *Iranica Antiqua*, vol. XLVIII, pp: 313- 354.

|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

نگرشی بر منظر باستان‌شناسی و تحولات فرهنگی استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان
(از صدر اسلام تا پایان دورهٔ قاجار)

رضا نظری ارشد[I]
خلیل‌الله بیک‌محمدی[II]
نسرین بیک‌محمدی[III]

(صص: ۱۰۸ - ۸۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۲
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.89

چکیده

دشت تویسرکان از دشت‌های میان‌کوهی مرتفع کرانه‌های غربی رشته‌کوه الوند، از نظر سوق‌الجیشی در زمرهٔ مهم‌ترین دشت‌های مواصلاتی نواحی غربی ایران به‌شمار آمده و درطول تاریخ، بالأخص دوران اسلامی در مسیر خراسان بزرگ از اهمیت قابل‌توجهی برخوردار بوده است. این دشت در زمستان ۱۳۹۱، طی پژوهشی مورد بررسی و شناسایی قرار گرفته است؛ این بررسی به‌صورت فشرده (پیمایشی) با گردآوری مواد فرهنگی از سطح محوطه‌ها به‌روش تصادفی، با هدف شناسایی و ثبت محوطه‌های باستانی و آثار تاریخی مطالعه گردیده است. برآیند بررسی، دربردارندهٔ ۴۴ محوطه از دوران مس‌وسنگ تا ادوار متأخر اسلامی بوده و با توجه به آثار سطحی شناسایی شده از این‌میان، ۱۴ محوطه دارای آثاری از دوران مختلف اسلامی هستند که نشان از جایگاه این منطقه در دوران اسلامی بوده، اما تاکنون دشت مذکور از منظر تحولات فرهنگی استقرارهای دوران اسلامی مورد کنکاش قرار نگرفته است. حال پرسش این‌ست که آثار دوران اسلامی در دشت تویسرکان از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده و پراکندگی و گسترش آن‌ها از چه الگویی پیروی کرده و همچنین در چه دوره‌هایی با افزایش و گسترش، مواجه بوده است؟ هدف اصلی جستار پیشِ‌رو مطالعهٔ منظرباستان‌شناسی (زمین‌سیما) دشت تویسرکان، با گونه‌شناسی و بررسی تحولات فرهنگی آثار و استقرارهای دوران اسلامی و ترسیم الگویی مناسب از توزیع، پراکنش در دشت مذکور است؛ روش پژوهش با بهره‌مندی از تحلیل‌های فضایی GIS و به‌روش‌های میدانی و کتابخانه‌ای، تحلیلی از آثار و مواد فرهنگی گردآوری شده از بررسی و مطالعهٔ باستان‌شناختیِ صورت‌گرفته از استقرارهای دورهٔ اسلامی دشت تویسرکان (در سه خوشه)، مبتنی‌بر نظریات رایج تحلیل الگوی استقرار و منظرباستان‌شناسی خواهد بود. برآیند پژوهش، نشانگر آن‌ست که استقرارهای دوران اسلامی این دشت با توزیع در تمامی بخش‌های دشت، متشکل از محوطه‌های بزرگ، به‌عنوان هسته‌های اصلیِ مکان‌گزینی و محوطه‌های کوچک، به‌عنوان پایگاه‌های خرده‌اقماری با وابستگی به راه‌ها و زمین‌های قابل‌کشت شکل‌یافته‌اند؛ همچنین دشت تویسرکان در دورهٔ صفوی، شاهد رشد فزآیندهٔ تعداد استقرارها بوده که «کاروانسرا» و «پل» فرسفج از شاخص‌ترین آثار به‌جاماندهٔ آن‌ست و درنهایت دوره‌های زند و قاجار نیز با گسترش وسعت استقرارها و جمعیت مواجه می‌شود.

کلیدواژگان: بررسی باستان‌شناختی، تویسرکان، دوران اسلامی، منظر باستان‌شناسی، الگوی استقرار.

I. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم‌انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران.
II. دکتری باستان‌شناسی، مدیر دفتر پژوهش و آموزش حوزه هنری استان همدان، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Khalil_bm@yahoo.com
III. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دانشکدهٔ حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

مقدمه

از بنیادی‌ترین مطالعات باستان‌شناختی «بررسی‌های باستان‌شناسی» برای شناسایی و تعیین موقعیت مکان‌های باستانی و ویژگی‌های استقرارها است. بررسی‌های باستان‌شناختی به‌منظور شناخت اطلاعات کلی تحولات اسکان جوامع در مناطق گوناگون انجام می‌پذیرد، و این روش پیش‌زمینه‌ای برای کاوش‌های باستان‌شناسی که در واقع به معنای بازسازی و شناسایی دقیق جوامع و دستاوردهای فرهنگی آن‌هاست، انجام می‌پذیرد؛ و در مطالعات باستان‌شناسی گامی مؤثر و مهم در برنامه‌های تحلیلی توسعه و تحول تاریخی انسان و کاوش به حساب می‌آید. ازاین‌رو بدون انجام بررسی و شناسایی‌های باستان‌شناختی نتایج کاوش‌های باستان‌شناختی و در شناسایی تعاملات فرهنگی و تحلیل حوزه‌های گیرش منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای، چندان عملی نخواهد بود؛ با نکات یاد شده، دشت تویسرکان در زمستان ۱۳۹۱، طی پژوهشی مورد بررسی و شناسایی قرار گرفته است؛ این بررسی به‌صورت فشرده (پیمایشی) با گردآوری موادفرهنگی از سطح محوطه‌ها به‌روش تصادفی، با هدف شناسایی و ثبت محوطه‌های باستانی و آثار تاریخی مطالعه گردیده است. برآیند بررسی، دربردارندهٔ ۴۴ محوطه از دوران مس‌وسنگ قدیم تا ادوار متأخر اسلامی بوده و با توجه به آثار سطحی شناسایی شده از این‌میان، ۱۴ محوطه دارای آثاری از دوران مختلف اسلامی هستند که نشان از اهمیت این منطقه در این دوران بوده است. تا پیش از این پژوهش، محوطه‌های دوران اسلامی دشت تویسرکان مورد کنکاش قرار نگرفته و مطالعهٔ آن، امری ضروری است.

فقدان مطالعات استقرارگاه‌های اسلامی دشت تویسرکان این انگیزه را ایجاب می‌کند، تا در این منطقه به مطالعه و مقایسهٔ روند گسترش استقرارها از لحاظ جمعیتی با افزایش وسعت محوطه، و از لحاظ ارتباط این استقرارها با زیستگاه‌ها از دوران پیشین در این دشت، مدنظر قرارگیرد.

اهداف و ضرورت پژوهش: هدف اصلی جستار پیش‌رو، گونه‌شناسی و بررسی تحولات فرهنگی آثار و استقرارهای دورهٔ اسلامی دشت تویسرکان و ترسیم الگویی مناسب از توزیع و پراکنش در دشت مذکور به‌منظور برآورد جمعیت ساکن در حوزهٔ مورد مطالعه در دوران اسلامی، تغییرات آن در ادوار مختلف اسلامی، ارتباط مکان‌های باستانی با محیط پیرامونی و زیست‌بوم منطقه، و درنهایت تعیین مرزهای فرهنگی بین منطقه‌ای و سلسله‌مراتب هسته‌های مرکزی و پیرامونی و ارتباط فضایی آن‌هاست.

پرسش پژوهش: پرسش‌های پژوهش بدین‌شرح است: آثار دوران اسلامی در دشت تویسرکان از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده و پراکندگی و گسترش آن‌ها از چه الگویی پیروی کرده و همچنین در چه دوره‌هایی با افزایش و گسترش مواجه بوده است؟

روش پژوهش: روش تحقیق پژوهش حاضر، تاریخی-تحلیلی است که با رویکرد بنیادی برمبنای بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است؛ بدین‌شرح که ابتدا مطالعات جغرافیایی مدنظر بوده تا بتوان مسیرهای ارتباطی و منازل میان‌راهی (کاروانسرا) را شناسایی و سپس براساس بررسی پیمایشی (نظری‌ارشد، ۱۳۹۱) به روش مکان‌نگاری صورت گرفته در دشت تویسرکان با اطلاعات حاصله مطابقت داده شده تا در مدل‌های زیستگاهی نرم‌افزار GIS تحلیل شوند. همچنین با استفاده از تحلیل‌ها و نظریات نوین باستان‌شناسیِ زمین‌سیما و تحلیل الگوهای فضایی براساس «باستان‌منظرشناسی» به شناخت هرچه بهتر زیستگاهی، فضایی، اجتماعی و فرهنگی منطقه در دوران اسلامی دست‌یافت. لازم به یادآوری‌ست که امروزه در بررسی‌های باستان‌شناختی، به روش نمونه‌برداری‌های مختلف انجام می‌پذیرد که از جمله می‌توان به نمونه‌برداری «تصادفی ساده» و «تصادفی روشمند» (علیزاده، ۱۳۷۳: ۷) اشاره کرد که بررسی دشت تویسرکان، به روش تصادفی ساده صورت گرفته است؛ شایان ذکر است در این جستار

به عوامل جغرافیایی و محیطی که در غالب عوامل فضایی (تأثیرات زیست‌بوم بر شکل‌گیری استقرارها دارند) بررسی و تحلیل خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

شهرستان تویسرکان که چندان مورد مطالعه قرار نگرفته بود، نخستین‌بار در سال ۱۳۸۲، به سرپرستی «یعقوب محمدی‌فر» و «عباس مترجم» بررسی و شناسایی شده است (محمدی‌فر و مترجم، ۱۳۸۲)؛ اما این شهرستان به سال ۱۳۹۱، در برنامهٔ پژوهشی دیگر به سرپرستی نگارندهٔ اول (رضا نظری‌ارشد) مورد مطالعهٔ مجدد قرار گرفت که دومین برنامهٔ پژوهشی با عنوان «برنامهٔ بررسی و شناسایی تکمیلی شهرستان‌های همدان و تویسرکان» به‌شمار می‌آید و در نتیجهٔ آن، تعداد ۴۴ محوطه با آثاری از ادوار مس‌وسنگ تا ادوار اسلامی متأخر با توجه به آثار سطحی شناسایی شده است (نظری‌ارشد، ۱۳۹۱). نخستین پژوهش‌های منتشر یافته از مطالعات باستان‌شناختی دشت تویسرکان متعلق به محوطه‌های دورهٔ مس‌وسنگ تا عصرآهن (نظری‌ارشد و بیک‌محمدی، ۱۳۹۵) و محوطه‌های اشکانی آن (بیک‌محمدی و نظری‌ارشد، ۱۳۹۶) است و نتایج حاصلِ پیشینهٔ مذکور متمرکز به محوطه‌هایی از دورهٔ مس‌وسنگ تا دوران تاریخی بوده، تنها مطالعهٔ متمرکز بر آثار دوران اسلامی آن معطوف به گونه‌شناسی و تحلیل سفال‌های دوران اسلامی این ناحیه بوده (نظری‌ارشد و بیک‌محمدی، ۱۳۹۶) که فقدان و عدم مطالعات هدفمند در زمینهٔ استقرارهای «دورهٔ اسلامی» دشت تویسرکان را روشن ساخته است. از نمونهٔ پژوهش تحلیل‌های فضایی با استفاده از GIS و مرتبط با موضوعات دوران اسلامی استان همدان، می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «نسرین بیک‌محمدی» که به بررسی و تحلیل الگوی استقراری دوران اسلامی دشت ملایر (بیک‌محمدی، ۱۳۹۴) پرداخته و پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «محمد شعبانی» تحت عنوان: «بررسی الگوهای استقراری قرون نخستین اسلامی تا اواخر دوران صفوی حوزهٔ مرکزی همدان» (شعبانی، ۱۳۹۴) که بررسی و تحلیل الگوی استقراری دوران اسلامی دشت همدان و بهار پرداخته شده، اشاره کرد.

مفهوم چشم‌انداز و منظرباستان‌شناسی

برای تعریف مفهوم «زمین‌سیما» باید ابتدا به درکی از مفهوم چشم‌انداز (Landscape) رسید. برای مفهوم چشم‌انداز، تعاریف متنوعی ذکر شده است؛ اما همهٔ این تعاریف در یک مفهوم، مشترک هستند و آن شامل ساختارهایی است که توسط انسان در میان فضا و ساختار طبیعی خاص خودشان به‌وجود آورده‌اند (Johnson, 2007: 3). بدیهی‌ست که بافت‌های انسانی در جوامع مختلف در تطابق با محیط‌زیست خود ساخته شده‌اند. پس در محیط‌ها و بافت‌های راهبردی مختلف رفتارهای متنوعی از انسان در تطابق با شرایط بروز می‌کند (Hodder, 1992: 23) که این تنوع رفتاری در محیط‌های مختلف باعث به وجود آمدن چشم‌اندازهای مختلف می‌شود. باستان‌شناسی چشم‌انداز، همهٔ فرآیندهای طبیعی و انسانی را که منجر به تغییرات محیطی می‌شود را دربر می‌گیرد و هدف آن، واکاوی در روابط بین این دو در دورهٔ مورد مطالعه است (Cooper et al., 2005: 185)؛ بنابراین باستان‌شناسی چشم‌انداز، نگاهی همه‌جانبه به امکانات محیطی و طبیعت و نوع رفتار انسان را با این محیط دارد .به‌عبارتی دیگر، چشم‌انداز در عین‌حال که پدیده‌ای طبیعی است، عارضه‌ایی فرهنگی نیز به‌شمار می‌رود. چشم‌انداز با ارزش‌ها وانواع درک شهود، تجربهٔ اشیاء، تاریخ طبیعت، تخیلات، واقعیت‌ها، افسانه‌ها، و خاطراتی که در زمینهٔ اکولوژی فرهنگی خلق شده‌اند در ارتباط است. چشم‌انداز، موضوعی چندبُعدی و متعلق به چند زمان است که آن‌ها را از منظر جغرافیا به نمایش می گذارد (Shanks, 2001: 293).

بسیاری از مفاهیم و معانی امروزی چشم‌انداز از نوشته‌های «اتو شولر» جغرافی‌دان آلمانی حاصل شده که در اوایل قرن بیستم میلادی نوشته شده است. به اعتقاد وی، مطالعات جغرافیایی باید به چشم‌انداز قابل مشاهده، اختصاص یابد. او نظر خود را بر تغییرات مکان‌های روی سطح و روابط عواملی که مکان‌ها را دچار اعتبار ویژه می‌کنند، متمرکز کرد. در دیدگاه وی، تقسیم‌بندی اصولی از دو گونهٔ بافت فرهنگی و طبیعی مشاهده می‌گردد، اما او رسالت جغرافیا را مشاهدهٔ پدیده‌های قابل تشخیص در چشم‌انداز می‌داند؛ در عین‌حال تعریف شولر از چشم‌انداز عبارت است از: «تأثیرهمه‌جانبهٔ یک منطقه (مکان) بر روی انسان» (نیکنامی، ۱۳۸۵: ۱۴).

جوامع انسانی و جغرافیای طبیعی دو عامل عمده‌ایی هستند که ساختار چشم‌انداز یا منظرباستان‌شناسی را تشکیل می‌دهند. از آنجا که دو-سوم پوشش گیاهی سطح کرهٔ زمین را مزارع، چراگاه‌ها و جنگل‌های مصنوعی تشکیل می‌دهند، می‌توان نقش تعیین‌کنندهٔ انسان را در خلق چشم‌اندازها درک کرد (Farina, 2000: 313). البته دخالت انسان در تغییر شکل محیط پیرامونش همیشه آگاهانه و برنامه‌ریزی شده نیست؛ در حالی‌که برخی فعالیت‌های انسان، همچون تخریب جنگل‌ها، کرت‌بندی زمین برای کشاورزی و یا احداث شهرها و تشکیل مراکز جمعیتی به تغییر شکل آگاهانهٔ محیط منجر می‌شود. دستهٔ دیگری از اقدامات انسان، مانند بهره‌برداری بیش از حد از زمین و ایجاد انشعابات متعدد در استفاده از آب رودخانه‌ها به تغییر غیرعمدی و درازمدت در چهرهٔ زمین می‌انجامد (Algaze, 2001: 204).

جوامع انسانی در طول حیات خویش دائماً در حال ایجاد، تغییر و تجربهٔ مکان هستند و مکان همواره با آثار رفتارهای انسان مواجه است. این رفتارها به اقتضای زمان و کیفیت تعاملات اجتماعی، آثار متفاوتی برجای می‌گذارند. حضور انسان در مکان و جابه‌جایی وی از مکانی به مکان دیگر، زمین‌سیما یا همان چشم‌انداز را شکل می‌دهد. چشم‌انداز دارای تاریخ و حافظه‌ایی است که در طول زمان، به‌واسطهٔ فعالیت‌های بشری رقم‌خورده است (لباف‌خانیکی، ۱۳۸۵: ۱۱).

جملهٔ معروف ویلی که «بافت‌های استقراری نَه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ تأثیر عوامل محیطی هستند، بلکه به‌طور مستقیم با ضرورت‌های فرهنگی شکل‌گرفته‌اند» (Willey, 1953: 1)، افق‌های جدیدی را پیشِ‌روی باستان‌شناسان چشم‌انداز قرار داده است. اواسط قرن بیستم میلادی به همت باستان‌شناسانی همچون ویلی، رویکرد باستان‌شناسی به: کشف، تبیین، توضیح و طبقه‌بندی آثار سطحی در مقیاس‌های بسیار وسیع، عرصه‌های جدیدی را در کاربرد روش‌های نوین باستان‌شناسی به‌وجود آورد. یکی از این روش‌ها که رهیافتی بسیار کارساز محسوب می‌شد، روش «بررسی‌های میدانی»است که در سازگاری با اندیشه‌های جدید توسعه‌یافته بود. توانایی‌های بالقوهٔ شیوهٔ مذکور به همراه توسعهٔ رویکردهای تحلیلی باستان‌شناختی، که در بستر اندیشهٔ باستان‌شناسی نوین تحول‌یافته بودند، چشم‌اندازهای بسیار متفاوتی را در مسیر تحقیقات چشم‌اندازهای فرهنگی و کشف و تحلیل پدیده‌های باستان‌شناختی به‌وجود آورد. اصطلاحات و عناصر چشم‌انداز را در سه بخش: ۱. مکان و فضا؛ ۲. محوطه یا سایت؛ ۳. یکپارچه‌نگری؛ می‌توان بررسی و تحلیل کرد که در ادامه به تشریح این موارد (در دشت تویسرکان دورهٔ اسلامی) پرداخته می‌شود. از این‌رو مطالعات باستان‌شناسی فضایی را می‌توان به دو گروه مطالعات «کلان مقیاس» و «خُرد مقیاس» تقسیم کرد. آنچه مشخص است، مطالعات باستان‌شناسی فضایی در سطح خُرد، فضاهای معماری را در بستر نظام‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و اعتقادی مورد بررسی قرار می‌دهد؛ اما مطالعات کلان مقیاس باستان‌شناسی فضایی، به سازمان آثار فعالیت‌های انسانی در سطح منطقه می‌نگرد (Lawrence & Low, 1990: 455). باستان‌شناسی فضایی در سطح کلان، با حوزهٔ باستان‌شناسی محیطی و باستان‌شناسی بافتی نیز همپوشانی دارد. باستان‌شناسی محیطی، مجموعهٔ وسیعی از مطالعات تخصصی باستان‌شناسی را که تعاملات انسان و محیط را بررسی

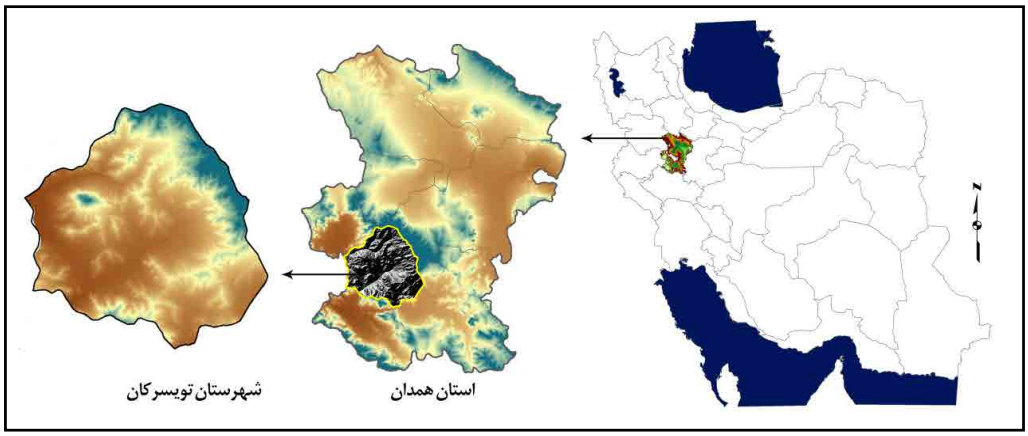
می‌کنند، نیز دربر می‌گیرد (لباف‌خانیکی، ۱۳۸۵: ۱۱۵). هدف اساسی باستان‌شناسی محیطی، شناخت ویژگی‌ها و فرآیندهای محیط بیوفیزیکی در ارتباط با نظام‌های اجتماعی-اقتصادی است. شبکهٔ درهم‌تنیده‌ایی از تعاملات انسان و محیط انعکاس‌دهندهٔ فعالیت‌های انسانی و الگوهای استقراری است (Butzer,1980: 419). در باستان‌شناسی بافتی، زیستگاه‌های باستانی با توجه به زمینهٔ زیست‌بوم انسانی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. منظور از زیست‌بوم انسانی، بستر جغرافیایی است که تعاملات فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و فضایی انسان را با محیط دربر می‌گیرد (Ibid: 417). آنچه که مشخص است، باستان‌شناسی چشم‌انداز توانست با بهره‌گیری از این سه گرایش و با نگاهی جامع‌تر، روابط انسان با محیط را تحلیل کند (لباف‌خانیکی، ۱۳۸۵: ۱۱۵).

در باستان‌شناسی چشم‌انداز علاوه‌بر آن‌که سازمان فضایی سکونتگاه‌های انسانی در قالب مطالعهٔ الگوهای استقراری بررسی می‌شود، تعاملات اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی جوامع انسانی نیز با محیط، از نظر دور نمی‌ماند و تمامی فعالیت‌های انسانی مؤثر بر محیط درنظر گرفته می‌شوند. در باستان‌شناسی چشم‌انداز، محیط، بستر پرورش‌دهندهٔ آثار مادی و ادراکی انسان‌ها تلقی می‌شود و انسان به‌عنوان عامل اصلی تغییر شکل محیط پیرامون خود شناخته می‌شود (Robin, 2002: 163).

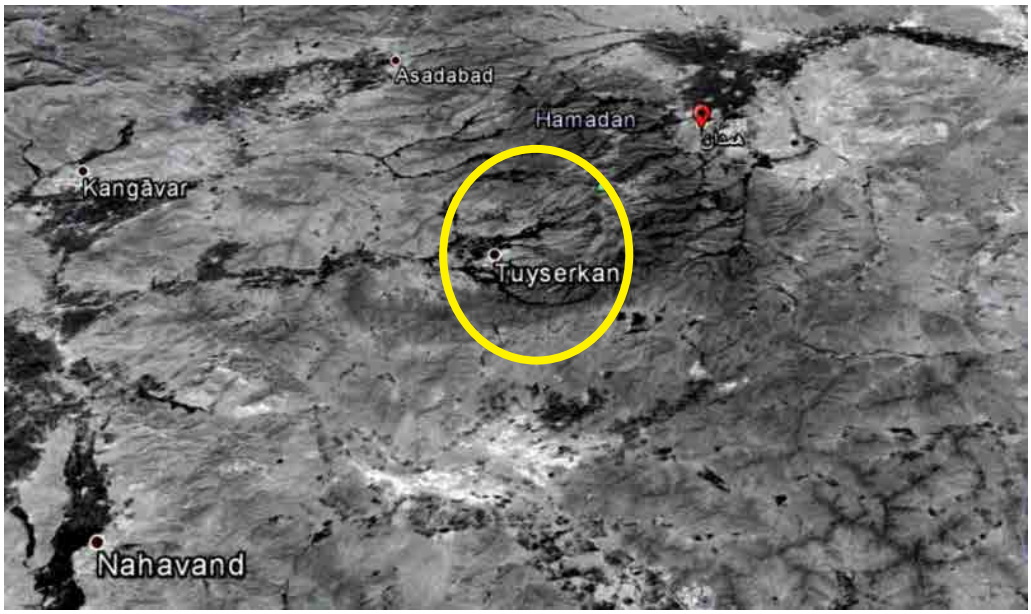
مطالعهٔ پدیده‌های فضایی و تعریف الگوهای فضایی موجب فراهم آمدن زمینه‌های مشترک برای حوزه‌های جغرافیا و محیط‌زیست می‌شود. الگوهای فضایی نتیجه و برآمد تنوع در میان فضاهای مختلف هستند (Kracker, 1997: 19). واقعیت این است که رابطهٔ بین باستان‌شناسی و جغرافیا غیرقابل انکار است. نخستین موضوع مورد تمرکز در جغرافیا، نقش انسان در فضاست و باستان‌شناسی نقش انسان را در بستر زمانی خود مطالعه می‌کند که نزدیکی این دو علم در نتیجهٔ گسترش افق‌های هر دو علم به سمت یکدیگر است. باستان‌شناسی بیشتر به جنبه‌های فضایی و تحلیل‌های مکانی انسان متمایل شده است و جغرافی‌دانان نیز بیشتر بر جنبه‌های فیزیکی باستان‌شناسی چشم‌انداز می‌پردازند (Renfrew, 1983: 316).

اوضاع طبیعی و جغرافیای شهرستان تویسرکان

تویسرکان از شهرستان‌های تابع استان همدان است که با وسعتی در حدود ۱۴۸۰ کیلومتر مربع که ۷/۷ درصد مساحت استان همدان را دربر گرفته،بین مدار ۳۴ درجه و ۲۰ دقیقه تا ۳۴ درجه و ۴۸ دقیقهٔ عرض شمالی و ۴۸ درجه و ۵ دقیقه تا ۴۸ درجه و ۳۸ دقیقهٔ طول شرقی از نصف‌النهار گرینویچ قرار گرفته است (نقشهٔ ۱). این شهرستان از شمال به همدان، از شرق به ملایر، از جنوب به نهاوند و از غرب به کنگاور و اسدآباد محدود است (تصویر ۱). شهرستان تویسرکان شامل دهستان‌های: کمال‌رود، قلقل‌رود، میان‌رود، کرزان‌رود، حبقوق نبی، خرم‌رود، و سیدشهاب است. ارتفاع متوسط این منطقه ازسطح دریا ۱۷۸۰متر است که هرچه به‌طرف جلگه‌های جنوبی امتداد می‌یابد، ارتفاع کمتر می‌شود؛ ولی حداقل ارتفاع منطقه از سطح دریا ۱۵۱۰ متر است که از بلندترین مناطق کوهستانی غرب کشور و استان همدان به‌شمار می‌رود و در محدوده‌ای قرار گرفته که سرتاسر بخش شمالی، شمال‌غربی و شمال‌شرقی آن را رشته‌کوه‌های منشعب از سلسله جبال‌الوند و قسمت‌هایی از بخش شرقی و جنوبی آن را سلسله‌کوه‌های نیمه‌مرتفع که جز پیش‌کوه‌های جبال زاگرس محسوب می‌شوند، احاطه کرده‌اند؛ به‌طوری که می‌توان منطقهٔ تویسرکان را مانند درهٔ بزرگی تصور کرد که به‌طور طبیعی در حلقه‌ای از کوه‌های نیمه‌مرتفع محصور شده است (مقدم، ۱۳۸۷: ۲۲). مهم‌ترین کوه‌های این شهرستان عبارتند از: خان‌گوزَمَز (بلندترین قله: حدود ۸۵۳متر)، چشمه‌دره (بلندترین قله: حدود ۳۵۰ متر)، چالاب (بلندترین قله: حدود ۱۰۰ متر)، سیاه کوه و سیاه کمر (بلندترین قله هر دو: حدود ۱۰۰ متر). رود دائمی خرّم‌رود به طول حدود ۳۸ کیلومتر از ریزآبه‌های قره‌چای در



نقشهٔ ۱. موقعیت جغرافیایی شهرستان تویسرکان بر روی نقشهٔ استان همدان و ایران (نگارندگان، ۱۳۹۵).



تصویر ۱. موقعیت جغرافیایی شهرستان تویسرکان در کرانهٔ غربی الوند (Google Earth, 2015).

مسیر جنوب‌غربی، قلقل‌رود به طول حدود پنجاه کیلومتر از ریزآبه‌های گام‌آسی‌آو / گاماسیاب -که خود ریزآبه‌ای به‌نام کُرزان رود دارد- از رودهای مهم شهرستان تویسرکان به‌شمار می‌آیند (سالنامهٔ آماری استان همدان، ۱۳۸۴: ۵-۴).

وجه تسمیه تویسرکان

چنان‌چه می‌دانیم، در سال ۲۱ هـ.ق. (۶۴۴ م.) که جنگ نهاوند (فتح‌الفتوح) اتفاق افتاد و منجر به شکست ایرانیان در مقابل اعراب گردید، کلیهٔ نواحی همدان از جمله تویسرکان به تصرف آنان درآمد. نخستین‌بار «ابن‌حوقل» در *صورة‌الارض*، از تویسرکان توصیفاتی ارائه کرده است (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶). از وضعیت شهری و اوضاع و احوال مردمِ «توی» و «سرکان» از قرن هفتم تا قرن دهم هجری قمری اطلاع دقیقی در دست نیست، ولی از قرن دهم که مقارن ظهور سلسلهٔ صفویه است، قصبهٔ توی به‌نام «تویسرکان» مشهور می‌شود، در حالی‌که «سرکان» با نام قدیمی خود باقی می‌ماند؛ البته مأخذ معتبری که نشان دهد دقیقاً از چه تاریخی نام «توی» به «تویسرکان» تبدیل شده، در

دست نیست و علت آن‌که احتمال این تغییر نام را باید مقارن دورهٔ صفویه دانست، آن است که کُتبی مربوط به این دوره موجود است که مؤلفین و مصنفین آن‌ها، شهرت تویسرکانی دارند، حال آن‌که در هیچ‌یک از آثار قبل از دورهٔ صفویه شهرت تویسرکانی به‌چشم نمی‌خورد؛ بلکه معدود افراد مربوط به این محل که نامشان در برخی آثار صفویه آمده به‌نام «توئی» مشهورند و این امر نشان می‌دهد در ابتدا این قصبه با همان نام «توی» مشهور بوده است. به استناد شواهد، باید گفت دورهٔ صفویه برای تویسرکان واجد اهمیت خاصی بوده و نقطهٔ عطف مهمی در تاریخ این شهر به حساب می‌آید؛ زیرا در این دوره است که این محل روبه آبادانی گذاشته و به صورت یک شهر پیشرفت می‌کند (مقدم، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۶). این شهر بر روی ویرانه‌های شهر قدیمی (رودلاور)، رودآور که بر اثر حملهٔ مغول ویران شده، ساخته شده است. در واقع پس از ویرانی رودآور، از ادغام دو روستای توی و سرکان، تویسرکان به‌وجود آمده است.

درقرن هفتم، یاقوت‌حموی (حموی، ۱۸۷۰، ج ۱: ۹۰۱) در ذکر محلی به‌نام تُویْ (تُوَیّ)، به «ابوعبدالله حسین‌بن احمدبن‌جعفر تُوَیّی همدانی» اشاره کرده و سرکان را از قرای همدان ذکر نموده است. حمدالله مستوفی (مستوفی، ۱۳۷۸: ۷۳) نیز در قرن هشتم اشاره‌ای کوتاه به توی و دیه سرکان دارد. از این دوره تا زمان صفویه، راجع به حوادث یا رویدادهای تاریخی تویسرکان اطلاعات مهمی در دست نیست. گفته می‌شود که در اوایل دورهٔ شاه عباس اول (۹۹۶- ۱۰۳۸ هـ.ق.) قسمتی از عراق عجم، ازجمله نواحی تویسرکان، تحت حاکمیت «امامقلی‌خان»، فرزند «الله‌وردیخان» قرار داشت (حقیقت، ۱۳۷۶، ج ۴: ۶۶۹). در ۹۹۶ هـ.ق.، ایلات تکلّو و ترکمانان، تویسرکان را غارت و در آن‌جا قتل‌عام کردند. تویسرکان در دورهٔ شاه صفی (۱۰۳۸-۱۰۵۲ هـ.ق.) از شهرهای عمدهٔ عراق عجم محسوب می‌شد (تاورنیه، ۱۳۸۵، ج ۲: ۸۷). در ۱۱۴۲ هـ.ق.، تویسرکان مدتی مقر سپاهیان نادرشاه بود (استرآبادی، ۱۳۴۱: ۱۱۹-۱۲۰). در دورهٔ فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ هـ.ق.)، «شیخ‌علی میرزا» از فتحعلی‌شاه تقاضا کرد که قسمتی از نواحی اطراف تویسرکان را در محدودهٔ حکومتی وی قرار دهد و فتحعلی‌شاه دستور داد که تویسرکان را به دولت‌آباد (ملایر امروزی) ضمیمه کنند و شیخ‌علی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان شد (مقدم، ۱۳۸۷: ۱۸۷). در دورهٔ محمدشاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۶۴ هـ.ق.) و به دستور وی، «جهانگیر میرزا» و «خسرو میرزا»، فرزندان «عباس‌میرزا» را -که «اسماعیل‌خان فراش‌باشی» کور کرده بود- به قلعه‌ای در تویسرکان فرستادند. در ۱۲۸۹ هـ.ق.، سیف‌الله‌میرزا به آزار مردم تویسرکان پرداخت. به دستور او بعضی از سادات را در میدان شهر می‌بستند و با چوب می‌زدند (باستانی‌پاریزی، ۱۳۷۸: ۴۶۸). شیروانی (متوفی ۱۲۵۳ هـ.ق.) در *بستان‌السیاحة*، تویسرکان را قصبه‌ای نیک با آب و هوایی سرد دانسته و مردم آن را تاجیک و روذراور/ رودراور را دارالامارهٔ آن ذکر کرده است (شیروانی، ۱۳۳۸: ۱۹۲ و ۲۹۹). در دورهٔ ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هـ.ق.)، اعتمادالسلطنه (۱۳۶۷، ج ۱: ۸۱۷) تویسرکان را شامل قصبهٔ معتبری به‌نام توی و قریهٔ بزرگ سرکان ضبط کرده است. در زمان وی، این قصبه را به تنهایی، تویسرکان هم می‌نامیدند، اما قریه همان سرکان خوانده می‌شد. از تویسرکان بزرگانی برخاسته‌اند، ازجمله: «میررضی‌الدین آرتیمانی»، دارای دیوان و ساقی‌نامه (مقدم، ۱۳۸۷: ۲۲۵-۲۳۱)؛ «مولی حبیب‌الله تویسرکانی»، از ریاضی‌دانان عصر صفوی و صاحب رساله‌ای فارسی در هیئت (امین، ج ۴: ۵۵۸)؛ و «شیخ محمد نبی‌بن احمد تویسرکانی» (متوفی ۱۳۱۹ هـ.ق.)، از فقهای دورهٔ قاجار(امین ج ۱۰: ۷۹). در اوایل حکومت قاجار (۱۲۱۰ هـ.ق.) هنوز «ولایت ملایر و تویسرکان» به‌وجود نیامده بود و تحت‌نظر حکمران کرمانشاه اداره می‌شد و در زمان فتحعلی‌شاه قاجار «ملایر-تویسرکان» به‌عنوان یک ولایت انتخاب شد، اما ادارهٔ آن باز هم تا زمان «شیخ‌الملوک» به‌طور جداگانه نبود؛ چرا که آمده است: «محمدخان قاجار دولو» در اوایل سلطنت فتحعلی شاه قاجار تا ۱۲۲۱ هـ.ق. حاکم کزاز ملایر بود (ساریخانی، ۱۳۸۲: ۴۱). از سال ۱۳۲۱ هـ.ق. به بعد بنا به دستور فتحعلی شاه قاجار احداث شهر به دستور «دولتشاه»(والی کرمانشاه)

برای «شیخ‌علی میرزا» (فرزند نهم فتحعلی‌شاه) از زن چهارم عقدی شاه، به‌نام «مریم خانم» آغاز شد، بعد از احضار دولتشاه به مرکز، «شیخ‌الملوک» تا زمان مرگ فتحعلی‌شاه، یعنی ۱۲۵۰ هـ.ق. حاکم ملایر و تویسرکان بوده است؛ بعد از مرگ فتحعلی‌شاه، شیخ‌الملوک نیز مانند بسیاری از پسران فتحعلی‌شاه دستگیر شد و اموالش مصادره گردید. در سال ۱۲۷۲ هـ.ق. حکومت ملایر و تویسرکان به شاه‌زاده «سیف‌الله میرزا»؛ در سال ۱۲۷۲ هـ.ق. «عیسی‌خان» قاجار ولد «بیگلربیگی»؛ در سال ۱۲۷۵ هـ.ق. «میرزا نصرت‌الدوله»؛ در سال ۱۲۷۹ هـ.ق. «علی‌قلی میرزا اعتضادالسلطنه»؛ درسال ۱۲۸۵ هـ.ق. «محمد امین میرزا»؛ در سال ۱۲۹۳ هـ.ق. به دستور ناصرالدین شاه، «نصرت‌الدوله» و ایالات مرکزی (اراک، ملایر، تویسرکان و...) رسید؛ درسال ۱۳۰۴ هـ.ق. «میرزا ابوالقاسم‌خان نوری»؛ در سال ۱۳۰۵ هـ.ق. «سیف‌الدوله»؛ در سال ۱۳۱۰ هـ.ق. «انوشیروان میرزا ضیاءالدوله»؛ در سال ۱۳۱۴ هـ.ق. «حسن‌علی‌خان امیرنظام»؛ در سال ۱۳۱۵ هـ.ق. «سلطان ابراهیم‌میرزا مشکوةالدوله» و در سال ۱۳۱۶ هـ.ق. «شاهزاده عضدالدوله‌بن خاقان» به‌عنوان حاکم سپرده شده است. در آثار و منابع مکتوب مربوط به دورهٔ قاجار، مطالب چندی دربارهٔ تویسرکان به‌چشم می‌خورد؛ بخشی از این منابع مربوط به یادداشت‌هایی است که توسط رجال درباری و سیاحان داخلی که به تویسرکان سفر کرده‌اند، نگاشته شده و برخی دیگر در کتب مربوط به موضوعات تاریخی و جغرافی این عصر آمده است. از مهم‌ترین آثار این دوره که در آن‌ها مطالبی راجع به اوضاع تاریخی و جغرافیایی تویسرکان نوشته شده، نخست: کتاب *بستان‌السیاحة* اثر معروف «حاج زین‌العابدین شیروانی» است که در سال ۱۲۵۰ هـ.ق. مقارن سلطنت «محمدشاه» قاجار تألیف گردیده و دیگری کتاب *مرآةالبلدان* اثر «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» است که در حدود سال ۱۳۱۱ هـ.ق. در زمان سلطنت «ناصرالدین‌شاه» قاجار نوشته شده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷). هر دو مؤلف مذکور در تویسرکان حضور داشته و از نزدیک اوضاع و احوال این شهر را بررسی کرده‌اند و در آثار مهم و ارزندهٔ خود، شمه‌ای از وضع این منطقه را نگاشته‌اند (مقدم، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۱۱).

آثار دوران اسلامی دشت تویسرکان

دامنه‌های الوند، بالأخص دشت مرتفع تویسرکان از جمله مهم‌ترین مناطق شرق زاگرس‌مرکزی در کرانهٔ غربی رشته‌کوه الوند است که همواره مورد توجه بوده و از قابلیت بالایی جهت مکان‌گزینی زیستگاه‌ها و استقرارگاه‌های اولیه (مس‌وسنگ، مفرغ، آهن، دوران تاریخی به‌ویژه اشکانی) برخوردار بوده است (برای اطلاع بیشتر ر. ک. به: نظری‌ارشد و بیک‌محمدی، ۱۳۹۵؛ بیک‌محمدی و نظری‌ارشد، ۱۳۹۶). بررسی باستان‌شناختی تکمیلی تویسرکان با اهداف: بازنگری نتایج بررسی‌های پیشین، شناسایی و ثبت محوطه‌های باستانی و آثار تاریخی واجد شرایط؛ بررسی و تحلیل الگوی پراکنش و توزیع مکانی استقرارهای انسانی در دوره‌های گوناگون؛ برآورد سلسله‌مراتب مکان‌های باستانی و ارتباط فضایی آن‌ها با یکدیگر و مناطق فرهنگی همجوار آن، انجام گرفته است. از دیگر ادوار تاریخی قابل‌تأمل دشت تویسرکان، دوران مختلف اسلامی است که در این‌میان، با ۱۴ محوطه با نام‌های: مشکان (T.S 001)، حاجی‌آباد (T.S 012)، یونجه‌زار (T.S 014)، گراوات (T.S 015)، باغ‌میرزایی (T.S 018)، اَعشان (T.S 019)، شاهی (T.S 021)، سیدشهاب (T.S 027)، سوزی (T.S 029)، پاتپهٔ فرسفج (T.S 031)، (زاغه T.S 035)، فرسفج (T.S 036)، انجیره (T.S 041) و سیل‌بند سیدشهاب (T.S 026). از تپه‌های یاد شده، آثار مختلفی اعم از آثار معماری خشتی و سنگ‌چین، تنور، کوره، انواع سفال‌های خاصهٔ دوران اسلامی و... شناسایی و آشکار شده که در نقشهٔ ۲، محل پراکنش و موقعیت آن‌ها مشخص گردیده است. در جدول ۱، مشخصات محوطه‌های مذکور مانند: نام محوطه، کد ثبتی محوطه، دهستان، مساحت، ارتفاع از زمین‌های اطراف و سطح دریا و دوره‌های پیشنهادی تعداد محوطه‌هایی که دارای تحولات تغییرات فرهنگی دامنه‌های غربی

جدول ۱. مشخصات محوطه‌های دوران اسلامی شهرستان تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

No	کد	نام محوطه (Tepe)	مساحت (مترمربع)	ارتفاع از زمین‌های اطراف (متر)	X	Y	Z (متر)	دوره اسلامی		
								اوایل	میانی	متأخر
۱	T.S 001	Meshkan	۱۲۰۰۰	۵	263561	3827058	1786	–	–	*
۲	T.S 012	Haji Abad	۶۰۰	۳	248413	3835043	1722	*	–	–
۳	T.S 014	Yuonjezar	۸۰۰۰	۶	254945	3823542	1676	–	–	*
۴	T.S 015	Geravat	۱۰۵۰۰	۷	253309	3821164	1663	*	–	–
۵	T.S 018	Bagh-e Mirzai	۱۵۰۰	۳	266742	3831430	2042	–	–	*
۶	T.S 019	Ashan	۶۰۰	۱،۵	267619	3831130	2091	*	–	–
۷	T.S 021	Shahi	۷۰۰۰	۸	257708	3841514	2055	–	–	*
۸	T.S 026	Sayed Shahab (سیل بند)	۱۵۰۰	۳	257708	3841514	2055	–	–	*
۹	T.S 027	Seyed Shahab	۱۵۰۰	۴،۵	272626	3813210	1757	*	–	–
۱۰	T.S 029	Souzi	۴۲۰۰	۲	273313	3810147	1718	*	–	–
۱۱	T.S 031	PaTape Farasfaj	۲۵۰۰	تسطیح شده	251865	3820130	1674	–	*	–
۱۲	T.S 035	Zaghe	۱۲۰۰۰	۵	261666	3813953	1856	–	*	–
۱۳	T.S 036	Farasfaj	۴۹۰۰	۱۰	250033	3818834	1633	*	–	–
۱۴	T.S 041	Anjeireh	۱۵۰۰	۵	269441	3824129	2020	*	*	*

رشته‌کوه الوند از دوران اسلامی سده‌های نخستین تا متأخر را دارا هستند، ذکر شده است. در معرفی محوطه‌ها، معیارهایی مانند بزرگی و وسعت محوطه‌ها، دارا بودن تسلسل دوره‌ها از پیشین تا معاصر، محوطه‌های تک‌دوره‌ای، محوطه‌هایی که به‌خوبی تسلسل دوره‌های مختلف اسلامی که در بررسی اسلامی به پیروی از شیوه‌های رایج مجموعهٔ آثار در سه خوشه: دورهٔ اولیه (قرون اول تا پنجم هجری)، قرون میانی (شش تا نُه هجری) و متأخر (دَه تا پایان دورهٔ قاجار) طبقه‌بندی می‌شود، دخیل هستند.

پل تاریخی فرسفج، قلعهٔ اشتران، امامزاده شاه‌زاده ناصر، پیر کمربستهٔ سرکان، مسجد جامع تویسرکان، درخت چنار کهنسال مسجد باغوار، کاروانسرای شاه‌عباسی فرسفج و بازار سنتی سرپوشیده، مهم‌ترین آثار دوران اسلامی شهرستان تویسرکان را تشکیل می‌دهند. از آثار شاخص دورهٔ اسلامی تویسرکان، آرامگاه «حبقوق نبی» است؛ وی یکی از پیامبران صاحب کتاب بنی‌اسراییل و معاصر با دانیال‌نبی بوده است. از دیگر آثار دورهٔ اسلامی تویسرکان، مقبرهٔ «رضی‌الدین آرتیمانی» است، وی شاعر معروف عصر صفوی و داماد شاه عباس بوده است (نظری‌ارشد، ۱۳۹۱: ۱۷).

خوشهٔ ۱ (قرون اولیهٔ اسلامی)

خوشهٔ یک استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان را محوطه‌های سده‌های نخستین (قرون اول تا پنجم هجری) را دربر دارند که ۷ محوطه از مجموع ۱۴ محوطهٔ استقرارهای دشت تویسرکان در این خوشه قرار دارند که معادل ۵۰ درصد از کل مجموع است. محوطه‌های این خوشه عبارتنداز: حاجی‌آباد، گراوات، اعشان، سیدشهاب، سوزی، فرسفج، انجیره. این خوشه، محوطه‌هایی باوسعت از نیم تا ۱ هکتار را دربر دارد که محوطهٔ گراوات را می‌توان با حدود یک هکتار بزرگ‌ترین و مهم‌ترین محوطهٔ این دشت نامید. از منظر ارتفاع استقراری درجهٔ ارتفاعی ۱۶۰۰ تا ۲۱۰۰ متر را می‌توان برای این خوشه درنظر داشت (جدول ۱، نقشه‌های ۲ تا ۷).

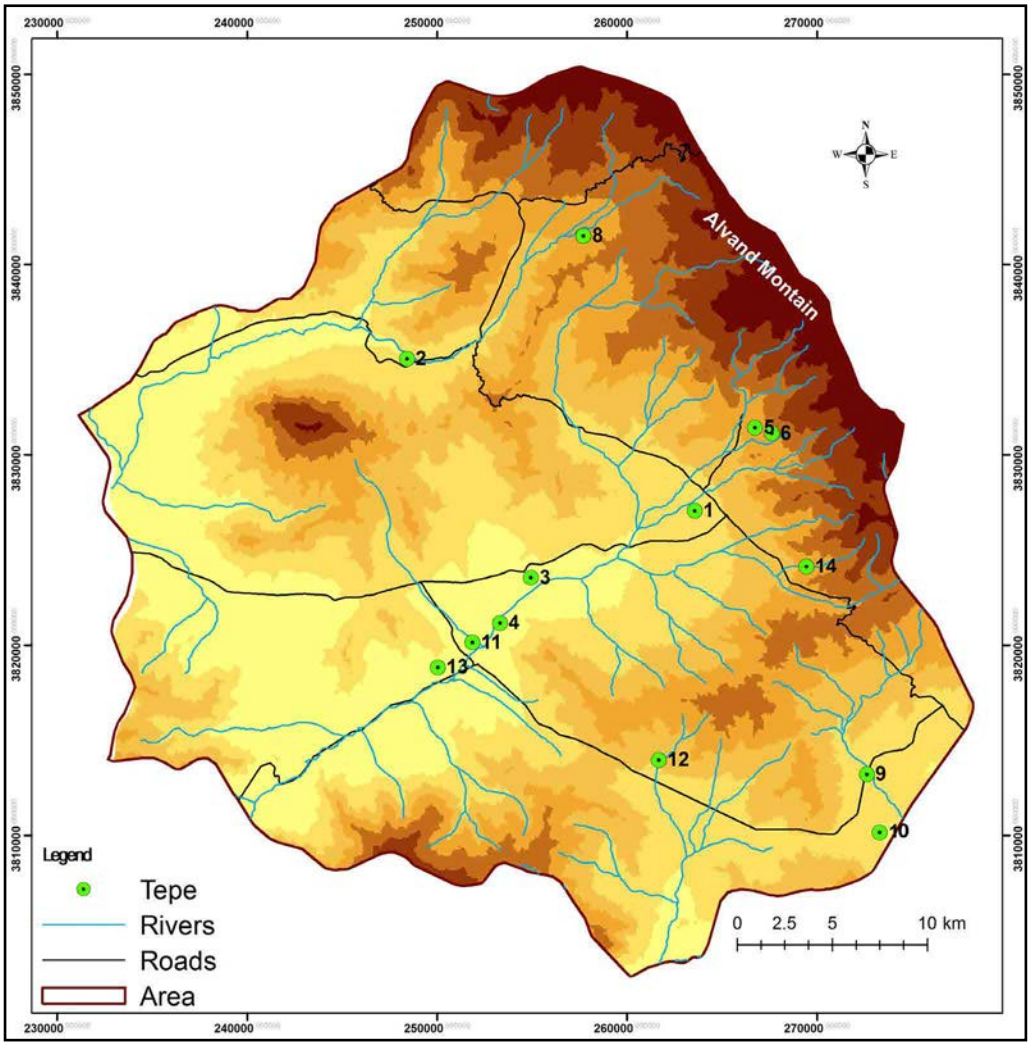
خوشهٔ ۲ (قرون میانهٔ اسلامی)

خوشهٔ دو استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان را محوطه‌های سده‌های میانی (قرون شش تا نُه هجری) را دربر دارند که ۳ محوطه از مجموع ۱۴ محوطهٔ استقرارهای دشت تویسرکان در این خوشه قرار دارند که معادل ۲۱ درصد از کل مجموع است. محوطه‌های این خوشه عبارتنداز: پاتپهٔ

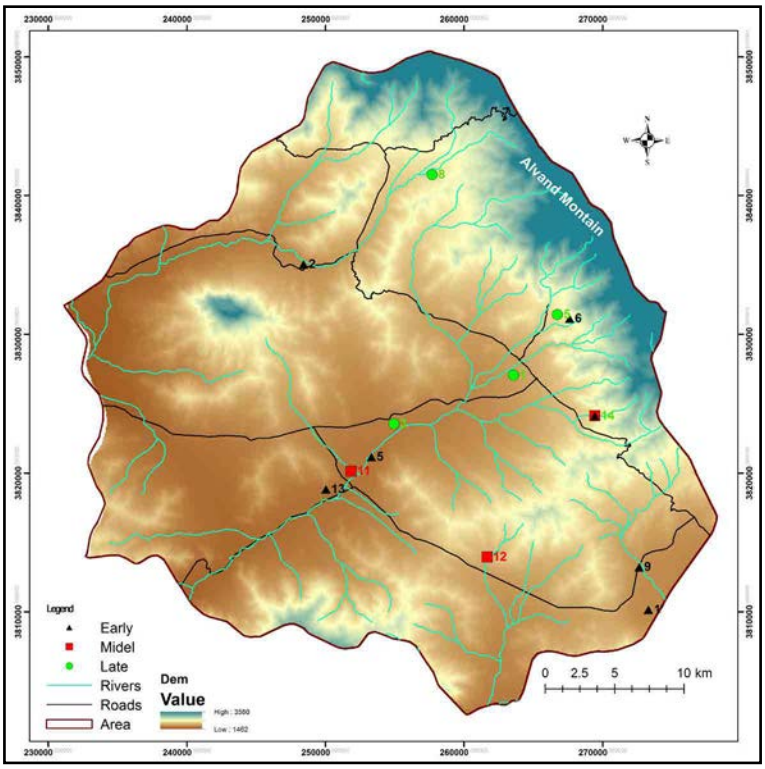
فرسفج، زاغه، انجیره. در این خوشه، وسعت محوطه‌ها از نیم تا ۱ هکتار (۲ محوطه حدود نیم هکتار و ۱ محوطه با وسعت یک هکتار) را دربر دارد که محوطهٔ زاغه را می‌توان با حدود یک هکتار بزرگ‌ترین و مهم‌ترین محوطهٔ این خوشه نامید. از منظر ارتفاع استقراری درجهٔ ارتفاعی ۱۶۰۰ تا ۲۱۰۰ متر را می‌توان برای این خوشه درنظر داشت (جدول ۱، نقشه‌های ۲ تا ۷).

خوشهٔ ۳ (قرون متأخر اسلامی)

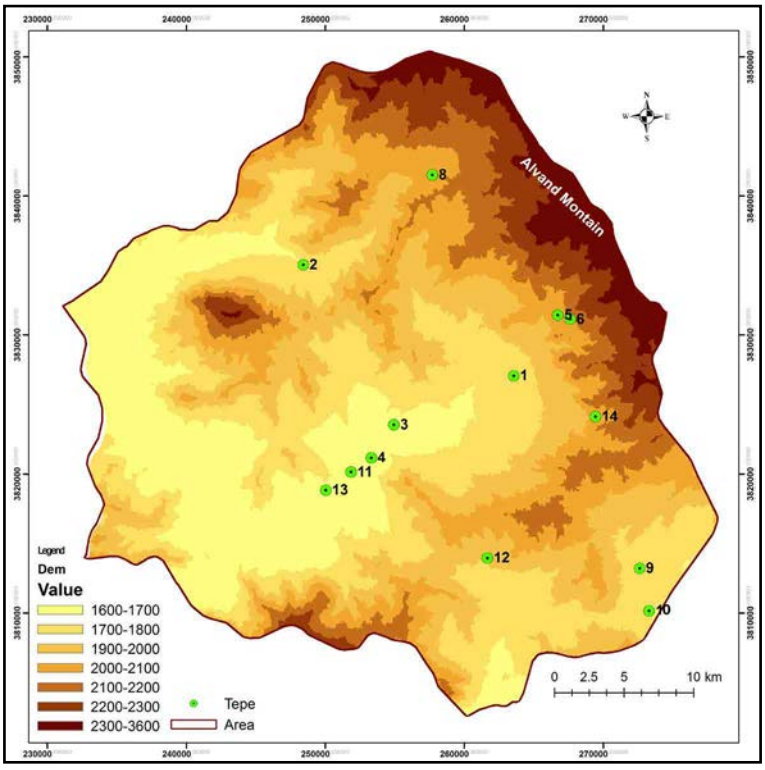
خوشهٔ سه استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان را محوطه‌های سده‌های متأخر (قرون ۱۰ تا ۱۳ هجری) را دربر دارند که ۶ محوطه از کل ۱۴ محوطه استقرارهای دشت تویسرکان در این خوشه قرار دارند که معادل ۴۵ درصد از کل مجموع است. محوطه‌های این خوشه عبارتنداز: مشکان، یونجه‌زار، باغ‌میرزایی، شاهی، سیل‌بند سیدشهاب، انجیره. در این خوشه، وسعت محوطه‌ها از نیم تا ۱ هکتار (۲ محوطه حدود نیم هکتار و ۱ محوطه با وسعت یک هکتار) را دربر دارد که محوطهٔ زاغه را می‌توان با حدود یک هکتار بزرگ‌ترین و مهم‌ترین محوطهٔ این خوشه نامید. از منظر ارتفاع استقراری درجهٔ ارتفاعی ۱۶۰۰ تا ۲۱۰۰ متر را می‌توان برای این خوشه درنظر داشت (جدول ۱، نقشه‌های ۲ تا ۷).



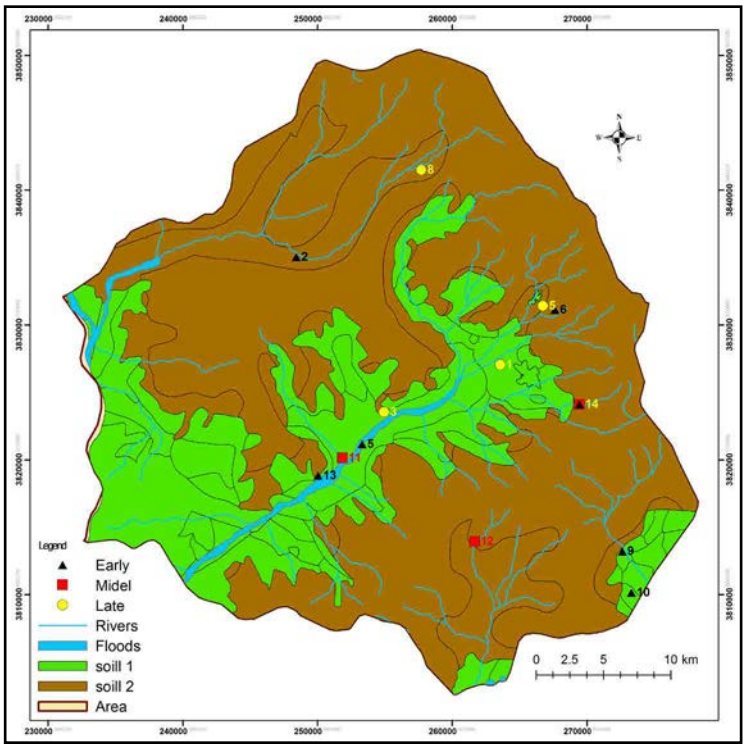
نقشهٔ ۲. پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).



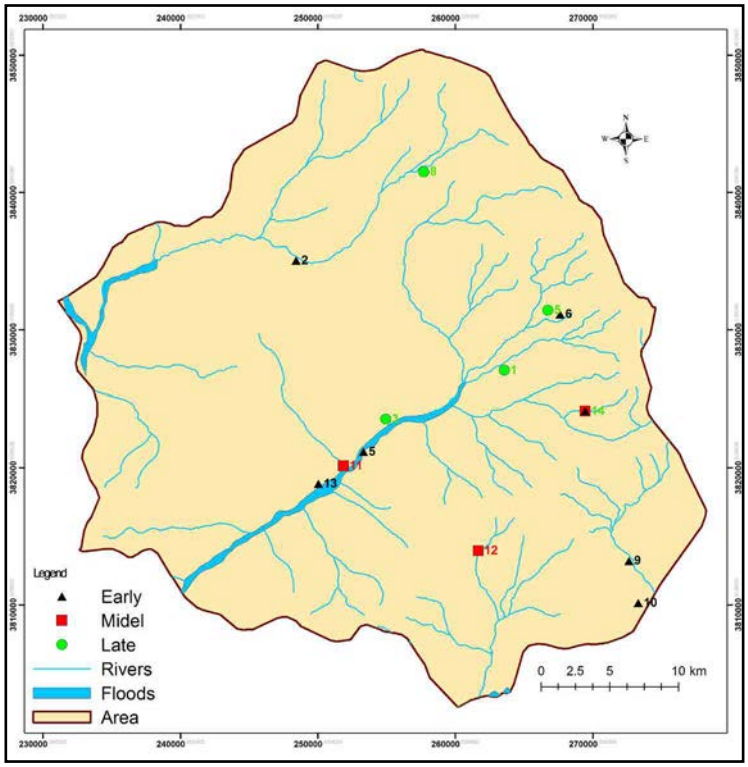
نقشهٔ ۳. وضعیت پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی در سه خوشهٔ سده‌های نخستین (خوشهٔ ۱)، میانی (خوشهٔ ۲) و متأخر (خوشهٔ ۳) دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).



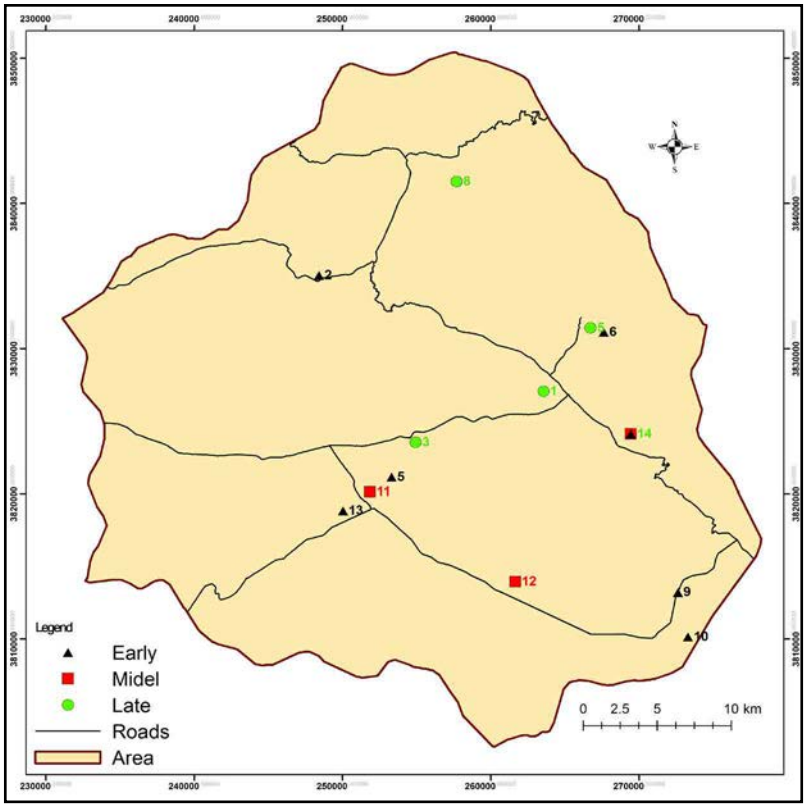
نقشهٔ ۴. وضعیت پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی مرتبط با درجهٔ ارتفاعی دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

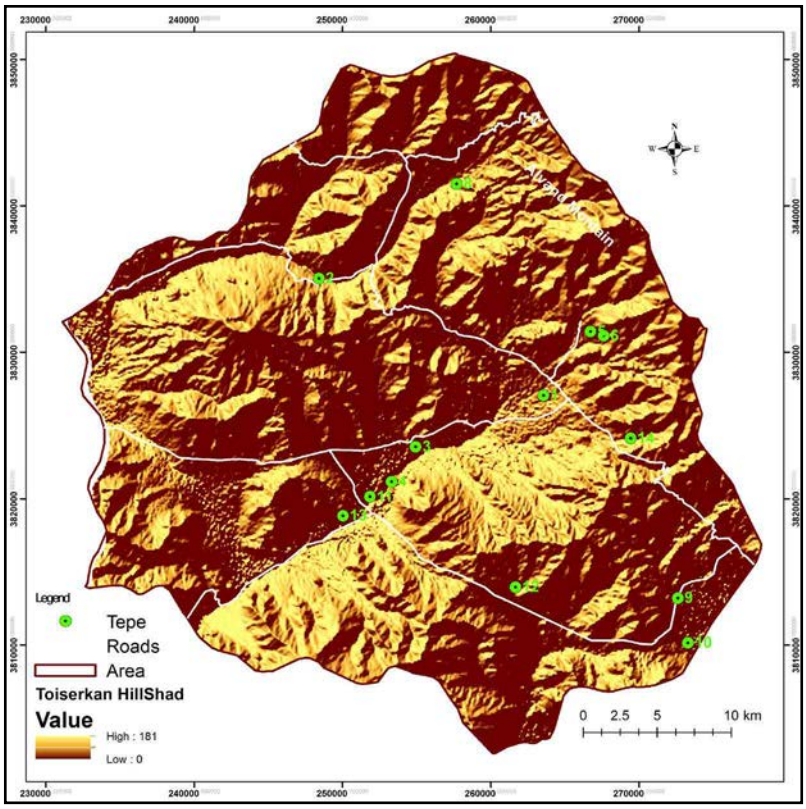


نقشهٔ ۵. وضعیت پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی در سه خوشهٔ سده‌های نخستین (خوشهٔ ۱)، میانی (خوشهٔ ۲) و متأخر (خوشهٔ ۳) نسبت به اراضی کشاورزی قابل کشت و غیرقابل کشت (مراتع طبیعی) دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).



نقشهٔ۶. وضعیت پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی در سه خوشهٔ سده‌های نخستین (خوشهٔ ۱)، میانی (خوشهٔ ۲) و متأخر (خوشهٔ ۳) نسبت به منابع آب دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).





نقشهٔ ۷. وضعیت پراکندگی محوطه‌های دوران اسلامی در سه خوشهٔ سده‌های نخستین (خوشهٔ ۱)، میانی (خوشهٔ ۲) و متأخر (خوشهٔ ۳) نسبت به گذرگاه‌های میان‌کوهی و راه‌های ارتباطی دشت تویسرکان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

بحث و تحلیل

آنچه که مشخص است، مطالعات چشم‌انداز در فهم، شناخت و به رسمیت شناختن اهمیت فرآیندهای فرهنگی ناملموس در شکل‌گیری و درک درست استقرارهای یک منطقه، مورد استفاده قرار می‌گیرد. یک مکان هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل درک شود، مگر این‌که جای آن در چشم‌انداز فیزیکی یا فرهنگی درک شود؛ رویکرد چشم‌انداز، اجازه می‌دهد تا به مطالعهٔ اشیاء نامشهود که هرچند در باستان‌شناسی قابل رؤیت نیستند، اما هنوز هم به مطالعهٔ گذشته کمک می‌کنند، پرداخته شود (Button, 2009: 8). بسیاری از فرآیندهای شکل‌گیری، گسترش، تداوم و تخریب استقرارهای انسانی در بستر تحولات زیست‌بوم توجیه می‌شوند. کنت وات (وات، ۱۳۸۶) متغییرهای محیطی مؤثر بر شکل‌گیری، گسترش، تداوم وتخریب سکونتگاه‌ها را در پنج گروه شامل: ماده، انرژی، تنوع، زمان و فضا، تقسیم کرده است که این تقسیم‌بندی به‌دلیل جامعیت، در تحلیل استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

- **ماده:** ماده اعم از منابع آب، خاک مناسب و مستعد برای کشاورزی، مواد معدنی و هوای مساعد، تأمین‌کنندهٔ اصلی‌ترین نیازهای اولیهٔ انسانی در هر استقرار است (وات، ۱۳۸۶: ۷۲-۶۷). یک سکونتگاه در جایی شکل می‌گیرد که بیشترین دسترسی را به مواد مورد نیاز در نظام اقتصادی ساکنان محل در یک شرایط مطلوب فراهم کند.

- **انرژی:** انرژی پدیده‌ای است که هم از فرآیند بالفعل شدن ماده حاصل می‌شود و هم باعث بالفعل شدن ماده می‌شود. انرژ ی را می‌توان در پدیده‌هایی مانند باد و خورشید نیز بررسی کرد.

- **تنوع:** گوناگونی و تنوع پوشش گیاهی و گونه‌های جانوری که خود به متغییرهای دیگر، از جمله مساحت، انزوای جغرافیایی و غنای محیط بستگی دارد، بر سکونت انسانی اثر گذار است (وات، ۱۳۸۶: ۹۴). باید به این مسأله توجه داشت که فراهم بودن محیطی مناسب برای شکار گونه‌های جانوری، مواد غذایی متنوع گیاهی و تنوع منابع، امکان توسعهٔ یک سکونتگاه را برای گروه‌های انسانی به‌وجود می‌آورد.

- **زمان:** تأثیر متغییر بوم‌شناختی زمان در ایجاد، گسترش و تخریب سکونت‌ها را می‌توان در قالب زمان مورد نیاز برای رسیدن به منابع نیازهای انسانی [مانند آب و مواد غذایی] بررسی کرد (وات، ۱۳۸۶: ۹۱) در جوامع پیشرفته، به‌دلیل ابداع شیوه‌های نوین بهره‌برداری از منابع، تأثیر این عامل ناچیز است. در دوران پیش‌ازتاریخ، اغلب سکونت‌ها در نزدیکی منابع آب شکل می‌گرفت و فاصلهٔ سکونت از منبع آب و زمان برای رسیدن به آن بر نوع سکونت‌ها در نزدیکی اثر گذارد؛ درحالی‌که در دوران تاریخی و اسلامی، حفرچاه، قنات و کانال‌کشی، دسترسی به آب در هر نقطه را فراهم می‌کرد. افزون‌براین، پیوندها و تعاملات منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای موجب می‌شود تا در صورت عدم وجود منابع در نزدیکی سکونت، تأمین این منابع از طریق تبادلات صورت گیرد.

- **فضا:** فضا یک مفهوم انتزاعی است و از ارتباط مکان‌ها و صفات آن‌ها حاصل می‌شود (نیکنامی، ۱۳۸۵: ۱۲). موقعیت قرارگیری یک سکونت، میزان فضا به نسبت هر فرد یا هر فعالیت، فواصل یک سکونتگاه از منابع، ارتفاع و شیب‌های مختلف، وجود اراضی قابل آمایش، عبور راه‌های ارتباطی و دسترسی آسان و نیز همجواری با مراکز سکونتی دیگر را دربر دارد (وات، ۱۳۸۶: ۸۳).

در مطالعهٔ منظرباستان‌شناسی و تحولات فرهنگی استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان، محوطه‌های بررسی شده در دشت را براساس ادوار تاریخی به سه خوشه تقسیم‌بندی و سپس نسبت به عناصر موارد یادشده، مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. این عناصر، تأثیراتی دربر دارند که شرایط زیست‌محیطی بر نحوهٔ تشکیل و تخریب محوطه‌ها را داشته است.

ماده: در تشکیل محوطه‌های دشت تویسرکان متغیر زیست‌بوم ماده، شامل منابع آب، خاک مناسب و مستعد برای کشاورزی، مواد معدنی و هوای مساعد، بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری و

گسترش محوطه‌ها داشته است؛ به‌طوری‌که نتیجهٔ حاصل از تحلیل‌های نرم‌افزار GIS نشان از آن دارد که عامل خاک در روند شکل‌گیری و گسترش محوطه‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است؛ چراکه مرغوب‌ترین نوع خاک‌ها عمدتاً در مرکز و غرب دشت قرار دارند (نقشه۵) و بیشترین نوع محوطه‌های بالای نیم و ۱ هکتار عمدتاً در این قسمت دشت و در قسمت خاک‌های حاصل‌خیزی که برای کشاورزی مناسب هستند، شکل یافته‌اند. به‌نحوی‌که در خاک‌های نامناسب دشت محوطه‌های با وسعت بالا مشاهده نمی‌شوند و محوطه‌ها عمدتاً زیر نیم هکتار هستند و در این نوع خاک‌ها محوطه‌های بالای ۱ هکتار مطلقاً شناسایی نشد که نشان از اهمیت عامل خاک بر روند گسترش محوطه‌ها به‌عنوان یکی از عوامل مهم زیست‌محیطی بوده است. با بررسی کاربری اراضی اطلاعاتی به‌لحاظ قابلیت زمین‌های زراعی از شرایط دشت و همچنین دررابطه با معیشت محوطه‌ها در هر سه خوشه به‌دست آمد که محوطه‌های بالای ۱ هکتار بیشترین آمار را در رابطه با کشاورزی دارند؛ این شاخص نشان از آن است که محوطه‌هایی که در دشت قابلیت کشاورزی را داشته‌اند امکان گسترش داشته و محوطه‌هایی که در زمین‌های کشاورزی قرار ندارند، امکان گسترش نداشته‌اند (نقشه ۵)؛ با توجه به تحلیل نقشهٔ GIS در سده‌های نخستین اسلامی (خوشهٔ ۱) تعداد ۴ محوطه در اراضی قابلیت کشاورزی، و در سده‌های میانی (خوشهٔ ۲) و متأخر (خوشهٔ ۲) نیز هر یک با ۲ محوطه در اراضی قابلیت کشاورزی شکل یافته‌اند.

با بررسی موقعیت محوطه‌ها نسبت به منابع آبی نیز این نتیجه حاصل شد که محوطه‌های بالای نیم هکتار دقیقاً در کنار رودخانه‌ها و شریان‌های اصلی آب قرار گرفته‌اند. تحلیل‌های آماری بیانگر آن است که محوطه‌های نیم هکتاری کم‌ترین درصد را در نزدیکی کامل به آب‌ها را به خود اختصاص داده و یا در نزدیکی رودخانه‌های فصلی قرارد دارند؛ بیشترین آمار نیز مربوط به محوطه‌های نیم تا ۱ هکتار و ۱ هکتار به بالا است که در کنار رودخانه‌های اصلی و دائمی قرار دارند که نشان از عامل مهم آب در شکل‌گیری و گسترش محوطه‌های سه خوشه (خوشهٔ ۱ دو محوطه، خوشه‌های ۲ و ۳ هر کدام یک محوطه) را به خوبی نشان می‌دهد (نقشه‌های ۵ و ۶). در دشت تویسرکان مناسب‌ترین قسمت که این عناصر زیست‌محیطی وجود داشته است در مرکز، جنوب و غرب دشت است که بیشترین تراکم محوطه‌های نیم تا ۱ هکتار و بالای ۱ هکتار را نشان می‌دهد، اما تعداد محوطه‌های بالای نیم هکتار بسیار کم است؛ چرا که شرق و شمال دشت عمدتاً در زمین‌هایی قرار دارد که به‌لحاظ کشاورزی دارای زمین‌های مساعد برای کشت دیم و مراتع طبیعی بوده است. در قسمت مرکزی دشت تراکم محوطه‌های نیم تا بالای ۱ هکتار را شاهد هستیم؛ آن هم به‌دلیل طبیعت تویسرکان که در این قسمت است و رودخانهٔ مهم دائمی دشت در این قسمت قرار دارد (نقشهٔ ۶). دربارهٔ عامل پراکندگی محوطه‌ها و نحوهٔ قرارگیری آن‌ها نسبت به هم در دشت عمدتاً به‌صورت خطی در مسیر رودخانه‌ها قرار دارند.

انرژی: عامل انرژی به‌دلیل نبود مدارک کافی و نبود مطالعات قوم‌باستان‌شناسی در این پژوهش قابل بررسی نبوده و تنها می‌توان به عوامل دما در ارتفاعات اشاره داشت.

عامل هوا نیز تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری و گسترش محوطه‌ها داشته است. بیشترین تراکم محوطه‌های بالای ۱ هکتار همان‌گونه که گفته شد بیشتر در مناطق پست و مرکزی دشت و دره‌های میان‌کوهی قرار دارند که متوسط ارتفاع آن‌ها ۱۶۰۰ تا ۱۷۰۰ متر از سطح دریاست که به‌لحاظ آب‌وهوا نیز مساعد است و هرچه به سمت ارتفاعات پیش می‌رویم (شرق و شمال دشت) از تعداد محوطه‌ها کاسته می‌شود و دلیل آن شرایط آب‌وهوایی سرد منطقه است که در فصول سرد سال در دشت حاکم بوده است (نقشهٔ ۴). نکتهٔ دیگری که در این بحث حائز اهمیت است، پراکندگی روستاهای امروزی در دشت است؛ روستاهای امروزی عمدتاً در مکان‌هایی قرار دارند که محوطه‌های بالای ۱ هکتار در آن قسمت‌ها پراکنده‌اند و عمدتاً محوطه‌های بالای ۱ هکتار فاصلهٔ کم و یا چسبیده

به روستاها هستند که نشان از شرایط زیست‌محیطی مناسب که حتی امروزه نیز تأثیر خود را بر شکل‌گیری محوطه‌ها داشته است. کم‌ترین پراکندگی روستاهای امروزی را نیز در قسمت‌های که محوطه‌های نیم هکتار تشکیل شده است و روستاهای نیم هکتار عمدتاً در فاصلهٔ طولانی با روستاهای امروزی دارند که نشان از نبود شرایط زیست‌محیطی منطقه شکل یافته‌اند.

فضا: عامل فضا به لحاظ موقعیت قرارگیری یک سکونت، فواصل یک سکونتگاه از منابع، ارتفاع و شیب‌های مختلف، عبور راه‌های ارتباطی و دسترسی آسان و نیز همجواری با مراکز سکونتی دیگر نیز تأثیر به‌سزایی در تشکیل محوطه‌های دشت تویسرکان داشته است. نتیجه‌ای که از تحلیل‌های نرم افزار GIS به دست آمد، نشان‌دهندهٔ وابستگی محوطه‌های نیم هکتار به راه‌هایی است که عمدتاً به عنوان راه‌های مواصلاتی فرعی مورد استفاده بوده است، مانند راه باستانی تاریک‌دره (همدان-تویسرکان)؛ اما وابستگی محوطه‌های بالای نیم هکتار به راه‌های مواصلاتی اصلی مورد استفاده بوده که در غرب و در جنوب دشت و در مسیر راه‌های امروزی تویسرکان به نهاوند هستند. بدون شک وقایع انسانی وشرایط سیاسی نیز در تشکیل محوطه‌ها در دوره‌های مختلف در کنار راه‌های اصلی نیز مؤثر بوده است. عامل دسترسی به راه‌های ارتباطی نیز به‌عنوان یکی از عوامل زیست‌بوم تأثیرگذار بر تشکیل و گسترش محوطه‌ها در دشت است؛ به‌طوری‌که هر چه محوطه‌ها به راه‌های اصلی نزدیک می‌شوند بر وسعت آن‌ها افزوده می‌شود و هر چه از راه‌های ارتباطی دورتر می‌شویم از وسعت محوطه‌ها کاسته می‌شود که این عامل در هر سه خوشه‌های ۱ تا ۳ صادق است (نقشهٔ ۷).

تنوع: حیات جانوری یکی از عوامل مهم در شرایط زیست‌محیطی بر تشکیل محوطه‌ها و گسترده شدن آن‌ها در دشت تویسرکان است که در این منطقه به‌دلیل وجود شرایط زیستی مناسب کوهستانی با عامل پوشش گیاهی و جانوری، یکی از عوامل مهم تشکیل و گسترش محوطه‌ها در تمام بخش‌های دشت تویسرکان است که این تأثیر را در دامنه‌ها و ارتفاعات دارای مرتع مناسب بیشتر مشاهده می‌شود که بالاترین تعداد متعلق به محوطه‌های کوچک و زیر نیم هکتار هستند که بیشترین پراکنش را در خوشه‌های ۱ و ۳ شاهد هستیم (نقشه‌های ۴ و ۵).

زمان: تأثیر متغیر بوم‌شناختی زمان در ایجاد، گسترش و تخریب سکونت‌ها را می‌توان در قالب زمان مورد نیاز برای رسیدن به منابع بررسی کرد (وات، ۱۳۸۶: ۹۱). در جوامع پیشرفته، به‌دلیل ابداع شیوه‌های نوین بهره‌برداری از منابع، تأثیر این عامل ناچیز است. افزون‌بر این، پیوندها و تعاملات منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای موجب می‌شود در صورت عدم وجود منابع در نزدیکی سکونت، تأمین این منابع از طریق تبادلات صورت گیرد. به‌همین علت، در این پژوهش نقش زمان در شکل‌گیری، توسعهٔ سکونت‌ها ناچیز درنظر گرفته شده است.

نتیجه‌گیری

دشت تویسرکان بخشی از کرانه‌های شرقی زاگرس‌مرکزی در دامنه‌های رشته‌کوه الوند، جایگاه ویژه‌ای در مطالعات باستان‌شناختی زاگرس‌مرکزی و استان همدان دارد؛ این منطقه دارای ویژگی‌های طبیعی و جغرافیایی خاصی است که از قدیمی‌ترین دوران مورد توجه جوامع انسانی از جمله در دوران اسلامی بوده است؛ وجود رودخانه‌های فصلی و دائمی از سرشاخه‌های گاماسیاب و دشت‌های میان‌کوهی این منطقه و از جمله قرارگیری تویسرکان بر سر مسیر فرهنگ‌های شمالی زاگرس‌مرکزی و نواحی جنوبی آن، باعث گردیده این دشت همواره مورد توجه باشد. در این بین دگرگونی الگوهای استقراری در دوره‌های مختلف بر حسب قابلیت‌های محیطی، شیوه‌های معیشتی و خصوصیات فرهنگی مردم در آن دوره بوده است که در هر دوره باتوجه به عوامل اشاره شده، الگوهای استقراری و زیستی دست‌خوش تغییرات شده است. استقرارهای دوران اسلامی

به‌عنوان یکی از دوره‌های مهم در دشت تویسرکان دارای رشد فزآینده و تنوع زیستگاهی را دربر داشته است.

با مطالعه و بررسی دشت تویسرکان، ۱۴ محوطه از ادوار مختلف قرون اولیه تا قرون متأخر اسلامی شناسایی شده است. در روند شکل‌گیری و گسترش این محوطه‌ها عوامل زیست‌محیطی نقش به‌سزایی داشته است؛ عواملی چون: ارتفاع، خاک مناسب، دسترسی به راه‌های ارتباطی، دسترسی به منابع آب و دسترسی به مراتع. عمده محوطه‌های این دوران در زمین‌های پست و میان‌کوهی و زمین‌های حاصل‌خیز به‌صورت خطی در مسیر رودخانه‌ها و راه‌های ارتباطی و کاروان‌رو و در دشت‌های دامنه‌ای ارتفاعات به‌صورت خوشه‌ای و در مکان‌های مستعد مراتع شکل گرفته است. تأثیر عوامل فرهنگی و انسانی در شکل‌گیری الگوی استقرارهای دشت تویسرکان بی‌تأثیر نبوده است؛ اوج شکوفایی و رشد استقرارها در ادوار سده‌های نخستین و میانی اسلامی بوده و افول آن در ادوار متأخر اسلامی در دشت تویسرکان را نشان می‌دهد. در دوران قرون متأخر از تعداد محوطه‌ها کاسته و هیچگاه شکوفایی ادوار نخستین و میانی را به‌دست نمی‌آورد؛ دلیل آن نیز رشد و تمرکز جمعیت در محوطه‌های هسته‌ای و پیرامونی آن‌ها بوده است که امروزه به شهرها و روستاهای بزرگی بدل شده‌اند و حیات آن‌ها همچنان ادامه دارند.

یافته‌های فرهنگی استقرارهای دشت تویسرکان، مانند سفال، نشانگر آن است که دشت تویسرکان در همهٔ ادوار مختلف دوران اسلامی مورد توجه بوده؛ چراکه با توجه به انواع سفال‌های شناخته شده از قرون اولیه تا متأخر، نشان از اهمیت این منطقه در ادوار یاد شده دارد (ر. ک. به: نظری‌ارشد و بیک‌محمدی، ۱۳۹۶). با توجه به حضور برخی از بناهای شاخص، مانند مقبرهٔ حبقوق‌نبی، کاروانسرا و پل فرسفج، نقش راه‌های مواصلاتی، بالأخص در سده‌های میانی و متأخر اسلامی (دوران ایلخانی و صفوی) از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار جهت حضور استقرار و رشد جمعیت در این منطقه بوده است.

آنچه که مشخص است متغیرهای محیطی مؤثر بر شکل‌گیری، گسترش، تدوام و تخریب سکونتگاه‌ها را در عوامل پنج‌گانهٔ کنت وات (ماده، انرژی، تنوع، زمان و فضا) تأثیر فراوانی داشته است؛ به‌طوری‌که تمرکز و کانون اصلی شکل‌گیری استقرارهای سده‌های نخستین اسلامی دشت تویسرکان در مرکز و زمین‌های مستعد کشاورزی بوده، و در سده‌های میانی با حرکت به سمت نواحی جنوبی دشت به‌دلیل همجواری تویسرکان با دشت نهاوند و در سده‌های متأخر نیز پراکنش استقرارها در تمامی بخش‌های دشت و مسیرهای کاروان‌رو مشهود و قابل بررسی هستند. در بررسی وابستگی محوطه‌ها منابع طبیعی، عمده محوطه‌های دوران اسلامی دشت تویسرکان در زمین‌های مستعد کشاورزی و رودخانه‌های دائمی شکل یافته‌اند. آنچه که مشخص است، متغیر زیست‌بوم ماده، شامل منابع آب، خاک مناسب و مستعد برای کشاورزی، مواد معدنی و هوای مساعد بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری و گسترش محوطه‌ها داشته است؛ به‌طوری که نتیجه حاصل از تحلیل‌های نرم افزار GIS نشان از آن دارد که عامل خاک در روند تخریب محوطه‌ها حاکی از آن است، که درصد خاک‌های حاصل‌خیز در دشت بسیار کم و تنها در غرب دشت و بخش‌هایی از شمال دشت را شامل می‌شود و گسترش محوطه‌ها در این قسمت از دشت قابل بررسی بوده، اما محوطه‌هایی که در سایر خاک‌ها قرار گرفته‌اند، عمدتاً قابلیت کشاورزی را نداشته ودر وسعت کم باقی‌مانده و در دوره‌های بعد نیز دچار فروپاشی استقراری شده‌اند.

بیشتر محوطه‌هایی که امکان گستردگی را داشته‌اند، عمدتاً در کنار رودخانه‌ها هستند و محوطه‌هایی که به دور از رودخانه‌ها تشکیل شدند امکان گسترش را نداشته و عمدتاً نیم هکتار و زیر نیم هکتار هستند و در دوره‌های بعد نیز دچار فروپاشی شده‌اند. یکی از دلایل آن را می‌توان در عامل فضا مورد بررسی قرار داد و آن شرایط نامساعد آب‌وهوایی دشت تویسرکان است که جزو

مناطق سردسیر و زمستان‌های سخت می‌باشد که این روند در دوره‌های پیشین به مراتب سخت‌تر از زمان حال بوده است که برای گسترش محوطه‌های باستانی مکان مناسبی نیستند و گسترش محوطه‌ها را در این قسمت از دشت مشاهده نمی‌شوند و عمده محوطه‌های تشکیل شده در این قسمت نیم و زیر نیم هکتار هستند. هرچه در دشت تویسرکان از سمت مناطق پست به ارتفاعات پیش می‌رویم کاهش وسعت محوطه‌ها و تخریب و فروپاشی را شاهد هستیم که این دلیل را عامل فضا در زیست‌بوم‌شناسی و با شرایط آب‌وهوایی قابل توجیه است.

برآیند پژوهش، نشانگر آن است که استقرارهای دوران اسلامی دشت تویسرکان با توزیع در تمامی بخش‌های دشت، متشکل از محوطه‌های بزرگ، به‌عنوان هسته‌های اصلی مکان‌گزینی و محوطه‌های کوچک، به‌عنوان پایگاه‌های خرده‌اقماری با وابستگی به راه‌ها و زمین‌های قابل‌کشت شکل‌یافته‌اند؛ همچنین دشت تویسرکان در سده‌های نخستین تا میان بالأخص دورهٔ صفوی، شاهد رشد فزآیندهٔ استقرارها بوده که «کاروانسرا» و «پل» فرسفج از شاخص‌ترین آثار به‌جاماندهٔ این دوره هستند.

کتابنامه

- ابن‌حوقل، ابوالقاسم محمد (۱۳۶۶). *سفرنامهٔ ابن‌حوقل (ایران در صورةالارض)*. ترجمه و توضیح: جعفر شعار، تهران: امیرکبیر.
- استرآبادی،میرزامهدی‌خان (۱۳۴۱). *درهٔ نادره*. به‌اهتمام: سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
- اعتمادالسلطنه،محمدحسن‌خان (۱۳۶۷). *مراةالبلدان*. با تصحیحات، حواشی و فهارس به‌کوشش: عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.
- آقامحمدی، مهدی؛ و شرفی، حسین (۱۳۹۰). *تحلیل بر پراکندگی جغرافیایی ایلات و عشایر استان همدان*. با مقدمه عبدالرضا رکن‌الدین افتخاری، تهران: نشر قومس.
- باستانی‌پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۸). *سیاست و اقتصاد عصر صفوی*. تهران: صفی‌علی‌شاه.
- بیک‌محمدی، خلیل‌الله؛ نظری‌ارشد، رضا (۱۳۹۶). «تحلیل تأثیر زمین‌سیما در شکل‌گیری، پراکنش و افول استقرارهای دورهٔ اشکانی شهرستان تویسرکان مبتنی‌بر بررسی باستان‌شناختی». مجلهٔ علمی-پژوهشی *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، دانشگاه بوعلی‌سینا، شمارهٔ ۱۳، صص: ۱۰۳-۱۲۲.
- بیک‌محمدی، نسرین (۱۳۹۵). «بررسی الگوهای استقرارهای دوران اسلامی دشت ملایر با استفاده از تحلیل‌های GIS»، برای دریافت درجهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا (منتشر نشده).
- تاورنیه، ژان‌باتیست (۱۳۸۵). *سفرنامه*. ترجمهٔ ابوتراب نوری. به‌تصحیح و تجدیدنظر کلی: حمید ارباب‌شیرانی، اصفهان: کتاب‌فروشی تأیید.
- حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۷۶). *فرهنگ، تاریخ و جغرافیای شهرستان‌های ایران*. تهران: کومش.
- حموی، یاقوت (۱۸۷۰). *معجم‌البلدان*. به‌تصحیح: فردیناندو وستنفلد. شش جلد،لایپزیک.
- ساریخانی، مجید (۱۳۸۲). *بررسی باستان‌شناسی، معماری و شهرسازی ملایر در دورهٔ قاجار*، ملایر: علم‌گستر.
- سالنامهٔ آماری استان همدان (۱۳۸۴). سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی استان همدان.
- شعبانی، محمد (۱۳۹۴). «بررسی الگوهای استقراری قرون نخستین اسلامی تا اواخر دوران صفوی حوزهٔ مرکزی همدان». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، دانشکدهٔ هنر و معماری (منتشر نشده).

- شیروانی، زین‌العابدین (۱۳۳۸). *بستان‌السیاحة*. به‌اهتمام و کوشش: سنایی، تهران: بینا.
- علیزاده، عباس (۱۳۷۳). «اهمیت و شناخت روش‌های بررسی در باستان‌شناسی». مجلهٔ *باستان‌شناسی و تاریخ*. سال نهم، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان، صص: ۹-۲.
- لباف‌خانیکی، میثم (۱۳۸۵). «باستان‌شناسی زمین‌سیما». *دوفصلنامهٔ تخصصی پژوهش‌های باستان‌شناسی و مطالعات میان‌رشته‌ای*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، پاییز و زمستان، صص: ۱۱۳-۱۲۶.
- محمدی‌فر، یعقوب؛ و مترجم، عباس (۱۳۸۲). «گزارش بررسی باستان‌شناسی تویسرکان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان (منتشر نشده).
- محمدی‌فر، یعقوب؛ و مترجم، عباس (۱۳۸۴). «بررسی و شناسایی باستان‌شناسی بخش مرکزی شهرستان همدان»، همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان (منتشر نشده).
- مستوفی‌قزوینی،حمدالله (۱۳۷۸). *نزهةالقلوب*. به‌کوشش: محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات طه.
- مقدم، محمد (گل‌محمدی) (۱۳۷۸). *تویسرکان: سیری در اوضاع طبیعی، تاریخی، اقتصادی، و اجتماعی*. جلد اول، تهران: انتشارات اقبال. چاپ دوم.
- نظری‌ارشد، رضا (۱۳۹۱). «گزارش بررسی باستان‌شناسی تویسرکان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان (منتشر نشده).
- نظری‌ارشد، رضا؛ بیک‌محمدی، خلیل‌الله (۱۳۹۵). «بررسی تغییرات فرهنگی دامنه‌های غربی الوند از دورهٔ مس‌وسنگ تا پایان عصر آهن بر اساس نتایج بررسی باستان‌شناختی دشت میان‌کوهی تویسرکان». *مجلهٔ علمی پژوهشی مطالعات باستان‌شناسی*. دانشگاه تهران، شمارهٔ ۲، دورهٔ ۸، صص: ۲۲۷-۲۰۹.
- نظری‌ارشد، رضا؛ بیک‌محمدی، خلیل‌الله (۱۳۹۶). «گونه‌شناسی و تحلیل سفال‌های دوران اسلامی دشت تویسرکان (مبتنی‌بر مطالعات میدانی بررسی باستان‌شناختی شهرستان تویسرکان)». در: *مجموعه مقالات سومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*. به‌اهتمام: حسن هاشمی‌زرج‌آباد و سامان فرزین، صص: ۶۲۷-۶۱۵.
- نیکنامی، کمال‌الدین (۱۳۸۵). «مبانی نظری باستان‌شناسی پهن‌دشت». *دوفصلنامهٔ تخصصی پژوهش‌های باستان‌شناسی و مطالعات میان‌رشته‌ای*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، بهار و تابستان، صص: ۲۴-۱۱.
- وات، کِنت (۱۳۸۶). *مبانی محیط‌زیست*. ترجمهٔ عبدالحسین وهاب‌زاده. چاپ نهم، مشهد: جهاد دانشگاهی دانشگاه مشهد.

- Algaze, G. (2001). "Initial Social Complexity in Southwestern Asia: The Mesopotamia Advantage". *Current Anthropology*, Vol. 42. No. 2, pp.199-233.
- Button, M. (2009). *Multiple Ways of Seeing One Place: Archaeological and Cultural Landscapes of the Sutter Buttes.* California, Pp.8-10
- Butzer, K. W. (1980). "Context in Archaeology: An Alternative perspective". *Journal of Field Archaeology.* Vol. 7. No. 4. pp: 417-422.
- Cooper, A.; Malcolm, F.; Antony, C. J. & Weatley, D. (2005). *Managing Archaeology.* London and New York, Routledge.
- Farina, A. (2000). "The cultural Landscape as a Model for the Integration of Ecology and Economics". *Bioscience.* Vol. 50. No. 4. pp: 313-320.

- Hodder, I. (1992). *Theory and Practice in Archaeology.* London and New York Routledge.

- Johnson. H. M. (2007). *Ideas of Landscape.* London, Blackwell Publishing.

- Kracker, L. (1997). "An Approach to The Quantification and Classification of Aquatic Landscapes". *Middle States Geographer,* 30. pp: 19-28.

- Lawrence, D. S. & Low, S. L. (1990). "The Built Environment and Spatial form". *Annual Review of Anthropology,* Vol.10. pp: 453-505.

- Renfrew, C. (1982). *Inaugural Lecture: Towards an Archaeology of Mind*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Robin, C. (2002). "Archaeological ethnographies: Social dynamics of outdoor space". *Journal of Social Archaeology*, Vol. 2. Pp: 159-172.

- Shanks, M. (2001). "Culture/Archaeology: The dispersion of a discipline and its objects". in: I. Hodder (ed), *Archaeological Theory Today,* Cambridge: Cambridge University press, pp: 284-306.

- Willey, G. R. (1953). "Prehistoric settlement patterns in the Viru Valley. Peru". *Bulletin, No.155, Bureau of American Ethnology,* Washington D C.

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

بررسی و تحلیل گونه‌شناسی سفالینه‌های آغاز دوران اسلامی تا پایان دورهٔ صفوی منطقهٔ همدان

محمدابراهیم زارعی[I]
محمد شعبانی[II]

(صص: ۱۲۶ - ۱۰۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۳
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.109

چکیده

وجود مسیرهایی مانند شاهراه خراسان و راه فرعی شاهی در منطقهٔ همدان باعث شده است که این منطقه به‌عنوان یک چهارراه منطقه‌ای در طول دوران مختلف تاریخی شناخته شود. در دوران اسلامی این مسیرهای تجاری و زیارتی باعث پیدایش انواع فرهنگ‌های مختلف سفالگری می‌شوند. باتوجه به تأثیرپذیری فرهنگ‌های سفالگری منطقهٔ همدان از مناطق بزرگ تولید سفالینه‌های اسلامی، در این پژوهش سعی شده به پرسش‌هایی از قبیل: گونه‌های سفالگری دوران اسلامی همدان کدام‌اند؟ کدام گونه‌های سفالی منطقهٔ همدان از ویژگی‌های بومی و محلی برخوردارند؟ پاسخ داده شود. هدف اصلی نیز شناسایی انواع گونه‌های سفالی منطقه است که این فرآیند ازطریق مطالعهٔ داده‌های باستان‌شناختی حاصل از بررسی‌ها و کاوش‌های علمی صورت گرفته است. درطول این پژوهش تعداد بیش از ۱۲ گونهٔ سفالی دوران اسلامی در منطقه شناسایی گردید. تمامی این گونه‌ها در بازهٔ زمانی قرون نخستین اسلامی، قرون میانی و قرون متأخر قرار می‌گیرند. در قرون نخستین اسلامی منطقه، انواع سفالینه‌های سادهٔ بدون لعاب، گونهٔ منقوش گلی و سفالینه‌های اسگرافیاتو به‌دست آمده است. دورهٔ بعدی مربوط به سفالینه‌های قرون میانی است. ازجمله گونه‌های سفالی این دوران منطقه، می‌توان به انواع سفالینه‌های تک‌رنگ، سفالینه‌های بدون لعاب با نقوش قالبی، سفالینه‌های قلم‌مشکی، سیلوئت (سایه‌نما)، سفالینه‌های سلطان‌آباد، سفالینه‌های زرین‌فام و گونهٔ آبی و سفید قرون میانی اشاره نمود. آخرین گروه از سفالینه‌های دوران اسلامی همدان مربوط به سفالینه‌های قرون متأخر است. در این دوران، تولید گونه‌هایی مانند آبی و سفیدهای دوران صفوی و سفالینه‌های منقوش روی لعاب با نقوش ناشیانه رواج پیدا می‌کند.

کلیدواژگان: همدان، گونه‌های سفالی، دوران اسلامی.

I. استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
me-zarei@basu.ac.ir & mohamadezarei@yahoo.com
II. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

مقدمه

همدان ازجمله مناطقی است که در طول تاریخ دارای یک موقعیت سوق‌الجیشی بوده است. این منطقه ارتباط فلات مرکزی و شرق ایران را با غرب و بین‌النهرین میسر می‌ساخت. وجود مسیرهای اصلی، مانند شاهراه خراسان بزرگ و راه فرعی شاهی باعث تأثیرپذیری این منطقه از تغییر و تحولات فرهنگ‌های مختلف جوامع انسانی شده است. یکی از این تحولات در ایجاد سبک‌های گوناگون سفالگری دوران اسلامی دیده می‌شود. بررسی‌های سطحی روی محوطه‌های دوران اسلامی منطقهٔ همدان نشان از آن دارد که در این منطقه انواع سبک‌های سفالگری شناخته‌شدهٔ مناطق مختلف ایران، رواج داشته است. این درحالی است که به‌جز محوطهٔ درگزین و دو مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود و سامن، هنوز هیچ‌یک از محوطه‌های دوران اسلامی با رویکرد شناسایی و معرفی انواع گونه‌های سفالگری دوران اسلامی کاوش نشده است. با استناد به داده‌های حاصل از بررسی و کاوش‌های باستان‌شناختی که در منطقهٔ همدان انجام شده، به‌نظر می‌رسد که به‌جز چند قرن اولیه که در نبود کاوش لایه‌نگارانهٔ فرهنگ‌های سفالگری این منطقه هنوز روشن نیست، اطلاعات ما از سفالگری قرون بعدی که عموماً از بررسی‌های باستان‌شناختی حاصل آمده، بیشتر در دسترس قرار دارد. در این پژوهش با مطالعهٔ این داده‌ها، انواع گونه‌های تزئینی که عموماً مربوطه به قرون میانی اسلامی هستند، مانند سفالینه‌های سادهٔ بدون لعاب با نقش قالبی، گونه‌های مختلف اسگرافیاتو، انواع قلم‌مشکی، زرین‌فام، آبی و سفیدهای قرون میانی و متأخر و غیره در منطقهٔ همدان شناخته شده‌اند.

پرسش‌های پژوهش: در این پژوهش سعی شده به پرسش‌هایی از قبیل: گونه‌های سفالگری دوران اسلامی همدان کدام‌اند؟ کدام گونه‌های سفالی منطقهٔ همدان از ویژگی‌های بومی و محلی برخوردارند؟ پاسخ داده شود.

روش تحقیق: در این پژوهش تلاش شده است با استفاده از روش تاریخی، توصیفی-تحلیلی و به‌شیوهٔ اسنادی یا کتابخانه‌ای، تمامی اطلاعات مربوط به سفال اسلامی منطقهٔ همدان در بازهٔ زمانی قرون اولیه تا اواخر دورهٔ صفوی گردآوری و انواع سبک‌های تزئینی آن معرفی شود. در این بین تمامی قطعات هر گونهٔ تزئینی که در طول کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناختی معرفی شده‌اند در داخل جدول ذکر شده است. در روش اسنادی تمامی اطلاعات و داده‌های مربوط به گزارش‌های باستان‌شناسی موجود در مرکز اسناد اداره‌کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان و مقالات منتشرشده در مجلات، جمع‌آوری شده و اطلاعات آن‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

پیشینهٔ مطالعات

بسیاری از مطالعات باستان‌شناسی حوزهٔ سفالینه‌های همدان مرتبط با دوران تاریخی و پیش‌ازتاریخی تمرکز دارند. به همین‌خاطر فرهنگ‌های سفالی این دوران از تاریخ منطقه، بیشتر شناخته شده است، اما در سالیان اخیر نیز مطالعات پراکنده‌ای در ارتباط با سفال دوران اسلامی آن صورت گرفته است. ازجمله این مطالعات که دانش ما نسبت به سفال اسلامی همدان را افزایش می‌دهد می‌توان به کاوش باستان‌شناسی شهر دورهٔ اسلامی درگزین (زارعی، ۱۳۹۱)، بررسی الگوهای استقراری قرون نخستین اسلامی تا اواخر دورهٔ صفوی حوزهٔ مرکزی همدان (شعبانی، ۱۳۹۴)، کاوش و پیگردی قلعهٔ باستانی باشقورتاران کبودرآهنگ (رحمانی، ۱۳۹۲)، مطالعات باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۸۹،۱۳۹۰الف، ۱۳۹۱)، کاوش‌های باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی سامن (خاکسار، ۱۳۸۶، ۱۳۹۰ب)، گزارش نهایی فصل اول و دوم، از دور چهارم کاوش‌های باستان‌شناختی تپهٔ هگمتانه (رنجبران

و بختیاری، ۱۳۹۲) و کاوش اضطراری میدان امام‌خمینی (شعبانی، ۱۳۹۷) و کوچهٔ جراحان شهر همدان (شعبانی، ۱۳۹۶) اشاره کرد. علاوه‌بر کاوش‌های صورت‌گرفته، در طول بررسی‌های باستان‌شناسی و تعیین عرصه و حریم برخی از محوطه‌های باستانی نیز می‌توان اطلاعاتی از سبک‌های سفالگری اسلامی منطقه کسب نمود. اضافه بر فعالیت‌های باستان‌شناسی، تعدادی مقالات در رابطه با سفال اسلامی همدان نیز منتشر شده است؛ ازجمله این مقالات می‌توان به «بررسی و مطالعهٔ سفال‌های دورهٔ ایلخانی به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی ارزانفود» (زارعی و همکاران، ۱۳۹۳)، «بررسی و تحلیل سفال‌های اسلامی محوطهٔ زینوآباد بهار-همدان» (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵) و «بررسی و تحلیل سفال‌های دورهٔ اسلامی مجموعه معماری دستکند سامن» (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶) اشاره کرد. پراکندگی مطالعات و عدم وجود یک پژوهش کامل نسبت به معرفی گونه‌های سفالی دوران اسلامی کل منطقهٔ همدان باعث شده است که در این مقاله، ویژگی‌های این نوع تولیدات دوران اسلامی منطقه را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم.

موقعیت تاریخی استان همدان

استان همدان جزو استان‌های غربی کشور ایران است. این استان کوهستانی واقع در دامنه‌های رشته‌کوه الوند، از سمت شرق به ارتفاعات و بیابان‌های ایران مرکزی و از سمت غرب پس از سلسله‌جبال عظیم زاگرس به جلگهٔ بین‌النهرین محدود شده است. قرارگیری بین این دو حوزه (ایران مرکزی و بین‌النهرین)، در گذشته همدان را تبدیل به یکی از مهم‌ترین ایستگاه‌های مسیرهای مختلف تجاری و زیارتی کرده بود. با وجود این مسیرهای ارتباطی، احتمال تأثیرپذیری منطقهٔ همدان از مراکز مهم سفالگری دوران اسلامی دور از انتظار نیست، برای نمونه، عبور مسیرهایی از قبیل جادهٔ خراسان بزرگ که در گذشته مهم‌ترین مسیر ارتباطی بین ایران مرکزی و بین‌النهرین بود (دوری، ۱۳۷۵: ۸۳)، احتمالاً باعث تأثیر هنر سفالگری دوران اسلامی شرق ایران به‌خصوص نیشابور و در ادامهٔ آن مناطقی مانند ری و کاشان (فلات مرکزی) در این منطقه شده است. علاوه‌بر این، با وجود مسیر فرعی راه شاهی که همدان را به حوزه‌های جنوبی و به‌ویژه شوش متصل می‌کرد (Weiss & Young, 1975: 33) و در قرون متأخر اسلامی بخشی از این مسیر ارتباط بین همدان و سلطان‌آباد را میسر می‌ساخت و مسیر همدان به‌سمت سلطانیه (القاشانی، ۱۳۸۴: ۸۹-۸۸) و آقکند (شیروانی، ۱۳۸۹: ۶۵۶) و در ادامهٔ شمال‌غرب ایران، نشان از ارتباط مراکز معروف سفالگری قرون مختلف اسلامی با منطقهٔ همدان دارد. به هرترتیب -چهارراه تاریخی همدان- نه‌تنها در دوران پیش‌ازتاریخی و تاریخی، بلکه در دوران اسلامی نیز فعال بوده و باعث تأثیرپذیری فرهنگ و هنر سفالگری این منطقه از مراکز بزرگ سفالگری دوران اسلامی در مناطق مختلف ایران شده است.

سبک‌های تزئینی سفالگری دوران اسلامی همدان

بعد از بررسی تمامی منابع باستان‌شناختی منطقه، تعداد بیش از ۱۲ گونهٔ سفالی مربوط به بازهٔ زمانی قرون اولیهٔ اسلامی تا اواخر دوران صفویه مشخص گردید. این گونه‌های سفالی شامل سفال‌های ساده و بدون لعاب، انواع سفال با لعاب‌های تک‌رنگ، سفالینه‌های منقوش با پوشش گلی، سفال‌های قالبی، اسگرافیاتو، سفالینه‌های کندهٔ زیر لعاب، انواع سفال‌های نقاشی زیر لعاب از نوع قلم‌مشکی، سیلوئت، انواع نقاشی روی لعاب از نوع زرین‌فام، سفال‌های گونهٔ سلطان‌آباد، سفالینه‌های معروف آبی و سفید و سبک‌های متفرقه که عموماً مربوط به دوران متأخرتر، یعنی دورهٔ قاجار هستند، می‌شود. در طول بررسی گونه‌های مورد اشاره، به‌دلیل ویژگی‌های متنوع ظروف

سفالی در شکل، ترکیب خمیره و نوع ساخت، تنها سعی شده است ظروف به‌لحاظ ویژگی‌های شاخص و متمایز که نشان از تفاوت سبک تزئینی دارند، مورد بررسی قرار گیرند.

سفالینه‌های ساده و بدون لعاب

به‌دلیل نبود ویژگی شاخص در بسیاری از این سفالینه‌ها نمی‌توان به‌قطع آن‌ها را به بازهٔ زمانی خاصی از دوران اسلامی یا دوران دیگر محدود نمود؛ علاوه‌بر این، نبود یک کاوش با رویکرد لایه‌نگارانه در محوطه‌ای مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی و قرون اولیهٔ اسلامی در منطقه، اطلاعات ما از ویژگی‌های سفالگری این دوران را بسیار محدود کرده و تشخیص تعلق آن‌ها به یک دورهٔ خاص را تقریباً غیرممکن می‌سازد. به همین‌دلیل این سفالینه‌ها تنها با مطالعات گونه‌شناختی با مراکز شاخص این دوران شناخته شده‌اند. ظروف بدون لعاب عموماً چرخ‌ساز هستند، اما قطعاتی نیز به‌صورت دست‌ساز تولید شده‌اند. این‌دسته از ظروف با گل رس به رنگ‌های نخودی تا قهوه‌ای ساخته شده‌اند و سطح داخلی و خارجی آن‌ها با استفاده از لعابی از جنس و رنگ خمیره، پوشش یافته است. شاموت این سفال‌ها اغلب با موادی مانند شن نرم، ماسه و یا ماسه‌بادی ترکیب شده است؛ هرچند در میان برخی قطعات نیز خرده‌های ریز آهک و میکای نقره‌ای نیز دیده می‌شود. شکل ظروف متنوع بوده و اغلب شامل انواع کاسه‌های دهان‌گشاد، پیاله‌ها، فنجان، کوزه و خمره است. برخی از ظروف سادهٔ بدون لعاب با استفاده از شیوهٔ نقش‌کَنده، افزوده، مُهرزده و یا قالبی[۲] منقوش شده‌اند. نقوش به‌کاررفته در این ظروف عموماً اشکال هندسی است. یکی از متداول‌ترین نقوش تزئینی، الگوهای کنده‌شانه‌ای هستند (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۰). این تزئینات برروی قسمت فوقانی ظروف مانند گردن و شکم ظرف کار شده است، اما به‌ندرت استفاده از کتیبه نیز دیده می‌شود (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۴)، (جدول ۱).

جدول ۱. نمونه سفال‌های سادهٔ بدون‌لعاب منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

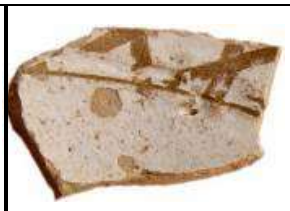
محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۰).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۸۹: ۳۳۲).	مجموعهٔ معماری دستکند زیرزمینی سامن (خاکسار، ۱۳۸۷: ۳۷۶).	محوطهٔ درگزین رزن (زارعی، ۱۳۹۱: ۲۷۰).
مسجد جامع همدان (هژبری، ۱۳۸۵: ۱۰۶).	محوطهٔ قلعه پرلوک بهار (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۴۱).	تپه‌خاکستر کبودرآهنگ (بلمکی، ۱۳۸۸: ۳۲۱).	میدان امام‌خمینی (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۳۴).

ظروف منقوش روی گلابه

تاکنون تعداد محدودی از این گروه سفال‌ها در منطقهٔ همدان، از سه محوطهٔ مسجد جامع همدان، لائودیسهٔ نهاوند و زینوآباد مهاجران به‌دست آمده است. سفالینه‌های منقوش روی گلابه این سه محوطه در تمامی ویژگی‌های ساختاری مشابه سفال‌های ساده و بدون لعاب منطقه هستند.

این‌گونه از سفالینه‌ها تماماً چرخ‌ساز بوده و خمیرهٔ نخودی تا قهوه‌ای دارند. شکل ظروف نیز عموماً مربوط به کاسه‌های دهان‌گشاد و بشقاب است. در این‌گونه ابتدا ظروف با استفاده از گلابه‌ای به‌رنگ سفید یا شیری پوشش یافته و سپس نقوش به‌صورت خطوط هندسی به رنگ‌های سیاه، قهوه‌ای و اُخرایی روی آن‌ها کار شده و سپس روی ظرف با لعاب شفاف سربی پوشیده شده است. در این ظروف پوشش سربی به‌کاررفته تنها در قسمت داخلی و بخشی از لبهٔ بیرونی دیده می‌شود و خارج ظرف ساده و فاقد پوشش است (جدول ۲).

جدول ۲. نمونه سفال‌های لعاب‌دار با پوشش گلی منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

			
مسجد جامع همدان (هژبری، ۱۳۸۵: ۱۰۴).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).	لائودیسهٔ نهاوند (رهبر، ۱۳۹۰: ۴۳).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۲۰).

ظروف منقوش با شیوهٔ نقش‌کنده در گلابه

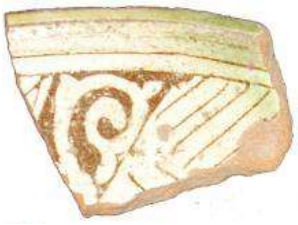
نمونه‌های زیادی از سفالینه‌های نقش‌کنده در گلابه که معروف به شیوهٔ «اسگرافیاتو» است در محوطه‌های دوران اسلامی همدان به‌دست آمده است. درواقع گسترده‌ترین فرهنگ سفالگری اسلامی همدان که به‌نظر می‌رسد از ویژگی‌های محلی نیز برخوردار است، مربوط به این سبک است. این‌گونهٔ تزئینی در همدان به دوصورت انجام می‌شده است؛ در گونهٔ اول، ابتدا سطح ظرف را با پوشش گلابه به رنگ‌های مختلف پوشانده و سپس نقوش خطی را برروی آن کنده‌اند و در انتها سطح ظرف را با لعاب سربی شفاف پوشش داده‌اند. این‌گونهٔ تزئینی گاهی اوقات با لعاب پاشیده نیز همراه شده است (جدول ۳).

جدول ۳. نمونه سفال‌های نقش‌کنده در گلابه منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

محوطهٔ پاتپه تویسرکان (نظری‌ارشد، ۱۳۹۱: ۲۶۷).	کم‌تپه کبودرآهنگ (بلمکی، ۱۳۸۸: ۳۲۸).	محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲ :۳۶۹).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۲).
محوطهٔ قروق بهار (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۴۷).	محوطهٔ قلعهٔ باباخنجر کبودرآهنگ (نظری‌ارشد، ۱۳۸۶ب: ۲۲۳).	تپهٔ جنوبی دولت‌آباد قهاوند (بختیاری، ۱۳۸۷: ۱۴۴).	محوطهٔ درگزین رزن (زارعی، ۱۳۹۱: ۲۸۱).

در شیوهٔ دوم که به شیوهٔ «لعاب‌بری» یا «شانلوه» معروف است (Hobson, 1932: 24) به‌جای کندن نقوش در گلابه، کناره‌های نقوش در گلابه را تراش داده‌اند، به‌صورتی‌که نقوش نیم‌برجسته به‌نظر می‌رسد. در هرصورت هر دو شیوه به‌نوعی جزو نقوش کنده در گلابه یا همان اسگرافیاتو محسوب می‌شوند. این ظروف با خمیره‌ای به‌رنگ نخودی تا قرمز ساخته شده‌اند. سفالینه‌های اسگرافیاتو همدان چرخ‌سازند و گلابهٔ رنگی تنها داخل ظروف را پوشانده است و بدنهٔ خارجی ساده و فاقد هرگونه لعاب و آرایهٔ تزئینی است؛ هرچند این گروه از سفالینه‌ها از پخت مناسبی برخوردارند، اما اغلب لعاب‌های به‌کاررفته برروی آن‌ها کیفیت خوبی ندارد. به همین‌دلیل در برخی قسمت‌ها لعاب کنده و سطح سفال دیده می‌شود. این ظروف با استفاده از اشکال خطی و سادهٔ هندسی و در برخی موارد با نقوش گیاهی برروی لعاب‌های سربی به‌رنگ‌های سفید، شیری، سبز، اُخرایی و قهوه‌ای تزئین شده‌اند. شکل ظروف نیز تنها در کاسه‌ها و پیاله‌های کوچک و به‌ویژه انواع بشقاب خلاصه می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴. نمونهٔ سفال‌های نقش لعاب‌بری یا شانلوه منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

		
محوطهٔ هگمتانه (هژبری، ۱۳۸۹: ۴۴۱).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۲).	لائودیسهٔ نهاوند (رهبر، ۱۳۹۰: ۴۳).

سفالینه‌های لعاب‌دار تک‌رنگ

تشخیص سفالینه‌های لعاب‌دار ساده نسبت به انواع بدون لعاب اغلب به‌آسانی صورت می‌گیرد، اما تشخیص بازهٔ زمانی تولید آن‌ها در طول دوران اسلامی دشوار است. در نبود کاوش لایه‌نگارانه در منطقه، درواقع تنها با مطالعات تطبیقی، نوع خمیره و شکل ظروف، می‌توان تعلق آن‌ها به قرون مختلف اسلامی را مشخص نمود. سفالینه‌های لعاب‌دار تک‌رنگ همدان با استفاده از لعاب سربی به رنگ‌های فیروزه‌ای، آبی، سبز و قهوه‌ای[۳] و یا ترکیبی از لعاب سربی و لعاب شفاف قلیایی در تمام قرون اسلامی تا به امروز در منطقه تولید می‌شدند. علاوه‌بر این تولید سفالینه‌های لعاب‌دار لاجوردی و فیروزه‌ای به‌همراه لعاب شفاف قلیایی نیز در قرون میانی اسلامی منطقه رواج داشته است (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۰-۱۴۷). استفاده از لعاب‌هایی به‌رنگ قهوه‌ای، اُخرایی و زرد نیز در قرون متأخر اسلامی در منطقه رایج بوده است و به‌نظر می‌رسد از تولیدات محلی این منطقه باشند. سفالینه‌های لعاب‌دار سادهٔ تک‌رنگ تقریباً تمامی ویژگی‌های سفالینه‌های سادهٔ بدون لعاب را دارند، با این تفاوت که برخی از آن‌ها با خمیرهٔ فریت ساخته شده‌اند و برروی تمامی آن‌ها لعاب یک‌رنگ به‌کار رفته است. برروی برخی از سفالینه‌های این سبک نقوش افزوده و کنده به شکل‌های ساده هندسی نیز دیده می‌شود. عموماً این تزئینات برروی شانه یا گردن ظرف قرار دارند (جدول ۵).

جدول ۵. نمونه سفال‌های لعاب‌دار تک‌رنگ منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۴).	تپهٔ قلعه‌جوق کبودرآهنگ (بلمکی، ۱۳۸۸: ۲۲۵).	مجموعهٔ معماری دستکند زیرزمینی سامن (خاکسار، ۱۳۸۷: ۳۷۶).	لائودیسهٔ نهاوند (رهبر، ۱۳۹۱: ۱۵۵).
محوطهٔ کوره‌تپه غربی فامنین (بختیاری، ۱۳۸۸: ۶۹).	محوطهٔ دهپیاز همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۴۴).	محوطهٔ کول‌تپه همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۴۴).	پیسه‌تپه همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۱).

سفالینه‌های بدون لعاب قالبی

سفال با تزئینات قالبی از دورهٔ ساسانی رایج بود، اما تولید این ظروف در دورهٔ سلجوقی و در مراکزی مانند نیشابور به اوج خود رسید (دژم‌خوی، ۱۳۸۶: ۲۸؛ Wilkinson, 1973). با وجود این تولید سفال مذکور در منطقه‌ای محدود و تنها در محوطه‌های شاخص با وسعت زیاد دیده می‌شود. خمیرهٔ این سفالینه‌ها در دو رنگ نخودی و قهوه‌ای قرار دارد. داخل و خارج آن‌ها نیز با استفاده از دوغابی از جنس خمیره خود سفال پوشیده شده است. درواقع تنها تفاوت این‌گونه با سفالینه‌های ساده و بدون لعاب، استفاده از تزئینات قالبی و مُهری برروی ظروف است. نقوش به‌کاررفته در این سفالینه‌ها برخلاف تولیدات مراکز بزرگ سفالگری مانند نیشابور و یا دقیانوس (چوبک، ۱۳۹۱: ۹۱-۸۹)، بسیار ساده و عموماً مربوط به اشکال هندسی است. فراوان‌ترین الگوی تزئینی برروی این ظروف، نقوشی به‌شکل خطوط دانداندار مواج (زیپی‌شکل) است که برروی قسمت فوقانی آن‌ها ایجاد شده است. براساس فراوانی این نوع الگوی تزئینی در سفالینه‌های قالب‌زدهٔ همدان شاید بتوان از آن به‌عنوان یک فرهنگ تزئینی محلی یاد کرد (جدول ۶).

سفالینه‌های قلم‌مشکی

سفالینه‌های موسوم به «قلم‌مشکی» که درواقع همان سفالینه‌های است که با شیوهٔ نقاشی زیرلعاب تزئین شده‌اند، در محوطه‌های زیادی از منطقه به‌دست آمده است. تمامی این سفال‌ها با استفاده از خمیرهٔ سنگی ساخته و با استفاده از رنگ سیاه و در موارد نادر با استفاده از رنگ سبز (زارعی و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۸) برروی زمینهٔ فیروزه‌ای یا آبی تزئین شده‌اند و در انتها ظرف را با لعاب شفاف قلیایی پوشش داده‌اند. بیشتر تزئینات این ظروف با استفاده از الگوهای هندسی و گیاهی کار شده است، اما در بین آن‌ها استفاده از نقوش جانوری نیز دیده می‌شود (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۸). فرم آن‌ها نیز عموماً شامل کاسه‌های کوچک با بدنه‌های مقعر، بشقاب‌های پهن با زاویه‌ای در بدنه و کاسه‌های دهان‌گشاد با پایه‌های بلند مقعر و لبه‌های تخت T شکل است (جدول ۷).

جدول ۶. نمونه سفال‌های ساده بدون لعاب با نقش مُهری و قالب‌زده منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

قلعهٔ باشقورتالان کبودرآهنگ (رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۱۱).	ویلاب‌تپه فامنین (بختیاری، ۱۳۸۸: ۲۶۰).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۱۲).	محوطهٔ درگزین رزن (زارعی، ۱۳۹۱: ۲۹۱).
محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۳).	محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲: ۴۷۷).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۹۰: ۶۶).	مسجد جامع همدان (هژبری، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

جدول ۷. نمونه سفال‌های قلم‌مشکی منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

کول‌تپه شهرستان همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۳).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۸۹: ۳۷۴).	مجموعهٔ معماری دستکند سامن (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۸).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۱۲۱).
محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲: ۴۱۶).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۹۰: ۳۹).	گبرتپه فامنین (بختیاری، ۱۳۸۸: ۴۸).	محوطهٔ درگزین رزن (زارعی، ۱۳۹۱: ۳۰۴).

سفالینه‌های سبک سیلوئت

یکی از متفاوت‌ترین گونه‌های تزئینی سفالینه‌های اسلامی که امروزه با عنوان سبک «سیلوتو» یا «سیلوئت» شناخته می‌شود (Caldwell, 1967)، استفاده از شیوهٔ نقوش تراشیدهٔ زیرلعاب است. این شیوهٔ تزئینی تمامی ویژگی‌های ساختاری سفالینه‌های قلم‌مشکی را دارد و تنها تفاوت آن‌ها در استفاده از روش تزئینی متفاوت در این ظروف است. در این روش سفالینه را با دو رنگ آبی و سیاه

لعاب می‌دادند، سپس به‌منظور نقش‌اندازی، لعاب فوقانی را براساس نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی تراش‌داده و در انتها با لعاب شفاف قلیایی ظرف را می‌پوشاندند. بدین‌صورت نقوش تزئینی به‌رنگ لعاب تحتانی برروی ظرف ظاهر می‌شد. در ظروف سفالی سبک سیلوئت، سفالگر به‌جای نقاشی، با استفاده از شیوهٔ تراش روی لعاب، ظروف را تزئین می‌کرده است. این نوع سفالینه تنها در تعداد محدودی از محوطه‌های اسلامی منطقهٔ همدان معرفی شده است (جدول ۸).

جدول ۸. نمونه سفال‌های سیلوئت منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

تپه‌گلدسته ملایر (نظری‌ارشد، ۱۳۸۶الف: ۲۵۶).	محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲: ۴۹۸).	تپه‌علی‌آباد بخش زند ملایر (جانجان، ۱۳۹۱: ۴۷۹).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۶).

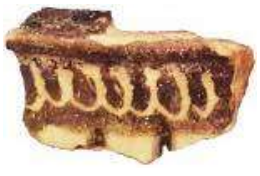
سفالینه‌های سبک سلطان‌آباد

یکی دیگر از سبک‌های رایج سفالگری دوران اسلامی منطقهٔ همدان، سفال‌های نقاشی زیرلعاب موسوم به سبک «سلطان‌آباد» است. تعدادی از قطعات سفالی مربوط به انواع این سبک تزئینی در منطقهٔ همدان و عموماً از محوطه‌های شاخص به‌دست آمده است. این سفالینه‌ها نیز مانند انواع قلم‌مشکی عموماً با ترکیبی از خمیرهٔ سنگی ساخته شده‌اند، اما به‌صورت محدود نمونه‌هایی با خمیرهٔ گل‌رس به‌رنگ نخودی نیز دیده می‌شود (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۰). نقوش به‌کاررفته در نوع سفالینه‌ها متنوع بوده و شامل نقوش هندسی، گیاهی و جانوری است. استفاده از نقوش گیاهی برروی این نوع سفالینه‌ها بیشتر دیده می‌شود. فرم آن‌ها نیز عموماً مربوط به کاسه‌های مخروطی‌شکل دهان‌گشاد با لبه‌های تخت T شکل و بشقاب‌های پهن با زاویه‌ای در بدنه می‌شود (جدول ۹).

سفالینه‌های زرین‌فام

نمونه‌های مربوط به قرون اولیهٔ این نوع از سفالینه‌ها در نیشابور و شوش معرفی شده‌اند (Wilkinson, 1973: 19)، اما سفالینه‌های زرین‌فام همدان در تعدادی محوطهٔ محدود و تماماً از گونهٔ قرون میانی هستند و تاکنون نمونه‌های اولیهٔ آن در این منطقه معرفی نشده است. این نوع سفالینه‌ها نیز با دو نوع خمیرهٔ گل‌رس نخودی‌رنگ و خمیرهٔ سنگی و با استفاده از چرخ سفالگری ساخته شده‌اند. تمامی سفالینه‌های معرفی‌شده، شکل منظم و یکنواختی داشته و به‌دلیل پخته‌شدن در حرارت مناسب از کیفیت ساخت بالایی برخوردارند. سطح داخلی و خارجی سفالینه‌ها در وهلهٔ اول با استفاده از لعاب مات سفیدرنگی پوشیده شده و سپس نقوش برروی آن به‌کار رفته است و در انتها با استفاده از لعاب شفاف قلیایی، تمامی سطح ظرف پوشیده شده است. برای منقوش کردن این‌گونه از سفالینه‌های منطقهٔ همدان بیشتر از نقوش هندسی استفاده شده است؛ هرچند به‌دلیل محدود بدون تعداد سفالینه‌های معرفی شده، این امکان وجود دارد که مانند زرین‌فام‌های مراکز معروفی مانند ری و کاشان نقوش حیوانی و انسانی نیز برروی آن‌ها به‌کار رفته باشد. شکل ظروف سفالینه‌های زرین‌فام همدان در کاسه‌های دهان‌گشاد با لبهٔ T شکل و پیاله‌های کوچک خلاصه می‌شود (جدول ۱۰).

جدول ۹. نمونه سفال‌های سلطان‌آباد منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲: ۴۹۸).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (زارعی و همکاران، ۱۳۹۳: ۸۷).	مجموعهٔ معماری دستکند زیرزمینی سامن (همتی‌ازندریان و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۰).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۶).
			
تپه‌گبر قلعهٔ فامنین (بختیاری، ۱۳۸۸: ۴۸).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۱۶۸).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۳۸).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۶).

جدول ۱۰. نمونه سفال‌های زرین‌فام منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

مجموعهٔ معماری دستکند سامن (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۱).	مجموعهٔ معماری دستکند سامن (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۱).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۷).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۷).

سفالینه‌های آبی و سفید

نمونه‌های اولیه این نوع از ظروف در مراکز بزرگ سفالگری مانند شوش و نیشابور به‌دست آمده است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۱۱۱؛ Wilkinson, 1973: 282). علاوه‌بر این نمونه‌های قرون میانی سفالینه‌های آبی و سفید در مراکزی مانند نیشابور (Wilkinson, 1973: 280)، جرجان (مرتضایی، ۱۳۸۳: ۶۴)، ری (Treptow, 2007: 37)، بیستون (کلایس، ۱۳۸۵: ۳۳۴) و همچنین همدان (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۵) معرفی شده است. سفالینه‌های آبی و سفید همدان در دو گروه آبی و سفیدهای قرون میانی و آبی و سفیدهای قرون متأخر تقسیم می‌شوند. سفالینه‌های آبی و سفید قرون میانی همدان با استفاده از دو نوع خمیرهٔ سادهٔ نخودی و خمیرهٔ سنگی ساخته و با استفاده از رنگ آبی برروی زمینهٔ شیری یا سفید تزئین شده‌اند. بیشتر تزئینات این ظروف با استفاده از الگوهای هندسی و گیاهی کار شده است. فرم این ظروف نیز عموماً شامل کاسه‌های کوچک با بدنه‌های مقعر، بشقاب‌های پهن با زاویه‌ای در بدنه و به‌شکل محدود کاسه‌های دهان‌گشاد با پایه‌های بلند مقعر و لبه‌های تخت T شکل است. این گروه از سفالینه‌های اسلامی تنها در تعداد بسیار محدودی از محوطه‌های منطقهٔ همدان معرفی شده‌اند (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۵)، (جدول ۱۱).

جدول ۱۱. نمونه سفال‌های آبی و سفید قرون میانی منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

مجموعهٔ معماری دستکند زیرزمینی سامن (خاکسار، ۱۳۹۰: ۱۳۲).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۹۰: ۱۸).	چال‌تپه بخش سامن ملایر (بختیاری، ۱۳۸۷: ۴۷۶).	
مسجد جامع همدان (رنجبران، ۱۳۸۲).	مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود (خاکسار، ۱۳۸۹: ۲۳۵).	مسجد جامع همدان (رنجبران، ۱۳۸۲).	محوطهٔ زینوآباد (محمدی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۴۵).

اما ازجمله مهم‌ترین مراکز تولید ظروف آبی و سفید قرون متأخر که از مشخصه‌های سفالگری دوران صفوی است، می‌توان کرمان و مشهد را نام برد (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۷۰؛ Lane, 1957: p7). این سبک از تزئین ظروف اسلامی در محوطه‌های شاخص منطقهٔ همدان نیز به‌چشم می‌خورد. سفالینه‌های آبی و سفید قرون متأخر همدان دارای دو نوع خمیرهٔ سادهٔ نخودی و خمیرهٔ سنگی هستند. هر دو نوع ظروف چرخ‌سازند و در کمال ظرافت ساخته شده‌اند. شیوهٔ تزئین این گروه از سفالینه‌های آبی و سفید همدان با استفاده از روش نقاشی زیرلعاب شفاف قلیایی انجام شده است. جهت منقوش‌کردن ظروف عموماً از آرایه‌های گیاهی، هندسی و به‌صورت محدود از نقوش جانوری استفاده شده است. شکل ظروف نیز بیشتر کاسه‌های دهان‌گشاد، پیاله‌ها و بشقاب‌ها را شامل می‌شود (جدول ۱۲).

سفالینه‌های منقوش روی لعاب

این نوع از سفال‌های منطقهٔ همدان مربوط به ظروفی است که با نقوش سیاه و آبی برروی لعاب سربی سفید تزئین شده‌اند. لعاب سربی سفیدرنگ تنها در داخل این نوع ظروف دیده می‌شود و قسمت بیرونی به‌جز بخشی از لبه، فاقد این نوع لعاب است. به‌دلیل کیفیت پایین سفال نیز اغلب در بخش‌هایی از ظرف لعاب ریخته است. خمیرهٔ این سفال‌ها به‌رنگ قهوه‌ای است و عموماً پخت مناسبی دارند، اما به‌دلیل ضخامت زیاد سطح یکنواختی ندارند. این ظروف با استفاده از خطوط موازی و نقوش ترکیبی هندسی و گیاهی ساده، منقوش شده‌اند. تمامی آرایه‌های این نوع ظروف با استفاده از قلم‌مو و به‌شکل ناشیانه کار شده است (جدول ۱۳).

تاریخ‌گذاری

در نبود کاوش‌های لایه‌نگارانه با تمرکز بر قرون اولیهٔ اسلامی در منطقهٔ همدان، تاکنون اطلاعات بسیار اندکی از انواع سبک‌های سفالگری این دوران به‌دست آمده است. این موضوع از این‌جهت نیز قابل‌بررسی است که احتمال استمرار فرهنگ‌های سفالگری دوران تاریخی در دوران اسلامی و لذا تولید این گونه‌های سفالی در منطقه حداقل برای چند قرن اولیه ادامه داشته است، درنتیجه

جدول ۱۲. نمونه سفال‌های آبی و سفید قرون متأخر منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

محوطهٔ امامزاده خضر همدان (کارگر، ۱۳۶۹: ۳۰).	محوطهٔ درگزین رزن (زارعی، ۱۳۹۱: ۳۱۶).	مجموعهٔ معماری دستکند سامن (همتی‌ازندریانی و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۰۲).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۳۹).
مسجد جامع همدان (هژبری، ۱۳۸۵: ۱۰۲).	محوطهٔ هگمتانه (هژبری، ۱۳۸۹: ۲۶۶).	محوطهٔ امامزاده هادی‌ابن‌علی (آقاخانی: ۱۳۹۲).	محوطهٔ میدان امام‌خمینی همدان (شعبانی، ۱۳۹۷: ۲۰۹).

جدول ۱۳. نمونه سفال‌های منقوش روی لعاب منطقهٔ همدان (نگارندگان، ۱۳۹۷).

مجموعه معماری دستکند سامن (همتی‌ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۸).	محوطهٔ هگمتانه (رنجبران و بختیاری، ۱۳۹۲: ۴۷۵).	تپهٔ دهپیاز همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۷).	تپه‌گورستان امزاجرد همدان (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۷).

تغییرات اندک بین این سبک‌ها ما را از شناخت کامل سفالگری قرون اولیهٔ همدان بازمی‌دارد. علاوه‌بر این، وجود تعداد زیاد محوطه‌های تاریخی (به‌خصوص دوران اشکانی و ساسانی) که نشان از موردتوجه قرارگرفتن این منطقه در دوران مذکور دارد، به این احتمال قوت می‌بخشد (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۷۷)؛ لذا سخن‌گفتن درمورد سبک‌های سفالگری قرون اولیهٔ همدان تا انجام مطالعات دقیق براساس داده‌های باستان‌شناختی حاصل از کاوش، در حال‌حاضر کمی مشکل است. به هرترتیب، براساس پژوهش‌های صورت‌گرفته و مطالعات تطبیقی نمونه سفال‌های معرفی‌شده، چند گونهٔ سفالی مربوط به قرون اولیهٔ اسلامی از همدان را با شک و تردید می‌توان مورد بررسی قرار داد. یکی از این نمونه‌ها، انواع سفالینه‌های سادهٔ بدون لعاب هستند که در تعداد زیادی از محوطه‌های منطقهٔ همدان به‌دست آمده‌اند. نمونه‌های مشابه این نوع سفالینه‌ها در نیشابور (Wilkinson, 1973: 348) و قصر ابونصر شیراز (Whitcomb,1973: 80) به‌دست آمده است. گونهٔ شاخص دیگر از سفالینه‌های قرون اولیهٔ همدان، انواع معروف به -ظروف لعاب‌دار با پوشش گلی- است که با نمونه‌های معرفی‌شده از منطقهٔ سیستان (Watson, 2004: 230) و نیشابور (The Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 40.170.577) قابل‌مقایسه هستند؛ اما یکی از گسترده‌ترین گونه‌های رایج قرون اولیهٔ سفالینه‌های منطقهٔ همدان مربوط به ظروف

اسگرافیاتو است. این سبک تزئینی در بسیاری از محوطه‌های اسلامی همدان معرفی شده‌اند. نمونه‌های مشابه این ظروف منطقه همدان در بسیاری از مناطق ایران شناخته شده است (گروبه، ۱۳۸۴: نمونهٔ شمارهٔ ۵۴؛ Fehervari, 2000: 82-88).

همگام با مراکز بزرگ سفالگری قرون میانی که انواع گونه‌های شاخص سفالگری اسلامی ایران را تولید می‌کردند، در منطقهٔ همدان نیز این گونه‌ها رواج پیدا می‌کند. بسیاری از انواع گونه‌های سفالی این دوران در بررسی‌ها و کاوش‌های باستان‌شناختی که در منطقهٔ همدان انجام شده، معرفی شده است. از این دوران استفاده از خمیرهٔ سنگی در ساخت سفالینه‌ها دیده می‌شود. یکی از این گونه‌ها، سفالینه‌های لعاب‌دار تک‌رنگ است. گونه‌های مشابه این نوع سفال منطقهٔ همدان در بسیاری از مراکز بزرگ سفالگری ازجمله در نیشابور (Wilkinson, 1973: 348) و قصرابونصر شیراز (The Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 33.175.174) تولید می‌شده است. از این دوران در منطقهٔ همدان هم‌زمان با مراکز دیگر، گونهٔ خاصی از سفالینه‌های بدون لعاب با نقوش قالبی رایج می‌شود. نمونه‌های اعلای این نوع از ظروف در کاوش‌های نیشابور (Wilkinson, 1973: 284-288) و قصر ابونصر شیراز (Whitcomb,1973: 81) به‌دست آمده است. اما یکی از گسترده‌ترین سبک‌های سفالگری قرون میانی اسلامی همدان مربوط به گونهٔ قلم‌مشکی است؛ این‌گونهٔ سفالی منطقهٔ همدان، علاوه‌بر قرون میانی با تغییراتی در نوع آرایه‌های تزئینی در قرون متأخر نیز تولید می‌شدند (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۹). نمونه‌های مشابه قلم‌مشکی‌های همدان را می‌توان در مراکزی مانند سلطان‌آباد (V & A Museum, No: 41-1908) و کاشان (The Metropolitan Museum of Art Accession Number: 68.215.11) مشاهده نمود. سفالینه‌های سیلوئت گونهٔ دیگری هستند که در قرون میانی اسلامی در همدان تولید می‌شدند. این نوع سفالینه تنها در تعداد محدودی از محوطه‌های اسلامی همدان معرفی شده است. نمونهٔ مشابه سیلوئت‌های همدان در کاشان (The Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 20.120.64) و دیگر نقاط ایران معرفی شده‌اند (Fehervari, 2000: 107)؛ اما یکی از شاخص‌ترین گونه‌های سفالی قرون میانی اسلامی منطقهٔ همدان، سفالینه‌های منقوش زیرلعاب از نوع معروف به سبک سلطان‌آباد هستند. این‌گونهٔ سفالی که در تنوع زیادی تولید شده‌اند، در منطقهٔ همدان به‌صورت محدود و تنها در محوطه‌های شاخص به‌دست آمده است که عموماً مربوط به دورهٔ ایلخانی هستند. نمونه‌های قابل‌مقایسهٔ ظروف سبک سلطان‌آباد همدان را می‌توان در سلطان‌آباد (Freer and Sackler Gallery, Accession Number: S1997.129)، تخت‌سلیمان (Haddon, 2011: 77) و بیستون (Luschey-Schmeisser, 1996: 233) مشاهده کرد. سفالینه‌های زرین‌فام ازجمله گونه‌های شاخص سبک‌های تزئینی قرون میانی اسلامی منطقهٔ همدان هستند. این‌گونهٔ سفالی در منطقهٔ همدان بسیار محدود بوده و تنها از چند محوطهٔ بسیار شاخص به‌دست آمده است. نمونه‌های مشابه زرین‌فام‌های همدان را می‌توان در تعدادی از مراکز بزرگ سفالگری ایران (Fehervari, 2000: 225-226) مشاهده نمود. گونه‌ای از آبی و سفید که به آبی و سفیدهای قرون میانی معروف هستند (صالحی‌کاخکی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴) نیز از منطقهٔ همدان به‌دست آمده است. این‌گونه از سفالینه‌های اسلامی تنها در چند محوطهٔ شاخص معرفی شده‌اند. نمونه‌های مشابه این‌گونهٔ سفالی بسیار محدود بوده و تنها می‌توان در کاشان (Freer and Sackler Gallery, Accession Number: S1997.115) و تخت‌سلیمان (Haddon, 2011: 94) مشاهده کرد.

در قرون متأخر اسلامی در منطقهٔ همدان برخی از گونه‌های سفالی که در دوران قبل تولید می‌شدند، با تغییراتی در نقوش و خمیرهٔ سفال همچنان روند تولید آن‌ها ادامه داشت. ازجمله این‌گونه‌های سفالی می‌توان سفالینه‌های منقوش زیرلعاب و قلم‌مشکی‌های قرون متأخر اشاره کرد (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۵۹-۱۵۶)؛ اما در این دوران، سبک‌های تزئینی جدیدی نیز رواج پیدا کرد.

یکی از این سبک‌های سفالی، آبی و سفیدهای دورهٔ صفوی است. این‌گونهٔ سفالی در محوطه‌های اسلامی شاخص منطقه به‌دست آمده است. نمونه‌های قابل‌مقایسهٔ آبی و سفیدهای همدان را می‌توان در مشهد (Fehervari, 2000: 281-282) و دیگر مناطق ایران (آلن، ۱۳۸۳: ۵۷) مشاهده نمود. اما یکی از گونه‌های رایج سفالینه‌های قرون متأخر منطقهٔ همدان مربوط به سفالینه‌های منقوش روی لعاب است. این‌گونهٔ سفالی در محوطه‌های شاخص منطقهٔ همدان به‌وفور یافت می‌شود، اما به‌ندرت در مناطق دیگر ایران معرفی شده است. نمونه‌های قابل‌مقایسه با این‌گونهٔ سفالی منطقهٔ همدان در ذلف‌آباد فراهان (Neyestani et al., 2012: 107) و محوطهٔ مالین (خدادوست و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶۶) به‌دست آمده است.

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ مطالعه داده‌های سفالی دوران اسلامی حاصل از بررسی‌ها و کاوش‌های باستان‌شناختی منطقهٔ همدان، شناسایی تعداد بیش از ۱۲ گونهٔ سفالی شاخص است. این گونه‌های سفالی هریک با ویژگی‌های متفاوت تزئینی در دوره‌های مختلف اسلامی در این منطقه تولید می‌شدند. در کل سفالینه‌های اسلامی همدان را براساس دوره‌بندی می‌توان به سه بازهٔ زمانی قرون نخستین، قرون میانی و قرون متأخر تقسیم‌بندی کرد. در قرون نخستین اسلامی به‌دلیل مطالعات محدود صورت‌گرفته، شرایط فرهنگ‌های سفالین منطقهٔ همدان به‌روشنی مشخص نیست، اما براساس همین اطلاعات محدود، انواع سفالینه‌های سادهٔ بدون لعاب، گونهٔ منقوش گِلی و سفالینه‌های اسگرافیاتو به‌دست آمده است. به‌جز سفالینه‌های بدون لعاب که احتمالاً تداوم فرهنگ‌های سفالی دوران تاریخی منطقه را نشان می‌دهد، گونه‌های بعدی نشان از تأثیرپذیری هنر سفالگری این دوران، منطقهٔ همدان از مناطق شرقی ایران، مانند نیشابور دارد. با وجود مسیرهای تجاری و زیارتی مانند شاهراه خراسان بزرگ و عبور این مسیر از منطقه همدان، فرضیهٔ تأثیر سفالگری قرون نخستین مناطق شرق ایران در این منطقه پُررنگ می‌شود.

دورهٔ بعدی مربوط به سفالینه‌های قرون میانی است. سفالینه‌های این دوره در بسیاری از محوطه‌های اسلامی همدان شناسایی شده‌اند. ازجمله گونه‌های سفالی این دوران می‌توان به انواع سفالینه‌های تک‌رنگ، سفالینه‌های بدون لعاب با نقوش قالبی، سفالینه‌های قلم‌مشکی، سیلوئت، سفالینه‌های سلطان‌آباد، سفالینه‌های زرین‌فام و گونه آبی و سفید قرون میانی اشاره نمود؛ هرچند با نبود اطلاعات کافی از تولیدات سفالین منطقهٔ همدان و عدم دستیابی به محوطه‌های کارگاهی به‌طور قاطع دربارهٔ گونه‌های تولیدی محلی در این منطقه نمی‌توان اظهارنظر نمود، اما با انجام مطالعات تطبیقی برروی انواع سفالینه‌های به‌دست‌آمده می‌توان دریافت که مراکز بزرگ سفالگری قرون میانی، مانند: ری، کاشان، سلطان‌آباد و غیره در هنر سفالگری منطقهٔ همدان تأثیرگذار بوده‌اند. به‌نظر می‌رسد در این دوران نیز مسیرهای تجاری و زیارتی که از مناطق فلات مرکزی عبور کرده و وارد همدان می‌شدند، عامل اصلی تأثیرپذیری هنر سفالگری این منطقه از مناطق همجوار بوده‌اند.

آخرین گروه از سفالینه‌های دوران اسلامی همدان مربوط به سفالینه‌های قرون متأخر است؛ هرچند در این دوران برخی گونه‌های سفالین دوره‌های قبلی با تغییراتی در نوع خمیره و نقش‌مایه‌های به‌کاررفته همچنان مورد استفاده قرار می‌گرفتند، اما تولید گونه‌های مانند آبی و سفیدهای دورهٔ صفوی و سفالینه‌های منقوش روی لعاب با نقوش ناشیانه از این دوره به‌بعد رواج پیدا می‌کند. با وجود اینکه سفالینه‌های آبی و سفید این دوران مشابهت‌های زیادی با تولیدات مراکزی مانند کرمان، مشهد و اصفهان دارد، اما به‌نظر می‌رسد به‌دلیل اینکه این گونه‌های سفالی کیفیت پایین‌تری نسبت به نمونه‌های مشابه خود در مراکز یادشده دارند، از سنت‌های سفالگری

محلی بهره برده‌اند. وجود این سنت‌های بومی و محلی در گونهٔ منقوش روی لعاب به‌خوبی دیده می‌شود. این‌گونهٔ سفالی در محوطه‌های شاخص همدان به‌وفور یافت می‌شود؛ علاوه‌بر این کاربرد نقوش ناشیانه برای تزئین این‌گونهٔ سفالی نشان از تولید فراوان آن در این منطقه دارد. به‌نظر می‌رسد از قرون متأخر به‌بعد در منطقهٔ همدان تولیدات سفالی رنگ‌وبوی محلی پیدا کرده و انواع فرهنگ‌های سفالی به‌وجود آمده است. اوج این فرآیند در دورهٔ قاجار به‌بعد و با پیدایش شهر لالجین دیده می‌شود. این شهر هنوز هم به‌عنوان بزرگ‌ترین مرکز تولید سفال در ایران شناخته می‌شود؛ مرکزی که انواع سبک‌های سفالی مختص به خود را به مناطق مختلف صادر می‌کند.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه، کاوش محوطه‌هایی ازقبیل گیان و هگمتانه جنبه‌های مختلف سفالگری در دوران پیش‌ازتاریخی و تاریخی منطقه را آشکار کرده است.
۲. این نوع سفالینه‌ها در قرون میانی اسلامی به‌ویژه در دورهٔ سلجوقی تولید می‌شدند.
۳. استفاده از این لعاب در قرون متأخرتر دیده می‌شود.

کتابنامه

- آقاخانی، مهدی (۱۳۹۲). «گزارش گمانه‌زنی به‌منظور تعیین حریم امامزاده هادی‌ابن علی»، همدان: بایگانی ادارهٔ کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- القاشانی، ابوالقاسم عبدالله‌بن محمد (۱۳۸۴). *تاریخ اولجایتو*. تصحیح: مهین همبلی، تهران: علمی و فرهنگی.
- آلن، جیمز ویلسون (۱۳۸۳). *سفالگری اسلامی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- بختیاری، ذبیح‌الله (۱۳۸۷). «بررسی، شناسایی و مستندسازی آثار باستانی بخش سامن شهرستان ملایر». همدان: بایگانی ادارهٔ کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- بختیاری، ذبیح‌الله (۱۳۸۸). «بررسی، شناسایی و مستندسازی آثار باستانی بخش شراء و فامنین شهرستان همدان (فصل دوم)». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- بلمکی، بهزاد (۱۳۸۸). «بررسی و شناسایی باستان‌شناختی بخش شیرین‌سو و تکمیل بخش مرکزی شهرستان کبودراهنگ». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- توحیدی، فائق (۱۳۷۹). *فن و هنر سفالگری*. تهران: سمت.
- جانجان، محسن (۱۳۹۱). «گزارش بررسی و شناسایی آثار تاریخی بخش زند و مرکزی شهرستان ملایر». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- چوبک، حمیده (۱۳۹۱). «سفالینه‌های اسلامی-شهر کهن جیرفت». *مطالعات باستان‌شناسی*. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱. صص: ۱۱۲-۸۳.
- خاکسار، علی (۱۳۸۷). «فصل اول کاوش‌های باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی سامن». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- خاکسار، علی (۱۳۸۹). «اولین فصل از پژوهش‌های باستان‌شناختی مجموعه دستکندزیرزمینی ارزانفود». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- خاکسار، علی (۱۳۹۰الف). «دومین فصل از پژوهش‌های باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).

- خاکسار، علی (۱۳۹۰ب). «فصل چهارم کاوش‌های باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی سامن». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- خاکسار، علی (۱۳۹۱). «سومین فصل از پژوهش‌های باستان‌شناختی مجموعهٔ دستکند زیرزمینی ارزانفود». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- خدادوست، جواد؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ و پورعلی‌یاری گوکی، شهین (۱۳۹۴). «بررسی و مطالعهٔ سفالینه‌های محوطهٔ مالین؛ شهرستان باخزر». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، شمارهٔ ۱۳، صص: ۱۷۲-۱۵۷.
- دژم‌خوی، مریم (۱۳۸۶). «نظری اجمالی به سفال قالب‌زدهٔ عصر سلجوقی». *باستان‌پژوهی*. سال نهم، شمارهٔ ۱۵، صص: ۳۱-۲۷.
- دوری، عبدالعزیز (۱۳۷۵). *بغداد؛ چند مقاله در تاریخ و جغرافیایی تاریخی*. ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی و ایرج پروشانی، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.
- رحمانی، اسماعیل (۱۳۹۲). «کاوش و پیگردی قلعهٔ باستانی باشقورتاران کبودرآهنگ». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- رنجبران، محمدرحیم (۱۳۸۲). «فصل دوم کاوش‌های باستان‌شناختی صحن مسجد جامع همدان». همدان: بایگانی پایگاه هگمتانه (منتشرنشده).
- رنجبران، محمدرحیم؛ و بختیاری، ذبیح‌الله (۱۳۹۲). «گزارش نهایی فصل اول و دوم، از دور چهارم کاوش‌های باستان‌شناختی تپه‌هگمتانه». همدان: بایگانی پایگاه هگمتانه (منتشرنشده).
- رهبر، مهدی (۱۳۹۰). «گزارش مقدماتی دومین فصل گمانه‌زنی در نهاوند به‌منظور شناسائی معبد لائودیسه». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- رهبر، مهدی (۱۳۹۱). «گزارش سومین فصل گمانه زنی در نهاوند بمنظور شناسائی معبد لائودیسه». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- زارعی، محمدابراهیم (۱۳۹۱). «گزارش نهایی کاوش باستان‌شناسی شهر دورهٔ اسلامی درگزین». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- زارعی، محمدابراهیم؛ خاکسار، علی؛ مترجم، عباس؛ امینی، فرهاد؛ و دینی، اعظم (۱۳۹۳). «بررسی و مطالعه سفال‌های دورهٔ ایلخانی به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی ارزانفود». *مطالعات باستان‌شناسی*. دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص: ۹۰-۷۳.
- شعبانی، محمد (۱۳۹۴). «بررسی الگوهای استقراری قرون نخستین اسلامی تا اواخر دوران صفوی حوزهٔ مرکزی همدان». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا (منتشرنشده).
- شعبانی، محمد (۱۳۹۶). «گزارش کاوش اضطراری کوچهٔ جراحان همدان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- شعبانی، محمد (۱۳۹۷). «گزارش کاوش اضطراری محوطهٔ میدان امام‌خمینی شهر همدان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- شیروانی، زین‌العابدین‌بن اسکندر (۱۳۸۹)، *بستان‌السیاحهٔ*. مصحح: منیژه محمودی، جلد اول، تهران: حقیقت.
- صالحی‌کاخکی، احمد؛ صدیقیان، حسین؛ و منتظرظهوری، مجید (۱۳۹۱). «بررسی روند تولید آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی». *پژوهش هنر*، سال سوم، شمارهٔ پنجم، صص: ۱۳-۱.
- کارگر، بهمن (۱۳۶۹). «گزارش گمانه‌زنی به‌منظور تعیین حریم امامزاده خضر همدان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).

- کریمی، فاطمه؛ و کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. وزارت ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران.
- کلایس، ولفرام (۱۳۸۵). «معماری بنای مغولی برروی دیوار ساسانی کنار رودخانه». مجموعه *بیستون: کاوش‌ها و تحقیقات سال‌های ۷-۱۹۶۳*. به‌کوشش: ولفرام کلایس و پیتر کالمایر، ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری. صص: ۲۸۵-۲۳۲.
- گروبه، ارنست (۱۳۸۴). *سفال اسلامی*. ترجمهٔ فرناز حائری، تهران: کارنگ.
- محمدی، مریم؛ و شعبانی، محمد (۱۳۹۵). «معرفی و تحلیل سفالینه‌های دوران اسلامی محوطه زینوآباد-بهار». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. شمارهٔ ۱۱، صص: ۱۵۰-۱۳۵.
- مرتضایی، محمد (۱۳۸۳). «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطهٔ جرجان». *گزارش‌های باستان‌شناسی (۳)*. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری. صص: ۱۸۸-۱۵۵.
- نظری‌ارشد، رضا (۱۳۸۶الف). «پروژه بررسی و شناسایی باستان‌شناختی بخش جوکار و مرکزی شهرستان ملایر». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- نظری‌ارشد، رضا (۱۳۸۶ب). «پروژه بررسی و شناسایی باستان‌شناختی شهرستان کبودرآهنگ (فصل دوم)». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- نظری‌ارشد، رضا (۱۳۹۱). «بررسی، شناسایی و مستندسازی تکمیلی آثار باستانی شهرستان همدان (بخش مرکزی) و شهرستان تویسرکان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- هژبری، علی (۱۳۸۵). «گزارش توصیفی مقدماتی کاوش لایه‌شناختی شبستان مسجد جامع همدان». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- هژبری، علی (۱۳۸۹)، «بازنگری تعیین عرصه و حریم محوطهٔ تاریخی هگمتانه». همدان: بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی استان همدان (منتشرنشده).
- همتی‌ازندریانی، اسماعیل؛ خاکسار، علی؛ و شعبانی، محمد (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل سفال‌های دورهٔ اسلامی مجموعهٔ معماری دستکند زیرزمینی سامن ملایر». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. شمارهٔ ۱۳، صص: ۲۰۶-۱۸۹.

- Caldwell, J. R. (1967). *Investigation Tal-i-Iblis Illinois State Museum Preliminary Reports.* No. 9, Springfield: Ill.
- Department of Ceramics and Ethnography, London.
- Fehervari, G. (2000). *Ceramics Of The Islamic Word In The Tareq Rajab Museum.* I. B Tauris Publishers London, New York.
- Haddon, R. A. W. (2011). "Fourteenth century fine glazed wares produced in the Iranian world, and comparisons with contemporary ones fromthe Golden Horde and Mamlūk Syria/Egypt". Ph.D. Thesis, SOAS, University of London.
- Hobson, R. L. (1932). *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East.* British Museum,
- Lane, A. (1939). "The so-called "Kubachi" wares from Persia". *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 75 (439). pp: 156–7, 160–3.
- Luschey-Schmeisser, I. (1996). "Die Keramik aus dem Mongolischen Gebaüde", In eds W Kleiss and P Calmeyer, Bisitun. *Ausgrabungen und Forschungen in den Jahren*

1963-1967. Teheraner Forschungen 7, Berlin: Gebr, pp: 221-40.

- Neyestani, J.; Hatamian, M., J. & Sedighain, H. (2012). "Does Sultān Abād Pottery Really Produced in Sultān Abād?". *Humanities*, Vol 19(3). pp: 95-109.

- Treptow, T. (2007). *Daily Life Ornamented the Medieval Persian City of Rayy*. Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago.

- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic Lands*. Thames & Hudson Ltd, London.

- Weiss, H. & Young, T. C. Jr. (1975). "Merchants of Susa: Godin V and plateau-lowland relations in the late Fourth Millennium B.C.". *IRAN,* 10: pp:1-17.

- Whithcomb, D. S. (1973). *Before the Roses and Nightingales Excavations at Quasr i Abu Nasr Old Shiraz.* The Metropolitan Museum of Art, New York.

- Wilkinson, C. U. (1973). *Nishabur: Pottery of the Early Isiamic Period.* The Metropolitan Museum of Art, New York.

- https://www.freersackler.si.edu/

- https://www.metmuseum.org/

- https://www.vam.ac.uk/

|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

یادمانی ناشناخته در زاوغان: مسجد جمعه یا عمارت؟

حسن اکبری[I]
محمدحسین بحرالعلومی[II]
محمدشریف مرادسلطان[III]

(صص: ۱۴۰ - ۱۲۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۰۴
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.127

چکیده

واقعیت این است که تعدادی از یادمان‌های باستانی مشهود ایران، ناشناخته مانده است و علّت آن نیز نامنظم بودن فعالیت‌های باستان‌شناسی در ایران است که باعث شده تا از یک‌طرف بسیاری از مناطق به‌دلیل فقدان پژوهش‌های هدف‌مند و علمی باستان‌شناختی همچنان ناشناخته باقی بمانند و ازطرفی در مناطقی که پژوهش‌ها تمرکز داشته، تأکید بر دوره‌ای خاص صورت گیرد. برخی از این یادمان‌ها که در دهه‌های اخیر کشف شده، کاربری نامشخص داشته‌اند. یکی از این آثار، بنایی است منسوب به مسجد جامع زاوغان که در کوچه‌باغ‌های ورودی شهر سمنان واقع شده است. پژوهش حاضر توصیفی است از بقایای اندکی از این بنا؛ سازه‌ای که تنها یک سردر مرتفع و چند حجره از آن باقی‌مانده و اهالی به آن «مسجد جامع» می‌گویند و تاکنون کتیبه‌ای و یا آثار تکمیلی از آن یافت نشده است تا مسجد بودن آن‌را اثبات کند؛ حتی در ورودی یا احتمالاً ایوان صحنِ آن نیز کمی اختلاف درجه با قبله وجود دارد که باعث شده نگارندگان با دیدهٔ تردید به وجود کاربری مسجد بنگرند. هدف اصلی این پژوهش نیز معرفی این بنای نسبتاً نویافته است ازطریق مطالعات میدانی که شامل کاوش‌های پی‌گردی، بررسی سطح‌الأرضی، مشاهدات مستقیم و مستندنگاری. مهم‌ترین نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که این عمارت دروازه‌ای در جادهٔ خراسان بزرگ بوده که رو به‌سوی شهرری داشته و در دورهٔ تیموری و صفویه دایر بوده است. در حین بحث درمورد این عمارت، راهکارهایی برای نگهداری و مرمت بنا نیز ارائه می‌شود. با این‌حال این ابتدای کار پژوهش و کاوش در این محل و بنا بوده و امیدواریم که تداوم یابد.

کلیدواژگان: زاوغان، مسجدجمعه، دروازه، عصر صفوی.

I. کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

hassanakbari181@yahoo.com

II. عضو هیأت علمی پژوهشکدهٔ بناها و بافت‌ها، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

III. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

مقدمه

تلاش بسیاری برای معرفی و شناسایی معماری چندهزارسالهٔ ایران صورت گرفته است و محققان و پژوهشگران بسیاری در چند دههٔ اَخیر اقدام به زدودن غبار از چهرهٔ یادمان‌های تاریخی کرده و دوبارهٔ آن‌ها را نمایان نموده‌اند. در این‌میان تعدادی از بناها ناشناخته باقی‌مانده‌اند و حتّی تعدادی از آن‌ها که معرفی شده‌اند نیز با شک و تردید همراه است. همچنین این موضوع را هم بایستی مدنظر داشت که بعضی از این بناها کاربری متفاوتی با آنچه به شهرت رسیده است، دارند (سیرو، ۱۳۵۷: ۳۷۳). بنای منسوب به مسجد جامع زاوغان نیز وضعیت این‌چنینی دارد؛ این بنا درمیان کوچه‌باغ‌های تنگ و باریک محلهٔ زاوغان قرار داشته و هنگامی‌که به آن می‌رسیم، با سَردَری مرتفع روبه‌رو می‌شویم که در داخل این کوچه‌باغ‌ها، غیرمنتظره به‌نظر می‌رسد؛ زیرا در اطراف بنا جز باغ و زمین‌های زراعی و چند موتورآب، بنایی قابل‌مشاهده نیست. از این بنا، فقط ورودی و دو حجرهٔ اطراف آن به‌جای مانده است و همین اندک بقایا نیز در دههٔ گذشته مورد صدمه‌های طبیعی و انسانی قرار گرفته است. اهالی زاوغان این بنا را مسجد جامع زاوغان می‌نامند و معتقدند امام‌رضا علیه‌السلام هنگام حرکت به‌سوی مرو در این مسجد نماز خوانده است؛ اما جز سردر ذکرشده، هیچ اثر دیگری وجود ندارد که کاربری این عمارت را مشخص کند.

هدف اصلی نگارندگان، توصیف کاملی از این بنای خاص است که یکه‌وتنها در ابتدای شهر سمنان رخنمون می‌کند، با این فرض که باتوجه به ظاهر بنا، جایگاه آن در کوچه‌باغ‌ها و نزدیکی آن به شاهراه خراسان و همچنین به‌دست آمدن یافته‌های باستان‌شناسانه، این بنا احتمالاً عمارت دروازه‌ای متعلق به دورهٔ تیموری بوده که در اواخر دورهٔ صفویه از کاربری خود خارج شده است.

پرسش و فرضیات پژوهش: حال پرسش این است که باتوجه به یافته‌ها و داده‌های باستان‌شناسی، این بنا متعلق به چه دوره‌ای است؟ کاربری این بنا براساس ظواهر و مدارک یافت‌شده، چیست؟ همچنین در این مقاله فرض بر این قرار داده شده که تاریخ ساخت بنا، در دورهٔ تیموری بوده و در عصر صفوی نیز از آن استفاده شده است و کاربری این بنا مسجد نبوده است.

پیشینهٔ پژوهشی

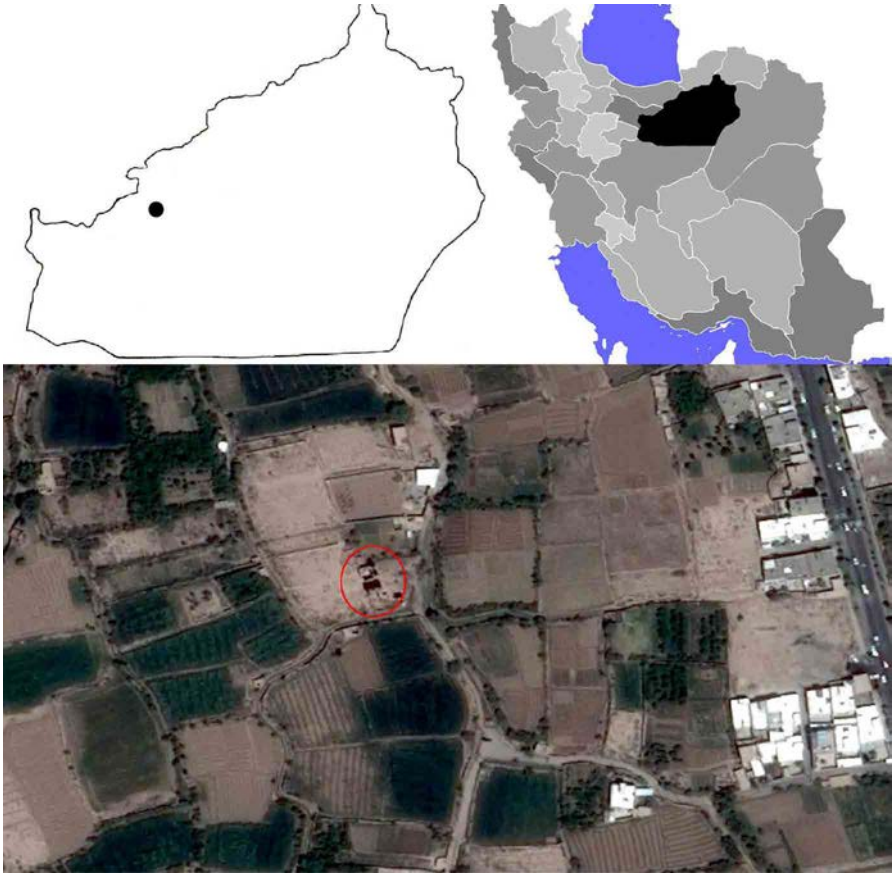
از این بنا برای اوّلین‌بار در گزارش‌های مهریار و کبیری نام‌برده شده است (مهریار و کبیری، ۱۳۶۵). در خردادماه سال ۱۳۸۱ هـ.ش. این بنا به‌شمارهٔ ۵۸۲۶ در فهرست آثار ملی قرار گرفت و در این فهرست، بنا را متعلق به ایلخانیان دانستند. همچنین از این بنا در کتاب *دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دورهٔ اسلامی* نام‌برده شده و آن‌را متعلق به قرن دوّم هجری شمسی دانسته و بنای اولیهٔ مسجد را در زمان تسلط علویان بر سمنان، به‌همّت «سیدضیاءالدین علی‌صالح پسر عُبیدالله‌بن حسین‌اصغر بن امام زین‌العابدین» معرفی کردند (ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۱۵۹)؛ هرچندکه هیچ اثری از این مدعا در کاوش‌های پی‌گردی به‌دست نیامد. در سال‌های اخیر نیز گزارش مطالعهٔ مرمت این بنا توسط شرکت عمارت خورشید تهیّه شده است (گزارش مطالعات مواد و مصالح مسجد جامع زاوغان، ۱۳۹۱). تمامی گزارش‌های پیش از این، صرفاً از یک گزارش کوتاه چندسطری بیشتر نیستند.

روش پژوهش: روش تحقیق در این پژوهش براساس هدف از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیّت از نوع تحقیقات تاریخی است. شیوهٔ پژوهش نیز توصیفی-تحلیلی است و در آن موضوع موردبحث با استفاده از داده‌های اوّلیه و پایهٔ موردنیاز، ازطریق مطالعات میدانی شامل کاوش‌های پی‌گردی و بررسی سطح‌الارضی به‌دست آمده است و به‌علت کمبود مدارک مکتوب و عدم کفایت اسناد مکتوب، مشاهدات مستقیم و مستندنگاری پایهٔ اصلی این تحقیق است.

موقعیت جغرافیایی

منابع تاریخی دربارهٔ موقعیت جغرافیایی قدیم سمنان چندان گویا نیستند، چنان‌که زین‌العابدین شیروانی در کتاب *بستان‌السیاحة* سمنان را جزو ایالت طبرستان معرفی کرده (شیروانی، ۱۳۰۱: ۳۰۵) و آن‌را شهری خرم دانسته (شیروانی، ۱۳۰۱: ۲۲۴)، اما همین نویسنده در کتاب *ریاض‌السیاحة*، این شهر را در قلمرو ایالت خراسان معرفی کرده است (شیروانی، ۱۳۴۹: ۵۲۲)؛ حال آن‌که به‌یقین، تا سال ۱۲۵۹ هـ.ق. شهر سمنان در قلمرو ایالت خراسان بوده و به‌دستور محمدشاه قاجار به‌صورت ایالت مستقل درآمده است (شیرازی، ۱۳۸۰: ۱۴). شایان توجه است که از میان بناهایی که در منابع صفوی و قاجاری از آن‌ها نامی به‌میان آمده، نامی از این بنا مشاهده نمی‌کنیم و فقط در محلهٔ زاوغان از «تکیهٔ امکلثوم حاج‌نبی» نامی وجود دارد (خسروبیگی و قنبری‌ملـه، ۱۳۸۹: ۲۳). از مهم‌ترین مؤلفه‌های پیشرفت شهر سمنان، قرار گرفتن برسر شاهراه خراسان بزرگ است که آن‌را مانند چهارراهی کرده است که یک‌راهِ آن به جنوب و به‌طرف زواره و خور و بیابانک می‌رفته، راه دیگر به‌طرف شمال و فیروزکوه، راه شرق به‌سوی خراسان بزرگ و راه غرب به‌سمت ری.

بنای منسوب به مسجدجامع زاوغان در شمال محلهٔ زاوغان و خیابان امام‌حسین علیه‌السلام و در میان باغ‌های سرسبز حاشیهٔ غربی شهر سمنان واقع شده است. محلهٔ زاوغان نیز از محله‌های بسیار قدیمی سمنان به‌شمار می‌رود و به‌طوری‌که شایع است، در محلهٔ زاوغان، ۲۴ نفر از معصوم‌زادگان مدفون‌اند که مدفن برخی از آن‌ها نامعلوم است. موقعیت جغرافیایی آن شامل عرض شمالی ۰۱/.۹ ۳۴ ۳۵ و طول شرقی ۴۵/۷ ۲۱ ۰۵۳ بوده و در ارتفاع ۱۱۵۳ متری از سطح دریا واقع شده (تصویر ۱) و سردر بلند آن از ورودی تهران به شهر سمنان قابل مشاهده است.

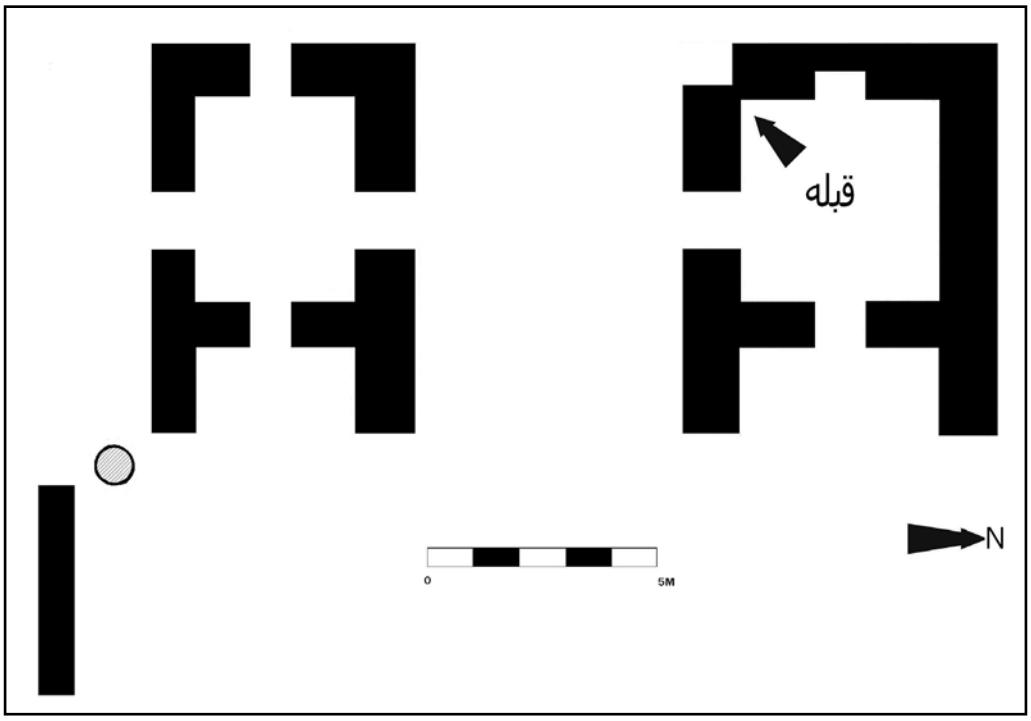


تصویر ۱. موقعیت جغرافیایی (نگارندگان، ۱۳۹۵).

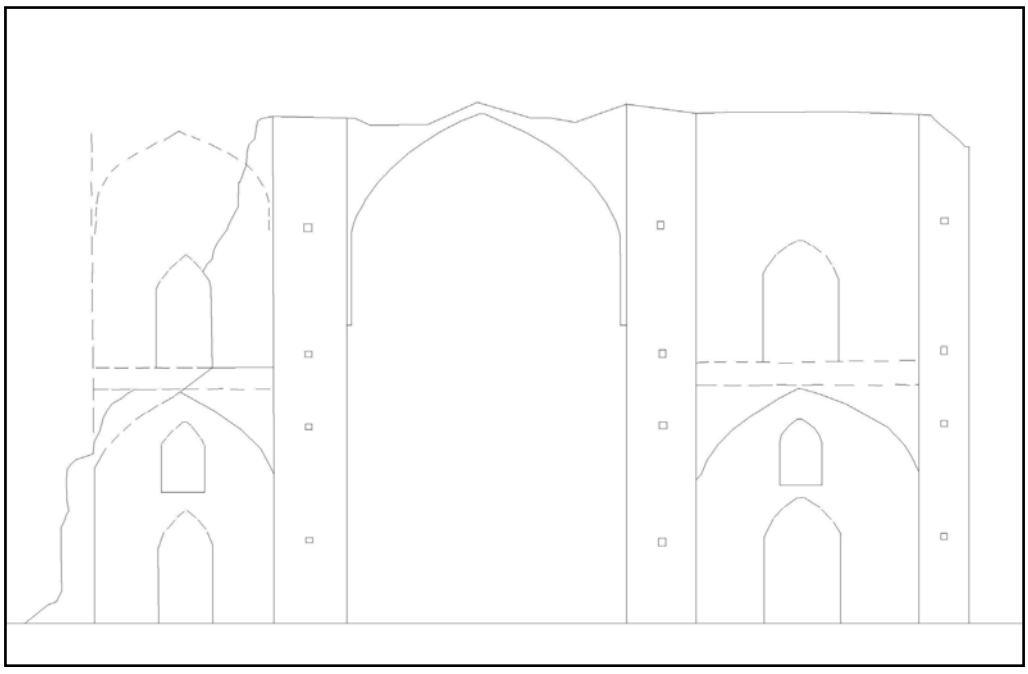
توصیف بنای زاوغان

مصالح ساختمانی که در این بنا به‌کار رفته، شامل آجر، گچ، سنگ و خشت است. از این بنا تنها قسمت ایوان‌مانند برجای مانده است و اطلاعات چندانی از زمان دقیق ساخت و شکل سایر قسمت‌های این بنا وجود ندارد، ولی آنچه که در ابتدا جلب‌توجه می‌کند، این است که چرا از سایر قسمت‌ها حتی یک جرز هم باقی‌نمانده است. تنها اطلاعات ما از این بنا و فناوری ساخت آن، محدود می‌شود به ساخت‌وساز بنایی شبیه به یک ایوان که احتمالاً یک ورودی است (تصاویر ۲، ۳، ۴ و ۵).

تصاویر ۲ و ۳. نمای بیرونی و درونی بنا (نگارندگان، ۱۳۹۵).



تصویر ۴. نقشهٔ بنا (نگارندگان، ۱۳۹۶).



تصویر ۵. نمای بنا (نگارندگان، ۱۳۹۶).

آنچه در نگاه اول به‌نظر می‌رسد، این است که بنا در دو یا چند مرحله ساخته و تکمیل شده است. طاق بزرگ ورودی به دو طاق طرفین، اتصال هشت‌وگیر ندارد و این جدا از نشان‌دادن ساخت چندمرحله‌ای بنا، عامل مؤثری در تخریب سریع‌تر بنا بوده است. طاق ضربی نیاز به قالب حجیم نداشته و آسان‌تر از طاق رومی اجرا می‌شده است؛ مخصوصاً درمورد بناهای خشتی این موضوع کاملاً صدق می‌کند. در طبقات فوقانی طرفین طاق ورودی از قوس شاخ‌بزیِ کُند و در طاق میانی از قوس شاخ‌بزیِ تُند استفاده کرده‌اند که عملاً قوس باربری نبوده و یکی از علل تخریب بنا همین بوده است. پوشش طبقهٔ اول در طرفین طاق ورودی، طاق کلمبو بوده که به‌وسیلهٔ کاربندی تزئین شده است. نوع کاربندی‌های رسمی، هشت دوپای قالب شاغولی بوده است. طاق کلمبو نیز قدرت باربری زیادی ندارد که شاید باعث سنگینی و تخریب سقف طبقهٔ اول شده باشد (تصویر ۶).

نمای بنا آجری است و طاق گهواره‌ای با آجرچینی رومی نیز برروی نما تزئین شده است که در تویزه‌های آن تزئینات آجر آبشاری (گره‌چینی) مشاهده می‌شود (تصویر ۷).

البته آنچه از داغ آجرها برداشت می‌شود، این است که تزئینات کاشی یا آجر مُهری احتمالاً فیروزه‌ای در ابعاد ۵×۵ سانتی‌متر در قسمت تویزه‌ها به‌کار گرفته شده است، ولی در کاوش باستان‌شناسی آثاری از آن نمایان نشد. پیِ بنا خشتی بوده و برروی بستر خاکی اجرا شده است و درواقع اثری از پی‌ریزی در این بنا مشاهده نشد. ابعاد خشت‌های به‌کاررفته ۲۵×۲۵ و ابعاد آجرها ۲۰×۲۰ سانتی‌متر است. کاربندی‌ها و تزئینات آمودها از جنس گچ و خاک بوده است. راه دسترسی به طبقات بالا کاملاً از بین رفته و فعلاً مشخص نیست.

به‌دلیل سنگینی بار سقف و احتمالاً عواملی چون زلزله، سقف‌ها فروریخته و قوس‌ها از ناحیهٔ شکرگاه ۲۲/۵ درجه دچار شکست شده‌اند. طاق‌های طرفین ورودی در حکم پشت‌بند برای طاق میانی بوده‌اند و اکنون که رو به‌ویرانی هستند، در حرکت و ویرانی طاق میانی تأثیر به‌سزایی دارند.

تصویر ۶. طاق کلمبو (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۷. تزئینات آجری (نگارندگان، ۱۳۹۶).

اثری از کتیبه در اطراف بنا یافت نشد، همچنین از پیشانی بنا اثری نمانده است و همین موضوع تردید ما را در مسجد بودن بنا تشدید می‌کند. زمین‌های اطراف همگی دارای کاربری کشاورزی و باغی هستند و در این قسمت، از بافت قدیم زاوغان خبری نیست، گویی هیچ‌موقع نبوده است؛ کوچه‌باغ‌ها و مسیرهای عبور آب تمام اطراف بافت را درنوردیده است.

در بنای منسوب به مسجدجامع زاوغان با دو گونه پوشش متفاوت روبه‌رو هستیم: ۱- طاق‌آهنگ؛ ۲- طاق کلمبو.

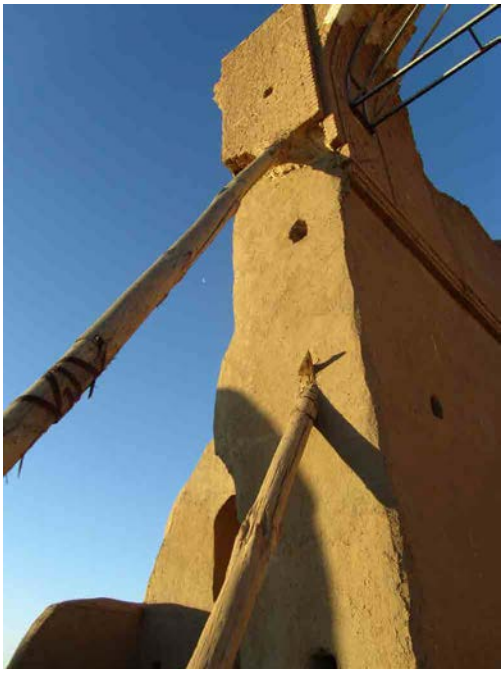
طاق‌آهنگ (گهواره‌ای): این طاق ساده‌ترین طاق ایرانی است که درواقع امتداد یک نوع چفد در محور طولی است. طاق‌آهنگ در بناهایی که در دو طرف دیوار امتداد دارند مناسب‌ترین پوشش است. طاق‌آهنگ به‌صورت ضربی، رومی، چپیله و ترکیب ضربی و رومی ایجاد می‌شود. در اجرای طاق به‌صورت رومی احتیاج به قالب است و به‌خاطر همین موضوع معمولاً طاق‌آهنگ به‌صورت ضربی اجرا می‌گردد (تصویر ۸).

طاق کلمبو: این نوع طاق درواقع گنبد کوچکی است که عمدتاً زیرسازی یا گوشه‌سازی ندارد و روی چهار دیوار یا ستون و معمولاً برروی زمینهٔ مربع ایجاد می‌گردد. دهانهٔ مناسب برای اجرای کلمبو ۲/۵ یا ۳ گز است. طاق کلمبو از مقاومت خوبی در برابر آسیب و زلزله برخوردار است. همچنین به‌سبب انحنای سطح این نوع طاق، همیشه بخشی از آن در سایه قرار می‌گیرد که این موضوع باعث کاهش جذب حرارت می‌گردد. ازطرفی عبور بادهای خشک کویری از سطح محدب پوشش‌های گنبدی با سهولت بیشتری امکان‌پذیر است و فرسایش کمتری را در پی دارد. شایان توجه است که معمولاً طاق کلمبو در طبقهٔ آخر که پوشش بام است، به‌کار می‌رود؛ چون مسطح‌کردن آن مشکل بوده و بار زیادی به آن وارد می‌کند و باعث تخریب طاق می‌شود. ولی در این بنا پوشش طبقهٔ اوّل در طرفین طاق ورودی بنا طاق کلمبو است (تصویر ۶).

تصویر ۸. سقف ورودی یا ایوان (نگارندگان، ۱۳۹۶).

چفدهای به‌کاررفته دربنا شامل چفد شاخ‌بزی تند در طاق میانی و چفد شاخ‌بزی کُند در طبقات فوقانی طرفین طاق ورودی است. از تَرک‌های عمیق بنا می‌توان نشست نامحسوس بنا را استنباط کرد. این نشست در اثر حرکت لایه‌های زیرین، شستگی پای دیوارها، سنگینی بار بنا و... در اثر مرور زمان رخ داده است. همچنین جرز ایوان غربی به‌طور بسیار شدید دچار رانش شده است. ایوان رفیع این بنا باتوجه به آسیب‌دیدگی شدیدی که دارد، به‌خصوص سَرسفت‌شدن به طرفین، هر آن بیم آن می‌رود که فروبریزد؛ لذا حضور ایوان‌ها در طرفین ایوان اصلی بی‌هدف نبوده است و معمار با آگاهی بر این اصل (دفع رانش) آن‌ها را در طرفین ایوان قرار داده است. شایان توجه است که ایوان‌های جانبی این بنا درواقع نقش پشت‌بند را برای ایوان ورودی ایفا می‌کنند.

از دیگر بخش‌های این ایوان، نمای تزئینی آن است. این بنا دارای کالبد خشتی است و یک لایهٔ آجر جهت نماکاری در سرتاسر بدنهٔ آن اجرا شده است. در بخش اعظمی از نما شاهد فرسودگی و ریزش لایه‌های آجرنما و عریان‌شدن کالبد خشتی هستیم که چه ازنظر افزایش آسیب‌پذیری بنا و چه ازنظر اختلال در وحدت بصری و زیبایی بنا، بنا را دچار عدم تعادل کرده‌اند. تعدادی از آجرهای این بنا در ۲۰۰ متری بنا درکنار راه ورودی شهر جهت ساخت استخر در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم توسط قوای اشغالگر روس مورد استفاده قرار گرفته‌اند. باتوجه به تخریب بخش‌های بسیاری از بنا به‌خصوص قسمت‌های فوقانی و بام بنا، این قسمت دارای ساختاری متزلزل و سُست و همچنین فاقد زیبایی لازم است. اندود بین مصالح این بنا فروریخته و عمدتاً متلاشی شده، مصالح به‌صورت عریان درآمده و هرلحظه امکان فروریختن دارند؛ همان‌طورکه پیش‌تر نیز اشاره شد، بنا از اتصال عمدتاً دو بخش کالبد خشتی و نمای آجری شکل گرفته است و البته در بخش‌هایی هم لایه‌های خشت بدون هشت‌وگیر به‌هم متصل شده‌اند و این لایه‌ها، فاقد عملکرد و همگونی لازم هستند و لازم بود که این لایه‌ها به‌هم دوخته و درگیر شوند (تصاویر ۹ و ۱۰).



تصاویر ۹ و ۱۰. طاق شرقی پیش و بعد از مرمت (نگارندگان، ۱۳۹۶).

طاق و تویزه و طاق گهواره‌ای ایوان ورودی و ایوان سمت راست، هردو تقریباً از بین رفته‌اند و تنها مقدار بسیار کمی از تویزه باقی‌مانده است. تویزه‌ها با فن ضربی اجرا شده‌اند و اگر با فن رومی اجرا شده بودند، شاید دوام بیشتری داشتند. کاهش سطح تویزه‌ها موجب پایین آمدن استقامت آن‌ها شده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. ایوان ورودی (نگارندگان، ۱۳۹۶).

نتایج آزمایش‌های مصالح و مواد

از نتایج آزمایش‌هایی که برروی مصالح این بنا انجام پذیرفته، مشخص شد که بیشتر مصالحی که قبل از بازسازی استفاده شده، مصالحی است که از ترکیبات سنگ‌آهک، ماسه وگچ به‌مقدار خیلی کم تشکیل یافته و ملات و خشت مورداستفاده دارای ترکیبات یکسان بوده‌اند. دمای پخت آجرها پایین و زیر ۸۰۰ درجهٔ سانتی‌گراد بوده و مقداری گچ در داخل آجرها استفاده شده است. آجرهای به‌کاررفته در بنا با آجرهای مورداستفاده در مسجدجامع سمنان و مقبرهٔ علاءالدوله ازلحاظ فناوری ساخت و پخت متفاوت است (گزارش مطالعات مواد و مصالح: ۹۹).

داده‌های باستان‌شناسی

در میان یافته‌های اطراف این بنا، بیشترین داده به‌دست آمده، قطعات ظروف سفالین است، این قطعات بسیار ریز و کوچک هستند و کمتر قطعه‌ای قابل شبیه‌سازی در طراحی هستند. قطعات یافت‌شده شامل گونه‌های زیر است.

گونهٔ کوباچه: این گونهٔ سفالی با خمیرهٔ ظریف، سفیدرنگ و متخلخل که معمولاً پاک و بدون مادهٔ افزوده است، در این محوطه به‌وفور یافت می‌شود. لعاب به‌رنگ سبز و نقوشی با رنگ‌های سبز تیره، قهوه‌ای و سیاه در زیر لعاب شفاف ظروف را آراسته‌اند. فرم ظروف شامل بشقاب و کاسه‌های کوچک و متوسط با پایهٔ مقعر کوتاهی هستند. نقوش این گونه شامل نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی است و به‌علت کوچک بودن قطعات، تشخیص دیگر نقوش دشوار است. در واقع سفال کوباچه همان سفالینه‌هایی است که با شیوهٔ نقاشی زیرلعاب تزئین شده‌اند. تمامی این سفال‌ها با استفاده از خمیرهٔ سنگی ساخته و با استفاده از رنگ سیاه بر روی زمینهٔ فیروزه‌ای یا سبز تزئین شده‌اند و در انتها ظرف را با لعاب شفاف قلیایی پوشش داده‌اند. نام این سفال از دهکده‌ای به‌نام «کوباچه» در داغستان گرفته شده (Watson, 1998: 177) و به احتمال زیاد نخستین نمونه‌های کوباچه در دورهٔ تیموری و در حوالی تبریز ساخته می‌شده است (Lewis, 1976: 54). سفال‌های کوباچهٔ اطراف این عمارت، از نوع متقدم بوده و همگی سیاه‌قلم هستند. ساخت این گونه سفال از نیمهٔ دوم قرن نهم هجری آغاز شده و تا قرن دهم هجری ادامه دارد. قدیمی‌ترین نمونهٔ این گونهٔ سفالی به اواخر قرن نهم به سال‌های ۸۷۳ و ۸۷۸ هـ.ق. نسبت می‌دهند (Loukonin & Ivanon, 2003: 171) و آزمایش‌های سنگ‌نگاری این نوع سفال مراکز ساخت آن را در شهرهای نیشابور، مشهد، اصفهان و احتمالاً آذربایجان مشخص کرده‌اند (مهجور، ۱۳۸۸: ۱۴۵-۱۴۴) و آن‌چه از یافته‌های این محوطه مشخص می‌گردد، این است که نمونه‌ها متعلق به اوایل تولید این گونهٔ سفالی هستند و احتمالاً تا اوایل حکومت صفوی ساخته شده‌اند (تصویر۱۲).

گونهٔ آبی و سفید: این گونهٔ سفالی با خمیرهٔ سفیدرنگ همانند چینی بسیار ظریف، پاک و بدون هیچ مادهٔ افزودنی، خوب ورز داده شده و خوب پخته شده با خمیره منسجم و استوار ساخته شده و دیوارهٔ نازک و لعاب شفاف و سفیدرنگش به‌راحتی آن را از گونه‌های دیگر قابل متمایز کرده است (تصویر ۱۳). سفال‌های با تزئین آبی و سفید از سده‌های نخستین اسلامی در مراکز اصلی شهرنشینی اسلامی تولید می‌شده است و احتمالاً شیوهٔ ساخت نوع متقدم این‌گونهٔ سفالی از قرن هشتم هجری در چین آغاز شده است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۶۳). تاکنون قدیمی‌ترین تاریخ ساخت آن نوع متأخر در نیشابور به سال ۸۷۸ هـ.ق. می‌رسد (Crown, 2002: 48). این گونهٔ سفال تا سال ۱۱۶۳ هـ.ق. در چندین مرکز تولید در ایران ساخته می‌شده است (صالحی‌کاخکی و همکاران، ۱۳۹۲: ۹). ازجمله مراکز ساخت این‌گونه سفال باید از شوش (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۶۳)، نیشابور (Wilkinson, 1973: 280)، جرجان (مرتضایی، ۱۳۸۳: ۶۴)، ری (Treptow, 2007: 37) و بیستون (کلایس، ۱۳۸۵: ۳۳۴) نام‌برد. از جمله مرکز ساخت سفال آبی و سفید در دورهٔ صفوی نیز باید از

تصویر ۱۲. سفال‌های کوباچه (نگارندگان، ۱۳۹۶). تصویر ۱۳. سفال‌های آبی و سفید (نگارندگان، ۱۳۹۶).

کرمان، مشهد (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۷۰؛ lane, 1957: 7) و تبریز نام‌برد (Golombeck et al., 2001: 207). نوع یافت‌شده این گونه سفال در این محوطه از نوع متأخر بوده است. به‌خاطر شکستگی یا به‌عبارت صحیح‌تر، خردشدن آن‌ها به قطعات ریز اشکال ظروف این گونه قابل تشخیص نیست و فقط از قطعات به‌دست‌آمده از این گونه، شکل کاسه قابل تشخیص است.

گونهٔ سفال لعاب‌دار: خمیرهٔ این گونهٔ سفالی ظریف و نخودی‌رنگ و شاموت آن شن بسیار ریز است، گلِ سفال به‌خوبی ورز داده شده و کاملاً پخته شده است. هر دو روی ظرف با لعاب قلیایی پوشش داده شده است. تشخیص بازهٔ زمانی تولید آن‌ها در طول دوران اسلامی دشوار است. در واقع تنها با مطالعات تطبیقی، می‌توان تعلق آن‌ها به قرون مختلف اسلامی را مشخص نمود. سفالینه‌های لعاب‌دار تک‌رنگ زاوغان با لعاب سربی به رنگ‌های فیروزه‌ای، آبی و سبز تولید شده‌اند. استفاده از لعاب‌هایی به رنگ آبی و سبز در دورهٔ اسلامی در منطقهٔ سمنان رایج بوده است و به‌نظر می‌رسد از تولیدات محلی این منطقه باشند. سفالینه‌های لعاب‌دار ساده تک‌رنگ این محوطه در نوع ساخت تمامی ویژگی‌های سفالینه‌های ساده بدون لعاب را دارند.

گونهٔ سفال قرمز: این گونهٔ سفالی با خمیرهٔ قرمز کم‌رنگ مایل به صورتی، گلِ سفال ظریف و شاموت آن شن بسیار ریز است، خوب پخته شده و تفاوتی در نوع پخت با دیگر گونه‌ها ندارد. روکش قرمز کم‌رنگی یک طرف یا هر دو طرف داخلی و خارجی ظرف را پوشش داده است؛ نقوش سادهٔ هندسی در برخی مواقع تزئین‌گر سطح ظروف است. باتوجه به وضعیت ظاهری و نوع فرم ظروف به‌نظر می‌رسد از لحاظ تاریخی هم‌زمان با دیگر گونه‌ها باشد.

گونهٔ سفال نخودی: این گونهٔ سفالی فراوان‌ترین گونه در میان سفال‌های این مجموعه است. سفال‌ها هم ظریف و هم متوسط ساخته شده و در خمیرهٔ آن‌ها از شن ریز و نسبتاً ریز استفاده شده است. تمامی قطعات خوب پخته شده‌اند و فرم ظروف متنوع و معمولاً ظروف به ابعاد متوسط ساخته شده‌اند. روی ظروف با پوشش نخودی‌رنگ، روکش شده و در تعدادی از قطعات نقوش ساده‌ای تزئین‌گر سطح سفال‌ها هستند. در دو قطعه که احتمالاً متعلق به یک ظرف باشند نقش مُهرزده مشاهده شد که این نقش بیشتر بر روی قطعات منسوب به دوره‌های سلجوقی و ایلخانی مشاهده می‌شود، ولی با وضعیت ظاهری این قطعات به‌نظر می‌رسد متعلق به دورهٔ متأخرتر از دورهٔ ایلخانی یا سلجوقی باشند.

به‌دلیل فقدان ویژگی شاخص در بسیاری از این سفالینه‌ها نمی‌توان به قطع آن‌ها را به بازهٔ زمانی خاصی از دوران اسلامی یا دوران دیگر محدود کرد؛ بنابر این اطلاعات ما از ویژگی‌های سفالگری این گونهٔ سفالی بسیار محدود بوده و تشخیص تعلق آن‌ها به یک دورهٔ خاص را تقریباً

غیرممکن می‌سازد، به‌همین دلیل این سفالینه‌ها تنها با مطالعات گونه‌شناختی با مراکز شاخص این دوران شناخته شده‌اند. ظروف بدون لعاب عموماً چرخ‌ساز هستند، اما قطعاتی نیز به‌صورت دست‌ساز تولید شده‌اند. این دسته از ظروف با گل رس به رنگ‌های نخودی تا قهوه‌ای ساخته شده‌اند و سطح داخلی و خارجی آن‌ها با استفاده از لعابی از جنس و رنگ خمیره، پوشش یافته است. شکل ظروف متنوع بوده و اغلب شامل انواع کاسه‌های دهان گشاد، پیاله‌ها و فنجان است.

بنایی به این بزرگی هیچ قطعه کتیبه یا حتی کاشی از اطراف آن یافت نشد، بقایای دیوار از اطراف این بنا که هم‌زمان یا متعلق به همین بنا باشد مشاهده نشده و متأسفانه دیوار حصارگونهٔ که به این بنا متصل باشد نیز به‌دست نیامد. چند تنهٔ درخت خشکیده که عمر هر کدام بر اساس حلقه‌های سن آن‌ها بالغبر ۲۰۰ سال بوده در جلو سردر وجود دارد که در حدود ۲۰ سال پیش خشکانیده شده‌اند، این درختان در کنار جوی آبی قرار دارند که اصلی‌ترین جوی آبیاری محلهٔ زاوغان است و شواهدی این‌چنین نشان می‌دهد که بنا به‌طرف شرق امتداد نداشته است و خط رسوب‌گذاری این جوی آب نیز نشان می‌داد که خیلی پیش از غرس درختان توت خشک‌شده این جوی آب دایر بوده است.

نتیجه‌گیری

با وضعیت فعلی بنا لازم بود که برای فهم و درک کاملی از داده‌ها، آن‌ها را در بستر خود قرار دهیم و با انطباق با زمینه‌ها، نتیجهٔ منطقی به‌دست آوریم. تمامی داده‌های این بنا، قطعات و قسمت‌های جدا ازهم و ناقصی بودند که ابتدا بایستی آن‌ها را به‌منظور ساخت یک واحد درکنار هم در یک کُل قرار می‌دادیم تا فهم آن‌ها باعث شود تا به بهترین نتیجهٔ ممکن دست‌یابیم.

نبود اسناد تاریخی دربارهٔ این بنا، وجود تناقض در صحبت‌های اهالی محله درمورد بنا و اعتقاد به اینکه مسجد جامع در سیل ۱۳۴۶ هـ.ش. (برخی، سیلاب‌های گذشته را عامل ویرانی می‌دانستند) ویران شده، درحالی‌که هیچ اثری از متعلقات بنا جز همین ایوان و دو حجرهٔ اطراف آن وجود نداشت، و فقدان آثار معماری در اطراف و اکناف بنا این فرضیه را تقویت می‌کرد که از ابتدا در این حوالی اثری از ساختمان و محوطهٔ مسکونی وجود نداشته که از بین رفته باشد و پیش از این نیز باغات و زمین‌های زراعی محیط این بنا را احاطه کرده بوده‌اند. ناگفته نماند که یافته‌های سطحی در مساحت اندکی در اطراف بنا پراکنده بودند و با دورشدن از این مجموعه از تعداد یافته‌ها هم به‌شدت کاسته می‌شد. داده‌های سطحی تاریخ اواخر تیموری و اوایل صفوی را نشان می‌داد (هرچند آثار متأخرتر نیز یافت شد) و به تاریخ‌گذاری نسبی بنا کمک کرد.

درحال‌حاضر، نتیجه‌گیری درمورد این بنا زود است و می‌بایست مطالعات کامل‌تری درمورد بنا صورت پذیرد. بی‌شک بررسی‌ها و پیگردی‌های گستردهٔ باستان‌شناسی در محلهٔ زاوغان و یافتن اسناد تاریخی مؤثق می‌تواند گره‌گشای بسیاری از زوایای نامعلوم در این‌مورد باشد؛ هرچند به‌دلیل تأثیر عوامل محیطی و اقلیمی و مداخلات انسانی، بسیاری از آثار اطراف نیز از بین رفته‌اند.

شاید ایوان بلند و نسبتاً عمیق، نمایی در دوطبقه با فضایی باز در پیرامون و حجره‌هایی با پوشش کاربندی و کلومبون شائبهٔ بقایای مسجد را درسر بپروراند، ولی تک قرارگرفتن در میان کوچه‌باغ‌ها بدون هیچ کتیبه‌ای و یا نشان کتیبه، فقدان بخش‌های مختلف و معمول یک مسجد تاریخی نظیر شبستان‌ها، گنبدخانه‌ها (احتمالاً)، حیاط، ایوان‌ها و انحراف غیرقابل‌قبول از قبله و... رأی را بر کاربری دیگر این بنا صادر کند. در هرصورت باتوجه به بخش‌های باقی‌مانده، موقعیت آن در میان کوچه‌باغ‌ها و قرارگرفتن برسر راه تجاری ری، به‌نظر می‌رسد دروازه‌ای به‌طرف ری و عراق بوده است.

کتابنامه

- توحیدی، فائق (۱۳۷۹). *فن و هنر سفالگری*. تهران: سمت.

- خسروبیگی، هوشنگ؛ و قنبری‌مله، زهرا (۱۳۸۹). «اوضاع اجتماعی و اقتصادی سمنان در اوایل دورهٔ قاجار (تا سال ۱۳۱۰ ق.)». *تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام*. شمارهٔ پیاپی ۱، صص: ۴۱-۱۹.

- سیرو، ماکسیم (۱۳۵۷). *راه‌های باستانی ناحیهٔ اصفهان و بناهای وابسته به آن‌ها*. ترجمهٔ مهدی مشایخی، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.

- شیرازی، میرزافضل‌الله (۱۳۸۰). *تاریخ ذوالقرنین*. به‌تصحیح: ناصر افشارفر، تهران: حوزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

- شیروانی، زین‌العابدین (۱۳۰۱). *بستان‌السیاحة*، تهران: کتابفروشی سنایی و محمدی.

- شیروانی، زین‌العابدین (۱۳۴۹). *ریاض‌السیاحة*. به‌تصحیح: اصغر حامد ربانی، تهران: کتابفروشی سعدی.

- صالحی‌کاخکی، احمد؛ صدیقیان، حسین؛ و منتظرظهوری، مجید (۱۳۹۲). «بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی». *مجلهٔ پژوهش هنر*. شمارهٔ پیاپی ۵. صص: ۱۴-۱.

- کریمی، فاطمه؛ و کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

- کلایس، ولفرام (۱۳۸۵). «معماری بنای مغولی برروی دیوار ساسانی کنار رودخانه». *مجموعه بیستون: کاوش‌ها و تحقیقات سال‌های ۷-۱۹۶۳*. به‌کوشش: ولفرام کلایس و پیتر کالمایر. ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری. صص: ۲۸۵-۲۳۲.

- «گزارش مطالعات مواد و مصالح مسجد جامع زاوغان» (۱۳۹۱) .شرکت مطالعات و مرمت گنبد و مینا (منتشر نشده).

- مرتضایی، محمد (۱۳۸۳). «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطهٔ جرجان». گزارش‌های باستان‌شناسی (۳)، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. صص: ۱۸۸-۱۵۵.

- ملازاده، کاظم و محمدی، مریم (۱۳۷۹). دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دورهٔ اسلامی، مساجد تاریخی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

- مهجور، فیروز (۱۳۸۸). «ایران، خاستگاه سفالینهٔ گونهٔ موسوم به کوباچه». *مجلهٔ مطالعات باستان‌شناسی*. شمارهٔ ۲، صص: ۱۵۹-۱۴۲.

- مهریار، محمد؛ و کبیری، احمد (۱۳۶۵) . «بررسی میدان باستانی دلازیان، چشمه شیخ». مجلهٔ اثر. شماره‌های ۱۲، ۱۳ و ۱۴. صص: ۴۶-۳.

- Crown, Y. (2002). *Persia and China: Safaid blue and white ceramics in the Victoria and Albert Museum 1501-1733.* London: Thames and Hudson.

- Golombek, L.; Mason, R. B. & Proctor, P. (2001). “Safavid potters marks and the question of provenance”. *IRAN*, Vol 39. pp: 207-236.

- Lane, A. (1939). “The so-called "Kubachi" wares from Persia”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 75 (439). pp: 156–7, 160–3.

- Lewis, B. (1976). *The Word of Islamic.* Thames and Hudson Itd, London.

- Loukonin, V. & Ivanon, A. (2003). *persian Art: lost Treasures.* London.

- Treptow, T. (2007). *Daily Life Ornamented the Medieval Persian City of Rayy.* Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago.

- Watson, O. (1998). *Ceramics, Islamic Art in the keir collection.* Faber and Faber, London.

- Wilkinson, C. U. (1973). *Nishabur: Pottery of the Early Isiamic Period.* The Metropolitan Museum of Art, New York.

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های قرون میانی اسلامی دست‌کند زیرزمینی تَهیق خُمین

اسماعیل شراهی[I]
حسین صدیقیان[II]

(صص: ۱۵۸ - ۱۴۱)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۵
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.141

چکیده

پژوهش در مورد آثار سفالین دوران اسلامی ایران قدمتی بالغ‌بر صد سال دارد که در نتیجهٔ آن تاکنون انبوهی از کتب و مقالات به‌چاپ رسیده‌اند؛ اما هم‌چنان یافته‌های جدیدی در کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناسی به‌دست می‌آیند که بخشی از ابهامات موجود را بر طرف کرده یا دانش ما را در مورد این آثار کامل‌تر می‌کند. در برنامهٔ کاوش باستان‌شناسی دست‌کند زیرزمینی تهیق نمونه‌های متنوعی از سفالینه‌های بدون‌لعاب و لعاب‌دار به‌دست آمد که تاکنون هیچ پژوهشی در مورد آن‌ها صورت نگرفته است. بر همین اساس، هدف اصلی پژوهش حاضر طبقه‌بندی، گاهنگاری نسبی یافته‌های سفالین به‌دست آمده در کاوش تهیق و تبیین برهمکنش‌های فرهنگی این یافته‌ها با دیگر مناطق است. دو پرسش اصلی این پژوهش نیز در ارتباط با دورهٔ زمانی سفالینه‌های تهیق و نیز مرکز یا مراکز تولیدی این آثار است. روش گردآوری داده‌های این مقاله اسنادی-میدانی و روش پژوهش آن توصیفی-تحلیلی است. این آثار با توجه به مطالعات مقایسه‌ای صورت گرفته احتمالاً متعلق به قرون میانی اسلامی باشند. هم‌چنین براساس داده‌های موجود، احتمال داده می‌شود بیشتر این آثار وارداتی از مناطق نزدیک یا هم‌جواری در فلات‌مرکزی ایران هم‌چون: ذلف‌آباد فراهان، مشکویهٔ زرندیه، آوه، ری و کاشان، باشند؛ اما هیچ نمونهٔ وارداتی از مناطق دورتر مانند کردستان، زنجان و کرمان و کشورهایی چون چین و هند، در این آثار شناسایی نشد.

کلیدواژگان: دست‌کند زیرزمینی، تهیق خمین، سفال، قرون میانی اسلامی.

I. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
II. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Hossein.Sedighian@Gmail.com

مقدمه

یکی از محوطه‌های باستانی ارزشمند ایران در طول دوران اسلامی، دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین است. در کاوش‌های این محوطه فضاهای معماری گوناگون و انواع مختلفی از یافته‌های سفالین و غیر سفالین به‌دست آمد که بیشترین فراوانی آن‌ها را سفال‌های مختلف بدون‌لعاب و لعاب‌دار تشکیل می‌دهد. این آثار نه‌تنها از تنوع ساخت و پرداخت زیادی برخوردار بوده، بلکه احتمالاً بیشتر آن‌ها مربوط به یک بازهٔ زمانی هستند. در ارتباط با این سفال‌ها تاکنون هیچ‌گونه پژوهش مستقلی صورت نگرفته و تنها در قالب گزارش منتشر نشدهٔ کاوش تا حدودی به معرفی آن‌ها پرداخته شده است (شراهی، ۱۳۹۳). بر همین اساس و به‌دلیل فراوانی، تنوع و احتمالاً یک‌دوره‌ای بودن آن‌ها ضرورت داشت که در پژوهش مستقلی به این آثار پرداخته شود. زیرا می‌تواند در پژوهش‌های مشابه به‌عنوان منبعی معتبر و مستند، استفاده شود. علاوه‌بر این موارد، تاکنون در ارتباط با سفالینه‌های دوران اسلامی ایران پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته که در قالب کتاب و مقاله منتشر شده‌اند. این پژوهش‌ها نَه‌تنها حاصل کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناسی بوده، بلکه شامل آثار موزه‌ای و مطالعات آزمایشگاهی نیز می‌شود. با وجود این حجم از انتشارات، هم‌چنان ابهامات و نادانسته‌های زیادی در مورد این سفال‌ها وجود دارد؛ از جمله وجود آگاهی اندک و ابهاماتی در زمینهٔ تنوع، گاهنگاری، تکنولوژی ساخت و پرداخت، توزیع یا پراکندگی و شناخت مراکز تولیدی این سفال‌ها در ایران است. بر همین اساس هر چقدر انتشارات در این زمینه بیشتر باشد بخشی از ابهامات موجود برطرف می‌گردد.

ضرورت و اهداف پژوهش: این مقاله حاصل یک فصل کاوش باستان‌شناسی و آواربرداری در دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین است که در نتیجهٔ آن، نمونه‌های بسیاری از قطعات و ظروف سفالین به‌دست آمد. به‌دلیل آن‌که تاکنون اطلاعات چندانی در مورد این کاوش و یافته‌های سفالین آن منتشر نشده و نیز به دلیل تنوع زیاد این یافته‌ها، لازم بود که در پژوهش مستقلی به آن‌ها پرداخته شود. بر همین اساس، هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی، طبقه‌بندی و گاهنگاری نسبی سفال‌های تهیق و تبیین برهمکنش‌های فرهنگی مرتبط با این آثار است.

پرسش‌های پژوهش: این اهداف در جهت پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی در زمینهٔ گاهنگاری سفال‌ها، مرکز یا مراکز تولیدی آن‌ها و برپایهٔ این سفال‌ها شناسایی روابط تجاری و فرهنگی محلی، منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای ساکنان تهیق با دیگر مناطق است.

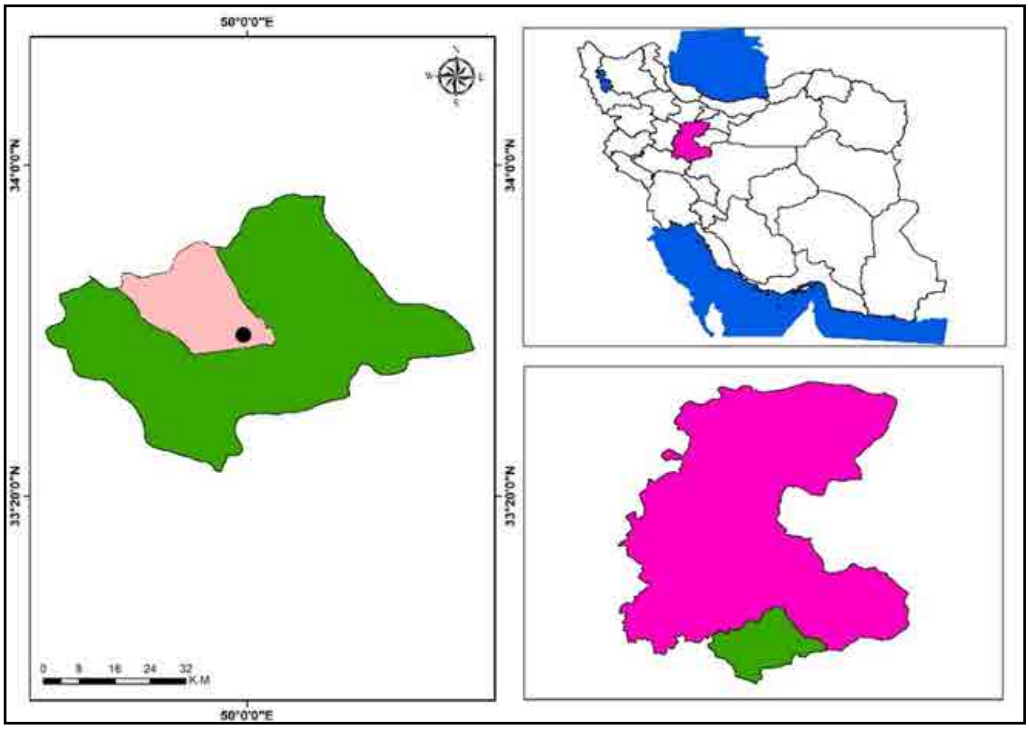
روش پژوهش: روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات در آن بر دو رکن مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای استوار است؛ زیرا مواد اصلی این تحقیق حاصل کاوش‌های میدانی باستان‌شناسی و فعالیت‌های اولیهٔ مرتبط با آن است که در مرحلهٔ بعد با توجه به مطالعات کتابخانه‌ای بررسی شده‌اند. در این مقاله ابتدا توضیحاتی در مورد محوطهٔ تهیق ارائه شده و سپس انواع سفالینه‌های آن بررسی و مطالعه شده‌اند.

دست‌کند زیرزمینی تهیق

دست‌کند تهیق امروزه در دهستان خرم‌دشت شهرستان خمین از توابع استان مرکزی واقع است (تصویر ۱). این اثر در فاصلهٔ نُه کیلومتری شمال‌غرب شهر خمین و در روستایی به‌همین نام (تهیق) قرار دارد. این محوطه در موقعیت ۳۳ درجه و ۳۹ دقیقه و ۵۰ ثانیهٔ طول شمالی، و ۴۹ درجه و ۵۹ دقیقه و ۳۱ ثانیهٔ عرض شرقی، قرار گرفته است. دست‌کند تهیق در داخل پشته‌ای شش متری از سنگ‌های کُنگلومِرا در شرق روستا کنده شده است. در لبهٔ شمالی این پشته نیز آرامگاهی معروف به «امام‌زاده بی‌بی زینب خاتون» قرار دارد. تهیق در طول قرون اولیه و میانی اسلامی، بخش کوچکی از تیمرهٔ بزرگ محسوب می‌شد که از لحاظ تقسیم‌بندی‌های سیاسی آن روزگار، تابع

اصفهان و سپس قم بوده است (دینوری، ۱۳۶۸: ۶۷؛ یعقوبی، ۱۳۵۶: ۵۰؛ ابن‌خرداذبه، ۱۹۹۲: ۲۱؛ قمی، ۱۳۶۱: ۱۲۲). در قرون متأخر اسلامی نیز، تهیق در محدودهٔ مکانی بلوک کمره جای می‌گرفت (مجدی، ۱۳۶۲: ۷۷۴؛ قاجار، ۱۳۷۳: ۲۵).

بنابر اهمیت این محوطه در منطقه، فصل اول کاوش‌های باستان‌شناسی آن نیز در فصل تابستان سال ۱۳۹۳ و به سرپرستی اسماعیل شراهی انجام گرفت. در این فصل از کاوش، بخش زیادی از فضاهای موجود در مجموعه کنکاش شد که شامل این موارد است: ورودی، راهروی ورودی، سالن، ۱۱ اتاق، چهار اتاق انبارک مانند، پنج فضای راهرو مانند، سه هواکش و دو حلقه چاه؛ علاوه‌بر فضاهای معماری، انواع مختلفی از آثار سفالی، فلزی، مهره، شیشه، استخوان، سکه و... در این کاوش به‌دست آمد (جهت آگاهی بیشتر ر. ک. به: شراهی، ۱۳۹۳). بیشترین فراوانی یافته‌های این کاوش را قطعات مختلف سفالین تشکیل می‌دهد که در اثر حاضر بدان پرداخته می‌شود.



تصویر ۱. موقعیت محوطهٔ باستانی تهیق در دهستان خرم‌دشت شهرستان خمین (نگارندگان، ۱۳۹۸).

سفال‌های تهیق

در این فصل از کاوش حدود ۱۰ هزار قطعه سفال به‌دست آمد که شامل انواع نمونه‌های بدون‌لعاب و لعاب‌دار می‌باشند. این آثار ابتدا جهت مطالعات اولیه به زمین سفال ایجاد شده در خارج دست‌کند منتقل شده و سپس برای مطالعات بیشتر و مستندنگاری دقیق‌تر به پایگاه منتقل شدند (تصویر ۲). البته و به‌دلیل مسائل حفاظتی ظروف سفالی سالم، نیمه‌سالم یا شکسته که در کاوش به‌دست آمدند، مستقیم به پایگاه منتقل می‌شدند. این سفال‌ها تقریباً از تمامی فضاهای مجموعه و به‌ویژه از داخل چالهٔ زباله‌ها و انبارک‌ها و عمدتاً از زیر یک لایهٔ آواری طبیعی مارنی به‌دست آمدند. این سفال‌ها از لحاظ ویژگی‌های فنی و تزئینی در قالب دو بخش جداگانهٔ بدون‌لعاب و لعاب‌دار شرح داده خواهند شد؛ هم‌چنین در این کاوش انواع مختلفی از پیه‌سوزهای سفالین نیز به‌دست آمد که به‌دلیل تنوع آن‌ها، در گروه جداگانه‌ای بحث می‌شود.

تصویر ۲. زمین سفال خارج از فضای داخلی دست‌کند زیرزمینی تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

سفال‌های بدون‌لعاب

از مجموع کل سفال‌های به‌دست آمده بالغ‌بر ۶۰ درصد آن‌ها را قطعات مختلف بدون‌لعاب تشکیل داده که بیشترین یافته‌های به‌دست آمده از این مجموعه را شامل می‌شود. این سفال‌ها خمیره‌ای در طیف رنگی نخودی روشن تا نخودی مایل به قرمز، قرمز، قهوه‌ای تیره و خاکستری دودزده دارند. خمیرمایه یا تمپر آن‌ها کانی، شامل ماسه، ماسه‌بادی و ذرات ریز میکای نقره‌ای بوده و با تکنیک دست‌ساز و چرخ‌ساز ساخته شده‌اند. ضخامت این سفال‌ها بین ۴ تا ۲۵ میلی‌متر بوده و معمولاً هر چقدر سفال ابعاد بزرگ‌تری داشته بر ضخامت آن نیز افزوده می‌شود. فرم این سفال‌ها شامل اشکال مختلف دهانه‌باز مانند: پیاله، لاوک و درپوش و دهانه‌بسته مانند: کوزه، خمره، سبو و قمقمه است. این سفال‌ها را براساس ویژگی‌های فنی و تزئینی به چند گروه مختلف تقسیم‌بندی می‌شوند که انواع و توضیحات آن‌ها بدین‌شرح است:

- **سفال آشپزخانه ساده یا تزئینی با خمیرهٔ سیاه یا خاکستری:** خمیرمایهٔ این سفال‌ها ماسه و بعضاً میکا بوده و فرم دهانه‌بسته شامل اشکال مختلف دیزی یا سبو دارند و تماماً دست‌ساز هستند. این سفال‌ها که به میزان اندک در کاوش‌های محوطه به‌دست آمده، عمدتاً سادهٔ بدون نقش بوده، اما در یکی از آن‌ها تزئین افزودهٔ نعل‌شکلی دیده می‌شود که در نمونه‌های مشابه دوران اسلامی شناسایی نشده است (جدول ۱: ش ۱). به‌دلیل تکنیک ساخت پایین این سفال‌ها، احتمال دارد در محوطه یا مرکزی نزدیک به آن تولید شده باشند.

- **سفال آشپزخانه‌ای ساده یا تزئینی با خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز یا قهوه‌ای تیرهٔ دودزده:** خمیرمایهٔ این سفال‌ها، ماسه بوده با ترکیب ذرات ریز میکا و به‌صورت دست‌ساز ساخته شده‌اند. این سفال‌ها شامل اشکال مختلف دهانه‌باز و بسته بوده و عمدتاً سادهٔ بدون نقش هستند؛ اما در برخی از آن‌ها تزئینات فشاری انگشتی در قسمت گردن ظرف استفاده شده است (جدول ۱: ش ۲ و ۵). این سفال‌ها عمدتاً در دو اتاق اجاق‌دار دست‌کند به‌دست آمده و در سایر فضاها به‌ندرت شناسایی شده‌اند. این سفال‌ها نیز مانند نمونه‌های گروه قبل، به دلیل تکنیک

ساخت پایین آن‌ها احتمالاً در محوطه یا استقراری نزدیک به آن تولید شده‌اند. مشابه برخی از سفال‌های آشپزخانه‌ای دهانه‌باز این گروه در کاوش‌های شهر ری به‌دست آمده که مربوط به دورهٔ سلجوقی هستند (Treptow, 2007: 25).

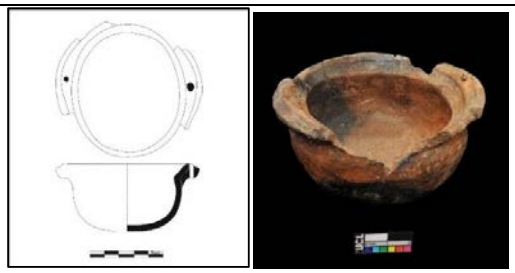
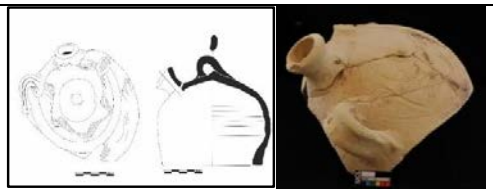
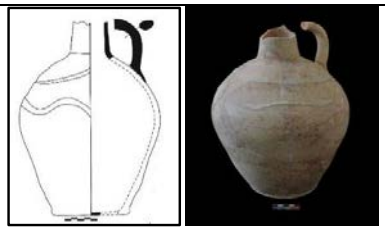
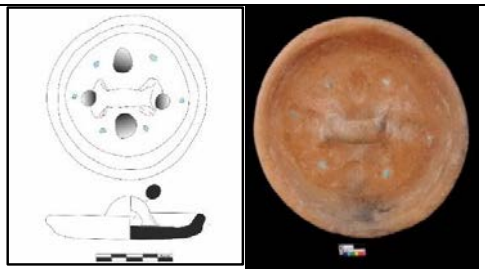
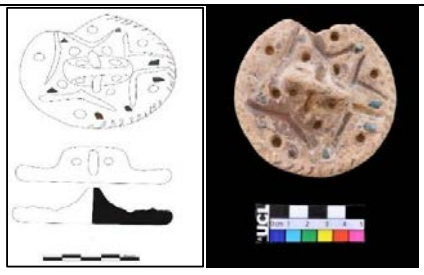
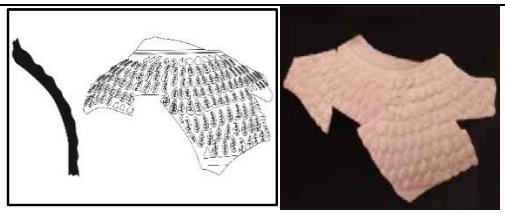
- سفال با خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز ساده یا تزئینی: این سفال‌ها که از فراوانی زیادی برخوردارند، تماماً با شیوهٔ چرخ‌ساز ساخته شده و خمیرمایهٔ ماسه‌بادی دارند. بخشی از این سفال‌ها سادهٔ بدون نقش بوده، اما در میان آن‌ها قطعات بسیاری با تزئینات کندهٔ شانه‌ای مواج، کندهٔ دایره‌ای، کندهٔ خورشیدوار و تراشی موجی، وجود دارد (جدول ۱: ش ۴ و ۷).

- سفال با خمیرهٔ نخودی ساده یا تزئینی: این سفال‌ها نیز تماماً با شیوهٔ چرخ‌ساز ساخته شده و خمیرمایهٔ ماسه‌بادی دارند. در سفال‌های بدون‌لعاب، بیشترین تنوع تزئینی را در سفال‌های این گروه می‌توان ملاحظه کرد که شامل این موارد است: نقش کندهٔ شانه‌ای موجی یا افقی؛ تراشی افقی شانه‌ای؛ افزودهٔ موجی یا انحنادار؛ نقش‌کَندهٔ هندسی مواج و نواری افقی در ترکیب با نقش فشاری انگشتی دور لبه و فشاری ابزاری دور بدنه و نقش کندهٔ هندسی موجی و شانه‌ای در ترکیب با نقش فشاری ابزاری روی بدنه (جدول ۱: ش ۳، ۶ و ۷). تزئینات به‌کار رفته در سفال‌های این گروه و گروه قبل در طول دوران اسلامی رواج زیادی داشته و در بسیاری از سفالینه‌ها به‌کار رفته است. سفال‌های این دو گروه نیز به‌دلیل تکنیک ساخت پایین و در نتیجه هزینهٔ اندک تولید و فروش آن‌ها احتمالاً در محوطه یا مرکز استقراری نزدیک به آن تولید شده‌اند.

- سفال خمیرهٔ قرمز یا نخودی مایل به قرمز با تزئین ترصیع تکه‌های لعاب فیروزه‌ای و خمیرهٔ قهوه‌ای تیره با ترصیع تکه‌های فلز مفرغ: تزئین مرصع با استفاده از تکه‌های لعاب فیروزه‌ای رنگ در برخی از سفالینه‌های تهیق استفاده شده که بعضاً در ترکیب با تزئین فشاری انگشتی یا ابزاری هستند (جدول ۱: ش ۹). تزئین مرصع با لعاب فیروزه‌ای یا لاجوردی در کاوش‌ها یا بررسی‌های سطحی محوطه‌های مشکویهٔ زرندیه، شهر ری و تخت‌سلیمان شناسایی شده که تاریخ قرن ۶-۷ هـ.ق. برای آن‌ها درنظر گرفته شده است (صدیقیان، ۱۳۸۹: ۵۹؛ حسین‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۱۳؛ Treptow, 2007: 27). تزئین مرصع با تکه‌های فلز مفرغ نیز تنها در چند قطعه سفال و در ترکیب با نقوش دیگری هم‌چون تراشی و فشاری، به‌دست آمد (جدول ۱: ش ۱۰). این شیوهٔ تزئین مرصع، تاکنون در محوطه‌های باستانی دوران اسلامی ایران شناسایی یا معرفی نشده است. بر همین اساس، نمی‌توان آن‌را با سایر محوطه‌ها مقایسه کرد، اما احتمالاً این تزئین مشابه نمونه‌های مرصع با لعاب، مربوط به قرون ۶-۷ هـ.ق. باشند.

- سفال خمیرهٔ نخودی یا نخودی مایل به قرمز با تزئین قالبی: این شیوه، صرفاً در برخی ظروف دهانه‌بستهٔ تهیق به‌کار رفته است. نقوش شناسایی شده در این سفال تماماً شامل اشکال مختلف هندسی هستند که بیشتر بدنهٔ خارجی ظرف را دربر گرفته است (جدول ۱: ش ۱۱-۱۲). نظر به اینکه در کاوش‌های این محوطه یا مناطق پیرامونی آن هیچ‌گونه قالب سفالی به‌دست نیامده احتمالاً این سفال وارداتی از دیگر مناطق باشند. تولید این شیوهٔ تزئینی با نقوش متنوع از اوایل اسلام تا دورهٔ ایلخانی رایج بوده که اوج آن به دورهٔ سلجوقی باز می‌گردد (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۱۳). این شیوهٔ تزئینی به‌دلیل سهولت نقش‌اندازی در بسیاری از مراکز سفالگری ایران، مانند: کاشان، نیشابور، جیرفت، شهر ری و کرانه‌های شمالی خلیج‌فارس تولید و شناسایی شده است (جدول ۲)، (کامبخش‌فرد، ۱۳۴۶: ۳۵۰؛ بهرامی، ۱۳۷۱: ۱۹۰؛ چوبک، ۱۳۹۱: ۸۹؛ Treptow, 2007: 44; Priestman, 2013: 509 & 687: plate27)؛ اما سفال‌های قالبی تهیق، بیشتر قابل مقایسه با نمونه‌های قرون ۶-۷ هـ.ق. محوطه‌هایی چون: نیشابور، مشکویه و شهر ری هستند (برای نمونه ر ک. به: مهجور و صدیقیان، ۱۳۸۸: ۱۱۸، ش۳؛ Wilkinson, 1973: 287).

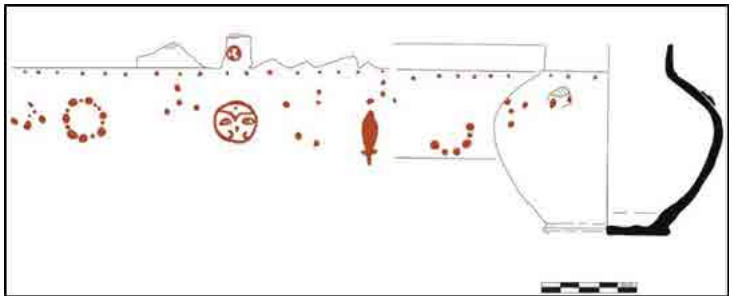
جدول ۱. نمونه‌هایی از ظروف سفالین بدون‌لعاب ساده یا تزئینی تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

۱- سفال خمیرهٔ خاکستری با تزئین افزودهٔ نعلی	 ۲- سفال خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز آشپزخانه‌ای ساده
۳- سفال خمیرهٔ نخودی ساده	٤- سفال خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز ساده
٥- سفال آشپزخانه‌ای با تزئین فشاری انگشتی	 ٦- قمقمه سفالی با تزئین نقش‌کَنده شانه‌ای
۷- سفال خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز با تزئین تراشی	 ۸- سفال با نقش افزودهٔ طنابی
 ۹- سفال با تزئین مرصع لعاب فیروزه‌ای	 ۱۰- سفال با تزئین مرصع فلز مفرغ
۱۱- سفال با تزئین قالبی هندسی	 ۱۲- سفال با تزئین قالبی

جدول ۲. نمونه سفال‌های قالبی قابل مقایسه با نمونه‌های مشابه تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

مشکویه (مهجور و صدیقیان، ۱۳۸۸: ۱۱۸، ش۳)	نیشابور (Wilkinson, 1973: 358, fig163)	جیرفت (چوبک، ۱۳۹۱: ۱۰۴، ش۲۳)	شهرری (Treptow, 2007: 44)

- سفال خمیرهٔ نخودی روشن با تزئین منقوش نارنجی رنگ: این شیوهٔ تزئینی تنها در چند تکه سفال و یک ظرف کامل، شناسایی شد که تماماً فرم دهانه‌بسته داشته و چرخ‌ساز هستند. در این سفال‌ها، نقوشی هم‌چون: چهرهٔ سادهٔ انسانی، نقش مرواریدی‌شکل مانند: گردونهٔ خورشید، نقوش خنجرمانند یا صلیبی‌شکل و نقوش دایره‌ای تو پُر کوچک، به‌کار رفته است (تصویر ۳). تزئین منقوش بدون‌لعاب یکی از شیوه‌های رایج دوران اسلامی به‌ویژه قرون ۵-۷ هـ.ق. بوده است. این نوع سفال خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز با خمیرمایهٔ ماسه داشته و نقوش آن‌ها سادهٔ هندسی قرمز تیره یا عنابی‌رنگ است (ویتکمب، ۱۳۸۲: ۸۴ - ۸۶؛ صدیقیان و غلامی، ۱۳۹۰-۹۱: ۱۳۹). اما سفال‌های شناسایی شده در تهیق خمیرهٔ نخودی روشن با خمیرمایهٔ ماسه‌بادی داشته و نقوش آن‌ها تقریباً نارنجی مایل به قرمز می‌باشند. مشابه این شیوهٔ تزئینی تاکنون در سایر محوطه‌های باستانی ایران شناسایی یا معرفی نشده است؛ اما از آنجایی‌که شیوهٔ منقوش بدون‌لعاب در تزئین سفال‌های قرون میانی اسلامی رواج زیادی داشته و از طرف دیگر نمونه‌های تهیق نیز در کنار دیگر داده‌های سفالی به‌دست آمده‌اند، می‌توان آن‌ها را به قرون ۵-۷ هـ.ق. نسبت داد؛ از طرف دیگر، نقش چهرهٔ انسانی شناسایی شده در این سفال با ابروهای به‌هم پیوسته و بسیار ساده ترسیم شده، نقشی که روی بسیاری سفالینه‌های لعاب‌دار و بدون‌لعاب این دوران به‌کار رفته است (جدول ۳)، (برای نمونه ر. ک. به: مورگان، ۱۳۸۴: ۲۰۰؛ Treptow, 2007: 45).



تصویر ۳. کوزهٔ سفالی منقوش بدون‌لعاب (نگارندگان، ۱۳۹۸).

جدول ۳. نقش چهرهٔ انسانی ساده در سفال‌های قرون میانی اسلامی (نگارندگان، ۱۳۹۸).

شهرری (Treptow, 2007: 45)	شهرری (Treptow, 2007: 45)	کاشان (مورگان، ۱۳۸۴: ۲۰۰)

سفال‌های لعاب‌دار

بخش دیگری از ظروف سفالین این مجموعه را انواع مختلف سفال‌های لعاب‌دار تشکیل می‌دهد. خمیرهٔ این سفال‌ها رُسی نخودی یا نخودی مایل به قرمز و سفید شبه‌چینی است. تنوع فرم این سفال‌ها نیز زیاد بوده و شامل انواع مختلف دهانه‌باز مانند: کاسه، پیاله و بشقاب و انواع دهانه‌بسته مانند: کوزه، تنگ و بطری است. ابعاد این سفال‌ها متوسط یا کوچک بوده، اما چهار ظرف شاخص مینیاتوری دهانه‌بسته نیز در میان آن‌ها وجود دارد که از لحاظ ابعاد قابل‌توجه هستند. سفال‌های لعاب‌دار تهیق را در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان به سه گروه مختلف: تک‌رنگ، نقاشی زیر لعاب و نقاشی روی لعاب، طبقه‌بندی کرد که توضیحات آن‌ها بدین‌شرح است:

- **سفال‌های لعاب‌دار تک‌رنگ:** خمیرهٔ این سفال‌ها شامل رُسی نخودی مایل به قرمز و سفید شبه‌چینی است. لعاب‌های استفاده شده در این سفال‌ها طیفی از رنگ‌های فیروزه‌ای روشن تا تیره، لاجوردی و بادمجانی به‌کار رفته است. این سفال‌ها عموماً سادهٔ بدون نقش بوده، اما در میان برخی از آن‌ها تزئینات مختلف زیر لعاب به‌کار رفته که شامل این موارد است: نقش کندهٔ هندسی یا اسلیمی، تراشی قاشقی، تراشی موجی یا افقی، فشاری انگشتی، افزودهٔ طنابی افقی یا موجی، افزودهٔ دگمه‌ای و قالبی (جدول ۴). تزیین لعاب‌دار تک‌رنگ در ایران حداقل از دورهٔ هخامنشی به بعد شناخته شده که در دوران اسلامی به اوج تنوع خود می‌رسد (Fehervari, 1973: 75). این سفال‌ها تا قبل از قرن ششم هجری قمری تماماً با خمیرهٔ رسی تولید می‌شدند، اما از این قرن به بعد خمیرهٔ شبه‌چینی[1] نیز در ایران ابداع شد یا رواج پیدا کرد (گراب، ۱۳۸۴: ۱۲۹؛ Fehrevari, 1973: 95; Mason, 2004: 123). بر همین اساس، نمونه‌های لعاب‌دار تک‌رنگ با خمیرهٔ شبه‌چینی تهیق از لحاظ ویژگی‌های ساخت و پرداخت، کاملاً قابل‌مقایسه با نمونه‌های قرون ۶-۷ هـ.ق. می‌باشند که در مراکزی هم‌چون مشکویهٔ زرندیه و ذلف‌آباد فراهان تولید شده‌اند (نوری شادمهانی، ۱۳۸۹؛ نعمتی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۳۳). از میان سفال‌های شناسایی شدهٔ این گروه، یک سفال لعاب‌دار تک‌رنگ فیروزه‌ای با خمیرهٔ شبه‌چینی از لحاظ نوع نقش قابل توجه‌تر است؛ زیرا نقوش قالبی زیر لعابی دارد که این شیوهٔ تزئینی کمتر در سفال‌های لعاب‌دار خمیرهٔ شبه‌چینی تهیق استفاده شده است؛ در عین‌حال نقوش به‌کار رفته در آن نیز نسبتاً زیبا و منحصر به فرد بوده و شامل چند نقش پرنده نشسته در ترکیب با نقوش هندسی و گیاهی، است (جدول ۴: ش ۵). تقریباً مشابه این سفال با همان ویژگی‌های تزئینی، یعنی نقش قالبی زیرلعاب در برخی نمونه‌ها شناسایی شد که مربوط به قرن ششم هجری قمری هستند (برای نمونه ر. ک. به: Watson, 2004: 307).

- **سفال‌های نقاشی زیر لعاب:** سفال‌های این گروه از لحاظ نوع تزئین متنوع‌ترین سفال‌های این مجموعه می‌باشند. بیشتر این سفال‌ها خمیرهٔ سفید شبه‌چینی داشته اما تعدادی نیز با خمیرهٔ رسی نخودی مایل به قرمز نیز وجود دارد. فرم این سفال‌ها در اشکال مختلف دهانه‌باز مانند: کاسه و دهانه‌بسته مانند: بطری، سبو و تُنگ است. نکتهٔ قابل‌توجه آن‌که در میان این سفال‌ها چند ظرف بسیار کوچک مینیاتوری دهانه‌بسته با ارتفاع کمتر از هشت سانتی‌متر نیز به‌دست آمد. این موضوع که این ظروف کوچک در گذشته چه کاربری داشتند، چندان مشخص نیست، اما احتمال می‌رود که برخی از آن‌ها به‌عنوان عطردان استفاده می‌شده‌اند. تزئین نقاشی زیر لعاب برای نخستین‌بار در طول قرون ۳ و ۴ هـ.ق. در ایران، سوریه و مصر استفاده و در قرون ۶ و ۷ هـ.ق. با خمیرهٔ سفید شبه‌چینی زیر لعاب قلیایی توسعهٔ چشم‌گیری یافت (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۴: ۱۸۳۹؛ Fehervari, 1973: 95). لازم به ذکر است که قدیمی‌ترین ظرف شناخته شدهٔ سفالین با تزئین نقاشی زیر لعاب خمیرهٔ شبه‌چینی در ایران متعلق به سال ۵۶۲ هـ.ق. بوده و کاشان و نیشابور از مراکز شناخته شدهٔ آن است (مورگان، ۱۳۸۴: ۱۳۸). سفال‌های نقاشی زیر لعاب به‌دست آمده در کاوش‌های تهیق از لحاظ ویژگی‌های تزئینی به چند گروه مختلف تقسیم‌بندی می‌شوند که شامل موارد ذیل است (جدول ۵):

جدول ۴. نمونه‌هایی از ظروف سفالین لعاب‌دار تک‌رنگ با خمیرهٔ رسی و شبه‌چینی تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

۱- سفال لعاب‌دار تک‌رنگ فیروزه‌ای خمیرهٔ شبه‌چینی

۲- سفال با نقش تراشی زیر لعاب فیروزه‌ای

۳- سفال با نقش تراشی و فشاری زیر لعاب فیروزه‌ای

٤- سفال با نقش افزوده و فشاری زیر لعاب لاجوردی

۵- سفال با نقش قالبی زیر لعاب فیروزه‌ای

۱- نقاشی تک‌رنگ آبی کُبالتی در زمینهٔ سفید (آبی و سفید) زیر لعاب شفاف قلیایی با خمیرهٔ شبه‌چینی (جدول ۵: ش ۱): این سفال‌ها تماماً فرم دهانه‌باز، شامل اشکال مختلف کاسه و پیاله داشته و با شیوهٔ چرخ‌ساز ساخته شده‌اند. نقوش به‌کار رفته در این سفال‌ها نیز صرفاً شامل نقوش نواری پهن است که به‌صورت شعاعی در سرتاسر بدنهٔ داخلی یا خارجی ظرف کشیده شده‌اند. این سفال از نمونه‌های شاخص قرون ۶-۷ هـ.ق. بوده که بعضاً با تزئینات دیگری در زیر لعاب هم‌چون نقش کنده یا قالبی نیز همراه است (صالحی‌کاخکی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴-۵؛ Watson, 2004: 306 & 321; Treptow, 2007: 37). مهم‌ترین مراکز تولیدی این سفال در محدودهٔ استان مرکزی مشکویهٔ زرندیه و ذلف‌آباد فراهان و در خارج استان نیشابور، ری و جرجان، است (نوری شادمهانی، ۱۳۸۹؛ صدیقیان و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۳۵؛ نعمتی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۳۳؛ مرتضایی، ۱۳۸۳: ۶۴؛ Wilkinson, 1973: 280; Treptow, 2007: 37).

۲- نقاشی دو رنگ سیاه و آبی کبالتی در زمینهٔ سفید زیر لعاب شفاف قلیایی با خمیرهٔ شبه‌چینی (جدول ۵: ش ۲): نقوش به‌کار رفته در این سفال‌ها شامل اشکال مختلف هندسی، گیاهی و نقوش معروف به علف‌های هرز آب (Water-weed) است که در داخل و خارج ظرف کشیده شده‌اند. هم‌چنین از رنگ لاجوردی بیشتر از سیاه برای نقش‌اندازی استفاده شده است. این شیوهٔ تزئینی عموماً در اواخر قرن شش و اوایل قرن هفتم هجری قمری تولید شده و مهم‌ترین مرکز شناسایی شدهٔ آن شهر کاشان است (برای نمونه ر.ک. به: پوپ، ۱۳۸۷، ج۴: ۱۸۴۱؛ Watson, 2004: 338-339).

۳- نقاشی تک‌رنگ سیاه زیر لعاب فیروزه‌ای با خمیرهٔ شبه‌چینی (جدول۵: ش ۳ تا ۵): این سفال‌ها از فراوانی بیشتری به نسبت نمونه‌های قبل برخوردار بوده و تنوّع نقوش بیشتری دارند که شامل اشکال مختلف هندسی در طرح‌های گوناگون، گیاهی مسبّک، نقش علف‌های هرز آب، نقش ماهی و کتیبه‌دار به خط نسخ است. این شیوهٔ تزئینی نیز عموماً در اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ هـ.ق. استفاده می‌شده و مهم‌ترین مراکز تولیدی آن کاشان و ری بوده است (برای نمونه ر. ک. به: پوپ، ۱۳۸۷، ج ۴: ۱۸۳۹ ;Watson, 2004: 343).

۴- نقاشی تک‌رنگ لاجوردی زیر لعاب فیروزه‌ای با خمیرهٔ شبه‌چینی: این شیوهٔ تزئینی تنها در یک ظرف مینیاتوری شناسایی شد که در گروه دیگر بدان پرداخته می‌شود.

۵- نقاشی دو رنگ سیاه و آبی کبالتی زیر لعاب فیروزه‌ای و خمیرهٔ شبه‌چینی (جدول ۵: ش۶): در این سفال‌ها انواع مختلف نقوش هندسی به‌صورت نواری و اسلیمی، به‌کار رفته است.

۶- نقاشی تک‌رنگ سیاه زیر لعاب فیروزه‌ای با خمیرهٔ رسی نخودی (جدول ۵: ش ۷): این نوع سفال به تعداد بسیار اندک در کاوش‌های این مجموعه به‌دست آمده است. نقوش به‌کار رفته در آن نیز شامل اشکال مختلف هندسی و اسلیمی است.

۷- سفال سایه‌نما (Silhouette) زیر لعاب فیروزه‌ای و خمیرهٔ شبه‌چینی (جدول ۵: ش ۸): در این نوع سفال ابتدا یک لایه گلابهٔ سیاه روی بدنهٔ سفال کشیده شده و سپس بخش‌هایی از گلابه به‌منظور نقش‌اندازی تراش‌خورده و یک لایهٔ لعاب فیروزه‌ای یا شفاف بی‌رنگ روی آن کشیده شده است (مورگان، ۱۳۸۴: ۱۳۸؛ گراب، ۱۳۸۴: ۱۲۹ فهروری، ۱۳۸۸: ۳۶). در این محوطه

جدول ۵. نمونه‌هایی از ظروف سفالین نقاشی زیر لعاب تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

۱- سفال آبی و سفید نواری خمیرهٔ شبه‌چینی

۲- سفال نقاشی زیر لعاب زمینهٔ سفید خمیرهٔ شبه‌چینی

۳- سفال نقاشی زیر لعاب زمینهٔ فیروزه‌ای خمیرهٔ شبه‌چینی

٤- سفال نقاشی زیر لعاب زمینهٔ فیروزه‌ای خمیرهٔ شبه‌چینی

۵- سفال نقاشی زیر لعاب زمینهٔ فیروزه‌ای خمیرهٔ شبه‌چینی

٦- سفال نقاشی زیر لعاب دو رنگ زمینهٔ فیروزه‌ای

۷- سفال نقاشی زیر لعاب زمینهٔ فیروزه‌ای خمیرهٔ رسی

۸- سفال سایه‌نما خمیرهٔ شبه‌چینی

تنها چند نمونه از این نوع سفال با فرم دهانه‌بسته شناسایی شد که نقوشی به‌صورت کتیبه‌دار با خط نسخ و نقوش سادهٔ هندسی نواری سیاه‌رنگ در زیر لعاب فیروزه‌ای دارند. این شیوهٔ تزئینی عموماً در قرن ۶ هـ.ق. رواج زیادی داشته و احتمالاً کاشان مرکز تولیدی آن باشد (فهروری، ۱۳۸۸: ۳۷ ;Watson, 2004: 333-334).

۸- ظروف مینیاتوری خمیرهٔ شبه‌چینی با کاربری احتمالی عطردان (جدول ۶): این سفال‌ها تزئین بسیار سادهٔ نقاشی زیر لعاب زمینهٔ فیروزه‌ای یا سفید به‌صورت پاشیده، نواری یا نقوش دایره‌ای و نواری بسیار ساده دارند. با توجه به داشتن خمیرهٔ شبه‌چینی و مواردی هم‌چون تزئینات نواری زمینهٔ سفید مانند گروه یک، احتمالاً این سفال‌ها نیز در طی قرون ۶-۷ هـ.ق. تولید شده و مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

جدول ۶. ظروف سفالی مینیاتوری خمیرهٔ شبه‌چینی با تزئین نقاشی زیر لعاب تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

- سفال‌های نقاشی روی لعاب: سفال‌های این گروه صرفاً شامل دو گروه زرین‌فام تک‌رنگ و مینایی است که خمیرهٔ سفید شبه‌چینی دارند. سفال‌های زرین‌فام شناسایی شده شامل چند قطعهٔ بسیار کوچک می‌شوند که در آن‌ها نقوشی به‌صورت کتیبه‌دار با خط نسخ و نقوش هندسی ملاحظه می‌شود (تصویر ۴). این سفال‌ها از لحاظ ویژگی‌های تزئینی در گروه سوم از طبقه‌بندی ده‌گانهٔ زرین‌فام‌های ایران قرار می‌گیرند که تاریخ ۵۴۴ تا ۵۷۰ هـ.ق. برای آن‌ها در نظر گرفته شده است (Mason, 1997: 113 & 116). مشابه این سفال‌ها از لحاظ ویژگی‌های ساخت و پرداخت عموماً در اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ هـ.ق. تولید شده‌اند. این سفال‌ها تا حد زیادی مشابه برخی نمونه‌های آوه می‌باشند که بیان شده احتمالاً تولید خود محوطه باشند (لشکری، ۱۳۹۷: ۱۲۰-۱۲۱)؛ علاوه‌بر این، کاشان، جرجان و جیرفت نیز از مهم‌ترین مرکز تولیدی این سفال است (صدیقیان و حاج‌ناصری، ۱۳۹۵: ۴۴؛ فهروری، ۱۳۸۸: ۳۸؛ چوبک، ۱۳۸۳: ۳۳۴؛ ۱۳۹۱: ۹۴؛ Bahrami, 1988: 81; Kiani, 1984: 49).

علاوه‌بر سفال زرین‌فام در این کاوش، یک بشقاب مینایی پایه‌دار با زمینه سفید قلعی مات نیز شناسایی شد. روی این سفال نقش یک شاهزادهٔ سوار بر اسب طراحی شده است (تصویر ۵). این نقش را می‌توان یکی از نقوش پُرکاربرد در سفال‌های مینایی به حساب آورد که روی بسیاری از نمونه‌های مشابه آن نیز به‌کار رفته است (جدول ۷)، (Watson, 2004: 368; Soustiel, 1985: 95). اما نکتهٔ حائز اهمیّت این سفال مینایی تهیق، نقش اسب فیروزه‌ای‌رنگ آن می‌باشد که این

تصویر ۴. نمونه‌هایی از سفال زرین‌فام با خمیرهٔ شبه‌چینی تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).

تصویر ۵. بشقاب مینایی تهیق با تزئین نقش سوارکار (نگارندگان، ۱۳۹۸).

رنگ تاکنون در نمونه‌های انگشت‌شماری از سفال‌های مینایی با نقوش مشابه، دیده شده است. نقش اسب‌های به‌کار رفته در سفال‌های مینایی عموماً در طیفی از رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای، سیاه، خاکستری، لاجوردی و سفید، قرار دارد که خود تنوّع زیاد رنگ‌آمیزی این حیوان را نشان می‌دهد. در دورتادور بدنهٔ داخلی این ظرف علاوه‌بر نقش سوارکار، کتیبه‌ای به خط کوفی کشیده شده که تکرار کلمهٔ «الدوله و الدوله» است. کلمهٔ الدوله با خط کوفی یکی از کلمات پرکاربرد روی سفال‌های اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ هـ.ق. می‌باشد که روی دیگر سفال‌های لعاب‌دار این دوره به‌کار رفته است (برای نمونه ر. ک. به: Watson, 2004: 307). در پشت این ظرف سفالین نیز کتیبه‌ای به خط نسخ به‌کار رفته که نوشته‌های آن چندان خوانا نمی‌باشند. این سفال در طبقه‌بندی مربوط به انواع مینایی‌ها در گروه مینای نقاشی قرار گرفته است (یزدانی، ۱۳۹۶: ۴۴). با توجه به پژوهش‌های صورت گرفته، سفال مینایی صرفاً در بازهٔ زمانی ۵۷۵-۶۱۶ هـ.ق. تولید شده و تنها مرکز تولیدی شناخته شدهٔ آن شهر کاشان است (آلن، ۱۳۸۷: ۴۳؛ یزدانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۳؛ Watson, 2004: 364; Mason, 1997: 117).

جدول ۷. نمونه‌های سفال مینایی با نقوش مشابه سوارکار مرد (نگارندگان، ۱۳۹۸).

(Watson, 2004: 368)	(Soustiel, 1985: 95)	(پوپ، ۱۳۸۷، ج۹: ٦٥٥)

پیه‌سوزهای سفالین

یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین ابزار مورد استفادهٔ ساکنین دست‌کند تهیق به‌دلیل زیرزمینی بودن و عدم تابش مستقیم آفتاب به داخل آن، ابزارهای مرتبط با روشنایی بودند که قاعدتاً فضای روشنی را برای استفاده‌کنندگان این فضاها ایجاد می‌کرد. این آثار تقریباً از تمامی فضاهای مجموعه، اعم از اتاق و راهروهای مختلف به‌دست آمدند که بعضاً فضایی نیز برای قرار دادن آن‌ها تعبیه شده بود. پیه‌سوزهای سفالین شناسایی شده در این مجموعه که بالغ‌بر ۲۰ عدد آن‌ها به‌صورت سالم یا ناقص در کاوش به‌دست آمد، از لحاظ فرم به چهار گروه مختلف تقسیم می‌شوند که بدین‌شرح است:

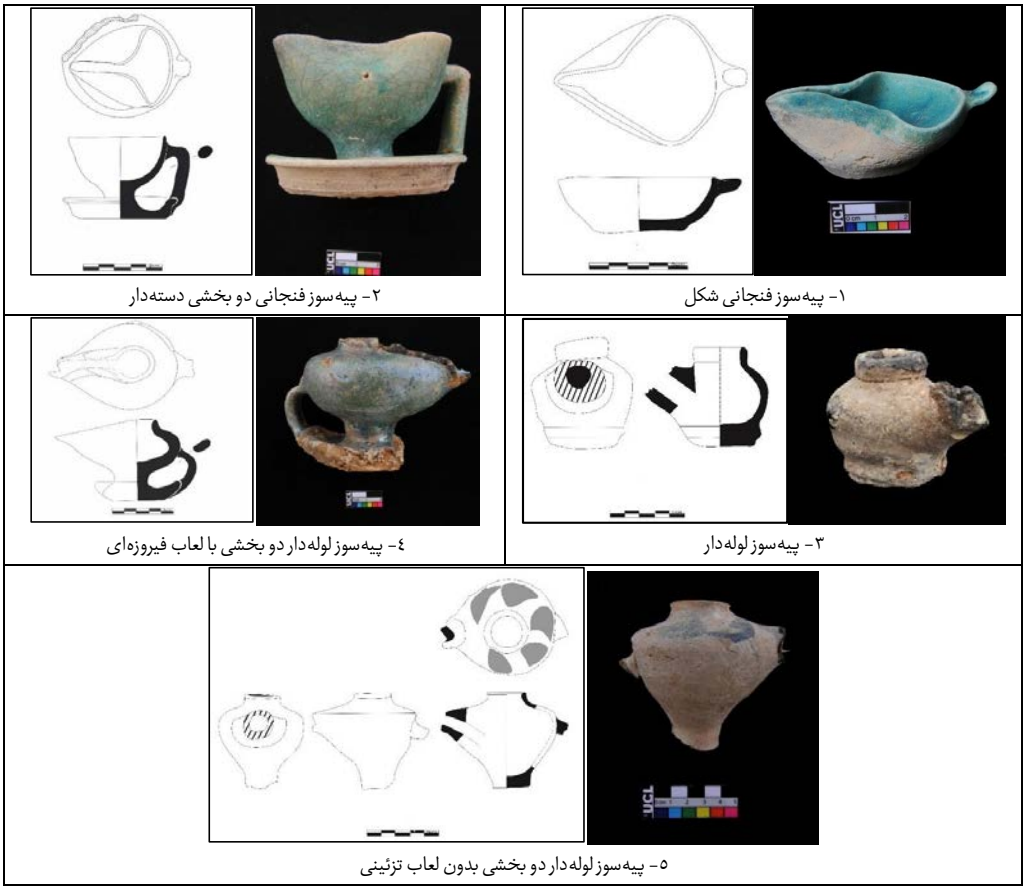
- پیه‌سوز فنجانی‌شکل (جدول ۸: ش ۱): پیه‌سوزهای فنجانی‌شکل ساختاری تقریباً شبیه به فنجان‌های امروزی با یک دستهٔ کوچک متصل به بدنه دارند. دستهٔ این ظروف به‌صورت افقی بیرون‌زده به طول حدود یک و نیم تا دو سانتی‌متر بوده که نوک آن‌ها به داخل جمع شده است. این پیه‌سوزها ساختاری تقریباً بیضی‌شکل داشته، ولی در قسمت روبه‌روی دسته تا حدودی لبه‌های دو طرف ظرف به طرف داخل جمع‌شده و شکلی شبیه به آب‌ریز مانند را به خود گرفته‌اند. این قسمت که فضای کمتری دارد، مکان اصلی ایجاد آتش در پیه‌سوز است. این پیه‌سوزها چندان بزرگ نبوده و معمولاً طول آن‌ها بین ۵ تا ۸ و ارتفاع‌شان بین ۳ تا ۵ سانتی‌متر می‌شود. تمام پیه‌سوزهای شناسایی شدهٔ این گروه از نوع لعاب‌دار فیروزه‌ای یا لاجوردی‌رنگ بوده و خمیرهٔ آن‌ها از نوع سفید شبه‌چینی است. با توجه به داشتن خمیرهٔ شبه‌چینی احتمالاً این پیه‌سوزها و نمونه‌های دیگر با این نوع خمیره، در بازهٔ زمانی قرن ۶-۷ هـ.ق. تولید شده‌اند.

- پیه‌سوز فنجانی دو بخشی دسته‌دار (جدول ۸: ش ۲): فضای اصلی قرارگیری مواد سوختی در این پیه‌سوزها، تقریباً شبیه گروه قبل بوده و ساختاری تقریباً فنجانی‌شکل دارند؛ با این تفاوت که فضای فنجانی‌شکل آن‌ها تا حدود کمی کوچک‌تر از گروه قبل می‌باشد، ولی جمع‌شدگی قسمت آب‌ریز مانند یا مکان قرارگیری فتیلهٔ آن بیشتر است؛ به‌نحوی که تقریباً نصف یا اندکی بیشتر از نصف کل فضای فنجان مانند آن به داخل جمع‌شده است. این فضای فنجان‌مانند با پایهٔ لوله‌ای‌شکل عمودی به طول بین دو و نیم تا چهار و قطر دو تا سه سانتی‌متر به یک فضای دیگر بشقاب‌مانند متصل می‌شود. فضای بشقاب‌مانند ساختار دایره‌ای‌شکل به قطر ۵ تا ۶ سانتی‌متر و دیوارهای تقریباً عمودی به طول یک تا دو سانتی‌متر دارد. دو فضای فنجانی و بشقابی‌شکل علاوه‌بر لولهٔ عمودی با یک دستهٔ عمودی نیز به یک‌دیگر متصل شده‌اند. این پیه‌سوزها با ارتفاعی بین ۵ تا ۸ سانتی‌متر صرفاً به‌صورت لعاب‌دار فیروزه‌ای رنگ با خمیرهٔ سفید شبه‌چینی می‌باشند.

- **پیه‌سوز لوله‌دار (جدول ۸: ش ۳):** از این گروه تنها یک پیه‌سوز بدون‌لعاب با خمیرهٔ نخودی مایل به قرمز ساده و با ارتفاع ۸سانتی‌متر، به‌دست آمد. بدنهٔ اصلی این شئ تقریباً توپی‌شکل با یک دهانهٔ گرد به قطر سه سانتی‌متر روی آن است. در مرکز ظرف و روی بدنه، لوله‌ای شکسته به قطر دو سانتی‌متر و به‌صورت اریب تقریباً مایل به سمت بالا قرار گرفته که جای فتیلهٔ پیه‌سوز است.

- **پیه‌سوز لوله‌دار دو بخشی (جدول ۸: ش ۴-۵):** این نوع پیه‌سوز تقریباً ترکیبی از پیه‌سوز لوله‌دار و فنجانی دو بخشی است؛ با این توضیح که مخزن یا بدنهٔ قرارگیری سوخت آن شبیه نوع لوله‌دار بوده اما سایر بخش‌های آن مانند دسته، پایه و فضای بشقاب‌مانند کاملاً مشابه پیه‌سوزهای فنجانی دو بخشی است. خمیرهٔ این پیه‌سوز نیز شامل دو گروه مختلف رُسی نخودی مایل به قرمز و شبه‌چینی است. این پیه‌سوزها در دو نوع بدون‌لعاب و لعاب‌دار شناسایی شدند. نمونه‌های لعاب‌دار آن به رنگ فیروزه‌ای روشن تا تیره و لاجوردی بوده و نمونه‌های بدون‌لعاب آن شامل دو گروه سادهٔ بدون نقش و نقش‌دار پاشیده از جنس لعاب فیروزه‌ای است (جدول ۸).

جدول ۸. نمونه‌هایی از پیه‌سوزهای سفالی تهیق (نگارندگان، ۱۳۹۸).



۱- پیه‌سوز فنجانی شکل

۲- پیه‌سوز فنجانی دو بخشی دسته‌دار

۳- پیه‌سوز لوله‌دار

٤- پیه‌سوز لوله‌دار دو بخشی با لعاب فیروزه‌ای

۵- پیه‌سوز لوله‌دار دو بخشی بدون لعاب تزئینی

نتیجه‌گیری

در کاوش‌های باستان‌شناسی دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین انواع مختلفی از سفال‌های بدون‌لعاب و لعاب‌دار شناسایی شد که نمونه‌های بدون‌لعاب تماماً خمیرهٔ رسی با خمیرمایهٔ ماسه یا کاسه‌بادی داشته و نمونه‌های لعاب‌دار نیز عمدتاً خمیرهٔ شبه‌چینی و به میزان اندک رسی،

دارند. در برخی سفال‌های بدون‌لعاب نقوشی هم‌چون قالبی دیده می‌شود که از توزیع و پراکندگی زیاد در قرون میانی اسلامی برخوردارند، اما نقوشی شبیه به نمونه‌های منقوش بدون‌لعاب شاخص قرون ۵ تا ۷ هـ.ق. نیز به‌دست آمده که تاکنون در گزارش‌های باستان‌شناسی مشابه آن دیده نشده است. نقوش این نمونه سفال نیز منحصربه‌فرد بوده و اشکالی هم‌چون چهرهٔ انسانی یا نوعی خورشید خانم، نقش لنگر یا صلیب و... را دربر می‌گیرد. در حال حاضر و براساس یافته‌های موجود نمی‌توان تفسیری در مورد این نقوش کرد؛ هرچند که شاید با مضامین مِهرپرستی در ارتباط باشند. براساس گاهنگاری‌های مقایسه‌ای احتمالاً بیشتر سفال‌های بدون‌لعاب تهیق در قرون میانی اسلامی و به‌ویژه قرون ۵ تا ۷ هـ.ق. تولید شده‌اند. در ارتباط با مرکز یا مراکز تولیدی سفال‌های بدون‌لعاب تهیق چنین احتمال داده می‌شود که بخشی از آن‌ها به‌واسطهٔ تکنیک ساخت و پرداخت پایین در مکانی نزدیک به محوطه یا استقرارهای پیرامونی آن تولید شده باشند. زیرا به‌واسطهٔ هزینه و زمان اندکی که برای ساخت آن‌ها صرف می‌شود، واردات از مناطق دیگر چندان توجیه اقتصادی نداشته است. اما گروه دیگری از سفال‌های بدون‌لعاب که از تکنیک ساخت و پرداخت بالاتری برخوردار بوده، مانند سفال‌های قالبی یا مرصع، احتمال داده می‌شود از مناطق دیگر مانند مشکویهٔ زرندیه یا شهر ری، وارد شده باشند. سفالینه‌های لعاب‌دار تهیق نیز از فراوانی و تنوع ساخت و پرداخت زیادی برخوردار هستند. بیشتر این سفالینه‌ها خمیرهٔ شبه‌چینی داشته، اما نمونه‌های با خمیرهٔ رسی نیز در میان آن‌ها شناسایی شد. سفال‌های لعاب‌دار تهیق شامل انواع مختلف تک‌رنگ ساده یا تزئینی زیر لعاب، نقاشی زیر لعاب و نقاشی روی لعاب می‌باشند. با توجه به گاهنگاری‌های مقایسه‌ای تمامی این سفالینه‌ها در بازهٔ زمانی قرون ۶-۷ هـ.ق. تولید شده‌اند. هیچ‌یک از این سفالینه‌ها نیز در منطقه تولید نشده و احتمال داده می‌شود، وارداتی از مناطق دیگر هم‌چون: ذلف‌آباد، مشکویه، آوه، کاشان و حتی شهر ری باشند. علاوه‌بر این موارد، پیه‌سوزهای این محوطه نیز به‌دلیل آن‌که در کنار دیگر یافته‌های سفالی به‌دست آمده‌اند و بسیاری از آن‌ها خمیرهٔ شبه‌چینی دارند، احتمالاً عمدتاً در بازهٔ زمانی قرن ۵-۷ هـ.ق. تولید شده‌اند. این سفال‌ها به‌دلیل شیوهٔ ساخت ساده‌تر آن‌ها به نسبت سایر سفال‌ها و نیز پرداخت بسیار محدود و جزئی آن‌ها، احتمال داده می‌شود در استقراری نزدیک به محوطه تولید شده باشند.

با توجه به مطالعات مقایسه‌ای سفال‌های دوران اسلامی تهیق، چنین مشخص می‌گردد که ساکنان این محوطه بیشتر ارتباطات فرهنگی و تجاری محلی و منطقه‌ای داشته‌اند؛ بر همین اساس، بیشتر یافته‌های سفالی آن با استقرارهای محدودهٔ فلات‌مرکزی ایران هم‌چون: مشکویه، کاشان و شهر ری، مشابهت دارند تا استقرارهایی هم‌چون: جیرفت، آق‌کند زنجان و گروس بیجار. شاید یکی از دلایل این امر زیرزمینی بودن و وسعت اندک با جمعیت محدود تهیق باشد که هرگز در قامت یک شهر بزرگ با ارتباطات تجاری فرامنطقه‌ای و حتی بین‌المللی ظاهر نشده است.

پی‌نوشت

۱. نام‌های دیگر این خمیره شامل: کاشی، فاینس، artitical paste, quartz frit و quartz frit clay paste است (Mason & Tite, 1994: 77). این خمیره از ترکیب ۱۰ درصد کوارتز ساییده شده، یک درصد خمیرهٔ شیشه و یک درصد گل رس سفید خوب به‌دست آمده است (کاتلی و هامبی، ۱۳۸۴: ۳۱). این موضوع در *رسالهٔ ابوالقاسم کاشانی* به‌طور مفصل شرح داده شده است (برای آگاهی بیشتر ر. ک. به: کاشانی، ۱۳۴۵). درصد آهن به‌کار رفته در این نوع خمیره نزدیک به صفر یا اندک بوده و از استحکام و مقاومت زیادی مقابل فرسایش و شکستگی برخوردارند (Velde & Druc, 1999: 133).

کتابنامه

- آلن، جیمز ویلسن (۱۳۸۷). *سفالگری اسلامی از آغاز تا دورهٔ ایلخانی در موزهٔ آشمولین آکسفورد*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

- ابن‌خرداذبه، ابوالقاسم عبیدالله بن عبدالله (۱۹۹۲). *المسالک و الممالک*. بیروت: دار صادر افست لیدن.
- بهرامی، مهدی (۱۳۷۱). «شکل کوره‌های سفال‌پزی کاشان در قرن هفتم هجری (سیزدهم میلادی)». *آثار ایران*، نوشتهٔ آندره گدار و همکاران، جلد اول، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- پوپ، آرتور آپم (۱۳۸۷). *سفالگری، خوشنویسی و کتیبه‌نگاری، از مجموعه سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. جلد چهارم و نهم، ترجمهٔ نجف دریابندری و همکاران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- چوبک، حمیده (۱۳۸۳). «تسلسل فرهنگی جازموریان - شهر قدیمی جیرفت در دورهٔ اسلامی». رسالهٔ مقطع دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس (منتشر نشده).
- چوبک، حمیده (۱۳۹۱). «سفالینه‌های دوران اسلامی شهر کهن جیرفت». *مطالعات باستان‌شناسی*، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱، صص: ۸۳-۱۱۲.
- حسین‌زاده، میثم (۱۳۸۵). «سفالینه‌های ایلخانی مجموعه تخت سلیمان براساس دورهٔ سوم کاوش‌های باستان‌شناسی (۱۳۸۰-۱۳۸۴)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه تهران (منتشر نشده).
- دینوری، احمد بن داوود (۱۳۶۸). *اخبار الطوال*. ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران: نشر نی، چاپ اول.
- شراهی، اسماعیل (۱۳۹۳). «گزارش فصل اول کاوش‌های باستان‌شناسی دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین». آرشیو سازمان میراث فرهنگی استان مرکزی (منتشر نشده).
- صالحی‌کاخکی، احمد؛ صدیقیان، حسین؛ و منتظرظهوری، مجید (۱۳۹۲). «بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی». *دو فصلنامهٔ پژوهش هنر*، سال ۳، شمارهٔ ۵، صص: ۱-۱۳.
- صدیقیان، حسین؛ و حاج‌ناصری، پانته‌آ (۱۳۹۵). «سفال زرین‌فام قرون میانی اسلامی و مراکز تولیدی آن در ایران». *دو فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی*، سال اول، شمارهٔ ۱، صص: ۳۷-۴۷.
- صدیقیان، حسین؛ و غلامی، حسین (۱۳۹۰-۹۱). «سفال اسلامی منقوش بدون‌لعاب شبه پیش از تاریخ ایران». *مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس*، شمارهٔ پیاپی ۶-۷، صص: ۱۳۴-۱۴۲.
- صدیقیان، حسین؛ و همکاران (۱۳۸۸). «مطالعهٔ محوطه ذلف‌آباد فراهان براساس داده‌های گمانه‌زنی و بررسی سطحی». *مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص: ۱۳۰-۱۴۲.
- فهروری، گزا (۱۳۸۸). *سفالگری جهان اسلام در موزه‌ی طارق رجب کویت*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول.
- قاجار، رضاقلی میرزا (۱۳۷۳). *سفرنامهٔ رضاقلی میرزا نایب‌الایاله نوهٔ فتحعلی شاه*. محقق: اصغر فرمانفرمایی قاجار، تهران: نشر اساطیر، چاپ اول.
- قمی، حسن بن محمّد بن حسن (۱۳۶۱). *تاریخ قم*. تصحیح: سیّد جلال‌الدّین تهرانی، تهران: نشر توس، چاپ اول.
- مجدی، محمّد بن ابی‌طالب (۱۳۶۲). *زینت‌المجالس*. تهران: کتابخانه سنائی، چاپ اول.
- کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی (۱۳۸۴). *هنر سلجوقی و خوارزمی*. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نشر مولی، چاپ اول.

- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله (۱۳۴۵). *عرایس الجواهر و نفایس الاطایب*. به‌کوشش: ایرج افشار، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، چاپ اول.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۶۴). «سفالگری نیشابور در عهد سلجوقی». *مجلهٔ بررسی‌های تاریخی*، سال دوم، صص: ۳۳۹-۳۶۰.
- کریمی، فاطمه؛ و کیانی، محمد یوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران، چاپ اول.
- گراب، ارنست جی (۱۳۸۴). «سفال ایرانی خمیر سنگی دوران سلجوقی». *مجموعه سفال اسلامی*، گردآوری: ناصر خلیلی و استفان ورونیت، تهران: نشر کارنگ، صص: ۱۲۹- ۱۳۶.
- لشکری، آرش (۱۳۹۷). «بررسی و مطالعهٔ سفال‌های زرین‌فام نویافتهٔ آوه». *فصلنامهٔ نگره*، شمارهٔ ۴۵، صص: ۱۱۷-۱۲۶.
- مرتضایی، محمد (۱۳۸۳). «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطه جرجان». *گزارش‌های باستان‌شناسی* (۳)، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، صص ۱۵۵-۱۸۸.
- مورگان، پیتر (۱۳۸۴). «سفال خمیر سنگی ایرانی دوران سلجوقی». *مجموعهٔ سفال اسلامی*، گردآوری: ناصر خلیلی و استفان ورونیت، تهران: نشر کارنگ، صص: ۱۳۷-۱۴۳.
- مهجور، فیروز؛ و صدیقیان، حسین (۱۳۸۸). «بررسی سفال‌های اسلامی محوطه مشکین‌تپه پرندک در استان مرکزی». *مجلهٔ پیام‌باستان‌شناس*، شمارهٔ ۱۲، صص: ۱۰۵-۱۲۰.
- نعمتی، محمدرضا (۱۳۹۱). «بررسی سفال‌های اسلامی محوطهٔ ذلف‌آباد فراهان، استان مرکزی (فصل اول کاوش)». *مجلهٔ باستان‌شناسی ایران*، شمارهٔ ۳، صص: ۱۲۵-۱۳۸.
- نوری‌شادمهانی، رضا (۱۳۸۹). «تبیین جایگاه مشکویه (مشکین‌تپه) در فرآیند تولید سفال ایران قبل از مغول». رسالهٔ دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی دانشگاه تهران (منتشر نشده).
- ویتکمب، دونالد (۱۳۸۲). «سفال‌های پیش از تاریخ دروغین از جنوب ایران». *مجله باستان‌پژوهی*، ترجمهٔ محسن زیدی، شمارهٔ ۱۱، صص: ۸۴-۹۵.
- یزدانی، ملیکا (۱۳۹۶). *سفال مینایی: تصاویر و کتیبه‌ها*. تهران: نشر چهار درخت، چاپ اول.
- یزدانی، ملیکا؛ حمدی، حسین؛ امامی، سیدمحمدامین؛ و عبداله‌خان گرجی، مهناز (۱۳۹۴). «گاهنگاری سفال مینایی براساس نمونه‌های کتیبه‌دار». *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص: ۴۵ - ۵۶.
- یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۳۵۶). *البلدان*. ترجمهٔ محمّد ابراهیم آیتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول.

- Bahrami, M. (1988). *Gurgan Faiences.* Ontario: Mazda publisher.
- Fehervari, G. (1973). *Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow collection.* London: Faber and Faber limited.
- Kiani, M. Y. (1984). "The Islamic city of Gurgan", *AMI*, Bond11.
- Mason, R. (1997). "Mediaeval Iranian Luster Painted and associated wares: Typology in a multidisciplinary study", *Iran*, Vol 35, pp103-135.
- Mason, R. (2004). *Shine like the sun: Luster painted and associated pottery from the medieval middle east.* Ontario: Mazda publishers.
- Mason, R. & Tite, M. S. (1994). "The beginnings of Islamic Stone paste Technology", *Archaeometry*, Vol36, pp77-91.

- Priestman, M. N. (2013). "A Quantitative Archaeological Analysis of Ceramic Exchange in the Persian Gulf and Western Indian Ocean, AD c.400 – 1275", Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Archaeology, University of Southampton (Un published).

- Soustiel, J. (1985). *La ceramique Islamique.* Paris: Office du Livre.

- Treptow, T. (2007). *Daily life ornamented the mediaeval Persian city of Reyy.* Chicago: The oriental institute museum of the University of Chicago.

- Velde, B. & Druc, I. C. (1999). *Archaeological ceramic materials: Origin and utilization.* New York: Springer – Verlag Berlin Heidelberg.

- Watson, O. (2004) *Ceramics from Islamics lands.* London: Thames and Hodson.

- Wilkinson, C. K. (1973). *Nishapur: Pottery of the early Islamic period.* New York: The Metropolitan Museum of art.

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شمارهٔ ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی

فتانه محمودی[I]

(صص: ۱۷۷ - ۱۵۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۶
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.159

چکیده

در شمایل‌های دورهٔ قاجار رابطهٔ بین عناصر تصویری و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها از اصول دقیق و معینی تبعیت می‌کنند که با نظام نقش‌مایه برای نقاشی پاپیه‌ماشه هماهنگ است. تفاوتی که شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار نسبت به دوره‌های قبل دارد، این است که مضامین عامیانه در آن رواج یافته و انواع مضامین نقاشی‌های آن در قالب کاشی‌نگاره‌ها، پرده‌های رنگ روغنی، عیدی‌سازی و چاپ سنگی مشاهده می‌شود. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتنداز: ۱- شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی ازمنظر آیکونوگرافیک چگونه است؟ ۲- عناصر بینامتنی در شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار برروی آثار لاکی چیست؟ مسأله اصلی، تحقیق در زمینهٔ خوانش آیکونوگرافیک شمایل‌های دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) است. به‌همین منظور در این مقاله، دو نمونهٔ پُرکار از آثار نقاشی زیرلاکی با تأکید بر شمایل‌نگاری، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و چگونگی روند شمایل‌نگاری در آن‌ها بررسی، و تلاش شده است تا با شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی، به شناختی هرچه عمیق‌تر به نوع نگرش هنرمند نگارگر دست‌یابد. هدف تحقیق در شناسایی نقش مضامین رایج دورهٔ قاجار در شمایل‌نگاری آثار مذکور است. به‌منظور رسیدن به این هدف، شناسایی منابع ادبی و تاریخی و هنری ضروری است. شناسایی منابع و گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌شیوهٔ کیفی بوده است. فرضیهٔ پژوهش بر این اصل استوار است که تقریباً در تمامی آثار، اشاره‌ها و نشانه‌هایی برای رسیدن به داستانی دیگر یا به‌عبارت درست‌تر به متن دیگر وجود دارد. یافته‌ها و نتایج حاکی از آن است که: در این آثار علاوه‌بر ویژگی‌های رایج شیوهٔ نقاشی قاجاری، میان متون ادبی، مذهبی و سیاسی و مضامین نقاشی‌های زیرلاکی، روابط بینامتنی برقرار است، درواقع در تمامی نمونه‌های موردی اشاره‌هایی ضمنی به متن‌های ادبی، مذهب، اندیشه و خط فکری خاص دیده می‌شود.

کلیدواژگان: نقاشی زیرلاکی، شمایل‌نگاری قاجار، آیکونوگرافی، بینامتنیت.

I. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. f.mahmoudi@umz.ac.ir

مقدمه

نقاشی زیرلاکی در دورهٔ قاجار علاوه‌بر اینکه شیوهٔ رایج هنر قاجار را با خود به‌همراه داشت و دارای جنبه‌های تزئینی-تصویری و کاربردی نیز بود، بستر مناسبی برای تصویرسازی به حساب می‌آمد. این نوع نقاشی که در بستر کاربردی بر اشیاء مختلف اجرا می‌شد، در دورهٔ قاجار به اوج خود رسید و پس از آن به زوال گرائید. استدلال این پژوهش در این چارچوب است که نباید تأثیر و تعامل فرهنگ‌ها برروی یکدیگر را ازنظر دور داشت که این انتقال داده‌ها و اطلاعات از طرق مختلف بین سرزمین‌ها تبادل می‌شود و نتیجهٔ آن ایجاد سبک‌های هنری است که طی مرور زمان در هر منطقه بومی شده است. تحقیق حاضر به‌لحاظ هدف بنیادی و نظر به ماهیت انجام آن توصیفی است. مسأله‌ای که پژوهش پیشِ‌رو با آن روبه‌روست، چگونگی ویژگی‌های شمایل‌نگاری آثار پاپیه‌ماشه و نقاشی‌های زیرلاکی است. در این دوره، شاهد تأثیرات روزافزون نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی و تمثال‌ها هستیم. رعایت اصول دورنمای غربی به‌شکلی ناقص، استفاده از سایه رنگ‌ها جهت نمایش حجم و بهره‌گیری از انواع فرشته و تنوع شیوه‌ها، باعث شد تا هنرمندان ابزار کار بیشتری در اختیار داشته باشند. همچنین هرکدام از این شیوه‌ها زبان خاص خود را دارد و باعث می‌شود که موضوع شمایل‌نگاری، به‌تبع شیوه، متفاوت ساخته و پرداخته شود. این تحقیق، ابتدا هنر لاکی در عصر قاجار را موردبررسی قرار می‌دهد و سپس ضمن تحلیل شیوه‌ها، زمینه‌ها، کاربردها و موضوعات آن به‌طور خاص به تصویرسازی لاکی و انواع آن می‌پردازد. اهداف این مقاله شناسایی و معرفی ارزش‌های آثار لاکی از دیدگاه آیکونوگرافی و بررسی و طبقه‌بندی موضوعات شمایل‌ها در دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی است.

پرسش‌های پژوهش: در این پژوهش تلاش می‌شود به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود: ۱. تصویرگری دورهٔ قاجار بر آثار نقاشی زیرلاکی ازمنظر آیکونوگرافیک چگونه است؟ ۲. عناصر بینامتنی در شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار برروی آثار زیرلاکی چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

دلخوش در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تحت‌عنوان «مطالعهٔ انسان‌شناختی آثار پاپیه‌ماشه و لاکی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)» معتقد است که در حوزهٔ کارگاه‌های موردمطالعه پدیدهٔ وام‌گیری و اشاعه، نقش مؤثری داشته؛ زیرا سبک در حالت منفرد توسعه پیدا نمی‌کند، بلکه در ارتباط با اشکال و فنون مناطق همسایه توسعه می‌یابد (دلخوش، ۱۳۹۵). علاتوکلی‌روزبهانی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تحت‌عنوان «بررسی تصویرسازی به‌روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار»، با تمرکز خاص روی تصاویر و جزئیاتشان، موضوع و روایت داستان را مشخص کرده و با مقایسهٔ تطبیقی آثار لاکی قاجاری با یکدیگر و با دیگر آثار هنرمندان خارجی، به مسأله کپی‌برداری نقاشان لاکی داخلی از یکدیگر و تأثیرپذیری آن‌ها از نقاشی غربی در ساختار و حتی محتوا و نیز تأثیرگذاری نقاشان لاکی ایرانی بر آثار لاکی دیگر کشورها پی برده است (علاتوکلی‌روزبهانی، ۱۳۹۲). بی‌رابینسون در مقاله‌ای تحت‌عنوان: «نقاشی لاکی در عهد قاجار»، بیان داشته که نقاشی لاکی در اواخر سدهٔ نهم هجری قمری رواج داشت. از دورهٔ صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کارآمدن سلسلهٔ قاجار، نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند (رابینسون، ۱۳۸۶). نوآوری پژوهش حاضر در این است که پس از بررسی نگاره‌های پاپیه‌ماشه به‌صورت موردی با رویکرد آیکونوگرافی و بررسی لایه‌های معنایی درون آثار و همچنین رابطهٔ متن و نگارگری‌های موردبحث شناسایی شود.

تاریخچهٔ پاپیه‌ماشه و لاکی روغنی در ایران

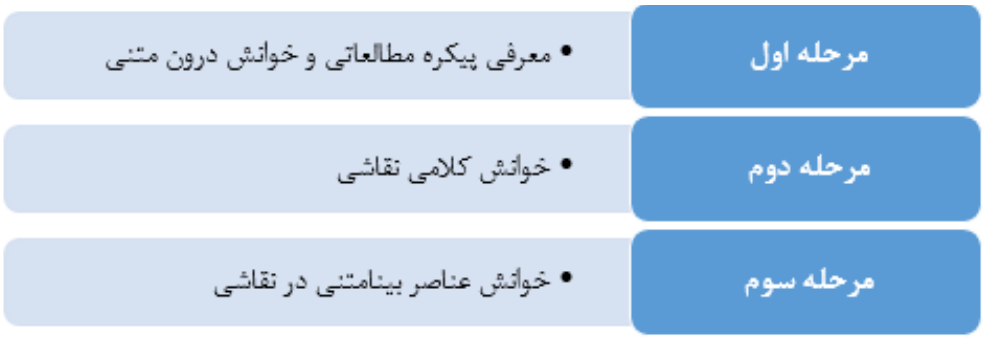
«زیرلاکی» یا «پاپیه‌ماشه» معمولاً به اشیایی مقوایی که سطح آن‌ها به‌وسیلهٔ مینیاتور تزئین و با لاك مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می‌شود و در دورهٔ زندیه به اوج کمال رسیده و در دورهٔ قاجاریه و پس از آن، در عصر حاضر نیز ادامه یافته است. «پاپیه‌ماشه» واژه‌ای فرانسوی است و در *فرهنگ‌های لغت* به‌معنی «کاغذ فشرده» شده است (صادق‌پور فیروزآباد، ۱۳۹۴: ۳۳). پاپیه‌ماشه، مخلوطی است از کاغذ خیس‌خورده و چسب که پس از خشک شدن، سفت می‌شود و در ساختن اشیاء و پیکره‌ها و خصوصاً قلمدان به‌کار می‌رود (مرزبان، ۱۳۷۶: ۱۸۰). بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزئین اشیایی چون: قلمدان، قاب آینه، جلد کتاب، صندوقچهٔ جواهر، سینی و... به‌کار بردند. این نوع نقاشی که «زیرلاکی» نام‌گرفته است، از میان سدهٔ یازدهم هجری قمری متداول شد.

به گواهی آثار به‌جامانده، نقاشی لاکی در اواخر سدهٔ نهم هجری قمری رواج داشت. از دورهٔ صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است، اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری دانست. هم‌زمان با روی کار آمدن سلسلهٔ قاجار، نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند. در این‌زمان رواج نقاشی لاکی به‌همراه نقاشی رنگ‌وروغن و میناکاری پیش از پیش به بی‌رونقی کتاب‌آرایی دامن زد. در دورهٔ فتحعلی‌شاه تهران، اصفهان و شیراز مراکز اصلی نقاشی لاکی بودند. به فرمان او نفیس‌ترین جلد لاکی اوایل دورهٔ قاجار را برای خمسهٔ *شاه‌طهماسبی* ساختند. پس از درگذشت فتحعلی‌شاه، نجفعلی اصفهانی به‌همراه برادر و پسرانش در لاکی‌تراشی به شهرت رسیدند. به‌جز نقش‌های سنتی همچون تمثال شاهان قاجار و مراسم ازدواج، مضامین فرنگی نیز در قلمدان‌های این دوره فراوان دیده می‌شود. اسماعیل جلایر و محمدحسن افشار در این زمینه طبع‌آزمایی کردند. از آن پس گرایش به نقاشی واقع‌نمایی غربی آشکارتر شد. در اواخر دورهٔ قاجار آثاری نیز به سبک عهد صفوی پدید آمد (رابینسون، ۱۳۸۶: ۱۰۱). ساخت جلدهای لاکی با نقش سنتی لچک و ترنج در دورهٔ قاجار ادامه یافت. علاوه‌بر این جلدها، برروی چند درِ لاکی، کلمهٔ لاک که در فرهنگ اروپایی و به زبان فرانسوی Lacque و در محاورهٔ انگلیسی Lac، گفته می‌شود، مشاهده می‌شود (احسانی، ۱۳۶۸: ۳۱). لاک درواقع صمغی به رنگ‌های سرخ، خرمایی و یا قهوه‌ای است که از دو منشأ حیوانی و گیاهی به‌دست می‌آید و برق و جلای مطبوعی دارد. «لك» یا «لکا» که در فارسی آن را «لاك» می‌نامند، در فرهنگ‌های مختلف فارسی با تعاریف تقریباً مشابه آمده است؛ به‌عنوان نمونه در *لغت‌نامهٔ دهخدا* آمده است که لکا و لك، رنگ سرخی است که نقاشان به‌کار می‌برند و اسم فارسی آن لك است و همچنین *فرهنگ لاروس* اصل این کلمه را فارسی دانسته است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۵۴۶). به نقاشی لاکی، «نقاشی روغنی» نیز گفته می‌شود که شاید به‌علت وجود روغن بزرک در آن باشد و یا به‌گفتهٔ روئین پاکباز، این شیوه نمودی همانند نقاشی رنگ‌وروغن داشته است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۹۰). همچنین گل‌گلاب در کتاب *گیاهان دارویی* آورده، اصطلاح روغنی در اصل به واژهٔ «روغناس» بازمی‌گردد که اشاره به همان گیاه روناس است. از ریشهٔ گیاه روناس، مادهٔ قرمزرنگی به‌نام «آلزارین» به‌دست می‌آید که در رنگرزی به‌کار می‌رود؛ ماده‌ای که لاک‌کاران به جلای بی‌رنگ حاصل از لاک اضافه می‌کردند و لاک قرمز خوش‌رنگ و شفافی به‌دست می آوردند (گل‌گلاب به‌نقل از: بیانی، ۱۳۷۲: ۸). این موضوع را می‌توان دلیل دیگری برای کاربرد اصطلاح نقاشی روغنی دانست. اما نام متداول این شیوه، همان نقاشی لاکی است. هنر زیرلاکی که ارتباط بسیار نزدیکی با هنر نقاشی دارد، در عصر قاجار شکوفا شد. در نتیجه حرفه‌ای که مستلزم نقاشی مینیاتور بود به‌روی اشیاء لاکی متمرکز می‌شد؛ مانند: قاب آینه، جعبه خودکار (قلمدان)، جلد کتاب، جعبه جواهرات و قاب عینک و... این اشیاء را با پاپیه‌ماشه می‌ساختند، با گچ پوشش

می‌دادند و طرح‌های موردنظر را با آبرنگ نقاشی می‌کردند و سپس آثار تمام‌شده را با پوششی از لاك شفاف یا روغن جلا می‌پوشاندند (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵).

گفته می‌شود مولانا میرك اصفهانی، هنرمند عصر صفوی، نخستین فردی بود که با ابداع در هنر تجلید، به شیوهٔ لاکی دست‌یافت. در این عصر با وجود اینکه تهران پایتخت بود، اما هنرمندان اصفهانی در ارتقاء این شیوه، نقش مهمی برعهده داشتند؛ ازجمله آقا نجف، محمداسماعیل، محمدابراهیم، میرزاآقا امامی و دیگران که در جهت شکوفایی هنر لاکی، هنرمندان بسیاری را در دامان خود پرورش داده‌اند (دارویی و مراثی، ۱۳۹۰: ۳۸). نقاشی لاکی در دورهٔ سلطنت فتحعلی‌شاه به استاندارد بسیار بالایی دست‌یافت که آن را آشکارا در شیوهٔ نقاش قرن ۱۸ م. علی‌اشرف با آثاری شامل ترکیب‌بندی‌های جزئی گل رُز، زنبق و پرندگان می‌توان دنبال کرد (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). قاب آینهٔ هشت‌ضلعی به امضای علی‌اشرف «ز بعد محمدعلی اشرف است» به تاریخ ۱۱۶۵ هـ.ش. در همان زمانی اجرا شده که کارهای لاکی مرقع سنت‌پترزبورگ اجرا شده است. سطوح رویی و زیرین این قاب آینه، مشخصات یکسانی با مدالیون‌های مرکزی دارند. هردوی آن‌ها پرندگانی برازنده را نشان می‌دهند که پروانه‌ها با آن‌ها همراهی می‌کنند و برروی گل‌ها فرود آمده‌اند. جلدهای سنت‌پترزبورگ طرحی ساده را نشان می‌دهند که در مدالیون‌های مرکزی و گل‌های روی زمین درواقع متصل به شبکهٔ ساقه‌ها هستند که همانند پیچک‌های درختان قالی‌های ایرانی‌اند (سودآور، ۱۳۸۰: ۵۲) میرزابابا نیز در هنر لاکی فعالیت داشت و این خود اثبات می‌کند که رابطهٔ نزدیکی میان نقاشی و این هنر کاربردی وجود داشته است (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). در زمینهٔ قلمدان‌نگاری می‌توان از آقانجف (نجف‌علی) نام‌برد که از شاگردان علی‌اشرف «یا شاه نجف»، نقاش دورهٔ زندیه بود. او در بیشتر آثارش از رقم استفاده می‌کرد. محمداسماعیل از هنرمندان پُرکار نقاشی لاکی روی قلمدان و قاب آینه و صندوقچه بود و در شبیه‌سازی و رنگ‌پردازی و صحنه‌آرایی مهارتی تام داشت. وی در کشیدن تصاویر زنان فرنگی و گل و مرغ نیز مهارت داشت و آثاری از او در این‌زمینه باقی است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۵).

نمودار ۱. مراحل تحلیل آیکونوگرافی آثار (نگارنده).



بررسی نمونه‌های موردی

گونهٔ سلطنتی با مضامین ادبی: قلمدان سلطنتی پاپیه‌ماشه با نقاشی زیرلاکی (قلمدان کیانی)

الف) مرحلهٔ اول: معرفی نمونهٔ مورد مطالعه و خوانش درون متنی

قلمدان پاپیه‌ماشه سلطنتی معروف به قلمدان کیانی به‌وسیلهٔ سیدمحمد در سال ۱۲۹۷ هـ.ق. ساخته شده است. فرم این قلمدان بیضی‌شکل و دارای کشویی است که با طلا و جواهر تزئین

شده است. بدنهٔ جعبه و برروی تمام سطوح آن نقاشی شده است. نقش سطح روی جعبه تصویری از ناصرالدین‌شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان شاهنامهٔ فردوسی به‌تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از شاهنامه، هفت‌پیکر نظامی و صحنه‌هایی از تذکرةالاولیاء عطار برروی کشو مشاهده می‌شود. فضای داخل جعبهٔ قلمدان با زمینهٔ طلایی و نقوش گل‌دار مزین گردیده است. پرترهٔ یک جوان و تصویر خود هنرمند قلمدان و حاوی اشعاری در داخل کتیبه است. طول این جعبه ۲۳/۸ سانتی‌متر است و در مجموعه‌ای خصوصی در انگلیس نگهداری می‌شود (Khalili, 1997: 75)، (تصویر ۱).

تصویر ۱. قلمدان سلطنتی (کیانی)، (www.bonhams.com/auctions/17823/lot/246).

جدول ۱. متن کتیبه‌های قلمدان کیانی (نگارنده).

پیرامتن های درون متنی	ناصرالدین شاه خدیو جهان — صدر نشین همه خسروان — نام همه پادشاهان جهان — از جم و کیخسرو نوشیروان
	فی شهر محرم الحرام سنه ۱۲۹۷ صورت هفت گنبد بهرام — سرخوش از نشاط تند بهرام سوار شیر شدن شیخ ابوالحسن و تازیانه مار بدست گرفتن
	رسیدن سلطان ابراهیم ادهم بمادر خود — انداختن ابراهیم ادهم سوزن مادرش را در آب
	مناجات کردن سلطان بایزید در کنار دجله — زخم زدن مریدان بایزید را و زخم دیدن خودشان
	تصویر شیخ بهایی و میرفندرسکی و رام شدن شیر — انداختن شمشیر تبریزی کتابهای مولوی را در آب
	سید محمد هاشم – ۱۲۹۷
اسامی شخصیت ها	فریدون – کاوه – ضحاک – کی خسرو – کی کاووس – قارن – گودرز گیو فریدون – منوچهر – قارن
	داراب – یوذرجمهر – سلطان سنجر – شاه نعمت الله – دیوانه – شیخ عطار – تنفید – مشتاقعلی – منصور – انالحق

ب) مرحلهٔ دوم: خوانش نوشتار نقاشی قلمدان کیانی

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری سطح فوقانی قلمدان کیانی

سطح رویی و در قلمدان متشکل از چندین قاب است. در وسط تصویر ناصرالدین‌شاه و درباریان در دو طرفش هستند (تصویر ۲ و ۲ الف).

این گروه از جعبه‌ها با عنوان «جعبه قلم سلطنتی» شناخته می‌شوند که از نوع تزئین‌شان قابل‌تشخیص هستند. این نکته قابل‌توجه است که در وهلهٔ اول، تراکم نقوش آن بیشتر در سطوح خارجی است که با قاب‌های طلا پوشانده شده و با تعداد زیادی از شخصیت‌های کوچک پر شده است که بیشتر شخصیت‌ها از قهرمانان حماسهٔ ملی ایران، در *شاهنامهٔ فردوسی* (کتاب پادشاهان)، و در دو حالت، بیرون و در داخل محفظهٔ کشویی قرار دارند. درحالی‌که نقوش بیرونی جعبه بر موضوع پادشاهی و بر ظاهر شاه تسلط دارد، تزئینات داخلی شامل قطعاتی از نمایش معجزات و حوادث دیگر است که دراویش مشهور از یکدیگر جدا شده‌اند. قراردادن طرح دراویش در داخل جعبه و بخشی از جعبهٔ قلمدان که به‌طور معمول قابل‌مشاهده نیست، باید ارتباطی با این حقیقت داشته باشد که نقوش تصویرشده همگی افراد مربوط به جهان پنهان روح بودند، درحالی‌که پیکرهای اصلی به‌تصویر کشیده شده در بیرون قلمدان مربوط به پادشاهان؛ یعنی عوالم دنیای مشهود ماده هستند (Khalili, 1997: 76).

تصویر ۲. قلمدان کیانی.

تصویر ۲ الف. جزئیات قلمدان کیانی.

این نوع تزئین احتمالاً توسط محمداسماعیل ابداع شد. تاریخ ۳-۱۸۷۲ م. آخرین اثر ثبت‌شدهٔ او خواهد بود. پس از مرگ محمداسماعیل کارهای مشابهی توسط محمدکاظم، پسر نجف‌علی در سال ۸-۱۸۷۷ م. و احتمالاً توسط اعضای دیگر همان مدرسه به امضاء رسید. اگرچه تزئینات هر سه جعبه تشابهاتی دارند، اما اغلب آن‌ها نه برای فروش، بلکه برای استفاده امور دولتی بودند؛ به‌طور مثال هنگامی‌که صفحهٔ مرکزی بالای جعبه، دربار ناصرالدین‌شاه را نشان می‌دهد، گروهی از افراد که در اطراف ناصرالدین‌شاه قرار دارند هربار متفاوت هستند. در سمت چپ ناصرالدین‌شاه حسین‌علی‌خان صدراعظم و رئیس خزانه مستوفی قرار دارند. در سمت راست ناصرالدین‌شاه شاهزاده ظل‌السلطان (مسعود میرزا)، نایب‌السلطان (کامران میرزا) و علیقلی‌میرزا قرار گرفته‌اند (جدول ۲ و ۳).

میرزا اعتضادالدوله در سال ۱۲۹۸ هـ.ق. درگذشت. او وزیر ارشد بین سال‌های ۱۲۷۵ تا ۱۲۸۸هـ.ق. بود. پس از تاریخ دوم، تا سال ۱۲۹۷ هـ.ق. وزارت توسط میرزا حسین‌خان مشیرالدوله اداره شد، که بنابراین باید شخصی که در این تابلو به تصویر کشیده شده است مشیرالدوله باشد. چهار صحنهٔ دیگر در بالای پوشش شامل صحنه‌های سلطنتی با کیکاووس و کیخسرو، فریدون و ضحاک، کیخسرو و رستم و فریدون و منوچهر به‌عنوان شرکت‌کنندگان اصلی هستند. بقیهٔ تزئینات بیرونی، پادشاهان عالی درگذشته را نشان می‌دهد؛ چه در تصاویر فردی، درحالی‌که در میان درباریان خود نشسته، یا در حالت آرام‌تر با اعضای حرم نشسته‌اند (جدول ۲ و ۳).

یک استثناء درمورد یکی از قاب‌ها در انتهای جعبه هست که برداشتی از خمسهٔ *نظامی* است و مربوط به رفتار نیکوی پادشاهان می‌شود. در یک‌طرف، ازسوی سلطان‌سنجر چیزی به یک زن سالخورده تقدیم می‌شود؛ درحالی‌که درکناری خسرو انوشیروان و وزیر او به آن‌ها گوش فرامی‌دهند. یک قاب، بحثی بین انوشیروان و وزیر مشهور او «بوذرجمهر» را نشان می‌دهد، درحالی‌که دیگری نشان‌نامهٔ انوشیروان و زنجیرهٔ عدالت را به تصویر می‌کشد. این دو ترکیب با چهره‌هایی از چهار پادشاه باستان، یعنی اسفندیار، بهمن، داریوش و اسکندر به‌چشم می‌خورد.

جدول ۲. ناصرالدین‌شاه در مرکز و تصاویر سمت راست.

جدول ۳. ناصرالدین‌شاه در مرکز و تصاویر سمت چپ.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ قلمدان کیانی

یکی از دیواره‌های قلمدان، چهار صحنه از *هفت‌پیکر نظامی* را به‌تصویر می‌کشد؛ در یکی از صحنه‌ها بهرام گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به تصویر کشیده شده و سه پاویون در پایه به تصویر درآمده که با نقل‌قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند. همچنین در دوطرف قلمدان تصاویر هفت‌پیکر همراه با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسروپرویز و جمشید جایگزین شده است؛ درحالی‌که تابلوهای موجود در پایه، دربارهای اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می‌دهند. صحنه‌های درویشی در طرفین و پایه‌های محفظه‌های کشویی، در داخل جعبه جای می‌گیرند. در دوطرف آن، شش چهره جای دارند که نورعلیشاه، شیخ‌عطار، منصور، نعمت‌الله، شایدرضا علیشاه، شافی و صابر هستند (تصویر ۳).

تصویر ۳. بدنهٔ قلمدان.

در صحنه‌های دیگر تصاویری مرتبط با تذکرةالاولیاء مشاهده می‌شود که اشعار شیخ فریدالدین عطار است. ارتباط آن‌ها با استفاده از نقل‌قول‌های مناسب از عطار به‌عنوان زیرنویس‌ها برروی هر صحنهٔ نقاشی نشان داده می‌شود. در موارد دیگر عناوین به نثر است.

• میر ابوالقاسم میرفندرسکی در نخستین صحنه در طرفین، شیر را در حضور شیخ بهایی رام می‌کند؛ «وقتی شیری از قفس شاهی زنجیر گسسته و گریخته و با میرفندرسکی و شیخ بهایی که در بالاخانه عمارات شاهی نشسته بودند برخورد می‌کند، شیخ بهایی از جای خود نجنبید ولی اندکی دچار ترس و وحشت گردید چنانکه عبای خود را جمع کرد و نیمی از صورت خود را پوشاند، اما میرفندرسکی بقوت نفس و نیروی باطنی و اراده تسخیر، شیر را با نگاهی رام کرده و نوازش نمود و قلاده بر گردنش نهاد...»

• در ثانی، شمس تبریزی کتاب‌های مولانا را در آب ریخت؛ روزی مولانا درکنار حوضی مشغول تحصیل و خواندن کتاب‌هایی قطور و مهم درخصوص عرفان بود که شمس از راه رسید و تمام کتاب‌های او را در آب انداخت. این کار شمس، مولانا را بسیار ناراحت می‌کند و به او می‌گوید چرا کتاب‌هایم را در آب ریختی زیرا این کتاب‌ها برای من بسیار ارزشمند بودند و برخی از آن‌ها کتاب‌هایی بود که از پدرم برایم مانده بود. شمس به مولانا می‌گوید این کتاب‌ها چه بود که می‌خواندی؟ مولانا در جواب شمس می‌گوید این کتاب‌ها قیل و قال بود. شمس کتاب‌ها را از آب درمی‌آورد، درحالی‌که تمامی کتاب‌ها خشک بودند، مولانا با تعجب می‌پرسد چطور کتاب‌ها خشک هستند؟ شمس در جواب او می‌گوید آنچه تو خواندی قیل و قال بود آنچه من انجام دادم ذوق و حال بود (جدول ۴).

جدول۴. تصاویر بدنهٔ قلمدان.

• در صحنهٔ سوم، استاد سلمانی، سرِ ابراهیم‌بن ادهم را تراشیده است؛ «ابواسحاق، ابراهیم‌بن ادهم‌بن منصور»، عارف و زاهد معروف قرن دوم هجری قمری است که در کتاب‌های *صوفیه*، با القابی چون «سلطان دنیا و دین، سیمرغ قاف یقین»، «امیر امرا و سالک طریق القا» از او یاد کرده‌اند. وی درحدود سال ۱۰۰ هـ.ق. در بلخ به دنیا آمد. برخی او را ملک‌زاده و پادشاه بلخ دانسته‌اند و بعضی دیگر این موضوع را رد می‌کنند و معتقدند که ابراهیم ادهم از اعراب عجلی بوده که در آن‌زمان، کسی از آنان بر بلخ امارت نداشته، اما دستگاه و حیثیت قابل‌ملاحظه‌ای داشته‌اند. دربارهٔ نحوهٔ تحول ابراهیم ادهم و روی‌آوردن او به زهد نیز داستان‌های فراوانی وجود دارد که تنبه او را به‌دلیل الهامات غیبی یا دیدار با خضر علیه‌السلام و... دانسته‌اند. برخی دیگر نیز معتقدند که او، به‌دلیل ترس از ابومسلم، بلخ را ترک کرد و بعدها به‌علت زندگی در مرزها و شرکت در جهاد با دشمنان، به‌سمت زهد و پارسایی افراطی سوق یافت (محمدی‌عسگرآبادی، ۱۳۹۱: ۷۹).

• در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند.

• و در تصویر پنجم، شیخ بایزید مورد اصابت شاگردانش قرار می‌گیرد.

نام بایزید، «طیفوربن عیسی‌بن سروشان» است. وی از عارفان بزرگ قرن دوم و سوم هجری قمری بود. ولادت او را برخی به سال ۱۳۱ و بعضی ۱۸۸ هـ.ق. در بسطام ذکر کرده‌اند. گفته می‌شود که جز او، سروشان، از بزرگان بسطام و زردشتی بوده است. از بایزید در کتاب‌های *صوفیه* با القابی چون «سلطان العارفین، برهان المحققین»، «قلک معرفت و ملک محبت» یاد کرده‌اند. بایزید را از اقران احمد خضرویه می‌دانند و معتقدند که شقیق بلخی و یحیی معاذ و باحفص را دیده است. برخی هم معتقدند که او به خدمت حضرت امام جعفرصادق علیه‌السلام رسیده و به‌قولی هفت‌سال برای آن حضرت سقایی کرده است، به‌طوری‌که او را «طیفور سقا» می‌خواندند. اما این مسأله، با درنظر گرفتن تاریخ شهادت امام جعفرصادق علیه‌السلام که سال ۱۴۸ هـ.ق. است و تاریخ تولد بایزید که سال ۱۸۸ هـ.ق. بوده... بعید به‌نظر می‌رسد و بیشتر احتمال بر آن است که اگر به خدمت ائمه‌اطهار علیهم‌السلام رسیده باشد، محضر امام موسی‌کاظم علیه‌السلام را درک کرده باشد. بایزید را بنیانگذار طریق «سکر» در تصوف می‌دانند. اهمیت بایزید تاحدی است که به اعتقاد محققان، بدون شناخت او مطالعهٔ تصوف کامل نیست. برخی نیز معتقدند که اندیشهٔ وحدت وجود را بایزید وارد تصوف اسلامی کرده است (همان: ۸۴).

عطار در *منطق‌الطیر* به‌طور گسترده‌ای اندیشه‌های حلاجی را منعکس کرده است. از اشعار عطار، شیفتگی او به حلاج و اندیشه‌هایش را به‌خوبی می‌توان دید، خاصّه آنکه عطار خود سوخته‌ای در این راه بود و اشتیاقی به درد و شوق عرفانی داشت. او از کودکی اهل درد را دوست داشته، چنان‌که خود گفته است: «بی‌سببی از کودکی باز دوستی این طایفه در جانم موج می‌زد و همه‌وقت مفرح دل من سخن ایشان بود». البته عطار، بسیاری از اندیشه‌ها و سخنان حلاج را با زبان و بیانی دیگر عرضه کرده است، گرچه مفاهیم و موضوعاتی که مطرح می‌شود ممکن است در بین سخنان بسیاری از عرفای بزرگ و به‌گونه‌ای موضوع مشترک باشد، اما نحوهٔ بیان عطار و آشنایی با سخنان و اندیشه‌های حلاج این قرابت را به‌خوبی نشان می‌دهد. درواقع *منطق‌الطیر* به‌گونه‌ای نرم و سوزناک فریادهای حلاج را سروده است. بانگ اناالحق، محو شدن در وجود حق، ندیدن هیچ‌چیز جز او، حیرت از این عظمت، سرگشتگی در عشق و دردمندی‌ها و دردطلبی و... از اندیشه‌هایی است که در ادبیات *منطق‌الطیر* می‌توان دید (مهرآوران، ۱۳۸۶: ۲۳۸-۲۳۶).

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ دیگر قلمدان کیانی

در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند و در تصویر پنجم، شیخ بایزید مورد اصابت شاگردانش قرار می‌گیرد.

تصویر ۴. بدنهٔ دیگر قلمدان.

در کنار دجله سلطان با یزید — بود تنها فارغ از خیل مرید
ناگه آوازی زعرش کبریا — خورد بر گوشش که ای اهل ریا
آنچه داری در میان کهنه دلق — میل آن داری که بنمایم به خلق ؟
تا خلایق قصد آزارت کنند — سنگ باران بر سر دارت کنند ؟
گفت یا رب میل آن داری توهم — شمه ای از رحمتت سازم رقم ؟
تا که خلقانت پرستش کم کنند — از نماز وروزه وحج رم کنند ؟
پس ندا آمد زوحی ذوالمنن — نی زما وئی زتو رو دم مزن

عطار نیشابوری (*منطق‌الطیر*).

جدول ۵. تصاویر بدنهٔ قلمدان با نقش بایزید بسطامی.

مناجات کردن سلطان بایزید در کنار دجله

بهرام گور و زنان

زخم زدن مریدان بایزید را و زخمی شدن خودشان

شیخ عطار - تشفید - سرخعلی

زخم زدن مریدان بایزید را و زخمی شدن خودشان

وقتی بایزید دوباره بی‌خود شد، دوباره سخن‌گفتن را آغاز کرد و این‌بار سخنان متحیرکننده‌تری بر زبان آورد و گفت: «در لباس تن من جز خدا هیچ‌کس دیگری نیست! تا کی می‌خواهید خدا را در زمین و آسمان (یعنی بیرون از خود) بجویید؟»:

چون هُمای بی‌خودی پرواز کرد | آن سخن را بایزید آغاز کرد
عقل را سیل تحیر در ربود | زان قوی‌تر گفت که اول گفته بود:
«نیست اندر جبه‌ام الا خدا | چند جویی بر زمین و بر سما؟»

پس مریدان با شنیدن این جملات همگی (از شدت خشم) دیوانه شدند و با کاردهایشان بر تن پاک و مقدس بایزید حمله‌ور شدند و بدن او را کارد کارد کردند. اما نتیجه چه شد؟ هر کاردی که مریدان بر بدن بایزید می‌زدند، بر بایزید بی‌اثر بود؛ اما خود آن مریدان دقیقاً در همان بخش از بدن بایزید که آن کارد را زده بودند، مجروح می‌شدند و بدین‌گونه مریدان همه غرق در خون شدند. هرکس‌که بر گلوی بایزید کاردی زده بود، نه‌تنها بر بایزید اثری نکرده بود، بلکه حلق خود ضربه‌زننده زخم می‌خورد و در اثر آن می‌مُرد و هرکس که بر سینهٔ بایزید کارد زده بود، سینهٔ خودش شکافته می‌شد و جان می‌داد. در این بین کسانی نیز بودند که به بزرگی بایزید آگاه بودند و دست به چنین کاری نزدند و ایشان به‌دلیل همین نیم‌دانشی که داشتند، از کشته‌شدن در امان ماندند. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم.

خوانش بینامتنی کلامی و تصویری بدنهٔ دیگر قلمدان کیانی

در این قسمت از قلمدان در قاب اول سوارشدن شیخ ابوالحسن خرقانی بر شیر رام‌شده و دست‌گرفتن تازیانه‌ای از مار به‌چشم می‌خورد. ابوالحسن علی‌بن جعفر (یااحمد) خرقانی (۴۲۵-۳۴۸ هـ.ق.) یکی از مشایخ بزرگ طریقت است که زندگی و سلوک عملی او در میان هم‌روزگارانش و یاد و نام و گفته‌هایش در بین متأخران تأثیر بسیار داشته است (تصویر ۵).

تصویر ۵. بدنهٔ قلمدان.

نقل است که ابوعلی‌سینا به آوازهٔ شیخ عزم خرقان کرد چون به وثاق شیخ آمد، شیخ به هیزم رفته بود، پرسید که شیخ کجاست؟ زنش گفت آن زندیق کذاب را چه کنی؟ همچنین بسیار جفا گفت شیخ را، که زنش منکر او بودی. بوعلی عزم صحرا کرد تا شیخ را ببیند، شیخ را دید که همی‌آید و خرواری درمنه بر شیری نهاده، بوعلی از دست برفت. گفت شیخا این چه حالت است؟ گفت: آری تا ما بار چنان ماده‌گرگی نکشیم (یعنی زنش)، شیری بار ما را نکشد، پس به وثاق باز آمد، بوعلی به نشست و سخن آغاز کرد و بسی گفت: شیخ پاره گل در آب کرده بود تا دیواری عمارت کند، دلش به گرفت برخاست و گفت مرا معذور دار که این دیوار را عمارت باید کرد، و بر سر دیوار، ناگاه تبر از دستش بیفتاد، بوعلی برخاست تا آن تبر به دستش باز دهد، پیش از آنکه بوعلی آنجا رسید آن تبر برخاست و به دست شیخ باز شد بوعلی یک بار دیگر از دست برفت و تصدیقی عظیم بدین حدیثش پدید آمد (بهنیا، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

ابراهیم ادهم بر لب دریا نشسته و دلق خویش را می‌دوخت، اتفاقاً امیر شهر که خود از بندگان شیخ بود او را دید و از کار او متعجب شد که مردی با چنین حشمت چگونه سوزن می‌زند و دلق

خود را می‌دوزد، ابراهیم این را دریافت و سوزن خود را در آب دریا افکند و به آواز بلند آن را خواست، ماهیان بسیاری هرکدام سوزن‌های طلا از جانب حق برای او آوردند که ای شیخ سوزن‌های حق را بگیر. پس از این واقعه ابراهیم رو به امیر کرده گفت: ملک دل بهتر است یا ملک حقیر شما؟ آری این ملک ظاهر افرادی چون ابراهیم است، چون به باطن آن‌ها بنگری چیزهای بسیار خواهی دید. امیر سجده کرد و گریان شد و از این آشنایی و مشاهده درحدّ دیوانگی خوشحال گشت. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر دوم.

جدول ۶. تصاویر بدنهٔ قلمدان با نقش شیخ ابوالحسن خرقانی و ابراهیم ادهم.

مضامین مذهبی: قاب آینه با نقاشی زیرلاکی نقش پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام، نقش شیخ صنعان

الف) مرحلهٔ اول: معرفی نمونهٔ مورد مطالعه و خوانش درون متنی قاب آینه شیخ صنعان

قاب آینه دولته‌ای با ظاهری تخم‌مرغی‌شکل و لبه‌های دالبُری کنگره‌دار که توسط محمداسماعیلی اصفهانی در سال ۱۸۶۰ م. به‌تصویر کشیده شده است. ابعاد این اثر ۲۷/۲۱x۱/۶ سانتی‌متر است. تصویر روی قاب آینه پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام را نشان می‌دهد و تصویر پشت قاب آینه داستان شیخ صنعان را به نمایش گذاشته است (جدول ۷).

این اثر در مجموعهٔ ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود. نقاشی‌های خاندان پیامبر ﷺ و امام علی علیه‌السلام به‌ویژه برروی بوم، قاب آینه یا جعبه‌های قلمدان در ایران و هند از زمان ناصرالدین‌شاه درکنار هم ظهور کرده و رایج شده بود. در اجرای تعزیه، نمایش تئاتری از درام‌های تاریخ اولیهٔ شیعه، این پدیده منجر به یک سنت تجسمی، از محبوبیت تاریخ مقدس شده است. ادغام این سنت بصری با سنت شفاهی مقدس، بیان معاصر نهایی خود را در تصاویر پیامبر ﷺ یافت که امروزه در ایران شیعی در رسانه‌های متنوع هنری موجود است (Natif & Grabar, 2003: 19-37).

ب) مرحلهٔ دوم: خوانش نوشتار نقاشی قاب آینه شیخ صنعان

خلاصهٔ داستان شیخ صنعان و دختر ترسا: شیخی خرقه‌پوش، زاهد و اهل ریاضت و عبادت به‌دلیل

جدول ۷. قاب آینه شیخ صنعان.

https://www.khalilicollections.org/ -laq43

خوابی که می‌بینند با چهارصد مرید خویش از کعبه به‌سوی سرزمین رُم رهسپار می‌گردد. شیخ با دیدن دختری ترسا گرفتار عشق او می‌شود و به‌همین سبب از دین و آیین خویش دست می‌کشد و به دین ترسا درمی‌آید. شیخ با پذیرفتن شروط دختر ترسا در درگاه او پذیرفته می‌شود. با رؤیایی که مریدی آگاه در خواب می‌بینند، رسول خدا مریدان را از آزادی و نجات شیخ خبر می‌دهد و به همین‌دلیل پس از مدت‌ها دوری عزم دیدار شیخ می‌کنند؛ آنان شیخ را نادم می‌یابند و شیخ و همراهان به‌سوی کعبه ره می‌سپارند. از آن پس، دختر ترسا به‌واسطهٔ رؤیایی مأمور می‌گردد از پی شیخ روان شود و مذهب او را اختیار نماید. دختر به‌سبب جست‌وجوی شیخ آواره بیابان‌های حیرت و فقر می‌شود، اما شیخ با ندایی باطنی از حال او آگاه می‌گردد و به‌همراه مریدان، دختر را در وضع پریشانی و بی‌هوشی می‌یابد. با اشکی که از دیدگان شیخ بر گونهٔ دختر فرو می‌چکد، دختر به هوش می‌آید ولی بیتابی او از فراق یار، زندگی ناسوتیش را پایان می‌دهد و حیات اخروی و ملکوتی بدو می‌بخشد (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

جدول ۸. تصاویر کتیبه‌های شعری حاشیهٔ قاب آینه با نقش شیخ صنعان.

ج) مرحلهٔ سوم: خوانش عناصر بینامتنی در نقاشی قاب آینه شیخ صنعان

این مورد آینه بدون‌شک اثر اسماعیل است؛ زیرا چندین عنصر از طرح‌های این اثر برروی آینه دیگری که وی در سال ۱۲۷۰ هـ.ق. نقاشی کرده، قابل‌تشخیص است. به‌ویژه نمایش روحانیت ارمنی و صحنهٔ ضیافت، هر دو در هر سه مورد رخ می‌دهد. علاوه‌بر این، آیاتی که در قسمت جلو بیرونی حک شده، از همان ترجیع‌بند هاتف‌اصفهانی است که در آثار دیگرِ امضاءشده توسط

شیخ صنعان پیرعهد خویش بود — در کمال از هرچ گویم بیش بود
گرچه خود را قدوه اصحاب دید — چند شب بر هم چنان در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مقام — سجده می کردی بتی را بر دوام
چار صد مرد مرید معتبر — پس روی کردند با او در سفر
می شدند از کعبه تا اقصای روم — طوف می کردند سر تا پای روم
از قضا را بود عالی منظری — بر سر منظر نشسته دختری
دختری ترسا و روحانی صفت — در ره روح الله اش صد معرفت
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید — عاقبت بفروخت رسوایی خرید

عطار نیشابوری (*منطق‌الطیر*).

اسماعیل، آمده است. قسمت پشتی و بیرونی جعبه دارای تزئینات چندردیفی توسط عناصر گیاهی و تزئینی روکوکو با رنگ طلایی به سه صفحه تقسیم می‌شود. سه صفحه در پشت جعبه، داستان شیخ صنعان و دختر ترسایی مسیحی را نشان می‌دهد. هرگونه شک و تردید درمورد شناسایی موضوع، با هشت صفحهٔ کتیبه‌ای در حاشیهٔ مرزی، که نقل‌قول‌هایی از داستان مربوط به فریدالدین عطار در *منطق‌الطیر* است، منتفی می‌گردد. شیخ صنعان به‌طرز ظالمانه عاشق یک دوشیزهٔ مسیحی شد و به‌خاطر او دین خود را رها کرد، اما با تحقیرهای حاصل از آن به روشنگری رسید و دوشیزه نیز به اسلام گروید.

در صفحهٔ پایین شیخ و دوشیزه نشان داده شده که درکنار آتش نشسته‌اند، همراهان اصحاب وی در سمت راست و مسیحیان در سمت چپ آن‌ها با کلیسایی در پس‌زمینه حضور دارند. قسمت مرکزی شیخ را درحال گرفتن جام شراب از دوشیزه در حضور دراویش و مسیحیان با پس‌زمینهٔ دریاچه و بناهایی در پشت آنان نشان می‌دهد. در قسمت بالای تابلو، شیخ که اکنون مست شده در دامان دوشیزه است (جدول ۹).

جدول ۹. تصاویر صحنه‌های شیخ صنعان و دختر مسیحی.

شیخ صنعان مست در دامان دختر ترسایی

شراب دادن دختر مسیحی به دست شیخ صنعان

شیخ و دختر مسیحی در کنار آتش

تابلوهایی که در قسمت بیرونی قاب آینه قرار دارد، اشعاری از ترجیع‌بند هاتف را نشان می‌دهد که آن را احاطه کرده است. صحنهٔ اصلی روحانیت در لباس‌های ارمنی و نمازگزاران را با لباس اروپایی در خارج از یک کلیسا نشان می‌دهد. در قسمت بزرگ‌تر و وسط تابلو، یک گروه بزرگ از اروپایی‌ها با استفاده از یک نقاشی دیواری، با نمایی از دریاچه به‌عنوان پیش‌زمینه دیده می‌شوند. صفحهٔ پایین یک زوج اروپایی را نشان می‌دهد که در یک کالسکه، کنار دریاچه سوار شده‌اند.

تصاویر شیعی بسیاری برروی اشیاء نقاشی زیرلاکی و به‌خصوص قاب آینه‌ای وجود دارد. این آینه منسوب به نقاش مشهور دربار ناصرالدین‌شاه، محمداسماعیل است که با گسترهٔ وسیعی از تصاویر پوشیده شده است. صحنه‌های ضیافت، نمایش روحانیون ارمنی، صحنه‌هایی از داستان شیخ صنعان و یک تصویر مهم از حضرت محمد ﷺ و خانوادهٔ ایشان.

چهرهٔ مرکزی قاب آینه، تصویری با چهرهٔ پوشیده از پیامبر اکرم ﷺ دارد که در میان اعضای خانواده‌شان نشسته‌اند. در سمت راست وی، امام علی علیه‌السلام قرار دارد و قبل از آن‌ها چهره‌های کم‌نظیر از حضرت فاطمه علیهاالسلام که چهره او نیز پوشیده است، و دو پسر امام علی علیه‌السلام و فاطمه علیهاالسلام، حسن و حسین علیهماالسلام هستند. پیامبر ﷺ و علی علیه‌السلام یك‌طرف و در بالا سه فرشته وجود دارد. در این حالت آیات حاشیه از ویژگی واضح و پرهیزگارانه برخوردار است (www.Khalilicollections.org).

در اینجا، رابطهٔ بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله‌مراتب شیعه که با بیعت‌ها و اعتقادات مذهبی حامی صاحب و گیرندهٔ این اثر را مکمل یکدیگر می‌کند. آن‌ها قدرت ذاتی تصاویر پیامبر ﷺ و خاندانش را در محافظت از شاه دربرابر «آشفتگی و طغیان» نشان می‌دهند. آیات نقش پیامبر ﷺ را به‌عنوان یک شفاعت‌کننده و محافظ دربرابر خطر، بیان می‌کند که درمورد این قاب آینه و نقوش آن مسیحیت و پیشرفت‌های اخیر روسیه در ایران قلمداد می‌شود. نمادنگاری و پیام متنی این قاب آینه نشان‌دهندهٔ روند روبه‌رشد در دورهٔ ناصری برای نشان‌دادن خانوادهٔ پیامبر ﷺ به‌عنوان عناصر اساسی یک کل است، نه به‌عنوان افراد. بنابراین نقش پیامبر ﷺ در چنین تصویری در یک موجودیت بزرگ‌تر، یعنی خانوادهٔ او جذب شده است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰. تصاویر صحنه‌های حضرت پیامبر(ص) و اهل‌بیت.

پیامبر(ص) و حضرت علی (ع) | حضرت فاطمه (س) و امام حسن و امام حسین(ع) | فرشتگان

به‌نظر می‌رسد که نظریهٔ «بینامتنیت» بر دو رکن اساسی استوار است: ۱- عدم استقلال متن ۲- مکالمه‌گرایی زبان. باختین در توضیح رکن اول، بر این باور است که «از ساده‌ترین گفته تا پیچیده‌ترین اثر متعلق به گفتمان علمی یا ادبی، هیچ گفته‌ای به‌تنهایی وجود ندارد. یک گفته ازقبیل اثر محققانه، می‌تواند خود را به‌عنوان یک ذات مستقل و تک‌گویانه (دارای معنا و منطقی واحد) عرضه کند، اما خود از تاریخ پیچیده‌ای از آثار پیشین نشأت گرفته، خود را مخاطب یک بستر اجتماعی و نهادی پیچیده ساخته، در پی دریافت پاسخی فعالانه ازسوی آن است: همتایان، ناقدان، دانشجویان، مبلغان و نظایر آن» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۶).

عطار برای تبیین دیدگاه‌های عرفانی خود، به‌گونه‌ای متکی بر نظام و سنت عرفانی پیش از خود است و گزاره‌های پیشین عرفانی، تأثیراتی را بر جهان‌بینی او گذاشته است که نمودهایی از آن در *منطق‌الطیر* دیده می‌شود. براساس همین اثرپذیری‌هاست که فهم این اثر در گرو مطالعهٔ متون متقدم و متأخر و بررسی چگونگی شکل‌گیری گفت‌وگو میان *منطق‌الطیر* و آن‌هاست. دو شاخصهٔ ویژه به‌لحاظ روایی، وجوه بینامتنی *منطق‌الطیر* را نمایان می‌کند: نخست، ساحت تمثیلی و نمادین روایت که با استفاده از زبان مرغان بیان می‌شود و دیگر، شیوهٔ داستان‌پردازی است که درطول یک روایت جامع، داستان‌های فرعی و تمثیلات گوناگون ذکر می‌شود.

گاه در یک متن متأخر، عبارات، جملات، اسامی و یا موضوعی از متون متقدم وام گرفته می‌شود. این وام‌گیری به‌لحاظ مضمونی و داستانی در *منطق‌الطیر* آشکار است. محتوا و مضمون داستانی *منطق‌الطیر*-یعنی حرکت تعداد زیادی از پرندگان برای رهایی و رسیدن به سیمرغ و کوه قاف-

درجهت تبیین و توصیف تجربه‌های عرفانی، در متون مقدم بر *منطق‌الطیر* به‌تصویر کشیده شده است. از این‌میان می‌توان به *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا، *رسالة‌الطیر* محمد غزالی، *عقل سرخ* سهروردی، باب حمامه المطوقه در *کلیله‌ودمنه* و قصیدهٔ *منطق‌الطیر* خاقانی اشاره کرد که البته *منطق‌الطیر* به‌لحاظ محتوای عرفانی، بیشتر با *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا و غزالی شباهت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۴). اما در یک اثر قاب آینه (تصویر ۶) کنارهم نهادن چندین متن تصویری می‌تواند روابط بینامتنی را به‌گونه‌ای دیگر به ذهن متبادر سازد.

تصویر ۶. قاب آینه با تصویر محمدشاه و ناصرالدین‌میرزا در ملاقات با تزار روس نیکلاس اول (Robinson, 1989: 135).

این تصویر پشت قاب آینه، صحنه‌هایی از سال ۱۸۵۴ م. را به نمایش گذاشته که یادآور مأموریتی دیپلماتیک به ایروان ارمنستان در سال ۱۸۳۸ م. است که در آن شاهزاده جوان ناصرالدین‌میرزا (در سن ۷ سالگی) با تزار روسیه (نیکولاس اول) ملاقات کرد که درحال بازدید از استان‌های جدید قفقاز بود. از قضا، ارمنستان هشت‌سال پیش توسط روس‌ها تسخیر شده بود که ضربهٔ شدیدی به اعتمادبه‌نفس ایران بود. هدف این مأموریت، تبریک و آرزوی موفقیت به تزار و تضمین موافقت همسایهٔ شمالی ایران برای انتخاب وارث بی‌چون و چرای او برای ارمنستان بود. با توجه به گفتهٔ رضاقلی‌خان هدایت، نگرش تزار بنابر گزارش‌ها، رسمی و سخاوتمندانه بود؛ با این‌حال او تقریباً مثل اینکه مقامات رسمی همسایهٔ سرسپرده را دریافت کرده باشد، متکبر و سخاوتمند بود.

صحنه‌ها در این آینه به احتمال زیاد خاطرهٔ همین مأموریت را به یاد خواهند آورد. آن‌ها برخورد استعاری با «دیگری» را از ارمنستان که اکنون در دستان روسیه بود، نشان می‌دهند. این تصاویر و اشعار شاعرانه از داستان شیخ صنعان و دختر مسیحی برروی قاب آینه برای هشدار دادن به صاحب آینه به‌لحاظ خطر از دست دادن عقاید مذهبی یک فرد است که اسلام را برای مسیحیت رها می‌کند و به آن‌ها هشدار می‌دهد. همچنین حس ترس و تهدید ناشی از تجاوز اخیر روسیه به قلمرو ایران را منتقل می‌کنند (Gruber & Shalem, 2014: 105-107).

نتیجه‌گیری

اساس نظریهٔ بینامتنیت مبتنی‌بر این است که متن نظامی مستقل نیست، بلکه پیوندی تنگاتنگ با سایر متون دارد. هیچ متنی درنظر اول جدا از متون دیگر نیست. متن فضایی از ترکیب از مفاهیم متعدد است که در آن انواع نوشتار، تصویر، و نظام کلامی با یکدیگر ترکیب شده‌اند و از این‌رو، هیچ متنی جدید نیست؛ بلکه حاصل متن‌هایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت برآمده‌اند.

در بسیاری از آثار پاپیه‌ماشه گستردگی کاربرد متون حماسی، مذهبی و ادبی درکنار هم نوعی ارتباط بینامتنی را برقرار ساخته است. در نمونهٔ موردی قلمدان سلطنتی پاپیه‌ماشه با نقاشی زیرلاکی (قلمدان کیانی)، نقش سطح روی جعبه، تصویری از ناصرالدین‌شاه است و اطراف وی سایر پادشاهان *شاهنامهٔ فردوسی* به تصویر کشیده شده‌اند. حاشیه‌هایی با تصاویری از *شاهنامه*، *هفت‌پیکر* نظامی، صحنه‌هایی از *تذکرةالاولیاء* عطار برروی کشو مشاهده می‌شود.

در سطوح اطراف جعبه، تصاویر شاهان و داستان‌های ادبی زیادی به‌تصویر کشیده شده‌اند. نظام‌های کلامی در این تصویر شامل اسامی بالای سر شخصیت‌ها: انوشیروان، ناصرالدین، ضحاک، داراب، سلطان سنجر، فریدون، منوچهر و اسامی بسیار دیگر است. پیرامتن‌های درون‌متنی که متشکل از نوشتهٔ بالای تصویر «ناصرالدین‌شاه خدیو جهان»، «صدرنشین همه خسروان» که با عنوان بیرون از متن نیز هم‌خوانی دارد. امضاء هنرمند نقاش، سیدمحمد نقاش نیز از پیرامتن‌های مهم بوده که درکنار تصویر خودش قابل‌مشاهده است. این پیرامتن به بیننده پیام می‌دهد که این اثر مطرح پاپیه‌ماشه توسط کدام هنرمند به‌تصویر کشیده شده است.

در نمونهٔ فوق، نظام یک نقاشی زیرلاکی (نگاره) را می‌توان یکی از نظام‌های نشانه‌ای دانست. نگاره به‌مثابهٔ متن است که خود از لایه‌های متکثر، که عموماً هریک براساس انتخاب از رمزگان‌های متفاوت تحقق عینی یافته‌اند، تشکیل شده است. سطح رویی و در قلمدان متشکل از چندین قاب است. در وسط تصویر ناصرالدین‌شاه و درباریان در دو طرفش هستند. یکی از پرتره‌ها چهار صحنه از *هفت‌پیکر* نظامی را به تصویر می‌کشد. در هرکدام قهرمان عاشقانه، بهرام‌گور پادشاه ساسانی در بین سرزمینی زیبا به‌تصویر کشیده شده و سه پاویون در پایه به‌تصویر درآمده که با نقل‌قول‌هایی شاعرانه همراه شده‌اند.

در دوطرف تصاویر *هفت‌پیکر* با تصاویر دربارهای افراسیاب، چنگیزخان، خسروپرویز و جمشید جایگزین شده است؛ درحالی‌که تابلوهای موجود در پایه، دربارهای اردشیر، اسکندر و هرمز را نشان می‌دهند. صحنه‌های درویشی در طرفین و پایه‌های محفظه‌های کشویی، در داخل جعبه جای می‌گیرند. در دوطرف آن شش پرتره جای می‌گیرند که عبارتنداز: نورعلیشاه، شیخ‌عطار، منصور، نعمت‌الله، شاید رضا علیشاه و شافی و صابر.

در صحنهٔ سوم، استاد سلمانی سر ابراهیم‌بن ادهم را تراشیده است، در تصویر چهارم، شیخ بایزید بسطامی در دجله دعا می‌کند. همچنان‌که مشاهده می‌گردد متون بسیاری متشکل از کلامی، نوشتاری و تصویری در شکل‌گیری این قلمدان نقش داشته‌اند.

مورد مطالعه بعدی، قاب آئینه با نقاشی زیرلاکی نقش پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام، نقش شیخ‌صنعان است که در دوطرف قاب آینه پیامبر ﷺ و اهل بیت علیهم‌السلام و داستان شیخ‌صنعان در ترکیب با یکدیگر رابطه بینامتنی کلمه و تصویر با یکدیگر برای ایجاد یک رابطه و سلسله‌مراتب شیعه که با بیعت‌ها و اعتقادات مذهبی حامی صاحب و گیرنده این اثر را مکمل یکدیگر می‌کند.

در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، ذکر این نکات ضروری است که آثار نقاشی زیرلاکی در دورهٔ قاجار متشکل از مضامین متنوع مذهبی، حماسی، ادبی و سیاسی است که عنصر تصویر و نوشتار از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ این متن تصویری هستند. نوشتار اغلب درمورد امضای هنرمند و یا در ارتباط با زیر متنی است که نقش‌مایه‌ها به‌عنوان زیرمتن از آن‌ها منشأ گرفته‌اند. در نمونه‌های

موردی پژوهش حاضر می‌توان *شاهنامه*، خمسه *نظامی*، *منطق‌الطیر* عطار و *قصص‌الانبیا* را به‌عنوان زیرمتن نقاشی‌ها نام‌برد. در این جستار مشخص شد که نقاشی‌های آثار پاپیه‌ماشه نیز چون دیگر متون، مستقل و اصیل نیست، بلکه متشکل از هزاران متن فرهنگی ادبی، مذهبی و سیاسی است.

کتابنامه

- احسانی، محمدتقی (۱۳۶۸). *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*. جلد دوم، تهران: امیرکبیر.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز، چاپ ششم.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *محمدزمان و شیوهٔ فرنگی‌سازی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، چاپ چهارم.
- بختیاری، فریبا (۱۳۹۰). «گل‌ومرغ در هنرهای کاربردی ایران «عصر صفوی متأخر تا دورهٔ قاجار آغازین». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشرنشده).
- بهنیا، محمدرضا (۱۳۸۴). «خرقانی، شیخ ابوالحسن». *مجلهٔ نامه فرهنگ*، شمارهٔ ۵۸، صص: ۱۷۷-۱۷۱.
- بیانی، سوسن (۱۳۷۲). «تاریخچه لاک‌سازی (۱)». *موزه‌ها*، شماره‌های ۱۳ و ۱۴، صص: ۲۱-۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین، چاپ هشتم.
- دارویی، پریسا؛ و مراثی، محسن (۱۳۹۰). «بررسی تصویرسازی به شیوهٔ لاکی در اصفهان عصر قاجار». نگره. شمارهٔ ۲۰، صص: ۶۳-۳۳.
- دلخوش، محمود (۱۳۹۵). «مطالعهٔ انسان‌شناختی آثار پاپیه‌ماشه و لاکی شرق ایران (با تکیه بر تحلیل آسیب‌شناسی)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اصفهان (منتشرنشده).
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رابینسون، بی (۱۳۸۶). « نقاشی لاکی در عهد قاجار». ترجمهٔ اردشیر اشراقی، *مجلهٔ گلستان هنر*، شمارهٔ ۹، صص: ۱۱۰-۱۰۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *صدای بال سیمرغ*. تهران: سخن.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). *هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران و جهان*. جلد اول، تهران: انتشارت ارشد، چاپ دوم.
- علاتوکلی‌روزبهانی، فاطمه (۱۳۹۲). « بررسی تصویرسازی به روش زیرلاکی در اصفهان دوران قاجار». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز (منتشرنشده).
- قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۷). «بازخوانی داستان شیخ صنعان». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱۶، صص: ۱۶۲-۱۲۹.
- محمدی‌عسگرآبادی، فاطمه (۱۳۹۱). *شمس عارفان*. یزد: دانشگاه یزد.
- مرزبان، پرویز (۱۳۷۶). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: سروش.
- مهرآوران، محمود (۱۳۸۶). « اندیشه‌های حلاج در منطق‌الطیر عطار». *پژوهش‌های فلسفی-کلامی*، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، صص: ۲۵۷-۲۳۳.

- Gruber, C. V & Shalem, A. (2014). *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology*. Germany: Strauss GmbH, Mörlenbach.

- Khalili, N.. D. (1997). *Lacquer of the Islamic Lands.* part 2 (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art). Khalili Collections.

- Natif, M. & Grabar, O. (2003). "The Story of Portraits of the Prophet Muhammad". *Studia Islamica*. Vol. 96. pp: 19-37.

- Robinson, W. (1989). "Qajar Lacquer". *Muqarnas*, Vol. 6, pp. 131-146

- www.bonhams.com/auctions/

- www.Khalilicollections.org.

- Gruber, Ch. & Shalem, A.(2014). *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology.* Germany: Strauss GmbH, Morlenbach.

- Khalili, N. D. (1997). *Lacquer of the Islamic Lands.* part 2 (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art). Khalili Collections.

- Marzban, P. (1997). *Illustrated Visual Arts Culture.* Tehran: Soroush.

- Mehravaran, M. (2007). "Hallaj Thoughts in the Attar Mantegh Al Teir". *Philosophical-Theological Studies.* Nos. 1 and 2, pp. 257-223.

- Mohammadi Asgarabadi, F. (2012). *Erfan Shams.* Yazd: Yazd University.

- Natif, M. & Grabar, O. (2003). "The Story of Portraits of the Prophet Muhammad". *Studia Islamica.* pp. 19-37

- Pakbaz, R. (2009). *Iranian painting from long ago until today.* Tehran: Zarrin & Simin Publications, Eighth Edition.

- Sadeghpour Firouzabad, A. (1396). *Handicrafts and its evolution in Iran and the world.* Volume One, Tehran: Arshad Publication, Second Edition.

- Sudavar, A. A. (1380). *The art of the Iranian courts.* Translated by Nahid Mohammad Shamsirani, Tehran: Karang Publishing, First Edition.

- Zarin Kob, A. (2000). *Simorgh wing sound.* Tehran: Sokhan.

Conclusion

In many of papier-mache paintings, the widespread use of epic, religious, and literary texts has established a kind of intertextual connection. In the case Kiyani (royal) penboxes with cartouches framing audience scenes, celebrate Persian kingship by linking the ruling monarch with Iran's great historic and legendary rulers. This example features the court of Nasir al-Din Shah Qajar (r. 1848–96) at the center of the lid. Other audience scenes of Persian rulers, such as Genghis Khan and Khusrau Parviz, as well as legendary kings from the Shahnama (Book of Kings), such as Afrasiyab and Manuchihr, are each identified by inscriptions. Such penboxes were not made for the market but were often commissioned and given as presentation pieces. The image and text element are the main elements that make up this image text. The writing is often about artist signatures or in relation to the subtext that the themes play as the text. Case studies of the present study include Shahnameh, Khamseh Nezami, Mantegh- al-Tayr Attar, and Qessas- al-Anbiya as the textual paintings. In this search, it is clear that the paintings of Laquer work, like other texts, are not independent and original, but consist of thousands of literary, religious, and political cultural texts.

Reference

- Ahmadi, B. (2003). *Text structure and interpretation.* Tehran: Markaz, Sixth Edition.

- Alan, G. (2013). *Intertextuality. Payam Yazdanjoo.* Tehran: Markaz, Fourth Edition.

- Allatvakoli Rozbehani, F. (2013). "Study of illustration with Laquer Method in Isfahan of the Qajar Period". Master's Degree in Art Research, Central Tehran Azad University (unpublished).

- Azhand, Y. (2010). *Mohammad Zaman and Farangi sazi style.* Tehran: Amir Kabir Publications, First Edition.

- B. Robinson (2007) "Laquer Painting in the Qajar Period". Translated by: Eshraqi, Ardashir, *Golestan Honar.* No. 9, pp. 101 - 110.

- Bakhtiari, F. (2011) "Flowers and Birds in Iranian Applied Arts" Late Safavid Period to Early Qajar Period ". Master's Degree in Art Research, Tarbiat Modarres University: Faculty of Art and Architecture (unpublished).

- Bakhtiari, F. & Pourmand, H. A. (2010). "A Comparative Study of Flower and Bird Painting in Chinese and Iranian Art". *Mah Honar journal,* No. 150, pp: 112-113.

- Bayani, S. (1372). "History of Luck Sazi (1)". *Museums*. No. 13 and 14, pp. 21-2.

- Behnia, M. R. (2005). "Kharqani, Sheikh Abolhassan". *Nameh Farhang*. No. 58, pp. 171 to 177.

- Darouei, P., Marathie, M. (1390). "A Study of Lacquered Imagery in Isfahan of the Qajar Era". *Negareh*. No. 1. Pages: 33-63.

- Dehkhoda, A. A. (1377). *Dictionary.* Tehran: University of Tehran.

- Delkhosh, M. (1395). "Anthropological Study of papier-mache and Laquer Traces of Eastern Iran (relying on Pathological Analysis)". M.Sc., Isfahan University of Art (unpublished).

- Ehsani, M. T. (1368). *Iranian Laquer and covers*. Volume II. Tehran: Amir Kabir.

- Gholizadeh, H. (2008). "Reading the story of Sheikh Sanaan". *Kavoush nameh Persian Language and Literature.* Issue 16, pp: 129 - 162.

of data and information is exchanged across territories in different ways, resulting in the creation of artistic styles over time. It has become indigenous to every region. The present study is descriptive in terms of its fundamental purpose and nature. The issue facing the research is how to characterize the iconography of papier-mache paintings and lacquer paintings. In this period, we see the increasing influence of Western painting on Iranian painting and iconography. Incomplete western perspective principles, the use of color shades to represent the volume, and the use of a variety of angels and a variety of techniques have made artists more instrumental. Each of these techniques also has its own language and makes the theme of iconography different depending on the technique. This study first examines Laquer's art in the Qajar era and then analyzes its methods, contexts, applications, and themes, specifically, Laquer's imagery and its types. The purpose of this article is to identify and introduce the values of Lacquer's works from the point of view of iconography and to study and classify the iconographic themes of the icons in the Qajar period on the artworks of the aliens. The last years of the nineteenth century saw a tendency towards an even more marked Westernization. This took two forms. Firstly, the depiction of single figures and scenes of an almost photographic realism, under the influence of imported Russian pieces made for the Persian market. But, as already mentioned, much lacquer painting of this late Qajar period takes the form of exercises in the Safavid style, There can be no doubt that many of these works in Safavid style were intended to deceive, including endless versions of Shah Ismail at the battle of Chaldiran and Nadir Shah at Karnal derived from the large murals Chehel Sutun in the Isfahan. We will also try to answer the following questions: 1. How is the Qajar period illustrated by the iconography of the Lacquer's paintings? 2. What are the intertextual elements in the Qajar iconography on the artifacts?

Identified Traces

In this short paper have made no attempt to present a full and coherent history of lacquer painting in the Qajar period; that would require a full-length book. I have merely tried to draw attention to some interesting points, a handful of outstanding objects, and one or two remarkable personalities. Qajar lacquer may not be great Art with a capital A, but its spirit is light-hearted, its technical brilliance is undeniable, its colors are warm and bright, and it has given, and continues to give, an immense amount of quiet pleasure both in the land of its origin and in the West. This pen-box is belongs to a group known as qalamdan-i kayani or "royal penbox", notable for their style of decoration, with figural scenes extending to the base of the cover, and to the sides, base and sometimes to the inside of the sliding drawer as in the present lot. The basic template for the layout is common to extant examples and these pen-boxes were clearly made to order rather than as workshop pieces for the market. The figures surrounding the Shah differ from example to example and many represent known personalities. Generally, the theme of kingship dominates the exterior whilst the internal decoration consists of panels showing miracles and other episodes from the lives of Sufis. The importance of this pen-box is not only the colophon, but also the only-known self-portrait of the artist. Sayyid Muhammad was a painter of the Nasir al-Din Shah period. The top has a central cartouche depicting Nasir al-Din Shah Qajar sitting on the Peacock throne flanked by princes on the left, and ministers and court officials, ambassadors and foreign dignitaries on the right, inscription-filled cartouches above and below with a couplet in his praise. Other cartouches to either side of the Nasir al-Din Shah scene contain depictions of the courts of Persian kings mentioned in Firdousi's Shahnama.

Parseh Journal of Archaeological Studies

Illustrations of Qajar Period Laquer Artworks with Iconography Approach

Fataneh Mahmoudi[1]

Received: 2018/10/23
Accepted: 2019/02/15

Abstract

In the Qajar period, the relationship between the visual elements and the composition of the paintings follows certain precise principles that are consistent with the art of Laquer painting. In Persian lacquer the base is almost always of papier-mâché. The surface was thinly coated with a fine plaster, or gesso, and upon this the painter executed his design in the miniature-painting technique of the time. The whole was then covered with a layer of transparent lacquer or varnish, which not only protected the painting, but enriched and mellowed the colors. The difference between the iconography of the Qajar period and the previous period is that folk themes are prevalent and their types are found in tiling, oil painting, Laquer, and Lithography. The main questions of the study are: 1- How is the Qajar period illustrated on the Laquer artworks from the iconography approach? 2- What are the intertextual elements in the Qajar iconography on Lacquer's artworks? The main problem of research is about iconographic reading of the icons in the Qajar period Laquer painting. For this purpose, in this article, two exemplary examples of artworks with emphasis on iconography have been analyzed. The research method is descriptive-analytical. The purpose of this research is to identify the role of the common themes of the Qajar period in the iconography of these works. In order to achieve this goal, it is necessary to identify literary, historical and artistic sources. Identifying sources and gathering information has been in a library manner. Data analysis has been qualitative. The research hypothesis is that in almost all works there are signs to reach another story or text. Findings and results indicate that: In addition to the common features of the Qajar style of painting, these works have a strong relationship between literary, religious and political texts and intertextual relations.

Keywords: Laquer, Qajar Jllustration, Jconography, Jntertextuality.

Introduction

Lacquer painting during the Qajar era, in addition to the usual Qajar art style, also had visual and practical decorative aspects, and was a good platform for illustration. This type of painting, which was applied to various objects in the applied context, peaked during the Qajar era and then declined. The argument of this research is that the influence and interactions of cultures on each other should not be taken into account, as this transfer

1. Associate Professor, Department of Art Research, Institute of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. f.mahmoudi@umz.ac.ir

identified few clay ware samples. Regarding comparative chronologies, the potteries manufactured between 12-13th centuries. No samples were regional production, while they were probably imported from other regions including Zolf-Abad, Moshkuyeh, Aveh, kashan, and even Rey. Furthermore, tallow burners, generally frit wares, probably manufactured during 11-13th centuries. According to comparative studies of Islamic potteries of Tahigh, one could suggest that residents had local and regional cultural and commercial relations. Accordingly, pottery findings generally are reveal similarities to settlements at Iranian Central Plateau including Moshkuyeh, Kashan, and Rey, rather than other sites such as Jiroft, Aqkand of zanjan, and Garoos of Bijar. It may be troglodytic construction, structure, and small area with little population of Tahigh that never permitted it to raise as a metropolis with intraregional or even international commercial relations.

Reference

- Bahrami, M. (1988). *Gurgan Faiences.* Ontario: Mazda publisher.

- Fehervari, G. (1973). *Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow collection.* London: Faber and Faber limited.

- Kiani, M. Y. (1984). "The Islamic city of Gurgan", *AMI*, Bond11.

- Mason, R. (1997). "Mediaeval Iranian Luster Painted and associated wares: Typology in a multidisciplinary study", *Iran*, Vol 35, pp103-135.

- Mason, R. (2004). *Shine like the sun: Luster painted and associated pottery from the medieval middle east.* Ontario: Mazda publishers.

- Mason, R. & Tite, M. S. (1994). "The beginnings of Islamic Stone paste Technology", *Archaeometry*, Vol36, pp77-91.

- Priestman, M. N. (2013). "A Quantitative Archaeological Analysis of Ceramic Exchange in the Persian Gulf and Western Indian Ocean, AD c.400 – 1275", Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Archaeology, University of Southampton (Un published).

- Soustiel, J. (1985). *La ceramique Islamique.* Paris: Office du Livre.

- Treptow, T. (2007). *Daily life ornamented the mediaeval Persian city of Reyy.* Chicago: The oriental institute museum of the University of Chicago.

- Velde, B. & Druc, I. C. (1999). *Archaeological ceramic materials: Origin and utilization.* New York: Springer – Verlag Berlin Heidelberg.

- Watson, O. (2004) *Ceramics from Islamics lands.* London: Thames and Hodson.

- Wilkinson, C. K. (1973). *Nishapur: Pottery of the early Islamic period.* New York: The Metropolitan Museum of art.

defining local, regional, and intraregional cultural and commercial relations of residents of Tahigh to the other areas. Descriptively and analytically present paper investigates data that collected according field works and bibliographic methods; findings resulted of archaeological basic activities and excavations that studied bibliographically. The authors, firstly, present introductions on Tahigh site, then investigate different types of revealed potsherds.

Discussion

Some 10,000 pieces of glazed and unglazed potsherds revealed following the 1st season of excavations of troglodytic structure of Tahigh. Around 60% of total amount of potsherds are unglazed ones, as the most amount of findings. One could categorize potsherds to different types, considering technical and decorative characteristics, as follows: Plain or decorated kitchen wares with grey or black temper; Plain or decorated kitchen wares with reddish buff temper or smoky dark brown, similar to some findings from Rey; Plain or decorated wares with reddish buff temper; Decorated or plain wares with buff temper; Wares with reddish buff temper and inlaid to patches of turquoise glaze, or with dark brown temper and inlaying of patches of bronze similar to samples from Moshkuyeh and Rey;Wares with buff or reddish buff and typical stamped Seljuq decoration, and wares with light buff temper and orange painted decoration.

Glazed wares from the site mainly are frit wares that vary to many types including different types of glazed monochrome ones and underglaze incised or stamped decorations, types of underglaze paintings on white or turquoise background for example blue and striped white, wares with silhouette turquoise underglaze decoration, and few samples are painted luster or enameled wares. The potteries are very similar to medieval potteries from Zolf-Abad, Moshkuyeh, Kashan and Rey. Furthermore, there were found four unique miniature frit wares with painted underglaze decorations from Tahigh; there have not been recovered similar comparative samples from the other sites. There were recovered many glazed and unglazed tallow burners that formally categorized to four groups of plain cup-like, couple handled cup-likes, plain piped, and bisection piped.

Conclusion

There have been recovered different types of unglazed potteries, with clay, sand or grit temper, whereas glazed findings are generally frit wares, and few clay wares. The unglazed wares show stamped decorations that typically manufactured during medieval Islamic centuries, however, decorations of unglazed painted samples characteristically revealed during 11 to 13th centuries, which have not been reported from other archaeological sites. Considering comparative chronologies, the unglazed potteries of Tahigh probably manufactured during Islamic medieval centuries especially 11-13th centuries; they were probably manufactured in workshop(s) close to the site or peripheral settlements. However, the other unglazed potteries, including stamped ones, probably imported from other areas such as Moshkuyeh Zarandieh or Rey. The glazed wares revealed abundance and diversities of burnishing and productions, generally frit wares, however, there were

Parseh Journal of Archaeological Studies

Archaeological Investigation of Medieval Islamic Potteries from Troglodytic Structure of Tahigh, Khomein

Ismaeil Sharahi[1], Hossein Sedighian[2]

Received: 2019/04/25
Accepted: 2019/06/15

Abstract

Islamic potteries have been studied since about 100 years ago, which concluded to whole bunch of disseminated literature, including books and articles. However, new findings from archaeological excavations and surveys light ambiguities and develop modern knowledge of potteries. Archaeological excavation project of troglodytic structure of Tahigh revealed glazed and unglazed potsherds that have been left unstudied. Accordingly, present research aims to classify findings from Tahigh to define cultural interactions with neighboring areas, further than relative chronology. Two main problems raise here as period of potteries of Tahigh and relevant manufacturing center(s). collecting data follow bibliographic and field work studies that is based on analytic-descriptive method. Considering comparative studies, the findings probably date to Islamic medieval centuries; and regarding available data, exotic items mostly imported from sudden neighboring areas or close regions of Central Iranian Plateau, including Zolf Abad of Farahan, Moshkoyeh Zarandieh, Aveh, Rey, and Kashan, however, there have not been identified any items from further regions of Kurdistan, Zanjan, and Kirman or other countries of China and India.

Keywords: Underground Hand Making, Tahigh Khomein, Pottery, Investigation of Medieval Islamic.

Introduction

Present paper comes from a season of archaeological excavation and unearthing troglodytic structure of Tahigh, Khomein, which concluded to many pieces of potsherd (Sherahi 1393). It is necessary to involve in the excavation and pottery findings in a monogram, because of lack of relevant literature and diversities of findings. Accordingly, present paper intends to classify and define cultural interactions, in addition to relative chronology, that is responding to problems facing chronology, manufacturing centers,

1. Ph. D. Student Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, Lorestan University, Lorestan, Iran. Hossein.Sedighian@Gmail.com

- Siroux, M. (1996). *Esfahan ancient ways and building related it*. Translated by Mehdi Mahsayekhi, ICHTO.

- Tohidi, F. (2000). *Pottery Technique and Art.* Tehran. Samt.

- Treptow, T. (2007). *Daily Life Ornamented the Medieval Persian City of Rayy*. Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago.

- Watson, O. (1998). *Ceramics, Islamic Art in the keir collection*. Faber and Faber, London.

- Wilkinson, C. U. (1973). *Nishabur: Pottery of the Early Isiamic Period.* The Metropolitan Museum of Art, New York.

Conclusion

Conclusions about the building are now early and more studies are needed on the building. Undoubtedly extensive archaeological research and finding authentic historical documents can open many unknown angles. However, due to the impact of environmental and climatic factors and human intervention many of the impacts have been lost perhaps having a tall verandah will create the remains of a mosque, but merely placing it in the alley of the garden and not having the inscription will cast another vote.

Reference

- Constructions and Materials Studies Report of Zavgan Mosque. (2012). Studies and Restoration Company Gonbad Va Mina.

- Crown, Y. (2002). *Persia and China: Safaid blue and white ceramics in the Victoria and Albert Museum 1501-1733.* London: Thames and Hudson.

- Golombek, L.; Mason, R. B. & Proctor, P. (2001). "Safavid potter's marks and the question of provenance". *IRAN*, Vol 39. pp: 207-236.

- Karimi, F. & Kiani, M. Y. (1985). *The Art of Pottery in the Islamic Period*. Tehran, Iran Archaeology Center.

- Khosrow Beigi, H. & Ghanbari Male, Z. (2010). "Social and economic situation of Semnan in the early Qajar period (until 1310 AH)". *Journal of Iranian Islamic Period History.* Vol 1(1). pp: 19-41.

- Kleiss, W. (1996). "Die Architekture des Mongolischen Gebaudes auf der sasanidischen Ufermauer" W. Kleiss / P. Calmeyer, (eds). Bisutun, Ausgrabungen und Forschungen in den Jahren 1963-1967. Teheraner Forschungen, 7. Berlin, Gebr. Mann.

- Lane, A. (1939). "The so-called "Kubachi" wares from Persia". *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 75 (439). pp: 156–7, 160–3.

- Lewis, B. (1976). *The Word of Islamic.* Thames and Hudson Itd, London.

- Loukonin, V. & Ivanon, A. (2003). persian Art: lost Treasures. London.

- Mahjur, F. (2010). "Iran; Origin of So-Called Kūbācheh Pottery". *Journal of Archaeological Studies.* Vol. 2. pp: 142-159.

- Mehryar, M & Kabiri, A. (1986). "Field Survey in Delazian Hills, Cheshme Sheikh". *Athar*. Vols 12, 13 & 14. pp: 3-46.

- Mollazadeh, K. & Mohammadi, M. (2000). *Encyclopedia of Iranian monuments in the Islamic period: Historical mosques.* Tehran, Surah Mehr Publishing Company.

- Mortezai, M. (2014). "Preliminary report of the first season of the archaeological excavations in the Jorjan". *Archaeological Report* 3. Tehran. ICHTO.

- Salehi Kakhki, A., Sedighian, H. & Montazer Zohoori, M. (2013). "The Study of Production Process of Blue and White Ceramics in Different Islamic Period". *Pazhohesh-e Honar.* Vol 3. No 5. pp: 1-14.

- Sharizi, M. F. (2001). *The History of Zulqarnain.* Afshar, Nasser (Scholar), Tehran. Howzeh & Center of document.

- Shirwani, Z. (1922). *Bostan al –Sayyah*. Tehran, Sanaie & Mohammadi.

- Shirwani, Z. (1970). *Riyadh al-Sayyah.* Rabbani, Asghar (Scholar), Tehran. Saadi.

old architecture many researchers have in recent decades erased dust from the face of historical monuments and reappeared them, in the meantime, a number of buildings remain unknown and even a number of them that have been in traduced are in doubt, also keep in mind that some popular buildings have different uses. The building dedicated to the mosque of Zavaghan in similar to this, this building is in the middle of the narrow gardens of Zavaghan region and when we reach it we face the high door, inside this alley, the gardens look unexpected. Because it is not visible around the building except for garden and fields and some water engine, of this building, only the entrance and the two surrounding Hojreh are left, and only a few remnants have suffered natural and human damage in the past decade. The people of Zavaghan call Zavaghan Jame Mosque and they believe that Imam Reza door prayed in the mosque while heading to Marv, but besides the above the mentioned there is no other work to deter mine the use of this mansion. According to archaeological findings and data, what period does this building belong to? What is the use of this building based on the appearance and evidence found?

The main purpose of the authors was to describe this particular monument in general, archaeological findings conclude that it probably belongs to the Timurid period, which was abandoned in the late Safavid period. The building belonging to the Zavaghan Jame Mosque is located in the north of Zavaghan and Imam Hossein street and among the green gardens on the western edge of Semnan, Zavaghan region is one of the old areas of Semnan and it is common that in Zavaghan area some of the innocents are buried that the burial of some of them is unclear.

No traces of inscriptions were found around the building, which heightens our suspicions that the mosque was not. The surrounding land is all agricultural and horticultural, and there is no new about the old texture of the Zavaghan Alleyways of gardens and water ways pass all around the texture.

Findings Gone Bacheh

This type of pottery is found in this area with delicate, white and porous paste that is usually clean and free of additives. Green glaze and dark green, brown and black paint under the transparent glaze adorn the dishes. Containers are small and medium sized bowls and bowls with a short concave base. The motifs include the role of geometrical and plant motifs and are difficult to identify because of the small number of other diagnostic parts. The oldest of these pottery is attributed to the late 9 th century and is known as Mashhad, Neyshabur, Ray, Varamin and Alamut Castle.

Blue and white type: This kind of clay is cooked with every delicate and pure white paste without good additives made with solid, firm paste, the thin wall and translucent white glaze make it easily distinguishable from other types.

Blue and white ornamented pottery was produced in the early centuries of Islamic urbanization in major Islamic urban centers and probably the earliest method of making this type of pottery started in China in the eighth century B.C.E, but the type found in this area was later. The earliest date of its construction in Neyshabur goes back to 6 AH. This type of pottery was manufactured in several production centers in Iran until the year 6 AH. Because of their fracture potteries are not detectable by the finer parts of the dishes, but only by the shape of bowl.

Parseh Journal of Archaeological Studies

An Unknown Memorial in Zavaghan: Jomeh Mosque or Mansion

Hassan Akbari[1], Mohammad Hossein Bahroloulomi[2], Mohammad Sharif Moradsoltan[3]

Received: 2019/03/03
Accepted: 2019/04/24

Abstract

he results of experiments on the materials of this building revealed that most of the material was composed of very small amounts of rock, lime, sand and gypsum, the brick baking temperature is below 800 c and some gypsum is used inside the bricks. The bricks used in Semnan game Mosque are different in terms of construction and baking technology in many parts of the building we are witnessing the wear and tear of the brick layers, that have been imbalanced either in terms of increased vulnerability or aesthetically impaired. Some of the 200- meter- high bricks on the side of the city entrance were used by Russian occupation forces to build a swimming pool in the midst of world war II. With the current state of the building, we needed to put them in our context for a complete understanding of the data and to achieve a reasonable result by adapting to the context. All the data in this building were partial and incomplete parts that we had to put together in order to build a unit, understanding them will help us achieve the best possible results. The lack of historical documents about the building, the construction in the words of the local people about the building and the belief that the Mosque was destroyed in the flood of 1346 AH, (some past floods have been blamed for the devastation). While there were no traces of belongings except this porch and the two hogreh, and the lack of architectural work around the building reinforced this hypothesis, from the beginning there was no trace of the building or residential area that was destroyed and before that, gardens and farmlands surrounded the building needless to say, small finds were scattered around the building in a small area and as we move away from this set, the number of findings is also greatly diminished.

Keywords: Safavid Era, Gate, Jomeh Mosque, Zavaghan.

Introduction

Many efforts have been made to introduce and identify Irans multi- thousand- year-

1. M.A. in Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
hassanakbari181@yahoo.com
2. Faculty Member of the Institute of Buildings and Textures, Iranian Center for Archaeological Research (ICAR), Tehran, Iran.
3. Ph. D. Student Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Protection and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

underground complex of Arzanfood". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Khodadoست, J.; Mousavi Haji, S. R.; Pour Ali Yari Gooki, Sh. (2015). "Investigation and Study of Malin Tepe Pottery in Bakhzar City". *Iranian Archaeological Research*, No. 13, pp. 157-172.
- Mohammadi, M. Y Shabani, M. (2016). "Introduction and Analysis of Islamic Pottery of Zinoabad-Bahar Area". *Iranian Archaeological Research,* No. 11, pp. 135-150.
- Mortezaie, M. (2004). "Preliminary Report on the First season of Archaeological Excavations in Gorgan". *Archaeological Reports* (3), Tehran, Cultural Heritage, Crafts and Tourism Organization, pp. 188-155.
- Nazari Arshad, R. (2007a). "Archaeological Survey of Joker and Central Section of Malayer County, Hamadan". Hamadan Province Cultural Heritage Archive. (Unpublished).
- Rahbar, M. (2011). "Preliminary report of the second chapter of archaeological excavations at Nahavand". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Rahbar, M. (2012). "The Archaeological report of second chapter of excavations at Nahavand". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Rahmani, I. (2013). "Archaeological excavations of ancient fort of Bashghortaran at Kabudarahang". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Ranjbaran, M. R. & Bakhtiari, Z. (2013). "Final Report of the First and Second Chapters, From the Fourth Round of Archaeological Excavations at Hegmataneh, Hamadan". Hegmataneh Archives Database. (Unpublished).
- Ranjbaran, M. R. (2003). "The second Chapter of Archaeological Excavations of Hamadan Jame Mosque". Hegmataneh Archives Database. (Unpublished).
- Shabani, M. (2015). "Studying the Posturing Patterns of Hamadan Islamic Period". MSc Thesis, Bu Ali Sina University, Faculty of Art and Architecture. (Unpublished).
- Shabani, M. (2016). "Report of excavation at the Babataher Alley in Hamadan". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Shirvani, Z. (2010). *Bostan al-Sayyah.* edited by Manijeh Mahmoudi, Volume I, Tehran, First Edition, Haghighat.
- Tohidi, F. (2000). *Pottery Technique.* Tehran, Samt.
- Zarei, M. E. (2012). "Archeological Final Report of excavation at The Islamic City of Darjazin, Hamadan". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Zarei, M. E.; Khaksar, A.; Motarjem, A.; Amini, F. & Dini, A. (2014). "Study of the Ilkhanite Pottery of the Underground Complex of Arzanfood". *Archaeological Studies,* Volume 6, Issue 2, Fall and Winter, pp. 90-73.
- Caldwell, J. R. (1967). *Investigation Tal-i-Iblis Illinois State Museum Preliminary Reports.* No. 9, Springfield: Ill. Department of Ceramics and Ethnography, London.
- Fehervari, G. (2000). *Ceramics Of The Islamic Word In The Tareq Rajab Museum.* I.B Tauris Publishers London, New York.
- Haddon, R. A. W. (2011). "Fourteenth century fine glazed wares produced in the Iranian world, and comparisons with contemporary ones fromthe Golden Horde and Mamlūk Syria/Egypt". Ph.D. Thesis, SOAS, University of London.
- Hobson, R. L.(1932). *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East.* British Museum.

Institute of Islamic Art Studies.
- Al-Qashani, A. (2005). *The History of Oljayto*. Corrected by Mahin Hambly, Tehran, Scientific and Cultural.
- Bakhtiari, Z. (2009). "Archaeological Survey of Famenin Area of Hamadan City, Hamadan Province". Hamedan Province Cultural Heritage Archive. (Unpublished).
- Bakhtiari, Z. (2008), "Archaeological Survey of Saman basin in Malayer County". Hamadan Province, Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Belmaki, B. (2009). "Archaeological Survey of Shirin Soo Kaboud Rahang District". Hamadan Province, Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Chubak, H. (2012). "Islamic Pottery-Ancient City of Jiroft, Tehran". *Archeological Studies,* Volume 4, Number 1, pp. 112-83.
- Clays, W. (2006). *Mongolian Masonry Architecture on the Sassanid Wall, Bistoon Collection: Explorations and Researches of 1963-7,* by the efforts of Wolfram Clays and Peter Kalmayer, Translated by Faramarz Najd Samii, Tehran, Cultural Heritage Organization, Crafts and Tourism, Pp. 285-232.
- Dezham Khoi, M. (2007). "An Overview of the Seljuk Era Molded Pottery". *Archeology,* Ninth Year, No. 15, pp. 27-31.
- Duri, A. A. (1996), *Baghdad; Several Articles in Historical and Historical Geography*. Translated by Ismail Dowlatshahi and Iraj Parvashani, Tehran, Islamic Encyclopedia Foundation.
- Grobe, E. (2005). *Islamic Pottery.* Translated by: Farnaz Haeri, Tehran, Carang.
- Hemmati Ezandriani, E.; Khaksar, A. & Shabani, M. (1396). "Investigation and Study of Islamic Pottery of the Saman Underground Complex, Hamadan". *Iranian Archaeological Research,* No. 13, pp. 189-206.
- Hojbari, A. (2006). "Stratigraphy Report of Hamadan Jameh Mosque". Archives of Hamadan Cultural Heritage. (Unpublished).
- Hojbari, A. (2010). "A Review of Hegmataneh Archeology, Hamadan". Hamadan Province Cultural Heritage Archive. (Unpublished).
- Janjan, M. (2012). "Archaeological Survey of Zand and central basin of Malayer District, Hamadan Province". Hamadan Province Cultural Heritage Archive. (Unpublished).
- Salehi Kakhaki, A.; Sediqian, H. & Montazer Zohouri, M. (2012). "Study of the Process of Production of Blue and White Pottery in Islamic period of Iran". *Art Research,* (No 3: 5) pp. 13-1.
- Kargar, B. (1990). "Report on excavation at Imamzadeh Khadr at Hamadan". Archive of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Khaksar, A. (1387). "The first season of archaeological excavations in The underground complex of Samen". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Khaksar, A. (1387). "The fourth season of archaeological excavations in The underground complex of Samen". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Khaksar, A. (2010). "The first season of archaeological excavations in The underground complex of Arzanfood". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Khaksar, A. (2011). "The second season of archaeological excavations in The

have been used in different parts of Iran. However, except for the alternate and two underground crumbling basins, the Samen (It's a underground archaeological site in the southwest of Hamadan province) is still not one of the sites of the era Islamic, with the approach of identifying and introducing various types of pottery of Islamic era, has not been explored. Based on the data obtained from the archaeological excavations carried out in Hamadan (like Hegmatana, Arzanfood underground archaeological site, Samen underground archaeological site, Islamic city of Darjazin and Zinoabad) it seems that apart from the few centuries that, in the absence of exploration of the temporal exploration of the pottery cultures of this region, it is still unclear to our knowledge of the next century pottery, which is generally from archaeological surveys Gets more accessible. In this study, by studying these data, a variety of ornamental species commonly associated with the Middle Ages are known, such as simple mosaic-free glazed ceramics, graphite pottery, pencils, zarrinfam, aquatic blueberries of the Middle Ages, and others in Hamadan region.

Decorative Styles of Pottery of the Islamic Era in Hamadan

After reviewing all the archaeological sources of the area, 12 styles of decorative decoration of Islamic pottery were identified for the period of the early centuries to the late Safavid era. Decorative styles include: plain clay and glazes, all kinds of pottery with monochrome glazes, clay pottery with glazed pottery and stamping, scratching, lacquering pottery, all kinds of underbrush glazes, silhouette, types of painting on the glaze of type Zarrinfam, Sultan-Abad style pottery, famous blue and white pottery and various styles, generally related to the later period, the Qajar period.

Conclusion

The result of the study of Islamic clay data obtained from the archaeological explorations of Hamadan region is the identification of 12 species of clay. These types of pottery were each produced with different decorative features in different Islamic periods in this region. In general, Islamic pottery can be divided into three periods of the early centuries, the Middle Ages, and the later centuries. In the first centuries of the Islamic era, due to limited studies, the conditions of the cultures of the Hamadan region are not clearly known, but based on this limited information, a variety of simple ceramics without glazes, clay dipped and pottery clay. The next period is related to the medieval pottery. The pottery of this period has been identified in many Islamic sites of Hamadan. Among the types of pottery of this period are: monochrome pottery, unmolded pottery with decorated motifs, black pottery, silhouette, lakaby, pottery of Sultan Abad, pottery of Zarrinfam and blue and white species of the Middle Ages. The last group of Islamic pottery of Hamadan is related to the late century's pottery. However, during this period, some species of pottery of the previous periods, with changes in the type of dough and motifs used, were still used, but the production of species such as blue and white Safavid era and engraved pottery on the glaze with austerity motifs from this era became popular. From late centuries later, in the area of Hamadan, pottery products have found local flavors and a variety of cultures have been created. The peak of this process is seen during the Qajar period and with the advent of Laljin. The city is still known as the largest pottery center in Iran, the center of which exports its own clay styles to different regions.

Reference

- Aghakhani, M. (2013). "Excavation on Emamzade Hadi ebn-Ali". Archives of Cultural Heritage Organization of Hamadan Province. (Unpublished).
- Allen, J. W. (2004). *Islamic Pottery.* Translated by: Mahnaz Shayestefar, Tehran,

Parseh Journal of Archaeological Studies

Study and Analysis of Pottery Styles from the Beginning of the Islamic Era to the end of the Safavid Period in Hamadan

Mohammad Ebrahim Zarei[1], Mohammad Shabani[2]

Received: 2019/04/24
Accepted: 2019/06/13

Abstract

The existence of route such as the Khorassan highway and the Shah's subway in the Hamadan have made the region known as an important station throughout the historical periods. In the Islamic era, these trade routes have led to the emergence of various types of pottery cultures in the region. Due to the influence of the pottery cultures of Hamadan from the large areas of Islamic pottery production, this research has tried to address the issues such as: the era of Islamic pottery of Hamadan region? Which types of Hamadan region have local cultures? With the aim of identifying various kinds of clay of the Islamic period of the region, which is carried out through the study of archaeological data, a variety of pottery styles of the Islamic Ages are identified and introduced. During this research, more than 12 pottery styles were identified. All these types of pottery date back to the early centuries, the Middle Ages, and the later centuries. In the first centuries a variety of Unglazed pottery's, Flower-shaped species and Sgraffiato were obtained. In the medieval pottery the types of pottery can be mentioned: Monochrome, Unglazed pottery with marble and mosaic designs, Ghalam Meshki, Silhouette, Lakaby, pottery of Sultanabad, Zarinfam and the Blue and White of the Middle Ages. The last group of Islamic pottery of Hamadan is related to the late centuries. During this period, the production of species such as Blue and White Safavid era and engraved pottery on ghosts with abnormal designs are prevalent.

Keywords: Hamadan Region, Pottery Styles, Islamic Era.

Introduction

Hamadan is one of the areas that has had a strategic position throughout history. This area allowed the Central and Eastern Plateau to connect with the West and Mesopotamia. The existence of major routes such as the Great "Khorasan Road" and the "Royal Road" route has affected the region's transformations in the various cultures of human societies. For example, during the survey and archaeological excavations in this region the influence of the Yanik culture from the northwest and the Black on Buff Ware (BOB) from the southwest on this region has been determined. One of these developments is the creation of various styles of pottery of the Islamic era. Surface surveys on the Islamic period of the Hamadan region indicate that in this region various types of pottery styles

1. Professor, Department of Archaeology, Institute of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran. mohamadezarei@yahoo.com & me-zarei@basu.ac.ir
2. Ph. D. Student Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

- Willey, G. R. (1953). “Prehistoric settlement patterns in the Viru Valley. Peru”. *Bulletin, No.155, Bureau of American Ethnology,* Washington D C.

Conclusion

By studying Tuyserkan plain, 14 sites have been identified from different periods of the early Islamic to the later ages. Environmental factors have played an important role in the process of formation and expansion of these sites, factors such as height, suitable soil, access to communication, access to water resources and access to range lands. Most of this sites in this period were formed in lowland and mid- mountain and fertile lands in susceptible grassland areas. The impact of cultural and human factors on the pattern of settlement in Tuyserkan plain has not been affected. The peak of the flourishing and growing of settlements dates back to the early and middle centuries of Islam and its decline in later Islamic times. In recent centuries the number of sites has diminished and never reaches the boom of the early and middle ages. The reason for this was the growth of population in the main sites and surrounding areas, which have become large cities and villages today, and their lives continue. The results show that the settlements of the Islamic period of Tuyserkan plain are distributed in all parts of plain, consisting of large sites as the main center of settlement and small sites as bases of roads and arable land.

Reference

- Algaze, G. (2001). "Initial Social Complexity in Southwestern Asia: The Mesopotamia Advantage". *Current Anthropology*, Vol. 42. No. 2, pp.199-233.

- Button, M. (2009). *Multiple Ways of Seeing One Place: Archaeological and Cultural Landscapes of the Sutter Buttes.* California, Pp.8-10

- Butzer, K. W. (1980). "Context in Archaeology: An Alternative perspective". *Journal of Field Archaeology.* Vol. 7. No. 4. pp: 417-422.

- Cooper, A.; Malcolm, F.; Antony, C. J. & Weatley, D. (2005). *Managing Archaeology.* London and New York, Routledge.

- Farina, A. (2000). "The cultural Landscape as a Model for the Integration of Ecology and Economics". *Bioscience.* Vol. 50. No. 4. pp: 313-320.

- Hodder, I. (1992). *Theory and Practice in Archaeology.* London and New York Routledge.

- Johnson. H. M. (2007). *Ideas of Landscape.* London, Blackwell Publishing.

- Kracker, L. (1997). "An Approach to The Quantification and Classification of Aquatic Landscapes". *Middle States Geographer,* 30. pp: 19-28.

- Lawrence, D. S. & Low, S. L. (1990). "The Built Environment and Spatial form". *Annual Review of Anthropology,* Vol.10. pp: 453-505.

- Renfrew, C. (1982). *Inaugural Lecture: Towards an Archaeology of Mind*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Robin, C. (2002). "Archaeological ethnographies: Social dynamics of outdoor space". *Journal of Social Archaeology*, Vol. 2. Pp: 159-172.

- Shanks, M. (2001). "Culture/Archaeology: The dispersion of a discipline and its objects". in: I. Hodder (ed), *Archaeological Theory Today,* Cambridge: Cambridge University press, pp: 284-306.

Introduction

One of the most fundamental archaeological studies (archaeology surveys) to identify and deter mine the location of archaeological sites and settlement characteristics. Archaeological surveys are carried out to find out general information about settlement developments in different areas. This is a forerunner to archaeological excavation, which in fact means reconstructing and accurately identifying communities and their cultural achievements, archaeological studies are an important step in the analytical programs of the historical evolution of human societies and the selection of index sites for exploration. Based on the above, the Tuyserkan plain has been investigated and identified during the winter 2012. This study was conducted in a randomized manner by collecting cultural material from the enclosures at random to identify and record ancient sites and monuments stone age and copper period, and identified by surface artifacts, there are 14 sites from various Islamic periods that indicate the importance of this area in this period. Prior to this research, the Islamic period sites of Tuyserkan plain were not explored and it was necessary to study them. The lack of studies of Islamic settlements in the Tuysrkan plain provides the motivation for studying and comparing population-based settlements as well as their relevance to ancient habitats.

Identified Traces

There are various definitions for the concept of landscape but all of these definitions are in common sense, and they include the structures created by humans between their own space and their natural structure. Obviously, human tissues in different societies are made in accordance with their environment. Many of today's concepts and meanings of landscape come from the writings of German geographer otto schuler written in the early 20th century. He believes that geographical studies should be dedicated to the visible landscape. Human societies and natural geography are the two major factors that make up the Archaeological landscape structure. Since two- thirds of the world's vegetation is made up of fields, pastures and artificial forests, one can understand the crucial role of humans in creating landscapes. Human societies are constantly changing and experiencing space throughout their lives, and the place is always confronted with the effects of human behavior. Tuserkan is a subsidiary city of Hamedan province with one area of about 1480 sq. K. M. Which covers 7.7.7. Of the area of Hamedan province. As we know in the year 21AH when the war of Nahavand occurred and led to the defeat of the Iranians against the Arabs, all areas of Hamedan including Tuserkan were captured. On the urban situation and the situation of the people in the Tuy and Serkan from the seventh to the tenth century AH there is no precise information, but since the tenth century, the rise of the Safavid dynasty, your village is known as Tuserkan while the Serkan remained with its old name.

Of course, there are no credible sources to show exactly what date Tuy name was converted to Tuserkan and the reason that the possibility of renaming this name whit the Safavid period should be known is that there are books related to this period that their authors have the reputation of Tyserkan while none of the works before the Safavid era have the reputation of Tuserkan. The few people in this place who are mentioned in some of the Safavid works are known as Tuyi and this shows that at first this village was famous under the same name as Tuyi.

Parseh Journal of Archaeological Studies

An Overview on the Archaeology Aspect and Cultural Developments of the Islamic Settlements of Tuyserkan Plain (Beginning of Islam to The End of the Qajar Period)

Reza Nazari Arshad[1], Khalilollah Beik Mohammadi[2], Nasrin Beik Mohammadi[3]

Received: 2019/04/21
Accepted: 2019/06/12

Abstract

Tuyserkan plain is one of the middy mountain and highland plains in Alvand Range, strategically one of the most important connector plains of western Iran and throughout history, especially the Islamic period, the path of the great Khorasan has been of considerable importance. This plain has been studied and identified during the winter of 2012. This study has been studied at random by collecting cultural material from the area of the site in order to identify and record ancient sites and monuments. The results of the study include 44 sites from the copper and stone Age to the late Islamic period, and according to the identified surface artifacts 14 of these sites have artifacts from different Islamic times, this area has shown importance in the Islamic era but so far the plain has not been explored in terms of the cultural developments of the Islamic settlements. The question now is, what are the characteristics of Islamic period in Tuyserkan plain and what is their pattern of distribution and expansion, and in what periods has it grown and expanded? The main purpose of the research is to study the archaeology of the Tuyserkan plain with the typology of cultural changes in the works and settlements of the Islamic periods and it is an appropriate pattern of distribution in the Tuyserkan plain. The research method utilizes spatial analysis and field and library, analysis of cultural works and materials collected from archaeological survey and study of Islamic settlements of Tuyserkan plain, it will be based on current theories of settlement patterns and archaeological landscape. The results show that the settlements of Islamic period of this plain are distributed in all parts of the plain, consisting of large enclosures as the main dwelling cores and small enclosures formed as small bases dependent on roads and arable land, in the Safavid period, the Tuyserkan plain also witnessed a growing number of settlements with the Carvansara and Bridge Farasfaj being one of the most significant monuments of that period, and finally in the Zandieh and Qajar period expanding population and settlement.

Keywords: Archaeology Study, Tuyserkan, Islamic Period, Archaeology Aspect.

1. Assistant Professor, Department of Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Humanities, Islamic Azad University of Hamadan, Hamadan, Iran.
2. Ph. D. Archaeology & Director of Research and Education at the Art Institute of Hamedan Province, Hamadan, Iran. khalil_bm@yahoo.com
3. Ph. D. Student Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Protection and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

could probably suggest it as general homogeny of the clothing of clerics during Sassanid period.

- Badge of the figure, is completely similar to Kartir's badge, on the other hand, adaptable to fire altar of reverse of coins of Persid period. Persids ruled Fars province during Seleucid and Parthian eras, who were eager to religious issues, so some scholars name them "fire servants".

- The target figure is present at Sassanid sources and religious events of Ardashir reign, but according written sources, Kartir replaced him after this period with no further trace on reliefs.

Reference

- VandenBerghe, L. & Schippmann, K. (1985). "Les reliefs rupestresdelymaide (Iran) de L'epoque Parthian". *Iranica Antiqua Supplement* III, Gent.

- Overlaet, B. (2013). "And man created god, King, Priests and gods on Sasanian investiture reliefs". *Iranica Antiqua*, vol. XLVIII, pp: 313- 354.

Introduction

Personology of Sassanid reliefs raised debates among researchers, because of same thematic models of Sassanid kings and lack of inscriptions. Present paper discusses Ardashir's relief of investiture and crowned by Ahuramazda.

The research is based on the purpose of basic research and based on the nature and method of historical research, whereas collected data bibliographically, identification and thorough study of different written historical sources, and fieldwork, visiting Ardashir's reliefs at Tanganb Firuzabad, Naqsh-i-Rajab and Naqsh-i-Rostam. Comparative study of historical sources and analytical approach at archaeological evidences and using historical approache are the methods to analyze and interpret data.

Visual Evidence and Semiotics

Sassanid martial activities initiated years earlier that Ardashir to overcome Persia. Different factors caused clergymen raised to power and became influential through Sassanid rule (Hosseini 1392). Ardashir Babakan was a priest of Anahita temple at Istakhr, Fars (Christensen 1367: 134) enjoyed and joined dissatisfied clergymen to his government and endowed them high positions; it was his philosophy because his new ruling based on religious power and aristocracy that concluded to unification of religion and ruling (Hosseini 1392). As conclusion, one can say Ardashir needed clergymen confirm him to legitimize his ruling. Direct relation and superiority on people, doubled acceptance and support of clergymen. Following study of historic and written sources on presence of a cleric figure alongside Ardashir, firstly there is need to involve in similar visual parameters of the relief, which is identified earlier, for personological studies of the figure. In order to conclude, figure of Kartir is the best option, among options, because of the similarities to target figure, on the other hand, we know Kartir for the badge on his hat (Moosavi Haji 13996: 166); powerful face with shaved face, a badged hat, and his hair that came out of his hat on neck (fig. 5). His official custom is a long robe to his knee and a belt with a sheath (fig. 6). All explanation about his appearance is comparable to our target figure, so one could suggest that the appearance characteristic of Sassanid clergymen relied on the same pattern and tradition. However, every clergyman has common characteristic in every given religion.

Conclusion

Accordingly, one could conclude:

- It is not logical that a neutral person, a servant, would be carved on a public media such as a royal relief, let alone in a scene of investiture ceremony and crowning of Ardashir as the representative of Ahuramazda on earth.

- No servant allowed to hold sword.

- Accordingly, Ardashir always needed general legitimation and acceptance that could be facilitated by a chosen religious figure at people.

- Considering Sassanid and further written and historical sources, presence of Tansar as great supporter and evangelist is undeniable. His appearance in the relief matches to the discussion of present paper.

- Visual composition and evidences of the figure, garment, shaven face, hat, and hairs are completely similar to great clergyman Kartir of later Sassanid period, so one

Parseh Journal of Archaeological Studies

Discovering an Important Historical Truth: The Presence of Tansar in Ardeshir Babakan's Rock Releifs

Iman Khousravi[1], Seyed Rasool Mousavi Haji[2]

Received: 2019/04/07
Accepted: 2019/06/17

Abstract

Up to now, 35 rock reliefs have been identified from the Sassanid period, one of them is located outside the political borders of Iran, at the site known as the Rag-e Bibi in Afghanistan. 34 other rock reliefs have been discovered inside Iran's political borders in various regions such as: Rey city, Taq-e Bustan, Salmas, Barm-e Delak, Goyum, Tang-e chogan of Bishapour, Naqsh-e Rostam, Naqsh-e Rajab, Sarab-e Bahram, Tangab-e Firouzabad, Darabgerd, Tang-e Qandil and Sar Mashhad. Although all of these rock reliefs were studied by archaeologists and domestic and foreign researchers repeatedly, but most studies have focused on identifying the main character of the rock reliefs -the Sassanid king. And there is no serious and diligent attempt at identifying other characters on the scene. Of course, some scholars tried to clarify the true identity of some of the characters in the Sasanian rock reliefs. But most of them did not succeed. Because most of these identities are based on speculation. However, identifying individuals in the Sasanian rock reliefs should be based on historical evidence or face recognition or semiotic studies. For example, some researchers said that the character discussed in this article should be the servant of the king. Some also said that he should be the representative of the Karin family. In this research, which is based on the purpose of basic research and based on the nature and method of historical research, was attempted to clarify the true identity of one of the characters in the rock reliefs of Ardashir Babakan with the help of historical evidence, face recognition and semiotic studies. The results of the studies show that the person present in the rock reliefs of Ardashir Babakan should be Tansar. An influential clergyman who has been tried to spread Zoroastrianism and to regulate the texts of Avesta, and helped Ardashir Babakan to reach power and also helped him stabilize his power.

Keywords: Sasanian Rock Reliefs, Ardashir Babakan, Tansar, Historicl Approach, Face Recognition, Semiotic.

1. Ph. D. Student Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. imaan.khosravi@gmail.com
2. Professor, Department of Archaeology, Institute of Institute of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

- Le Breton, L. (1956). "A Propos de cachets archiques susiens". *RA* 50. pp: 134-139.

- Le Breton, L. (1957). "The Early Period at Susa". *IRAQ* 19. pp: 79-124.

- Le Brun, A. (1997). "Couche 18 dans l'Acropole de Suse - Soulagement des sols, Soulagement du temps". *La sequence archeologique de Suse et du sud-Ouest L.Iran an teriermentLa periode Achamenide.* Actes de la recontre Internationale de suse (Iran). Translated by Haide Eqbal, Tehran, IUP. pp: 165-171.

- Malekzadeh Baiani, M. (1984). *History of Seal in Iran.* Tehran, Yazdan.

- Mecquenem, R. De. (1934). "Les Fouilles de Susa 1929-1933". *Mémoires* XXV.

- Mehrafarin, R. (1996a). "Investigation of the civilization signs of animal motifs on Elam cylindrical seals". M.A. Thesis in Archaeology. University of Tarbiate Modares.

- Mehrafarin, R. (1996b). "Seal and its Functions". *Journal of Humanities Sistan and Baluchestan University.* Vol 2(2). pp: 116-133.

- Mittford, M. (2009). *Illustrated culture of symbols and signs in the world.* Translated by Abolghasem Dadvar & Zahra Taran, Tehran, Kalhor.

- Mosavi, B. Z. & Ayatollahi, H. (2011). " Survey on designs of textiles in the Achaemenid, Parthian and Sasanian". *Negareh*. Vol 17. pp: 47-57.

- Motarjem, A. (1996). "Study and Survey of the seals of the discovery seals in north and northwest of Iran and their comparison with the seals of the Central Plateau in the Iron Age". M.A. Thesis in Archaeology. University of Tarbiate Modares.

- Parham, C. (1996). *Fars Carpet Masterpieces.* Tehran, Soroush.

- Pittmann, H. (1995). "Cylinder Seals and Scarbes in the ancient Near East". in , J *Sasson, Civilizations of the ancient Near East.* Vol3, New York. 1589-1603.

- Porada, E. (1965). "The relative Chronology of Mesopotamia, Part 1, Seals and Trade (6000-1600B.C)". In: R.W. Ehrich, *Chronologies in old world Archaeology.* Chicago. 133-200.

- Porada, E. (1971). "Aspects of Elamite Art and Archaeology". *Expedition* 13(3-4). pp: 28-34.

- Porada, E. (2004). *The Art of Ancient Iran: Pre-Islamic Cultures*. Translated by Yousef Majidzadeh, Tehran, University of Tehran.

- Rashad, M. (1990). "Die Entwicklung der Vor-und Fruhgeschishtlichen Stempelsiegel in Iran". *AMI* 13. Berlin.

- Shayestehfar, M. & Ghaffari, G. (2015). "Investigating the role of birds in the pottery of Islamic section of Reza Abbasi Museum". *Second National Iranian Archaeology Conference-2015,* Birjand.,

- Taheri, S. (2012). "The prototype of Lion In Ancient Iran, Mesopotamia & Egypt". *Honar-ha-ye-Ziba Honar-ha-ye Tajasomi.* Vol 49. pp: 83-93.

- Von Wickide, A. (1990). *Prähistorische Stempel Glyptic in Vorderasien*. Munich.

- Wolanin, A. (1978). *Rites, Ritual Symbols and their Interpretation in the Writings of Victor W.* Turner, Roma: Pontifical Gregorian University.

- Yahaghi, M. (2007). *Mythology and storytelling in Persian literature*. Tehran, Contemporary Culture.

were devised by the Achaemenid artist, rather, old concepts in a new way with new technology and sophistication are on the seal.

Reference

- Amiet, P. (1972). *Glyptique Susienne. Memoires de la delegation en Persian.* Tome XLIII Vol I, France.

- Amiet, P. (1980). *La Glyptique Mésopotamienne Archaique*. Paris.

- Bakker, J. (2007). "The Lady and Lotus, Representations of Women in the Achaemenid Empire". *Iranica Antiqua* XLII: 207-220.

- Balkhari Qhi, H. (2009). *The Secrets of a Flower Now.* Tehran, Academy of Art.

- Caldwell, J. (1976). "The Early Glyptic of Gawra, Giyan and Susa and the Development of long Distance Trade". *Orientalia* 45: 227-250.

- Childe, G. (1996). *Man make Himself.* Translated by Ahmad Karimi Hakak & Mohammad Halataie, Tehran, Franklin.

- Clark, M. (2010). *English-Farsi Dictionary of Art* (Oxford).Translated by Elham-Elsadat Rezaie, Tehran, Barg Neghar.

- Colon, D. (1987). *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East, Chicago.* University of Chicago Press and London. British Museum Publications Ltd.

- Dadvar, A. & Mobini, M. (2010). *Hybrid Animals in Ancient Iranian Art.* Tehran, Al-Zahra University.

- Dadvar, A. & Oliaee, B. (2011). "Throne in Mesopotamien Civilization". *Jelve-Y-Honar*. Vol 3(1). pp: 15-22.

- Damiri, K. (1896). *Properties of Al-animal,* Tabriz.

- Ettinghausen, R. (1978). *Fars Milk Rugs*. By, Parviz Tanavoli & Cyrus Parham, Tehran,

- Esfandiari, A. (1999). *Cheshmeh Ali Culture Location in the Central Plateau of Iran*. Tehran, ICHTO.

- Grayson, M. & Root, M. C. (2011). *The effect of Achaemenid Seals.* Translated by Kamaluddin Niknami & Ali Bahadori, Tehran, University of Tehran.

- Ghirshman, R. (2000). *Sialk Kashan.* Translated by Asghar Karimi, Tehran, ICHTO.

- Jobs, G. (1991). *Symbols.* Translated by Mohammad Reza Baqapour, Tehran, Fekre-rooz.

- Jozi, Z. (1993). "Elam religion with a view on cylindrical seals". M.A Thesis in Archaeology, University of Tarbiate-Modaress.

- Karami, M. (2002). "The Interaction of Mythical-Hybrid Creatures of Two Ancient Iranian and Mesopotamian Civilizations with Emphasis on Shape and Meaning". M.A Thesis in Art Research. University of Tarbiate Modares.

- Hall, J. (2008). *Iconography in East and West Art.* Translated by Rokiya Behzadi, Tehran, Contemporary Culture.

- Henkelman, W. F. M.; Jones, C. E. & Stopler, M. (2004). *Clay Tags with Achaemenid Seal Impressions.* Arta 2004.001.

- Hessari, M. (2012). *Focus Kerman; Neue Archaologische Funde Ous Südostiran und Ihre Bedeutung für die kunst und kultur der Bronzezeit im 3.* Jahrtausend v. Chr. Iran-Tehran.

- Johnson, G. A. (1973). *Local Exchange and Early State Development in Southwestern Iran. Anthropological Papers.* No 51. Ann Arbor: University of Michigan.

exchanges, office letters and political relationships. The main purpose of this article is to document this seal and to interpret the emblems that have reached the Achaemenid from the distant past. Recorded in the Persepolis museum of bilateral seal No. 1267. It has a diameter of 15 mm and a thickness of 9 mm. It is made of stone and its location is Persepolis. There are three distinct roles on the seal. First the man sitting and holding a bowl in his hand and a flower in his other hand. The second is the cedar tree behind the man, and the third is censer in front of the man. The man is Probably a king with a short crown, the hemisphere is like the Achaemenid image.

Identified Traces

Three separate images can be seen on the seal, first is the man sitting and holding the wine cup in one hand and the flower in the other the second is the cedar tree behind the man and the third the udsuz in front of the man.

The man is probably a king with a short crown with several congresses, it is depicted from the half- face like the other Achaemenid image, the crown is similar to the Ahura Mazda round Cap. On the king's seal has the original image and the role of cendar and is quite marginal.

Beneath the crown of hair, curly like all the motifs of persepolis the forehead and back, the king's face wide and his eyebrows reached the ears, the nose is delicate, long and straight, lips are up and drinking and beard shorter than persepolis motifs but curly, the king's eyes look great. The king's neck was proportioned to the body, part of which was nuder the dress, the king's hands are long and stretched and he looks thin. The king has a lotus flower in his left hand with a bud in his right hand corner, like Darius in the Naghshe Baram. The branch of the flower is tall and its end protrudes from the king's hands. The king has a large wine cup in his right hand that lifts it up or closes it. The king's waist is slender and its curvature is quite evident, and the belt is wrapped in two rows around the king's waist. The king's feet are on the ground and parallel to the base of the chair. The king's Boot is a long boot with twisted straps that are not simple in the designs attributed to king Boots, but a simple shoe. Behind the king is a small triangular cedar, there are ten rows of branches on the left and eleven branches on the right of the cedar tree. The branches have all gone upwards and look like praying hands.

It is noteworthy that most tree motifs are on the palm tre seal and less than the cedar tree. Lion painted on a young and very angry seal seems to be a characteristic of most of the lions imprinted in the Achaemenid period. The body of lion is soft and agile, his head turned back. The hands and feet are in a relaxed gait so that the lion triumphantly moves forward the bird on the seal is Dorna that wing has been opened it seems that the artist insisted on drawing the head and neck of the Dorna so as not to induce the role of the Farrah.

Conclusion

Prehistoric believes of Iranian ethnicity have had such a broad role in shaping Iranian art that it is still visible in many works of art, an example is the seal studies. At a time when most of the seals built during the Achaemenid period are cylindrical, a bilateral seal imprinted on Persepolis is the most famous and important Achaemenid city, all the carved motives on it reflect the millennial believes of the Iranian people, some of which still have the same implicatins for contemporary people. None of the motives

Parseh Journal of Archaeological Studies

Bilateral Seal Achaemenid of Persepolis

Mosayeb Amiri[1]

Received: 2019/04/03
Accepted: 2019/06/02

Abstract

The most important way of understanding human being in the past is to study their relics and among the works that have made a significant contribution to identifying culture and civilization and many other issues of ancient Iran, the motif are seals. Studies of this kind of data have been the focus of archeologists and historians for many years and many articles and books have been published on this endless subject. Because the seal and sealing in answering some questions, the correct orientation of a number of questions and new questions about social, economic and people perceptions of the past have been raised. In some motives the artist describes his/her world and this kind of description is actually the optimal use of symbols. In the Persepolis museum, there is a black seal that differ substantially from other Achaemenid seals. This bilateral seal is a lesser-known role in the art of molding and is unique in Achaemenid molding. This seal is first published and revised based on various criteria such as art style and symbol interpretation. The main purpose of this article is to document and introduce the symbols of this seal; the author will also answer a few questions about this seal by using descriptive-analytic methods and by using authentic library resources after fully describing this seal. First, what are some of the concepts used on the engraving on the seal? How these symbols originated and whether these forms were the result of Achaemenid thought or a legacy of a very ancient culture?

Keywords: Seal, Achaemenid, Persepolis, Symbol.

Introduction

On the occasion of the plan of organizing the repositories of the Persepolis museum in the summer of 2015, I had a black seal on a meeting in august of that year. This seal had differences A double-sided stamp seal that is unique in the Achaemenid period. On the other hand, the seals have a special place among the represent the customs, habit and believes of a people and also showcase history, religion, philosophy and art alongside administrative. Social management for centuries, these motives are rooted in ancient Iranian civilization and sometimes influenced by neighboring nations. This portable data has also spread art and culture to other lands due to its use in commercial

1. Assistant Professor, Department of Archaeology History Period, Iranian Centre for Archaeological Research (ICAR), Tehran, Iran. amiri_m27@yahoo.com

"gossan" was formed and it was probably the kind of song street market quotes were chest to chest. The importance of music in the Sassanid era, forced the king to appoint a minister for relations such art. Rank them in court Bahram Gur was promoted to second grade classes of the community court. Due to the rising value of the musicians in the court, there are special procedures for the ceremony music. In Sassanid period like the past, different types of music can be seen. Including a festive and happy, when hunting was hunting that deception, as well as the religious ceremony of singing used to comply with previous periods. In the course of the past continued to use some of the instruments. Also at this time the instruments were invented, how notation arose and skilled musicians and great musicians like Barbad, Bamshad, rebellious, Nakisa and others emerged and certain sounds like Ravshn or "way" was coined during this era. Poetry and music together in this land, and poet and musician is often a people. The music of this era is also quite popular among ordinary people and continued to Islamic periods.

Conclusions

The results of this research state that the music, as a general, was a special art for dominant ruler in the society which professional artists used to gather in their courts. Playing various instruments such as harp, reed (Ney), Drum, hornpipe, timpani, etc. Playing various instruments such as harp, reed (Ney), Drum, hornpipe, timpani, etc. in orisons, sacrifice, wedding and mourning ceremonies, indicating the association of this art with social life of people and closed connection between music and cultural, religious, social, economical and political characteristics of societies in ancient Iran.

Reference

- Dyson, R. H. Jr & Lawn, B. (1989). "Key Stratigraphic and Radiocarbon Elements for the 1976 Hesār Sequence". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR. Report of Restudy Project 1976.* Casa Edit rice le Lettere. Firenze.

- Pope, A. U., (1976). *Introducing Persian Architecture*. Tehran: Soroush Press.

- Potts, D. T., (2010). "Monarchy, Factionalism and Warlordism: Reflections on Neo-Elamite Courts". Im Herausgegeben von Bruno Jacobs und Robert Rollinger. *The Achaemenid Court Harrassowitz Verlag.* Wiesbaden. pp: 107- 137.

- Farrokh, K., (2005). *Sassanian Elite Cavalry AD 224 – 651.* Britain, Oxford: Osprey publishing.

- http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154

- http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/

- http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/

internal interactions and represents sadness and joy, excitement and peace of mind of human beings. Clearly, music is a twin phenomenon and the essence of every nation in the world and part of the national identity and the culture of each society. Is that every nation and culture with its own music and is presented well and every nation has a special music from the distant past, a feature that the nation remained culturally distinct from the rest of the United Nations. Evidences found from Archaeological explorations, rock reliefs and rock inscriptions, express immemorial connections between music art and Iranian societies and cultures in the historical age. The music of Historical era (Elamites, Medians, Achaemenids, Parthians and Sassanians) is the most general division of music history of pre Islam. The flourish of Elamid music, before the Achaemids, can be noted as well.

Discussion

This research is a descriptive – analysis type, conducted to survey the position of music art in the societies and cultures of Iran at the Historical age. The research findings are gathered by documentary and field studies and analyzed in qualitative manner.

Elamite period, the religious aspect is more art (probably due to lack of awareness of the use of this type of art, not a fact issue) of music and musicians in different events such as prayer to God (s) and sacrifice is used, although in that evening treated to music for celebrations. Choghamish seals in pre-historic and close to the Elamite era boom in the art show. Another important point in this era, there are three types of instruments (wind, percussion and string) in relief Kul-farah, Nineveh and Choghamish is obvious. The Medes also continued the tradition of singing the prayer ceremony. The art of this period are still among the lower class of society was not room for growth. Apparently the enthronement ceremony of the kings of the Medes, and continued playing music with ancient traditional shows. Another important point is that in this era, more music and religious aspects of the court official. In the Achaemenid era, a variety of martial music, festive and popular religious and because they Achaemenid Empire, many ethnic groups and was brought under the umbrella of its sovereignty, it is natural that people and communities benefit from these experiences. For example, the relative effects of Elamite and Achaemenid Persians in Mesopotamia the art of music is evident. There are a variety of instruments such as bass drum, horn, trumpet, harp, and trumpet and so does the variety of music in the evening. Although most economic activity in the state and was Clergymen and music is also closely associated with the court and Clergymen, but the bards and minstrels in ceremonies such as weddings and parties, it is reported that the ceremony might have the class and the ruling of is. Women who are part of every society, at court, continuing a long tradition, at least since Elam shows. Of military music show which direction the signal should not ignore the start and end of the war was used. In the Seleucid era by combining the theory of joint Iranian Persian music and Greek - Greek arose that its effects can be seen in the Western and Arabic music communities. The Parthian era, social security and qualitative progress in the industry, the development of the art of music. At this time a singer by the name of the party

Parseh Journal of Archaeological Studies

The Position of Music Art Among Iranian Societies and Cultures in Historical Period

Meysam Aliei[1], Ismaeil Hemati Azandariani[2], Mohammad Hassan Zal[3], Ebrahim Raigani[4]

Received: 2019/04/17
Accepted: 2019/05/19

Abstract

Evidences found from Archaeological explorations, rock reliefs and rock inscriptions, express immemorial connections between music art and Iranian societies and cultures in the historical age. The music of Mythic era (Pishdadians and Kayanids) and Historical era (Medians, Achaemenids, Parthians and Sassanians) is the most general division of music history of pre Islam. The flourish of Elamid music, before the Achaemids, can be noted as well. This research is a descriptive – analysis type, conducted to survey the position of music art in the societies and cultures of Iran at the Historical age. The research findings are gathered by documentary and field studies and analyzed in qualitative manner. The results of this research state that the upper and lower classes of the society had an important role in formation, transition and evolution of this art at the aforementioned time. Playing various instruments such as harp, reed (Ney), Drum, hornpipe, timpani, etc. in orisons, sacrifice, wedding and mourning ceremonies, indicating the association of this art with social life of people and closed connection between music and cultural, religious, social, economical and political characteristics of societies in ancient Iran.

Keywords: Music, Historical Age, Dominant Class, Iranian Societies and Cultures.

Introduction

Music, art phenomena of human society from ancient times had an enormous impact on human life and the instruments used in each of the shapes and forms found. Some researchers, regardless of the place of music in ancient societies, conflicting views about the history and musical instruments proposed. Melody of emotions and human-induced

1. Ph.D in Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. meissam.aliei@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Archaeology, Institute of Art and Architectures, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.
3. Assistant Professor, Department of Tourism Management, Institute of Humanities Sciences and social, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
4. Assistant Professor, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Khorasan Razavi, Iran.

- Gopnik, H. & Rothman, M. (2011). *On the high road, The history of Godin Tepe, Iran.* Mazda Pub.

- Hessari, M., (1999). "Proto Elamite Culture of Iran". *Bastanpazhuhi* (5&6):14-20.

- Hessari, M. (2011). "New Evidence of the Emergence of Complex Societies Discovered on the Central Iranian Plateau". *Iranian Journal Of Archaeological Studies* (1: 2) :35-48

- Hessari, M. & Yousefi Zoshk. R. (2013). "New Evidences on Emergence of Complex Societies in the Central Iranian Pelateau". In: *Susa and Elam.* Published: Brill.

- Hessari, M. (2013). *The Formation and Development of Proto- Writing in Iran.* Published by Samt.

- Hessari, M. (2016). *Proto- Writing in East of Ray Plain Central Plateau of Iran*. Distinguished Scholars of Cultural Heritage of Iran. (vol 1). Edithed dy: Hessari, Morteza. I.C.H.O.

- Hessari, M. (2016). *Proto- Writing of Iran. In The Comprehensive History of Iran.* The Center for the Great Islamic Encyclopedia.

- Hinz, W. (1964). *Das Reich Elam. Tranlated by Parviz Rajabi. Published by Mahi.*

- Jacobsen, T. (1939). *The Sumerian King List.* Chicago: AS 11.

- Johnson, G. A. (1987). "Nine thousand years of social change in western Iran". In: *The Archaeology of Western Iran.* Edited by Frank Hole. Smith Sonian Institution Press.

- Kramer. N. S. (1972). *The Sumerians.* The University of Chicago Press.

- Kohl. P. (2008). "Quasi-Eastern Governments of East Sumer: A Preliminary Description of the Political Geography of Eastern Iran". In: *The Halil Basin Civilization.* Edit by Youssef Madjidzadeh. ICHHTO.

- Lamberg, K. C. C. (1970). *Excavation at Tape Yahya 1967-1969.* Cambridge, Massachusetts

- Lamberg, K. C. C. (1971). "Proto- Elamite at Tape Yahya". *Iran* vol (9): 87-96.

- Lamberg, K. C. C. (1976). "The Third Millennium at Tepe Yahya. A Preliminary Statement". Archaeological Research in Iran. Pp: 71-84.

- Madjidzade, Y. (2003). *Report of the third season of excavations in the ancient site of Uzbeki.* I.C.H.H.T.O.

- Madjidzade, Y. (2011). *Archaeology Reports of the Ozbaki.* I.C.H.H.T.O.

- Madjidzade, Y. (N.D). *Report of the first and second season of excavations in the ancient site of Uzbeki.* I.C.H.H.T.O.

- Malek Shahmirzadi, S. (2002). *The Ziggurat of Sialk.* I.C.H.O.

- Moorey, P. R. S. (1993). *Iran: A Sumerian El- Dorado. In Early Mesopotamia and Iran: Contact and Conflict, 3500-1600 B.C.* John Curtis. British Museum.

- Mutin, B. & - Lamberg, K. C. C. (2013). *The Proto- Elamite settlement and Its Neighbors.* Poblicathin by the American School of Prehistoric Research.

- Nissen, J. H. (1993). *The Context of the Emergence of Writing in Mesopotamia and Iran. In Early Mesopotamia and Iran: Contact and Conflict, 3500-1600 B.C.* John Curtis. British Museum.

- Oates, J. (1986). *Babylon.* Thames and Hudson. London.

- Oppenheim, A. L. (1964). *Ancient Mesopotamia.* The University of Chicago press.

- Peighanbari, H. R. (2014). "Historical geography of Persian Gulf lands in the third millennium B.C.". Ph.D. Thesis. Tehran University.

- Pittman. H. (1997). "The Administrative Function of Glyptic Art in Poroto – Elamite Iran: a survey of the Evidence". *Sceaux d Orient et leur emploi ROS Orientals*. Vil X. pp 133-161.

Anthropology. Vol 23, No (6): 613-640.

- Alizadeh, A. (2010). "The Rise of the Highland Elamite in Soudwestern Iran". *Current Anthropology.* vol 51. n(3). pp 353- 376.

- Alizadeh, A.; Ahmadzadeh, L. & Omidfar, M. (2013). *Ancient Settlement System and Cultures in the Ram Hormuz Plain, Southwestern Iran.* the Oriental Institute of the University of Chicago.

- Amiet, P. (1993). *The Period of Irano- Mesopotamian contacts 3500-1600 BC.* In Early Mesopotamia and Iran: Contact and Conflict, 3500-1600 Bc.Proceeding of a Seminar in memory or Vladimir G. Lukonin, John Curtis. British Museum.

- Amiet, P. (1988). *Suse 6000 and d'histoire.* Paris. Monographies des musees de France.

- Arfaie, A. (1988). "Dawn that goes to Light". *Iranian Journal of Archaeology and History.* 3(1): 77-78.

- Arfaie, A. (1996). *Convert Names and Vocabulary - Sumerian, Akkadian (Babylonian and Assyrian) and Elameit Languages to Persian.* A Collection of Essaya on Yade Bahar. Aghah Press.

- Brentjes, B. & Maurizio T. (1983). "On Proto- Elamite Iran". *Current Anthropology.* Vol 24. Pp 240-241

- Carter. E. (1998). "The Achaeology of Elam". In: *Encyclopaedia Iranica.* Edit by Ehsan Yarshater.vol VIII. pp 313-325

- Caldwell. J. R. (1968). "Tall.i Ghazir". *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatiechen Archaologe* (3): 319-355.

- Cameron, G. G. (1936). *History of Early Iran.* Chicago/ London. University of Chicago

- Collins, P. (2016). *Mountains and Lowlands: Ancient Iran and Mesopotamia.* Ashmolean Museum.

- Crawford, H. E. W. (1991). *Sumer and Sumerians.* Cambridge University Press.

- Dahl, J. L. (2010). *Deciphering Proto-Elamite*. for the RAI 51 Chicago.

- Dahl, J. L. (2012). The Marks of Early Writing. Iran, L, 1-16.

- Dahl, J. L.; Hessari, M. & Yousefi Zoshk, R. (2012). "The Proto-Elamite Tablets from Tape Sofalin". *Iranian Journal Of Archaeological Studies* (2):1 54-73.

- Dahl, J. L.; Petrie. A. C. & Patts. D. T. (2013). *Choronologocal Paramenters of the Earliest writing system in Iran. In Ancient Iran and its Neighsburg.* Oxbow Books, Oxford, UK. PP: 353- 378.

- Delougaz, P. & Kantor, H. J. (1996) .*Chogha Mish: The First Five Seasons of Excavations, 1961-1971.* Edited by Abbas Alizadeh. Publication 101, Vol 2. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago

- Delaport, L. (1996). *Mesopotamia, The Babylonian and Assyrian Civalization.* Translated by V.Gordon Child. London & New York.

- Dyson, R. H. & Howard, S. A. (1989). *Teppe Hissar.* Reports of the Restudy Project 1976, Firenze: Case Editrice le Lettere.

- Englund, R. (1998). "Elam IV. Proto-Elamite", In: *Encyclopedia Iranica*. Pp:325-330.

- Frayne, D. R. (1992). "The Early Dynastic List of Geographical Names". *New Haven*: AOS 14: 58-59.

- Gelb. I. J. & Kienast. B. (1990). *Die Altakkadischen Konigsinshriften des Dritten Jahrtausends* V.Chr. Franz Steiner verlag Stuttgart.

- Girshman. R. (1934). "The Tablette Proto-Elamite du Plateau Iranien". *Revue d Assiriologie* (XXXI): 115-119.

of the Elamite to the Elamite period is based on Mesopotamian texts during this period. The excavations along with the archaeological findings confirm the existence of the name of Elam and its states in the third millennium B.C in the inter-linguistic texts obtained from this period. This research has a qualitative and strategic system and is based on descriptive method and with fundamental aims. The basis of further analysis relies on library information and findings.

Identified Traces

The name of Ilam is clearly explored in Sumerian sources. Sumerian inscription from Mesopotamia around 2600- 2700 BC use the Sumerian legal NIM meaning king Islam, and these references can be traced back to the last king Avan and the Elamite tetts left over from the inscriptions of the Elamites themselves. The written from of the Islam land in the Sumerian cuneiform used the NIM .KI from which was spoken Elam (ma) the word NIM in Sumerian has several meanings, but because it is one of the NIM pronunciations in Akkadian elu, some orientalists have speculated that the word elam (ma) in sumerian elamtu in Akkadian must be an anonymous from of the verb root, and ilam was called the high land. Vocabulary list of the names of the gods of discovered from AbuSelabiq in southern Mesopotamia names a god named leugal NIM. NIM implies the state of Ilam as used here, so god's name can be called king of Ilam . Other linguistic evidence from Mesopotamia, including the myth of the Arath land, also confirms the expansion of commerce and consequently increased cultural exchange.

In this discussion they have documented linguistic evidence in two parts of the cuneiform and pseudo- cuneiform texts on the relationship between Ilam and Mesopotamia. The mountainous part of the east was so important to the inhabitants of Mesopotamia that the Sumerian word Nim has been used in the Mesopotamian texts of the Uruk period for mountainous areas , especially the mountaineers of the Iranian plateau. Although complex forms of writing were invented in southern Mesopotamia and south western Iran in the 4th millennium BC, but until about 2500 BC, we cannot say precisely on the basis of written texts about the history of the region. During this period, events are based on royal inscriptions. Elamite words are visible in both Elamite and non -Elamite sources, and the Elamite vocabulary has been documented since the second half of the third millennium BC, but little information is known about the Elamites. The resources available for the history of the early Mesopotamian dynasty provide little insight into the research on the history of Ilam. These sources. Which some times refer to Ilam, Report most of the scattered wars between Ilam and Mesopotamia in the third millennium BC, which can be seen in later periods. Ilam was the most important and powerful neighbor of summer during the third millennium BC and lang after that.

Conclusion

What the documented literary sources indicate is the existence of a cultural, economic and hostile relationship between the Proto-Elamite to the Old Elamite not only did the Elam States exist but they were powerful enough to defend themselves against Mesopotamian and even attack Mesopotamia.

Reference

- Aarab, A., (2017). "A Study Toponyms of the Persian Gulf during the Elamite Period". *Specialized Quarterly of Persian Gulf Studies,* 3, 1(9): 6-17.

- Abdi. K., (2001). "Malyan1999". *Iran*. Vol (30): 73-98.

- Akbari, H. & Hessari, M. (2004). "Genesis of writing in Iran". *Joranal of Iranian Studies,* 6: 27-46.

- Alden, J. et al. (1982). "Trade and politics in Proto- Elamite Iran". *Current*

Parseh Journal of Archaeological Studies

Evidence of Cultural Connection Between the Proto-Elamite and the Old Elamite based on Mesopotamian Texts

Kamal Aldin Niknami[1], Morteza Hessari[2], Tahereh Shokri[3]

Received: 2019/03/23
Accepted: 2019/06/19

Abstract

The cultural period of the Proto-Elamite, due to the entry of the Iranian plateau into another phase of the urbanization period and having a number of writings indicating the beginning of writing in this land, is an important stage in the historical beginning of Iran. Since then, the Elamite period has received much attention due to the creation of the first Dynastic governments on the Iranian Land. The Sequence of the Proto-Elamite to the beginning of the Old Elamite period is based on the Elamite text, with some ambiguities and based on some information and data, including the Elamite text, stop is considered, and its evolution until the time of Old Elam is questionable but the sequence mentioned in Mesopotamian texts can be traced and reviewed. A study was carried out with the aim of examining the name of Elam, its land and its states in the period from the Proto-Elamite to Old Elamite in Mesopotamian texts, and the most important question in this research is to find out how the succession of the Elamite to Old Elamite was based on Mesopotamian texts during this period. Research alongside archaeological data confirms the existence of the Elam and Elam states in the third millennium B.C in Mesopotamian linguistic texts obtained at this time. The Present study has a qualitative and strategic system and is based on fundamental goals and is descriptive in terms of methodology. The method of collecting the findings was done in a library manner and all of them were extracted from valid source. The base for further analysis relies on library information and findings.

Keywords: Proto-Elamite, Old Elamite, Mesopotamia, Sumerian Texts.

Introduction

Proto-Elamite first found in Susa in Khuzestan, traditionally considered one of the capital of the Elam state. Identification of this cultural period goes back to the explorations of the Susa area in the late 19th and early 20th centuries. The texts of the beginnings of the third millennium Elam deal only with administrative, local matters and are the documents for the receipt and payment of grains, livestock's and workers. After the Elamite period the volume of information and some of the features of this period have been excluded in some areas, the written documents do not clearly indicate the continuation of the course until the next stage, the Old Elamite. The Question in this study is how the succession

1. Professor, Department of Archaeology, Institute of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Associate Professor, Department of Archaeology, Institute of Protection and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
3. Ph.D in Archaeology, Department of Archaeology, Institute of Protection and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. tahereshokri@yahoo.com

Reference

- Abedi, A. (2011). "The Survey and an Analysis of The Archaeological Data from Kul Tepe of Jolfa and a Comparative and Analytic Comparison of its Finds to the Adjacent Regions". Unpublished thesis, Tarbiat Modares University. [in Persian]

- Abedi, A.; Shahidi, H. K.; Chataigner, C.; Niknami K., Eskandari, N.; Kazempour, M.; Pirmohammadi, A.; Hosseinzadeh, J. & Ebrahimi, G., (2014). "Excavation at Kul Tepe (Hadishahr), North-Western Iran, 2010: First Preliminary Report". *Ancient Near Eastern Studies* 51: 33-165.

- Alibeigi, S., (2006). "Report on the Demarcation of the Core and Buffer Zone of the Archaeological Mound of Golestan in Robat Karim County". Unpublished report, archives of Tehran Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Directorate. [in Persian]

- Alizadeh, K., (2010). "The Kura-Araxes, Early Transcaucasian or Yanik Culture". *Bastanshenasi Iran/Archaeology of Iran* 1: 69-85.

- Alizadeh, K. (2012). "A Reappraisal of the Migration Theory in Archaeology and the Spread of Kura-Araxes Culture in Ancient Near East". *Bastanshenasi va Tarikh/ Archaeology and History* 25 (2): 79-94.

- Alizadeh, K., & Azarnoosh, M., (2003). "A Systematic Survey of Tepe Baruj: Interactions between the Two Flanks of the Aras". *Bastanshenasi va Tarikh/Archaeology and History* 17 (2): 3-22.

- Burney, C. A. (1958). "Eastern Anatolia in the Chalcolithic and Early Bronze Age". *Anatolian Studies* 8: 157-209.

- Burney, C. A. (1961). "Excavation at Yanik Tepe, North-West Iran". *Iraq* 23(2): 138-153.

- Burney, C. A. (1962). The excavation at Yanik Tepe, Azerbaijan, 1961: Second Preliminary Report". *Iraq* 24(2): 134-152.

- Burney, C. A. (1964). The excavation at Yanik Tepe, Azerbaijan, 1962: Third Preliminary Report". *Iraq* 26(1): 54-61.

- Burney, C. A. (1970). "Excavations at Haftavān Tepe 1968: First Preliminary Report". *Iran* 8: 157–171.

- Burney, C. A. (1972). "Excavations at Haftavān Tepe 1969: Second Preliminary Report". *Iran* 10: 127–142.

- Burney, C. A. (1973). "Excavations at Haftavān Tepe 1971: Third Preliminary Report". *Iran* 11:153–172.

- Burney, C. A. (1975). "Excavations at Haftavān Tepe 1973: Fourth Preliminary Report". *Iran* 13: 149–64.

- Burney, C., & Lang, D. (1971). *The Peoples of the Hills: Ancient Ararat and Caucasus.* New York: Praeger Publishers.

- Burton-Brown, T. (1951). *Excavations in Azerbaijan, 1948.* London: John Murray.

- Chaychi Amirkhiz, A. (2011). "An Analysis of the Genesis of Early Bronze Cultures in Northwest Iran". *Motaleaat Bastanshenasi/Journal of Archaeological Studies* 2: 64-78.

- Dyson, R. H. Jr. (1961). "Hasanlu 1960 Campaign". *Archaeology* 14:63–64.

- Edwards M. R. (1983). *Excavations in Azerbaijan (North-western Iran).* Volume 1, Haftavan, Period VI. Oxford (BAR Int. Ser. 182).

- Edwards M. R. 1986 (1983). "Urmia Ware and its Distribution in North-Western Iran". *Iran* 24: 57-77.

- Fazeli Nashli, H., & Ajorloo, B. (2004). "An Introduction to the Spread of the Kura-Araxes Culture in the Late 4th Millennium in the Qazvin Plain". in M. Azarnoosh (ed.) *Proceedings of the International Symposium on Iranian Archaeology: Northwest Region, pp.* 181-191. Tehran: Iranian Center for Archaeological Research.

emerged, and some Chalcolithic forms and decorative techniques persisted (Glumac and Anthony 1992). Related material occurs at most sites in Caucasia, the eastern fringes of Anatolia, and Geoy Tepe K1 (Sagona 2000).

The Period II is distinguished by the abundance of elbow handles and advent of semi-circular Nakhichevan lugs; the rail rims are utterly absent (Seyedov 2000). Notable in the assemblages is the ubiquitous concentric circles or "eyes" and incised triangles or chevrons. The pottery with its distinctive incised decorations shows influences from neighboring spheres. Various motifs are discernible. Animals, birds and fish occur in abundance. Birds appear as stylized representations on jars and bowls with decorations always reserved for the base or close to it. Also present are very simple geometric designs, bands raging from plain examples of undulating lines to those of a very intricate combination of nested designs, horizontal grooves or hatches, zigzags and doted patterns, rows of geometric motifs like lozenges with adjoining triangles filled with a various combinations of incised dots in diverse arrangements, swastikas, small lozenges and slanting motifs. Spirals and concentric circles were applied in incised form and evolved into an excised form with the related patterns filled with a white paste or lime. A frequent motif is the sharply angled triangles evoking the mountain motif as is the incised patterns imitating cuneiform signs. They are much finer compared with the ordinary handmade pieces. The Kura-Arax II material from Yanik Tepe find parallels in Geoy K1, Yakhvali, Ravaz (Kohna Shahar), Baruj, Haftavan VII and Godin IV (Burney 1961, 1962; Kleiss and Kroll 1979; Asurov 2000).

Typical to the Kura-Araxes III assemblages are the incised spirals and loop handles attached to the rim. The concentric circles occur in a higher frequency (Burney and Lang 1971, 67; Seyedov 2000, 19). Nakhichevan lugs show a gradual decline. Related pottery is known from Geoy K3, Godin IV, Shengavit IV, Kul Tepe of Nakhichevan, Kvatskhelebi in Georgia and sites in the Koban area of East Anatolia (Burney 1961, 1962; Burney and Lang 1971; Sagona 2000).

Conclusions

Large-scale cultural changes and interactions in southwest Asia and the dispersion or extension of the Kura-Araxes Culture to the western Iran and eastern and southern Turkey in the late 4th-early 3rd millennium BC revolutionized the social structure. The ramification that ensued, a most notable being the population growth, would culminate in the emergence of inter-regional contacts, which in turn made possible exchange of ideas that also included art styles. An obvious example as regards pottery is the advent of a type of handmade black pottery applying an innovative decoration technique, known as the Kura-Araxes tradition. The present study introduced an as yet unpublished sample of decorative patterns found on the sherdage from Yanik Tepe stored for several decades in the storerooms of National Museum of Iran. The huge excavated ceramic collection in the museum's storerooms, dating to the Neolithic, Chalcolithic, Bronze Age, and Iron Age to the Sasanian period, suggests that the settlement at the site persisted for an extended span of time thanks to the favorable surrounding landscape.

Statistical analysis of the pottery showed the most frequent decorative schemes are a combination of geometric designs as plain or decorated bands with animal and bird motifs, a fact that reflects the important role animals played in the regional subsistence system hinging on animal husbandry and hunting. Comparison of these ornamental patterns with those from other cultures that flourished across the vast geographical area of the Kura-Araxes horizon, extending from northwest, west and central plateau of Iran through Anatolia and Transcaucasia, shows that a few motifs show strong influences of the homeland of the culture while most instances are of an indigenous character, though with inspirations from neighboring regions.

Yanik Tepe

A key site in the archaeology of the eastern Urmia Lake Basin, Yanik Tepe is 30 km southwest of Tabriz and 6 km from Khosrowshahr, within the village of Tazeh Kand on the Talkheh Rud. Burney excavated the site in 1960, 1961 and 1962, shortly after its identification in 1958-9. Yanik Tepe consists of a high mound and a low mound, rising 16.5 m and 1.50 m from the surrounding lands, respectively. With an original total area of about 6 hectares, it represents a type-site of the Kura-Araxes culture in Azerbaijan (Burney 1963, 138). Large parts of the site are now destroyed. Typical of the culture that flourished at Yanik Tepe were round and rectilinear houses and a distinct pottery tradition. Most intriguing are those types that resemble the material from the vast cultural horizon of eastern Anatolia and the early Trans-Caucasia of the mid-3rd millennium BC.

Building on the results of his excavations at Yanik Tepe, Burney divided the whole Kura-Araxes (or the ETC) sequence to the three discrete periods of ETC I, ETC II, and ETC III, where the earliest period marks the birth of the culture in its motherland, the second is associated with round structures and decorated pottery, and the latest sees the predominance of rectilinear architecture and virtual disappearance of decorations on pottery (Summers 2004, 619-620). For a more recent and detailed discussions on the chronology and dates as well as the stratigraphy of Yanik Tepe, the reader is referred to Summers 2013; 2014, 157-159.

An idiosyncrasy of the Early Bronze Age at Yanik Tepe is the handmade, black or gray burnished pottery with incised patterns. The technique is reminiscent of woodcarving and was presumably inspired by the densely forested landscape of the homeland of bearers of the culture who came to the rather sparsely wooded regions of northwest and west Iran. The technique was widely applied to pottery along with excised patterns, filled with white and occasionally ocher pastes.

Designs like birds and highly stylized rams or ibexes with curled horns, and bands of geometric motifs were carved on bowls, jars and footed pedestal vessels and small cups, the pottery forms common to the period.

The Middle Bronze period marks a shift in architectural styles as the related houses were built in a rectilinear plan using mud bricks. The thick walls spoke of two-storied buildings. The use of decorations diminishes, and the so-called graphite burnished technique emerges on a few examples of cups. Vessels are relatively finer, and burnishing is more frequent. Pottery forms show no considerable differences between the two periods (Burney 1962). However, the so-called Nakhichevan lugs, common to the latter period, occur now only in a vestigial form.

Kura-Araxes Pottery of Yanik Tepe

This section gives a description of the pottery with a special focus on decorations, along with a series of so far unpublished illustrations, which besides enriching the existing literature on the pottery history, are intended to improve the current picture of the evolution of pottery styles through the long Kura-Araxian horizon at Yanik Tepe. It is notable that, as stated earlier, the pieces and decorations published here have not been introduced in any earlier publications and have been selected from various trenches and levels to ensure a representative sample to the possible extent.

The Kura-Araxian pottery, coming in disparate wares and decorations, represent a new style that newcomer artisans had brought with themselves to northwest Iran. It is characterized by dark gray or shiny black or light brown color; vessels are handmade, contain mineral tempers, and show a burnished surface bearing an assortment of motifs such as spirals, “ram horns” and concentric circles or “eyes” (Burney and Lang 1971). In the Kura-Araxes Period I, rail rims were common, the Nakhichevan lugs were not yet

Parseh Journal of Archaeological Studies

New Evidence from Decorative Patterns of Early Bronze Age Pottery at Yanik Tepe, Iran

Lily Niakan[1]

Received: 2019/02/20
Accepted: 2019/05/18

Abstract

Beginning in 1948, archaeological surveys and excavations in northwest Iran brought to light evidence of cultural developments related to the movements of people who colonized vast parts of the Near East from northeast Anatolia to southern Levant in the late 4th and early 3rd millennium B.C., prompted by environmental changes, population boom or shortage of biological resources in their homeland. The period is best known in the archaeological literature as the Early Trans-Caucasian (ETC) or Kura-Araxes culture, and is distinguished, by a disparate black burnished pottery with incised decorations. Here is published for the time a sample of decorative patterns on the related pottery from Yanik Tepe. The main question of the study was: To what extent did the newcomer potters communicated on this pottery the artistic traditions they had brought with themselves from their homeland? Data gathered through museum and library enquiries were used to carry out a comparative study. Data analysis was of qualitative nature, and the study represented one of culture-historical.

Keywords: Azarbaijan, Yanik Tepe, Early Bronze Age, Pottery, National Museum of Iran.

Introduction

The question central to this study is: Does the Kura-Araxian pottery tradition at Yanik Tepe reflect traits induced by indigenous experimentations, or it was simply developed via foreign inspirations and cultural interactions?

As stated, the pottery assemblages from Yanik Tepe had remained intact since their initial movement to National Museum of Iran after the close of excavation. Preparatory work was therefore required before deciding on or attempting any sort of study. Accordingly, the whole collection was recorded and washed before the decorated sherds were singled out and sorted into such groups as geometric motifs, animal motifs, plain, and miscellaneous. This was followed by the documentation process that involved photographing, drawing and registering the entire formal and technical attributes of individual pieces. Attempts were made to exclude from the final sample the patterns that were identical to those already published by Burney in various places. Also to meet the diversity criterion, pieces were selected from as varied excavated exposures as Areas or Trenches H, HX, K, L, M, P and different Levels, viz. YT.HX3, YT161HX, YTHX4, YT.HX1, YTK3, YT.HH1, YTH5, YT.HH1A, YT.C5, YT.P2, YT.LIA, YT.HH10, YT.HX1, YT.L3PRMII, YT.P2, YT.39C, and YT.RH13.

1. Associate Professor, Department of Archaeology Islamic Period, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (ICAR), Tehran, Iran. lilyniakan@yahoo.com

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh

Contents

New Evidence from Decorative Patterns of Early Bronze Age Pottery at Yanik Tepe, Iran
|| Lily Niakan ||
6-9 (Part of Peresian: 7-24)

Evidence of Cultural Connection Between the Proto-Elamite and the Old Elamite based on Mesopotamian Texts
|| Kamal Aldin Niknami, Morteza Hessari, Tahereh Shokri ||
10-13 (Part of Peresian: 25-36)

The Position of Music Art Among Iranian Societies and Cultures in Historical Period
|| Meysam Aliei, Ismaeil Hemati Azandariani, Mohammad Hassan Zal, Ebrahim Raigani ||
14-16 (Part of Peresian: 37-56)

Bilateral Seal Achaemenid of Persepolis
|| Mosayeb Amiri ||
18-21 (Part of Peresian: 57-72)

Discovering an Important Historical Truth: The Presence of Tansar in Ardeshir Babakan's Rock Releifs
|| Iman Khousravi, Seyed Rasool Mousavi Haji ||
22-24 (Part of Peresian: 73-88)

An Overview on the Archaeology Aspect and Cultural Developments of the Islamic Settlements of Tuyserkan Plain (Beginning of Islam to The End of the Qajar Period)
|| Reza Nazari Arshad, Khalilollah Beik Mohammadi, Nasrin Beik Mohammadi ||
26-29 (Part of Peresian: 89-108)

Study and Analysis of Pottery Styles from the Beginning of the Islamic Era to the end of the Safavid Period in Hamadan
|| Mohammad Ebrahim Zarei, Mohammad Shabani ||
30-33 (Part of Peresian: 109-126)

An Unknown Memorial in Zavaghan: Jomeh Mosque or Mansion
|| Hassan Akbari, Mohammad Hossein Bahroloulomi, Mohammad Sharif Moradsoltan ||
34-37 (Part of Peresian: 127-140)

Archaeological Investigation of Medieval Islamic Potteries from Troglodytic Structure of Tahigh, Khomein
|| Ismaeil Sharahi, Hossein Sedighian ||
38-40 (Part of Peresian: 141-158)

Illustrations of Qajar Period Laquer Artworks with Iconography Approach
|| Fataneh Mahmoudi ||
42-45 (Part of Peresian: 159-177)

Referees and Contribtours:

- Mohammad Afrogh (Ph.D)
- Hassan Akbari
- Saeid Amir Hajluo (Ph.D)
- Khalilollah Beik Mohammadi (Ph.D)
- Nasir Eskandari (Ph.D)
- Esmaeil Hemati Azandaryani
- Morteza Hessari (Ph.D)
- Ali Hozhabri
- Ali-Reza Khosrozadeh (Ph.D)
- Yaghub Mohammadifar (Ph.D)
- Abbas Motarjem
- Abbas Namjou (Ph.D)
- Sara Saghaei (Ph.D)
- Rohollah Yosefi Zoshk (Ph.D)

Research Institute of Cultural Heritage and Tourism
Free University of Berlin
Bu-Ali Sina University
University of Culture & Science

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh
Parseh Journal of Archaeological Studies

Vol. 3 || No. 8 || Summer 2019

P. ISSN: **2645-5048,** E. ISSN: **2645-5706**

License Holder (Publisher): **The Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)**
Managing Editor: **Morteza Hessari**
Editor-in-Chief: **Yaghub Mohammadifar**
With Cooperation: **Bu-Ali Sina University, University of Culture & Science and Free University of Berlin**

Editorial Board (In Alphabetical Order)**:**

Daryoosh Akbarzadeh
Associate Professor, Department ofAncient Languages and Ancient Texts, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Reinhard Bernbeck
Professor, Department of History and Cultural Studies, Free University of Berlin

Hassan Fazeli Nashli
Professor, Department of Archaeology, University of Tehran

Morteza Hessari
Associate Professor, Department of Archaeology, Art University of Isfahan and Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Hassan Karimian
Associate Professor, Department of Archaeology, University of Tehran

Yaghub Mohammadifar
Professor, Department of Archaeology, Bu-Ali Sina University

Mohammad Mortezaei
Associate Professor, Department of Archaeology Islamic Period, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Abbas Motarjem
Associate Professor, Department of Archaeology, Bu-Ali Sina University

Seyed Rasool Mousavi Haji
Professor, Department of Archaeology, University of Mazandaran

Javad Neyestani
Associate Professor, Department of Archaeology, Tarbiat Modares University

Holly Pittman
Professor, Department of the History of Art, University of Pennsylvania

Susan Pollock
Professor, Department of History and Cultural Studies, Free University of Berlin

Reza Rezalou
Associate Professor, Department of Archaeology, University of Mohaghegh Ardabili

Arkadiusz Soltysiak
Professor, Department of Bioarcheology, University of Warsaw

Mohammad Ebrahim Zarei
Professor, Department of Archaeology, Bu-Ali Sina University

Executive Director: **Dr. Khalilollah Beik Mohammadi**
Executive Internal: **Hassan Akbari**
Logo Type: **Jamshid Molapuor**
Persian Editor: **Dr. Leila Kordbacheh**
English Editor: **Dr. Azar Sarmadijou**

The author(s) is responsible for views, statements and are expressed in papers. No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

Website: journal.richt.ir/mbp
E-Mail: mbp.journal@gmail.com
Address: Postcode: 1113855468, No. 8, Plate 4, Vakiloodouleh Dead-end, Bastion Street, Imam Khomeini Street, Tehran.
Telefax: 021 - 66964065

Instructions writing articles in *Motaleat Bastanshenasi Parseh* journal

1. Subjects of articles, accepts in various aspects of archaeology, Iranian art history, adjacent cultures related with Iran, and inter disciplinary studies.
2. Articles must be original research and hasn't been published elsewhere and or simultaneously be submitted to another journal.
3. Scientific reports activities of field and laboratory must be written in instruction of journal.
4. Joint research articles must be listed noting the title and number of research project, and employer institution.
5. If, article is extracted from Master dissertation or Doctoral thesis, to be mentioned. Published these articles is permitted subject to condition of the new.
6. This journal doesn't publish translated articles.
7. Article should be related with specialty the author or authors.
8. Liability material presented in paper is with corresponding author.

Stylistic Conventions

- **View author / authors:** This page must be without a number, and includes full article title (title of the article should be very clear and indicative the content of article) name and last name of author/authors, academic rank, name of institution or place of employment, address, phone number and e-mail.
- **Persian abstract:** Must be maximum 300 words. The title of article and key word are set on a separate page. Persian abstract should be capable of standing alone indicative the entire article, and includes: design and problem statement, objectives and necessity, question and hypothesis (main), method, most important findings, and conclusion of research.
- **Introduction:** should be includes: design and problem statement, objectives and necessity, question and hypothesis (main and subsidiary) of research. This section must be comprehensive and set in one page.
- **Research method.**
- **Research background.**
- **Article text:** This section is includes: Theoretical bases, studies and surveys, findings, and conclusions of research.
- **Conclusion of research:** should be logical and reasonable, and with summing up of items considered. Also, this section should be includes answer the question and survey the research hypothesis in the form of presenting research findings.
- **Gratitude:** Appreciation from cooperation and guidance of those who helped compilation of the article (if you wish).
- **Footnotes:** Includes is English equivalents and explanations of terms, that should respectively the number in the text and write in form notes at the end of article (do not insert any footnotes inside text).
- **Resources:** Alphabetical order and sorted by last name of author (Persian and Latin).
- **English section:** must be accompany article in separate file (Word file) send to journal office. Also, this section must be includes author specifications and complete translation of the paper summary (short article form) in 1200 words, includes: abstract (300 words and includes: design and problem statement, objectives and necessity, question and hypothesis (main), method, most important findings, and conclusion of research), introduction (300 words and includes: design and problem statement, objectives and necessity, question and hypothesis (main and subsidiary) comprehensive), article text (300 words), conclusion (300 words), and all Persian resources (Persian resources must be translated) and English used in research.

Guide for tuning articles

- **Article text:** Article text must be tuning with all information (text, image/pictures, map, plan, table, and chart) maximum in 20 pages size A4 (each page 24 lines, Persian text with font B-Mitra, size 13 and line spacing 1/5 point, Persian footnote with size 10; English text (references, …) with font Times New Roman and size 12; English footnote with size 8). Emphasis, Persian section article mustn't be, in total (abstract, introduction, body, conclusion, and references) more than 7000 words.
- **Pictures, charts, plans, and tables:** Minimum and maximum use the essential number of images, charts, and tables in article are important; They Must be good quality (pictures whit quality 300 dpi and whit format jpg) and mention source (emphasis, that mustn't be in total, image/pictures, map, plan, table, and chart, more than 15 items).
- **Title of table:** must be in top right and with its source (if table is set by author or authors, the year should be inserted; Example: (Source: author/authors, 2018).
- **Title of pictures, charts, and plans**: must be in bottom right and with source (if production pictures, charts, and plans is set by author or authors, the year should be inserted; Example: (Source: author/authors, 2018).

Referring Method

• Inside text Persian and English

a) Reference whit one author: (last name, publication date: page), example: (Niknami, 2017: 27).
b) Reference whit two authors: (last name of authors, publication date: page), example: (Niknami & Hessari, 2017: 27).
c) Reference whit three authors or more: (last name of author and et al., publication date: page), example: (Niknami et al., 2017: 27).

• End of text (Resources):

Book:

Last name of author, name of author / authors (year of publication). Book title (Italic). Volume, translator name or editor, place of publication: publisher name, published.

Example:

a) Reference whit one author: Coon, C. S. (1951). *Cave Explorations in Iran,* 1949. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
b) Reference whit two authors or more: Hole, F., Flannery, K.V. and Neely, J.A. (1969). *Prehistory and Human Ecology on the Deh Luran Plain, Memoirs of the Museum of Anthropology,* No. 1, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Article:

Last name of author, name of author / authors (year of publication). "Article title" (inside guillemot). Journal title (Italic). Place of publication, course number or journal year, journal number, pages of article in journal.

Example:

a) Reference whit one author: Burney, Ch. (1975). "Excavations at Haftavan Tepe 1973: Fourth Peliminary Report". *Iran*, Vol. XIII, pp. 149-164.
b) Reference whit two authors or more: Batiuk, S. & Rothman, M. (2007). "Unraveling Migration, Trade, and Assimila- tion", *Expedition* 49, No. 1, pp. 7-17.

Dissertation, thesis, and reports:

Last name of author, name of author/authors (year of publication). "Title of dissertation, thesis, and reports (inside guillemot)". Place of research: name of University/Institute (unpublished).
Example for dissertation or thesis: Rezalo, Reza (2008). "Emergence of communities whit complex structure of political and social in New Bronze period in south area of Aras River whit case study of archaeological data Ghaleh Khosro". Doctoral thesis, Tehran: University of Tarbiat Modares (unpublished).
Example for report: Mohamadifar, Y. and Motarjem, A. (2004). "Report of archaeological survey Tuyserkan county", archive administration of cultural heritage, handicrafts and tourism organization of Hamedan province (unpublished).

In The Name of
GOD

مطالعات باستان‌شناسی پارسه

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh

Parseh Journal of Archaeological Studies

P. ISSN: **2645-5048**
E. ISSN: **2645-5706**

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh

8

Parseh Journal of Archaeological Studies
Vol. 3 || No. 8 || Summer 2019 ISSN (P.): 2645-5048, (E.): 2645-5706

New Evidence from Decorative Patterns of Early Bronze Age Pottery at Yanik Tepe, Iran 6-9
|| Lily Niakan || (Part of Peresian: 7-24)

Evidence of Cultural Connection Between the Proto-Elamite and the Old Elamite based on Mesopotamian Texts 10-13
|| Kamal Aldin Niknami, Morteza Hessari, Tahereh Shokri || (Part of Peresian: 25-36)

The Position of Music Art Among Iranian Societies and Cultures in Historical Period 14-16
|| Meysam Aliei, Ismaeil Hemati Azandariani, Mohammad Hassan Zal, Ebrahim Raigani || (Part of Peresian: 37-56)

Bilateral Seal Achaemenid of Persepolis 18-21
|| Mosayeb Amiri || (Part of Peresian: 57-72)

Discovering an Important Historical Truth: The Presence of Tansar in Ardeshir Babakan's Rock Releifs 22-24
|| Iman Khousravi, Seyed Rasool Mousavi Haji || (Part of Peresian: 73-88)

An Overview on the Archaeology Aspect and Cultural Developments of the Islamic Settlements of Tuyserkan Plain (Beginning of Islam to The End of the Qajar Period) 26-29
|| Reza Nazari Arshad, Khalilollah Beik Mohammadi, Nasrin Beik Mohammadi || (Part of Peresian: 89-108)

Study and Analysis of Pottery Styles from the Beginning of the Islamic Era to the end of the Safavid Period in Hamadan 30-33
|| Mohammad Ebrahim Zarei, Mohammad Shabani || (Part of Peresian: 109-126)

An Unknown Memorial in Zavaghan: Jomeh Mosque or Mansion 34-37
|| Hassan Akbari, Mohammad Hossein Bahroloulomi, Mohammad Sharif Moradsoltan || (Part of Peresian: 127-140)

Archaeological Investigation of Medieval Islamic Potteries from Troglodytic Structure of Tahigh, Khomein 38-40
|| Ismaeil Sharahi, Hossein Sedighian || (Part of Peresian: 141-158)

Illustrations of Qajar Period Laquer Artworks with Iconography Approach 42-45
|| Fataneh Mahmoudi || (Part of Peresian: 159-177)