

مدیریت تولید هنر در دوره هخامنشی (بررسی موردی: بهره‌برداری از نقش مایه‌های مشابه در هنرهای گوناگون)

دکتر علیرضا هژبری نوبری^{۱*}، ماهیار طاووسی^۲، دکتر محمود طاووسی^۳، دکتر فرهنگ خادمی ندوشن^۴

^۱ دانشجوی گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۳ استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۴ دانشجوی گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

چکیده

یکی از ویژگی‌های مهم هنر هخامنشی، تکرار نقش مایه‌های یکسان در آثار هنری این دوره طولانی و انسجام این هنر است. از این رو، بسیاری از پژوهشگران ایده وجود الگوهای ثابت و از پیش تعیین شده برای این هنر را ضروری دانسته و آن را الگویی برای حجاران، پیکر تراشان و فلزکاران دانسته‌اند. اما پژوهش حاضر درصدد نمایش تفکر منسجمی است که با بهره‌گیری از تفکری جامع به تدوین این الگوهای ثابت و متناسب پرداخته است. به این منظور بررسی میدانی بر روی نقش سر شیر بواسطه کثرت استفاده در هنرهای گوناگون هخامنشی و بازنمایی آن از جوه گوناگون مورد نظر این مقاله قرار گرفته است. شیوه پژوهش استفاده از دستگاه ترسیم نماهای گوناگون برای دستیابی به ساختار هندسی این نقش مایه و نحوه بازنمایی آن در آثار نقش برجسته، سرستون و مجسمه‌ها و هنرهای کاربردی این دوره است. نتایج نشان می‌دهد که مدیریت هنری کارگاه‌های دربار، یک سازمان سه بعدی دارای انتظام معین ایجاد و بنا به نیاز بازنمایی‌های گوناگون، با استفاده از قوانین صفحات تصویر و ترسیم هندسی نمای مورد نظر، ضمن حفظ انسجام نقوش، نمای متناسب با جایگاه مورد نظر را پدید می‌آورد. از سوی دیگر، نتایج می‌تواند راهی برای تمایز آثار هنری کارگاه‌های دربار و دیگر آثار این دوره محسوب گردد.

واژه‌های کلیدی:

هخامنشیان، طراحی نقشمایه، مدیریت هنری، حجاری، فلزکاری.

مقدمه

اجرای کار اساس ایرانی دارد. ویژگی که این تصاویر را از دیگر تمدن‌های تأثیرگذار مانند آشور یا یونان جدا می‌سازد، عدم وجود آزادی نقوش آشوری یا واقعگرایی هنر یونان، این نقوش را به سمت نوعی سازمان‌تصویری دارای انتظام معادل با دوران کلاسیک هنر مصر، اما کاملاً متمایز از آن سوق داد. پژوهش حاضر قصد دارد که این انتظام را بعنوان عامل تمایز هنر ایرانی مورد بررسی قرار دهد. امری که از منظر پوپ می‌تواند به تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و درک کامل و مشارکت کامل در واقعیتی فراتر از شخص منجر گردد (پوپ، ۱۳۷۳، ۴۳).

جهت دستیابی به این سازمان در یک نمونه موردی، قصد پژوهش حاضر، سنجش نحوه بازنمایی عنصری واحد در هنرهای گوناگون می‌باشد. پس از بررسی نقوش گوناگون گیاهی، جانوری و انسانی در موقعیت‌های گوناگون و بعد از بررسی میدانی، نقشمایه شیر برای بررسی برگزیده شد، برخلاف نقش مایه‌های گیاهی و انسانی، پیکره شیر تنها پیکره‌ای است که مادر هنرهای گوناگون هخامنشی در قالب دو و سه بعدی با آن روبرو می‌شویم و تنها نقش مایه ترسیم شده از نمای روبرو در هنر هخامنشی است. در مورد دیگر نقوش از جمله انسان و گاو امکان دستیابی به نمای روبرو وجود ندارد. بنابراین نقش شیر در سرستون‌های هخامنشی در قالب سه بعدی، در نقش برجسته پلکان آپادانا و آثار بعد از آن در قالب نمای روبروی حمله به گاو و نمای جانبی شیر ماده و بچه‌های آن در گروه هدیه‌آوردندگان شوش و حضور آن بر روی ریتون‌های زرین هخامنشی و بازوبندها و مهرهای سنگ و عاج این عصر می‌تواند مورد مطالعه مناسبی برای درک شیوه انتظام هنر هخامنشی باشد.

در این بررسی هدف دستیابی به شیوه برقراری ارتباط میان ساختار تجسمی این نقش مایه در ابعاد و مکان‌های گوناگون با هدف هماهنگی است؛ اما بررسی ما دارای محدودیت‌هایی از منظر مصالح ساخت، ابعاد و شیوه‌های تولید نیز هست که عاملی برای ممانعت از تجسم یافتن ذهنیت هنرمند و برنامه ریز در عمل می‌گردد. تجزیه و تحلیل نهایی ضمن نمایش دیدگاه هخامنشیان پیرامون سازماندهی تصاویر با هدف دستیابی به هماهنگی، شالوده یک نظریه برای تفکر پیرامون سازمان هنری فعال در دوران هخامنشی خواهد بود.

یکی از ویژگی‌های هنر هخامنشی که در دیگر اعصار هنر ایران تکرار نشده، ویژگی این هنر در پدید آوردن یک سیستم هنری منسجم و یکپارچه است که در طول این سلسله به ویژه دوره دوم هخامنشی، تغییرات اندکی را نشان می‌دهد. هنر هخامنشی دارای نقوش محدودی نیست، اما میزان انسجام این هنر در تکرار الگوهای یکسان چنان وسیع است که همواره آن را به عنوان هنری متعالی ستوده‌اند.

با وجود تحقیقات وسیع انجام شده بر روی دوره هخامنشی و بررسی نقوش تزئینی آن از وجوه گوناگون، کمتر به این ویژگی ذهن ایرانی در این بنا، یعنی انتظام و نقش و کارکرد آن در ساختار هنر هخامنشی به عنوان یک مؤلفه فکری مؤثر و عاملی در شکل دادن به هنر پرداخته شده و بسیاری نقش مایه‌های هخامنشی را الگوهای یکسان و تکراری می‌دانند که در طول دوره‌های گوناگون اقتباس شده‌اند. از سوی دیگر در برخی از پژوهش‌ها، این نظم را نه یک بنیاد فکری در طراحی که نوعی شیوه اجرایی مبتنی بر کاربرد نقش مایه‌های طراحی شده محدود می‌دانند و کارکرد آن را در سطح یک شیوه اجرایی تقلیل داده‌اند. اما پژوهش حاضر درصدد آن است که نشان دهد این امر ناشی از تقلید صرف نقش مایه‌های محدود در مقیاس وسیع نیست؛ بلکه انتظام هنری به عنوان عاملی مثبت و هدفمند و مؤثر در ایجاد هنری یکپارچه و بواسطه وجود یک مدیریت هنری واحد در دوره هخامنشی، کنترل آثار اجرا شده در مقیاس‌های گوناگون را بر عهده داشته‌است. این امر به معنای اندیشه واحد سازمان دهنده در پشت آثار هنری این دوره است. اما بواسطه محدودیت مستندات پیرامون سازمان هنر در این دوران، تنها امکان بررسی این امر از طریق شواهد تصویری ممکن است. بنابراین هدف پژوهش حاضر تنها بررسی شیوه سازماندهی نقش مایه‌ها در هنرهای گوناگون و دستیابی به عامل هماهنگی میان آنهاست.

روش پژوهش استفاده از تحلیل هندسی نقش مایه‌ها برای دستیابی به انتظام و ساماندهی آنها برای دستیابی به هماهنگی بعنوان عاملی مهم در تولید آثار هنری در هنر هخامنشی در ابعاد گوناگون است. این امر را باید کلید دستیابی به عاملی دانست که هنر هخامنشی را از بعد تصویر از سایر هنرها جدا می‌سازد. زیرا هنر هخامنشی شکل‌های ساختمانی، نقوش و تزئینات و موفقیت‌های اساسی بسیاری از تمدن‌ها را در خود جای داده بود؛ اما نقشه و

هنر هخامنشی

نقره برای کاخ شاهی ساخته شد^{۳۱}. مسلم است که سازمان هنری هخامنشیان علاوه بر تعیین نوشتار بر فرم ظروف مورد استفاده نیز نظارت داشته است. حتی اگر کارگاه های هنری ویژه در سایر ساتراپی ها و سرزمین های دیگر بوده باشد. چنانکه موری معتقد است که یکی از این مراکز هنری ساخت اشیاء در آسیای صغیر بوده است (Moorey, 1980, 28-42).



تصویر ۱- بشقاب هخامنشی دارای کتیبه میخی، دوران اردشیر اول، موزه رضا عباسی.

ابزارهای اندازه گیری

از آنجا که بررسی حاضر متمرکز بر بررسی سازمان ابعاد نقوش برای دستیابی به هماهنگی بین آنها در بازنمایی های گوناگون است، لذا باید پیرامون دانش و ابزار تنظیم اندازه ها اطلاعات کافی داشته باشیم. از شواهد بجای مانده بر روی حجاری ها، استفاده از گونیا ی بنایی دارای یک لبه صاف، گوشه قائمه و تراز و شاغول ترکیب شده با آن و نشانه های مشخصه آن بر روی حجاری ها، اندازه گیری نخی، خطکش های چوبی و پرگار تقسیم برای کشیدن دایره استفاده می شده است (رف، ۱۳۸۱، ۲۰). به همراه این وسایل می توان حدس زد که در میان طراحان که نقوش را با خط انداختن بر سنگ ترسیم می نمودند (Schmidt, 1939, 28)، دانش ریاضی کافی و توان تصویرگری در طراحان وجود داشته است. حتی اگر نظریه استفاده از شابلون های چوبی پیش ساخته را قبول نماییم؛ طراحی این شابلون ها نیز نیازمند این دانش بوده است. در مورد نقوش مورد استفاده در پیکره سازی و فلزکاری نیز با وجودی که شواهدی در این زمینه وجود ندارد، اما وجود این ابزار به شیوه های موصوف ناگزیر بوده است. دلیلی بر این شواهد را باید ریتون های گوناگون عصر هخامنشی دانست که علیرغم تنوع، همه آنها دارای تناسبات مشابهی هستند. پژوهش های پیشینی پیرامون این تناسبات در هنر هخامنشی صورت گرفته که از جمله آنها می توان به تحقیق پیرامون تناسبات انسانی یکسان در پیکره های گوناگون هخامنشی (افهمی، طاووسی، ۱۳۸۵، ۱۰۴-۹۳) و نحوه استفاده از مدولاسیون ها در ترکیب بندی پیکره ها در دوران عصر هخامنشی (افهمی - طاووسی، ۱۳۸۵، ۷۵-۶۷) اشاره نمود. هر دوی این پژوهش ها نشانگر ساختار هندسی پیچیده پیکره های هخامنشی است. ولی در پژوهش حاضر تلاش معطوف سازماندهی نقوش در بازنمایی های دو بعدی و سه بعدی و کشف رابطه آنها برای دستیابی به اندیشه گروه هنر حاکم در زمینه بازنمایی تصاویر است.

هنر هخامنشی بر مبنای هنرهای اقوام تابعه و سنن هنری پیشین، از پاسارگاد که باید آن را نمونه کوچک تخت جمشید دانست آغاز و به هنری متمایز بدل گشت. این هنر، هنر شاهنشاهی و در پایتخت و با سرنوشت آنها همراه بود. پیشرفت آن در دوران کورش و داریوش به اوج می رسد و پس از جنبشی اندک در دوره خشایارشا و اردشیر، با افول هخامنشیان به پایان می رسد (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۱۳۰). اما به ویژه هنر هخامنشی را باید تجسمی از شیوه تفکر هخامنشی نیز برشمرد. تلاش آنها برای سازماندهی یک امپراطوری عظیم و ایجاد ارزش های جهانی، این هنر را نه به یک هنر پویا، بلکه به هنری منسجم، ایستا، برنامه ریزی شده و دارای الگوهایی متعالی بدل ساخت. زیرا دستاوردهای چشمگیر هخامنشیان از استعداد برنامه ریزی در یک مقیاس وسیع و قدرت مدیریت عملی آنها ناشی می گشت (پوپ، ۱۳۷۳، ۲۲). در تخت جمشید به عنوان برترین نمونه این هنر، نقوش با وجود تنوع بسیار، یکسان هستند (رف، ۱۳۸۱، ۱۷). از سوی دیگر حجم اندکی از اشیاء و آثار بر جای مانده از این دوره نیز نشانگر هماهنگی میان هنرهای گوناگون این عصر و تکرار همین نقش مایه ها بر روی دیگر آثار هنری این دوره است. بسیاری از محققان، این یکسانی و شباهت را فارغ از تلقی آن به عنوان یک هنر امپراطوری دارای واژگان محدود اقتباس شده از سرمشق های آشوری و در برخی جنبه ها از نقش برجسته های هیتی، ایده استفاده از الگوهای مشابه در بخش های مختلف این هنر را مطرح ساخته و علاوه بر توجه به تلاش ایرانیان برای پیوند این دو هنر و هنر مصر و یونان، یافتن ویژگی های انحصاری ایرانی را از ویژگی های این هنر دانسته و به ویژه در بعد تزیینات وابسته به معماری، تفاوت آن دو را در ارتباط نقش برجسته های هخامنشی و معماری بنا و در نوق شکل و نظم، تمایل به وضوح و توصیف دقیق می دانند که از ویژگی های ذهن ایرانی است (پوپ، ۱۳۷۳، ۳۸).

می توان حدس زد که این هنر در مراکز ساتراپی های ایران نیز مقلدان بیشماری داشته است. شواهد اندکی از این برنامه ریزی در عرصه هنر، برای ما باقی مانده است. لوحه شوش داریوش (DS) نمایشی از این برنامه ریزی بزرگ هنری در مقیاس معماری را به نمایش می گذارد (بریان، ۱۳۷۷، ۴۰۱). از سوی دیگر، در آثار هنری این دوره، کتیبه های مختصری نیز نمایشگر این سازمان هنری هستند. کتیبه های درگاه های سنگی و شال ستون های کاخ داریوش آپادانا و کتیبه های ظروف سیمین و زرین این عصر نشان از یک سازمان منسجم تعیین کننده ضوابط و تولیدات هنری در دربار هخامنشی دارد. یک بشقاب سیمین موجود در موزه رضا عباسی به سهولت نحوه صدور فرمان تولید اشیاء و مکان استفاده آن را در قالب جمله ای تشریفاتی که علاوه بر مقوله خبری خود، ریشه هایی از تثبیت اقتدار، دودمان و مشروعیت را در درون خود دارد نیز مقرر می سازد: "دستور اردشیر بزرگ، شاه شاهان، شاه سرزمین ها، پسر خشایارشا، شاه بزرگ، پسر پادشاه داریوش هخامنشی، این بشقاب

نقش شیر

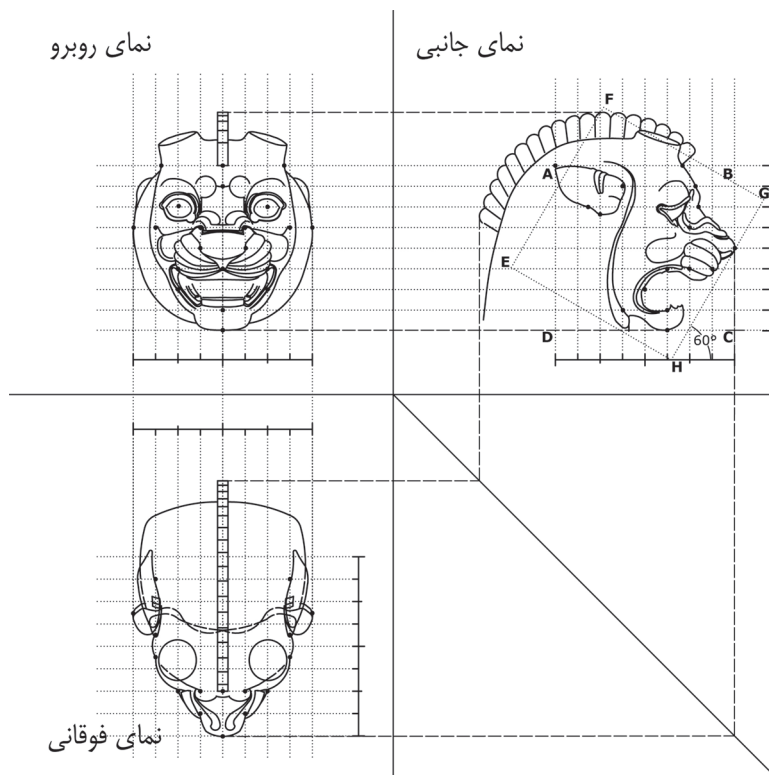
که در مورد برخی دیگر از نمونه‌های بررسی نیز بواسطه محدودیت در دستیابی به شیء بوده است. دستگاه سه نما ابزاری نوین برای ترسیم نماهای یک شیء سه بعدی با استفاده از اطلاعات آن و درک رابطه میان تصویر دو بعدی و شیء سه بعدی مزبور و رابطه هندسی آنهاست.



تصویر ۲- سرستون ایوان شرقی آپادانا، تخت جمشید.

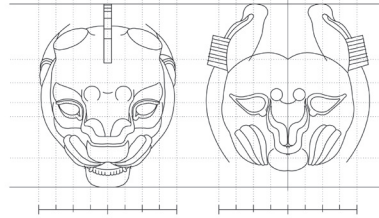
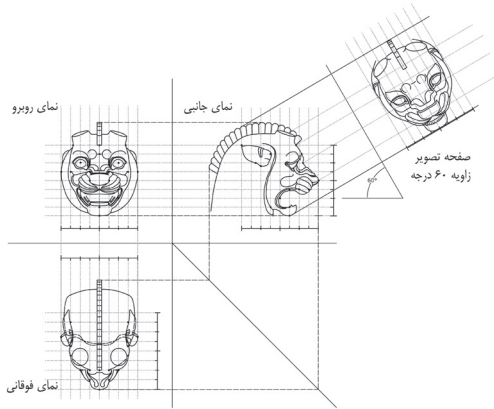
یکی از بنیادی‌ترین نقوشی که در ابتدا می‌توان مورد توجه قرار داد و بواسطه ابعاد و دقت اجرای خود می‌تواند مرجع مناسبی برای سنجش ایجاد نماید، پیکره شیر مربوط به سرستون جبهه شرقی آپادانا است که در حال حاضر بر روی سطح ایوان شرقی آپادانا قرار داده شده است. پیکره مزبور دارای کیفیت بسیار مناسبی از منظر حجاری بوده و متعلق به بنای آپادانا به عنوان مرجعی برای تمامی ساختمان‌های پس از خود در تخت جمشید است. در طول دوران هخامنشی، کیفیت اجرای نقوش دستخوش تغییرات فنی بسیاری شده و بسیاری از نقوش انتهایی این عصر را بواسطه دقت اجرای پایین و تخریب ناشی از استفاده از مصالح نامناسب نمی‌توان مبنای مقایسه قرار داد. اولین مرحله برای دستیابی به رابطه میان بعد سوم و دوم در این تصویر استفاده از دستگاه سه نما برای دستیابی به پیچیدگی‌های درون ساختار این پیکره و دستیابی به نماهایی بود که توسط عکاسی مستقیم امکان دستیابی به آنها وجود نداشت. امری

ترسیم سه نما در این مرحله تنها طرح اولیه‌ای را پدید می‌آورد که مبنای سنجش دیگر تصاویر توسط ما خواهد بود:

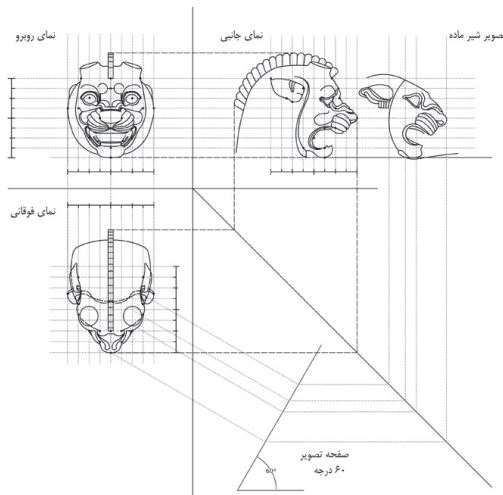


تصویر ۳- نقشه نماهای گوناگون روبرو، جانبی و فوقانی بخش سر شیر، سرستون جبهه شرقی آپادانا.

ترسیم هندسی سر شیر و تحلیل تناسبات آن پیکره از طریق ترسیم خطوط انتظام دهنده نشانگر آن است که ترسیم پیکره از طریق محاط نمودن آن در یک مکعب (ABCD) با ابعاد مساوی (تنها ارتفاع این مکعب به میزان ۵٪ از ابعاد دیگر کوچکتر است) و بهره برداری از تناسبات زوج آن تا حد ۱/۸ برای دستیابی به نقاط بنیادی تعیین کننده ابعاد اجزای پیکره است.



تصویر ۴- رابطه میان بازنمایی صورت شیر گاو شکن و نماس صفحه تصویر ۶۰ درجه نمای روبرو.



تصویر ۵- صفحه ۶۰ درجه جانبی نمای روبرو و تصویر شیر ماده گروه هدیه آورندگان خوزی.

بازنمایی شیر در تزیینات وابسته به معماری

دومین تصویری که در هنر هخامنشی اهمیت بسیار زیادی دارد، ترسیم نمای شیر از روبرو است که در پلکان‌های مختلف تخت جمشید در قالب نمای روبرو از شیر در حال حمله به گاو دیده می‌شود. به استثنای این تصویر، هیچ نمای روبروی دیگری در هنر هخامنشی قابل مشاهده نیست. اگر طراحان هخامنشی قصد ایجاد هماهنگی در هنر خود را داشته‌اند، باید میان ساختار تجسمی این بخش و سرستون رابطه وجود داشته باشد.

تصویر ۴ نشانگر اولین رابطه هندسی میان نقش نمای شیر گاو شکن و پیکره سه بعدی شیر است. نمای شیر از دیواره شرقی آپادانا انتخاب شده است تا ضمن کیفیت اجرایی مناسب دارای کمترین تأخر زمانی نسبت به نمونه سه بعدی باشد. این نما، ماحصل گذر یک صفحه تصویر دارای زاویه ۶۰ درجه با سطح نمای روبرو است. همانطور که در مقایسه با نمای روبرو شیر گاو شکن ملاحظه می‌شود؛ دو تصویر از تناسب یکسانی در ارتفاع صورت و عرض آن برخوردارند، اما بواسطه کیفیات تصویری و تمایل به نمایش

عضلات صورت برخی اغراق‌ها در ریزه کاری‌ها صورت گرفته یا برخی از اجزا مانند بال ترسیم شده که در نسخه سرستون یک بخش آماده برای افزودن ملحقات تزئینی و به احتمال قریب به یقین یالی زرین مشابه نمونه تصویر پلکان بوده‌است. از سوی دیگر باید دقت داشت که بسیاری از فرم‌های ترسیم شده توسط ما، بواسطه انحنا و عدم وجود مرزهای مشخص برای هر یک از آنها تا اندازه‌ای قابل تغییر نیز هستند و تغییرات ناشی از ترسیم سطوح منحنی برجسته بر روی سطح صاف نیز وجود دارد.

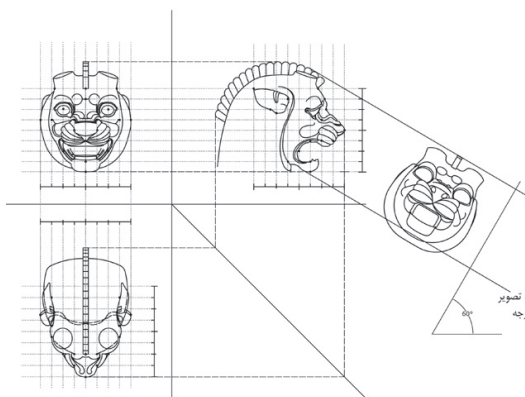
نسخه دیگر قابل مقایسه در پلکان تخت جمشید و نسخه سه بعدی سرستون، بخش سر پیکره شیر ماده متعلق به گروه هدیه آورندگان خوزی در ردیف فوقانی پلکان‌های شمالی و شرقی آپادانا است. با تطبیق این بخش و ستون، یکی از شیوه‌های بسیار ویژه هخامنشیان در بازنمایی قابل درک می‌گردد. تصویر شیر ماده نمای جانبی تندیس یک شیر نیست، بلکه نمایی سه رخ از یک صورت است که با نمای جانبی پیکره ترکیب شده و به احتمال قریب به یقین با هدف افزایش حالت واقع‌نمایی صورت گرفته‌است. تصویر ۵ نمایشگر این رابطه است. تصویر در راستای عمودی خود از ارتفاع پیکره و در عرض صورت از تناسبات صفحه ۶۰ درجه جانبی بهره می‌گیرد.

بازنمایی شیر در هنرهای کاربردی

و به شماره ثبت ۳۷ در موزه رضا عباسی نگهداری می شود. تطبیق آن با ساختار سرستون در تصویر ۶، بالا بیانگر استفاده از صفحه تصویر نمای روبرو دارای زاویه ۶۰ درجه پایین نسبت به سطح افق است که برای این قطعه مورد استفاده قرار گرفته است. این تصویر و تصویر شیر ماده پلکان نشان می دهد که قسمت سر شیر تا ناحیه یال قطعه ای بوده که به تناسب نیاز و با توجه به زاویه دید بیننده و تصویر مورد نیاز از زوایای گوناگون مورد بازنمایی قرار گرفته و به تناسب به بقیه شیء افزوده شده است. این امر در دو سر شیر از سنگ عقیق (طول تقریبی: ۴ و ۳ س.م.) به شماره ثبت ۳۸ نیز صادق است (تصویر ۶، پایین).

دو نمونه دیگر از بازنمایی های این دوره یعنی طلسم گردن آویز شیر ماده سفالین (ارتفاع تقریبی: ۵ س.م.) موجود در موزه لوور به شماره ۳۹۰۶ و نمونه ظرف سنگی به شکل شیر (عرض تقریبی سر: ۴ س.م.) به شماره ثبت ۶۸۳ در موزه رضا عباسی نمایانگر وجه دیگری از بازنمایی این دوره هستند، اما نباید این آثار را در زمره آثار مهم این دوره و متعلق به کارگاه های دربار دانست.

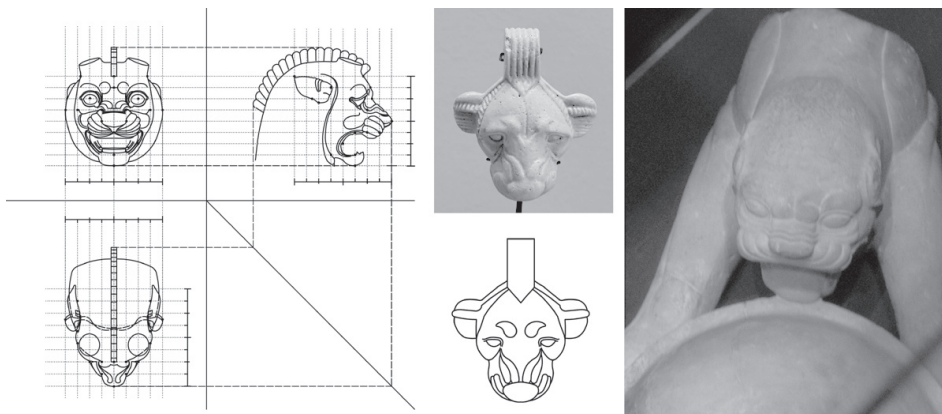
از بررسی نمونه های تصویر ۶ و ۷ می توان به یکی از مهمترین اصول در ساخت پیکره های هخامنشی پی برد و آن اهمیت نمای مورد نظر آنها به عنوان نمای اصلی پیکره و انطباق دیگر اجزای با این نما است. در تصویر ۶ علیرغم ساختار سه بعدی تفوق با نمای ۶۰ درجه پایینی و انطباق دیگر اجزای پیکره با آن و در تصویر ۷ برتری با نمای فوقانی است که ساختار پیکره را تحت الشعاع قرار داده است.



تصویر ۶- صفحه ۳۰ درجه نمای روبرو و تصویر سر شیر از عاج (بالا) و دو سر شیر از سنگ عقیق (پایین) موزه رضا عباسی.

علاوه بر موارد ذکر شده که در ساختار معمارانه قابل پیگیری هستند، بخش دیگری از بازنمایی صورت شیر در اشیای این دوره وجود دارد. تصویر شیر در دوره هخامنشی نقشی کلیدی داشته و معانی بسیاری نیز از بعد مشروعیت قدرت و از بعد نمایش قدرت بر آن حمل شده است و از اینرو استفاده از این نقش در قالب تزیینات سرپرده شاهی (Schmidt, 1939, 63)، لبه پیراهن شاهانه (کخ، ۱۳۸۷، ۲۴۲) و نقوش طلائی قابل دوخت بر روی منسوجات و در موارد متعددی در قالب نقوش مهرهای شاهانه و مهرهای عقیق و عاج قابل مشاهده است. از دیگر آثار برجسته این دوره نیز ریتون های فلزی دارای نقش شیر هستند که در زمره نفیس ترین آثار این دوره محسوب می شوند. به منظور بسط تئوری خود پیرامون همگرایی هنرها در این دوره و قوانین ثابت برای بازنمایی، این بررسی بر روی این اشیای نیز ادامه یافته است، اما همچنان مبنای مقایسه تندیس سرستون قرار داده شده است.

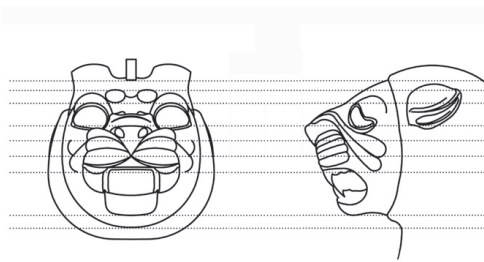
یکی از قطعاتی که با وجود ابعاد کوچک خود (طول تقریبی: ۶ س.م.) ارزش مطالعه بسیار زیادی دارد، یک سر شیر تراشیده شده از عاج است که به احتمالی می تواند قطعه ای از یک عصا یا دسته یک شیء بوده



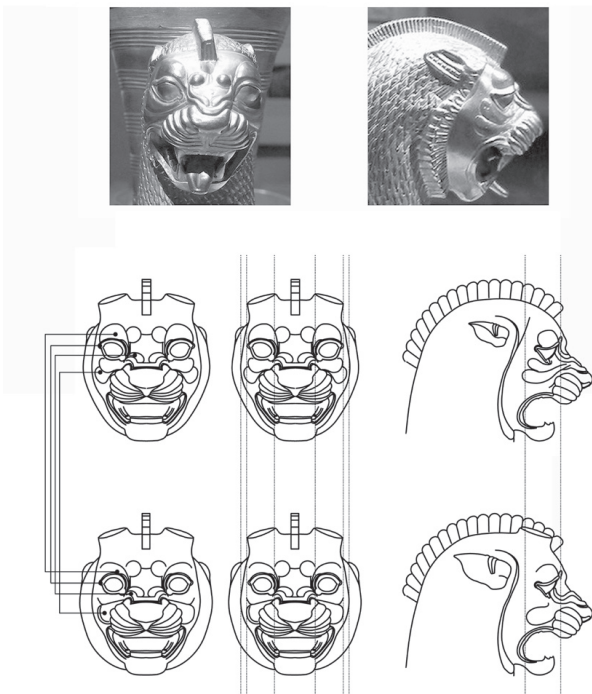
تصویر ۷- نمای فوقانی مورد استفاده در آویز سفالین موزه لوور و ظرف سنگی موزه رضا عباسی.

اما در نمونه متروپولیتن، تصویر ۹، اشکالات متعددی وجود دارد که می‌تواند گواهی دیگری بر غیر منتسب بودن این شیء به کارگاه‌های درباری باشد. در تصویر ۹ و بخش مقایسه می‌توان دید که علاوه بر عدم تناسب یکسان دو سر از بعد تناسب عرض و ارتفاع، در مطابقت نماهای جانبی این تصویر با تصویر نمای جانبی و روبروی این دو شیر، خطاهای زیر در طراحی قابل مشاهده است: طراحی قسمت فوقانی چشم‌ها، خطا در طراحی خطوط افقی گونه‌ها، خطا در خطوط رویه بینی و پیوند نادرست آن با نواحی فوقانی چشم را باید از عناصری دانست که ظن به غیر اصیل یا غیر درباری بودن این شیء را قوت می‌بخشد. علاوه بر این نقوش، نقوش فلزکاری دیگری با نقوش شیر وجود دارد، اما غالب آنها پیرایه‌های تزئینی لباس یا حلقه‌های قدرت هستند و بواسطه ابعاد کوچک، بررسی آنها ضروری نمی‌نماید. با توجه به موارد مطروحه می‌توان جمع‌بندی بررسی حاضر را بصورت زیر بیان نمود:

اما یکی از مهمترین نمونه‌ها در زمینه نقوش شیر، آثار زرین این عصر و مهمترین آن یعنی ریتون زرین موجود در موزه ایران باستان و دیگری ریتون زرین موزه متروپولیتن است. در این میان بررسی ما برای اثبات فرضیه دو بعد می‌یابد. ریتون موزه ملی ایران با شماره ۱۳۲۱ و مکشوفه از همدان (ارتفاع تقریبی: ۳۲ س.م.) قطعاً اثری متعلق به دوره هخامنشی و قابل استناد است. در حالیکه ریتون موزه متروپولیتن (ارتفاع تقریبی: ۱۷ س.م.) به شماره ۵۴/۳/۳ مورد مناقشه بوده و در مورد اصیل بودن آن تردید وجود دارد. این امر می‌تواند از وجهی دیگر نیز فرضیه ما پیرامون مدیریت هنری واحد را مورد بررسی قرار دهد. تصویر ۸ به بررسی ریتون موزه ملی ایران اختصاص یافته است. همانگونه که در ریتون موزه ملی ایران، تصویر ۸، قابل مشاهده است؛ ریتون مشابه تصویر ۶ از تصویر نمای ۶۰ درجه پایین برای طراحی خود بهره گرفته و مطابق دیگر نمونه‌های مورد استفاده، فرم و اجزای ریتون دارای مطابقت با نمونه سرستون هستند.



تصویر ۸- تصویر ریتون های موزه ملی ایران و موزه متروپولیتن و تحلیل آنها. مأخذ: نگارندگان، کتاب آثار ایران در موزه متروپولیتن)



تصویر ۹- تصویر ریتون های موزه ملی ایران و موزه متروپولیتن و تحلیل آنها. مأخذ: نگارندگان، کتاب آثار ایران در موزه متروپولیتن)

نتیجه

طراحی نماهای گوناگون شیر استفاده نموده‌اند. به منظور بازنمایی شیر در هنرهای کاربردی یا تزیینات حجاری و ایجاد انعطاف همراه با تأمین انتظام مورد نیاز، طراحی اشیای کاربردی به ویژه اشیای دارای ابعاد کوچک از نمای مورد نظر خود به عنوان عامل اصلی انتظام استفاده و بقیه جسم با این نما و با توجه به کیفیات کاربردی شکل می‌گیرد. این امر ضمن ایجاد تنوع در نقوش، به ایجاد نوعی هماهنگی در میان نقوش کمک می‌نموده است. کیفیت آثار و میزان تقید آنها به اصول می‌تواند بیانگر تعلق آنها به کارگاه‌های دربار و غیر آن یا اصیل و غیر اصیل بودن برخی آثار باشد. از اینرو و با توجه به دیگر شواهد، می‌تواند یقین نسبت به عدم اصالت یا عدم تعلق ریتون موزه متروپولیتن به کارگاه‌های درباری را تقویت نماید. امکان بسط این سری تحقیقات بر روی دیگر آثار این دوره توصیه می‌گردد.

از مجموعه بررسی‌های به عمل آمده بطور قطع می‌توان بیان نمود که حداقل در تراز اجرایی هنر هخامنشی یک سازمان مدیریت بر تولید هنر این دوره نظارت داشته و هنجارهای ابعادی و فرم‌های استاندارد را تعیین نموده است. این سازمان مجموعه‌ای از کارگاه‌های دربار را تحت سیطره خود داشته است؛ اما هنوز نمی‌توان در این زمینه اظهار نظر قطعی نمود که این سازمان در امر سیاستگذاری هنر نیز جایگاهی داشته یا تنها سازمانی حرفه‌ای برای سازماندهی امور فنی بوده است.

بررسی فرم شیر در مرحله اول نشانگر نوعی دانش سازماندهی شده تنظیم تناسبات برای طراحی در این دوران بوده است. این طراحی نشان می‌دهد که زوایای گوناگون سر شیر محاط در یک مکعب بنیادین فرضی (EFGH) دارای زاویه ۶۰ درجه نسبت به افق بوده و هر وجه صورت شیر موازی با یکی از صفحات نما قرار گرفته و طراحان از صفحات تصویر منطبق بر وجه این مکعب برای

پی‌نوشت‌ها

۱ درباره این بشقاب سیمین و چند ظرف دیگر عیناً همانند این بشقاب تهیه شده و در یکی از آنها در مجموعه ژوزف برومر بوده که در سال ۱۹۴۷ در اختیار موزه هنر متروپولیتن نیویورک قرار گرفته (نک: Wilkinson, 1948-49, 197). سی گانترو و پل جت در کتاب فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی نوشته اند: سه ظرف دیگر (دقیقا مشابه ظرف مورد نظر) به مجموعه ی بنیاد کورکیان (Kevorkian) پیوستند و در سال ۱۹۷۰ در یک حراج فروخته شدند. یکی از آنها توسط گالری فریر خریداری شد... (گانترو، جت، ۱۳۸۳، ۹۲) که در این باره «تحقیقات جمع آوری شده توسط جورج پزینر و رونالدجی- کنت، به نوشته‌های مربوط به ظروف کتیبه دار که طی حفاری‌های تخت جمشید به دست آمده اند» منتشر شده است (نک: Kent, 1953, 109) و نیز (Posener, 1936, 37-99) که در آنها افزون بر ظروف سیمین کتیبه دار به یک ظرف مشابه از سنگ مرمر که دارای کتیبه مشابه آنها از خشایارشا است نیز پرداخته شده است. و سرانجام اینکه گانترو و جت می‌افزایند: «ظروف کتیبه دار سلطنتی که از فلزات گرانبها ساخته می‌شدند (همانند ظروف فوق) مطمئناً به عنوان هدیه به خارج فرستاده می‌شدند (گانترو، جت، ۱۳۸۳، ۹۲) البته آنان در انتها به بحث فنی درباره این ظروف و نیز ترکیبات جنس آنها هم پرداخته‌اند.

۲ گیرشمن نیز از جهات ظاهری این دو جام را سنجیده و نوشته است: «ریتون متروپولیتن، جام داخل بدن حیوان می‌شود بطوری که قسمت عقب حیوان با خصوصیات جام موزه ملی را دارا می‌باشد، با این فرق که در اینجا (ریتون متروپولیتن)، جام داخل بدن حیوان می‌شود بطوری که قسمت عقب حیوان با قسمت زیرین جام یکی است. با اینکه جام اخیر با مهارت فوق العاده ساخته شده، با این حال حالت شیر کمی خشک و بی روح است...» و سرانجام نتیجه می‌گیرد که: این دو جام قطعاً از دو کارگاه مختلف بیرون آمده‌اند ولی کاملاً پیوسته که بنا بر اصول و سنت‌های واحدی ساخته شده‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۲۵۲). لکن خانم کنتور اعتقاد دارد، هر چند این جام (جام متروپولیتن) نیز از همدان کشف شده و تقریباً شبیه جام موزه ملی است، اما کار استادکاران هخامنشی نیست و با استدلال‌هایی آن را هنری مادی و کار هنرمندان ماد می‌داند (Kantor, 1957, 16-19).

فهرست منابع

- افهمی، رضا و محمود طاوسی (۱۳۸۵)، تناسبات انسانی در هنر هخامنشی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۸، صص ۱۰۴-۹۳.
- افهمی، رضا و محمود طاوسی (۱۳۸۵)، نقش خطوط انتظام دهنده در نقش برجسته‌ی بخش موسوم به بزرگان ایرانشهر، پلکان تالار آپادانا، تخت جمشید، فصلنامه نگره، دانشکده هنر، شاهد، سال دوم، شماره‌های ۲ و ۳، صص ۶۷-۷۵.
- بریان، پی‌یر (۱۳۷۷)، تاریخ امپراتوری هخامنشیان، ترجمه دکتر مهدی سمسار، انتشارات زریاب، تهران.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۳)، معماری ایران، ترجمه: غلامحسین صدری افشار، نشر فرهنگان، تهران.
- رف، مایکل (۱۳۸۱)، نقش برجسته و حجاران تخت جمشید، ترجمه هوشنگ غیاثی نژاد، گنجینه هنر (چاپ اول ناشر)، تهران.
- کخ، هاید ماری (۱۳۸۷)، از زبان داریوش، ترجمه: پرویز رجبی، نشر کارنگ، تهران.
- گانترو، سی جت پل (۱۳۸۳)، فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، انتشارات گنجینه هنر، تهران.
- گیرشمن، رومن (۱۳۷۱)، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه دکتر عیسی بهنام، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

Kantor, H. (1957), *Goldwork and Ornaments from Iran*, Cincinnati art museum Bulletin v/2.

Kent, R.G. (1953), *Old Persian, Grammar, texts, lexicon*, new Haven, 2d ed.

Moorey, P.R.S. (1980), *Cemeteries of the first Millennium B.C at Deve Huyuk*, British archaeological reports international series.

Posener, G. (1936), *la premiere domination perse en Egypte*. Bibliotheque d'etude 11. Cairo: institut francais d'archeologie orientale.

Schmidt, Erich F. (1939), *The treasury of Persepolis and other discoveries in the homeland of the Achaemenians*, Chicago, The University of Chicago Press.

Wilkinson, C.K (1948-49), *The art of the ancient near east*. Bulletin of the metropolitan museum of art.