مروری کوتاه بر هنر مهرسازی دوره آغاز ایلامی

سحر یزدانی[۱]
حسن فاضلی نشلی[۲]

چکیده

هنر دوران آغازایلامی، دورانی پر اهمیت اما کمتر شناخته شده، در گذشته و تاریخ سرزمین پهناور ایران، کمتر مورد مباحثه و بازبینی قرار گرفته است. این دوره،که به دلیل کشف سیستم نگارشی جدید آن، که برای نخستین بار در طی کاوش های شوش به دست آمد و به این نام نامیده شد، نه تنها در شوش که در سال‌های بعد از محوطه‌های دیگری در سراسر فلات ایران آشکار گردید. معنانگارهای منحصر به فرد این گل‌نبشته‌ها ونیز اثرمهرهای استوانه‌ای بر روی این الواح، در کنار حوزه گسترش آنها و نیز کشفیات و مطالعات جدید باستان شناسی سبب شدند تا فرضیه تقلید و پیروی از سبک هنری و نگارشی همسایگان میانرودانی آنها رد و پرونده جدیدی به نام هنر آغازایلامی گشوده شود. در این پژوهش با روش تحلیلی – پژوهشی و نیز با رویکرد گردآوری منابع به صورت کتابخانه ای، به بررسی سبک‌های مشترک هنری که در شواهد مهرسازی محوطه‌های شاخص آغازایلامی وجود دارد، پرداخته و رد پای مفاهیم آیینی و الزامات اقتصادی – معیشتی مشترک را در شکل گیری این فرهنگ بررسی کرده و نتیجه خواهیم گرفت که اشتراکات انحصاری این شاخصه‌ها در سبک‌های مهرهای این دوره مانند نقوش حیوانات در حال فعالیت‌های انسانی و نیز استفاده یکسان از برخی از نشانه‌های معنانگار که هم در گل‌نبشته و هم در ترسیم و خلق نقوش هنری به کار می رفتند، در تمام محوطه‌های آغاز ایلامی دارای گل‌نبشته یکسان بوده و نشان دهنده وجود یک جریان مداوم اطلاعات و مواد است، که باعث همگنی این فرهنگ می‌شود.

کلید واژه: آغاز ایلامی، گل نبشته، اثر مهر، مجسمه سازی، معماری

مقدمه

هنر همواره از اصلی‌ترین ارکان فرهنگ و تمدن محسوب شده و آشنایی با هنر رایج در هر جامعه ای امکان بازسازی و نیز درک و شناخت بهتر از عقاید و تفکرات، آیین و رسوم و نیز نحوه معیشت و اقتصاد جوامع را برای ما تسهیل می‌کند.

این دوره،که به دلیل کشف سیستم نگارشی جدید آن که برای نخستین بار در طی کاوش های شوش به دست آمد به این نام توسط ونسان شیل (Scheil, 1905) نامیده شد. گستردگی کنونی این دوره با محوطه‌های شوش (سطوح b 14-16 اکروپل)، تپه یحیی (IVc) ، سیلک (IV2) ، تپه ملیان (دوره بانش جدید)، شهر سوخته (I)، ازبکی (مارال تپه) و تپه سفالین و قلی‌درویش مطرح می باشد (یوسفی زشک، ۱۳۸۹: ۲۲۳). گل‌نبشته‌های این دوره در سال‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران بوده‌اند. اما در کنار معنانگارهای منحصر به فرد این گل‌نبشته ها ، اثر مهرهای استوانه‌ای بر روی این الواح نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند.

مهرهای استوانه‌ای که از نیمه دوم هزاره چهارم ق.م. در کنار مهرهای مسطح ظاهر شدند، به سرعت با ویژگی‌های بارز خود مانند وجود سطحی گسترده‌تر برای ترسیم نقوش و نیز سهولت در مهر و موم انبارها و ظروف، درفلات ایران و میانرودان گسترش

[۱] – دانشجوی دکتری باستان شناسی ،دانشکده ادبیات و علوم انسانی ،دانشگاه تهران(Yazdani.sahar@ut.ac.ir)

[۲] – استاد گروه باستان شناسی ،دانشکده ادبیات و علوم انسانی ،دانشگاه تهران(hfazelin@ut.ac.ir)

یافتند(Pittman, 1997). با گسترش این مهرها، پیچیدگی فزاینده نمادین نقوش نیز، که در بافت‌های اداری به‌کار می‌رفت، افزایش یافت(Ibid: 134). از دیدگاه سبک هنری می‌توان، میزانی از تشابه در حوضه اشتراک نمادین در بین مالکان مهرها بیان کرد که از ابتدا در یک "سیستم ایدئولوژی مشترک" نمود یافته و برای نخستین‌بار باعث شکل‌گیری ارتباط و تعامل بین نخبگان سیاسی- اقتصادی شده است (یوسفی زشک، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۰۲).

این سبک هنری را نه تنها در گل‌نبشته‌ها و اثر مهرهای برجای مانده ، که در هنر مهرسازی ، مجسمه سازی و همچنین معماری به ویژه نقاشی دیواری این دوران می‌توان رد یابی نمود. توجه به اشتراکات در خلق نقوش هنری در کنار کاربرد این آثار، کمک خواهد کرد تا شبکه‌ای از تبادلات اندیشه و تفکرات را در کنار کالاهای مبادلاتی بررسی کنیم که در آن مفاهیم آیینی، باورها و اعتقادات در کنار نحوه معیشت و جبر جغرافیایی در بین جوامع با سلسله مراتب اجتماعی پیچیده تاثیرگذار خواهد بود.

مهر

تقریباً از تمام محوطه‌های آغازایلامی به ویژه محوطه‌هایی که گل‌نبشته‌های این دوره به دست آمده، شواهد مهر و اثرمهر داریم چه به صورت گل‌نبشته‌هایی که مهر شده‌اند و چه به صورت گل‌مهرهایی که روزگاری در حکم نمادی قدرتمند در سیستم توزیع و بازتوزیع اداری ومدیریتی این دوران به کار می‌رفته است. در این نوشتار، هدف ما بررسی از هنر مهرسازی و اثر مهرهای استوانه‌ای بیشتر در شمایل نگاری استوار است زیرا آن چیزی که هنر مهرسازی این دوران را ویژه و خاص می‌کند سبک نقوش به کار رفته در آن می‌باشد. به نظر «هالی پیتمن» افق آغازایلامی شامل یک سیستم نگارشی، هنر مُهرسازی و دیگر شواهد مبتنی بر وجود یک نظام مدیریتی پیچیده و مستقل می‌باشد که حداقل در سبک نقوش مهرهای کلاسیک با موضوع حیوانات در حال انجام فعالیت‌های انسانی، فاقد منشأ میانرودانی است(Pittman, 1997: 135) . پیر آمیه مهرهای آغازایلامی را در دو سبک طبقه‌بندی می‌کند (Amiet, 1972: 129-141): ۱- سبک کلاسیک ۲- سبک استاتیت لعابدار (یا کوهپایه‌ای) هر دو سبک برای مقاصد اداری و مدیریتی مانند مهر و موم کردن گل‌نوشته‌ها و محتویات ظروف و انبارها به کار می‌رفتند.

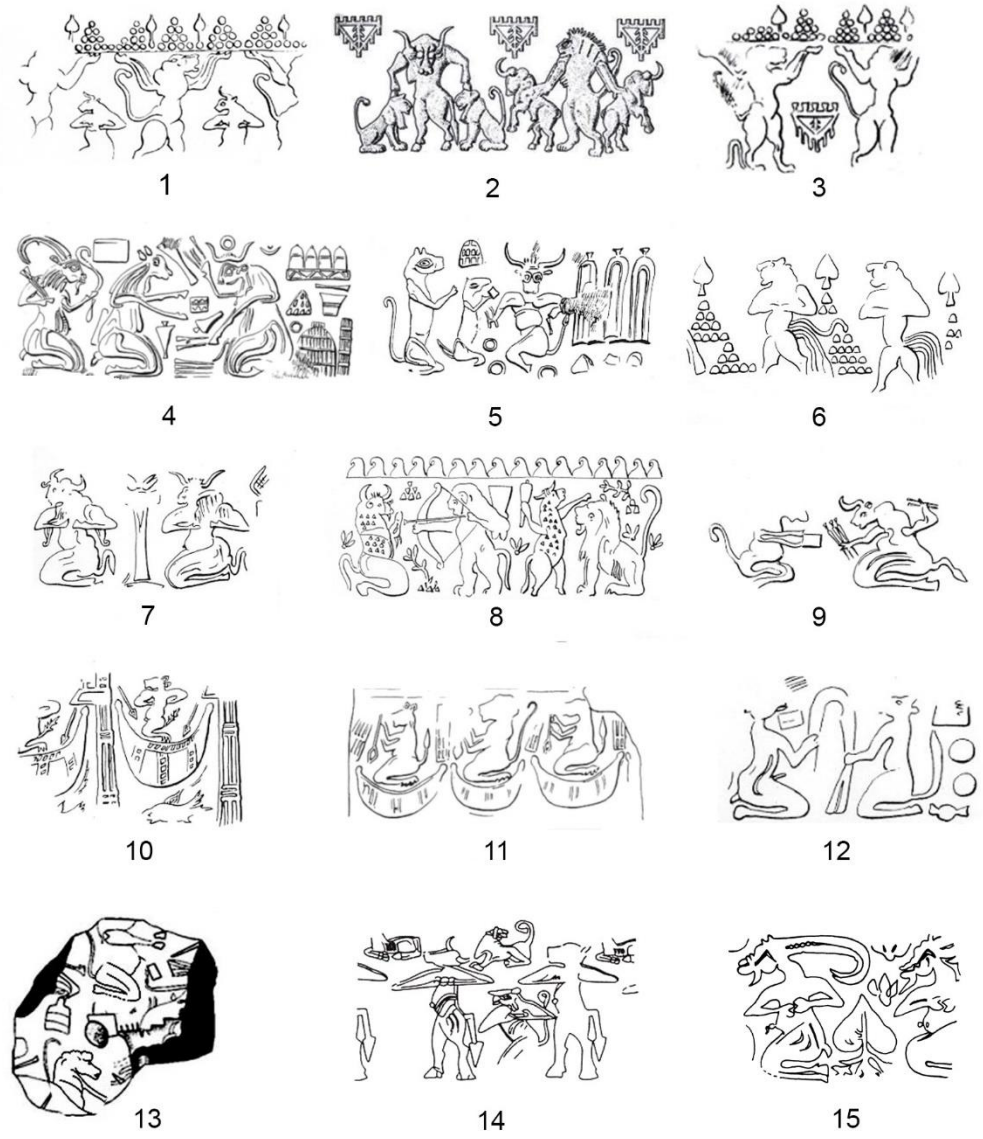
الف- سبک کلاسیک

این سبک خود به ۹ زیرمجموعه تقسیم می‌شود که شامل: ۱- حیوانات نادر ۲- ماهی ۳- نقوش تک ردیف افقی از حیوانات ۴- دو ردیف افقی نقوش از حیوانات ۵- سه ردیف افقی نقوش از حیوانات ۶- نقوش گیاهی ۷- هیولاهای حیوانی ۸- حیوانات در حال انجام اعمال انسانی ۹- متفرقه (Roch, 2008: 353) می‌باشد، و در این نوشتار تنها به توضیح زیر مجموعه هشتم به دلیل نوآوری و منحصر به فرد بودن این نقوش خواهیم پرداخت.

موضوع حیواناتی که به فعالیت‌های انسانی می‌پردازند، برای مردمی که در مناطق مرتفع و پست جنوب و جنوب غربی تا مرکز فلات ایران در نیمه دوم هزاره چهارم قبل از میلاد در محوطه‌های منسوب به آغازایلامی می‌زیسته‌اند، پر اهمیت و خاص بوده است. در حالیکه این موضوع را می‌توان در استفاده مداوم از حیوانات (به جای انسان) را در نقوش مهرها و اثر مهرها مشاهده کرد اما تعداد بسیار کمی از آثار هنری دیگر مربوط به این دوران هستند که می‌توان این سبک هنری را در آنها مشاهده کرد :Pittman,2003) (43؛ مانند تعداد انگشت شماری تندیس و پیکره که بعضاً حتی ازکاوش به دست نیامده‌اند و تنها براساس سبک هنری ویژه دوره آغازایلامی به این دوره اطلاق می‌گردند.

یکی از این نقوش نقش گاو در حال فعالیت‌های انسانی (تصویر ۱: شماره های ۴، ۵، ۷، ۸، ۹ و ۱۴) با ظاهری عضلانی که بیشتر شبیه انسان (گاو – مرد) است بر روی مهرها و اثرمهرها و تندیس نقره‌ای (تصویر ۶) که به این دوره نسبت داده شده‌اند نقش بسته است و شامل ویژگی‌های یکسانی از جمله نمایش عضلات نیرومند و حجیم پا، دست، کتف و گردن، حالت ایستایی بر روی دوپا و یا

بر روی دو زانو نشستن و فرم نمایش دست‌ها که یا در هم قلاب شده‌اند یا به صورت کشیده مانند دست انسان به جلو آمده‌اند و شئی را دردست دارد.



تصویر ۱- شماره ۱ تا ۱۲ به دست آمده از شوش (Amiet 1972, 1980)، ۱۳ به دست آمده از سفالین (حصاری، ۱۳۹۶)، ۱۴ به دست آمده از ملیان (Sumner, 1974: fig. 12)، ۱۵ به دست آمده از محوطه نامعلوم (Walker, 1980: 75).

تندیس نقره‌ای گاو زانو زده (تصویر ۲) با ارتفاع ۱۶٫۳ سانتیمتر در موزه هنر متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. این تندیس پیکره‌گاوی را نشان می‌دهد که نحوه نشستن بر روی دوزانو جمع شده در زیر بدن، بازوان عضلانی، گردن و گرده حجیم، دست‌های کشیده شده روبه‌جلو (یا پاهای جلویی حیوان) که یک ظرف بلند لوله‌دار را نگه داشته‌اند و شاخ‌های بزرگی که به سمت جلو و بالا می‌آیند هم از لحاظ فنی و هم هنری مشابه سبک مهرهای کلاسیک آغازایلامی با موضوع حیوانات در حال انجام فعالیت‌های انسانی و نیز تعدادی پیکره‌سنگی کوچک به‌دست‌آمده از حفاری‌های آکروپل شوش توسط لوبرن (آنها را متعلق به دوره شوش C می‌داند) می‌باشد.

چشم‌های لوزی شکل حکاکی شده آن ممکن است در ابتدا با جواهرات و سنگ‌های گران‌بها یا نیمه گران‌بها تزیین شده بوده است. سر پیکره توسط یک گردن خمیده نسبتاً بزرگ و قدرتمند به شانه‌های عظیم و عضلانی آن متصل می‌شود و در هر طرف یک فرورفتگی شانه را به دو عضله تقسیم می‌کند که این شکل از شانه و بازوان عضلانی و سترگ بیشتر مشابه بازوان انسانی هستند تا حیوانی. شانه‌ها و دست‌ها بدون پوشش هستند اما از قسمت قفسه سینه پیکره نوعی پارچه یا لباس که با نوارهای ساده و پلکانی آرایش شده است، تا قسمت زانو و سپس در زیر تندیس ساق پا را که به‌صورت تا شده است در برگرفته است (Hansen, 1970: 5-8).

تصویر ۲- تندیس نقره‌ای گاو (Hansen, 1970)

عملکرد این مجسمه کوچک معلوم نیست ولی در درون این طرح تندیس تعدادی قلوه‌سنگ کوچک وجود دارد که شاید وسیله‌ای برای تولید سروصدا (Pittman,2003: 44)در هنگام مراسم آیینی بوده باشد و یا شاید برای ایستایی تندیس به‌کار رفته‌اند.

نقش شیر – مرد یا شیر در حال انجام فعالیت‌های انسانی (تصویر ۱: شماره‌های ۱ ، ۲ ، ۳ ، ۸ ، ۱۳) نیز یکی از نقش مایه‌های بسیار محبوب این دوره است(Amiet, 1980). طراحی عضلات دست، پا و کتف دقیقاً مانند نمایش عضلات دیگر حیوانات در حال انجام فعالیت‌های انسانی است، اما در هیچ کدام از اثر مهرهایی که تاکنون منتشر شده است این شیر– مردها در حالت نشسته بر روی دو زانو (مانند انسان) نیستند (احتمالاً به جز مهر شماره ۱۱ تصویر ۱).

یکی از مهمترین اثر مهرها با نقش مایه شیر– مرد، برپشت گل‌نبشته نسبتاً بزرگ MDP06, 5242 در دو ردیف نقش بسته است (تصویر ۱: شماره ۲). این تصویر به نام حاکم شوش معروف شده است. علاوه بر اینکه این اثر مهر در سمت چپ تصویر گاو– مرد ایستاده در حال کنترل دو شیر نشسته و در سمت راست تصویر شیر–مرد در حال کنترل دو گاو نر که بر روی پاهای عقبی خود بلند شده‌اند را به نمایش می‌کشد و نشانی از حاکمیت و یا کنترل را نشان می‌دهد، اما شاید مهمترین دلیل این نام گذاری، به کار رفتن نشانهM136 باشد که در گل‌نبشته‌های آغازایلامی عموماً برای اطلاق و معرفی یک‌خاندان در تیتر یا هدر گل‌نبشته و نیز در زنجیره اسامی مالکان به کار می‌رود. این نشانه که به مثلث مودار نیز معروف است، علاوه بر شوش از ملیان، یحیی و همچنین سفالین هم به عنوان ورودی ثبت و تیتر در متن گل‌نبشته و هم بر روی اثرمهرهای این محوطه‌ها با مشتقات متفاوت به دست آمده است.

اثر مهر شماره ۱(تصویر ۱) یک نیز نقش شیر– مرد ایستاده در حالیکه با دستانش صفحه‌ای را که ۳ بار نقش کوه (کوهستان) در آن تکرار شده و دو درخت یا گیاهی که بین آنها قرار دارد، را بر بالای سر خود حمل می‌کند. بین هر دو شیر– مرد، یک گاو– مرد نشسته بر روی دو زانو با دستانی کشیده که بر روبه روی سینه خود نگاه داشته است تکرار می‌شود. اثر مهر شماره ۳ (تصویر ۱) مشابه به این اثر مهر است با این تفاوت که به جای گاو–مرد نشانه M136 قرار می‌گیرد. در هر سه این اثر مهرها شیر– مرد و گاو– مرد با ترسیم واضحی از عضلات مشابه انسانی به چشم می‌خورند، اما در مهر شماره ۸ (تصویر ۱) بیشتر حالت حیوانی خود را به نمایش می‌گذارند

هر چند که در حال انجام فعالیت‌های انسانی مانند نگاه داشتن تیر و کمان در دست و نشستن بر روی دو زانو نیز می‌باشند. اما تفاوت‌های این صحنه شامل:

الف- نقش شیر سمت راست صحنه کاملاً به حالت اصلی و حیوانی نشسته بر روی دو پاهای عقبی خود،

ب- نقوش هندسی یا نقطه‌هایی که در نیم تنه بالایی گاو-مرد وجود دارند و یادآور پوست یا نوعی پارچه و لباس می‌باشند،

ج- شاخه‌های گیاهانی که از نقش به اصطلاح کوه (در زیر کمان شیر-مرد و بالای سر شیر نشسته) بیرون آمده‌اند،

د- ۴ گیاه سه پر در امتداد یک خط افقی،

ه- دو نقش کوه (متشکل از هفت دایره سه طبقه با چینشی مشابه یک هرم)

و- و نیز در بالاترین قسمت صحنه یک خط افقی همراه با ردیفی از نقوش انتزاعی همانند موج، می‌باشد.

مهر شماره۶ (تصویر ۱) نیز نقش دو شیر- مرد ایستاده (در حال غرش؟) و نقش کوه- درخت، هم به صورت درخت یا گیاهی بر بالای کوه (کوهستان) و هم به صورت نقش کوهستان در یک ردیف افقی همتراز با دست به حیوان و در ردیف افقی دیگر پایین‌تر و همتراز با پای حیوان به تصویر کشیده است(Amiet, 1972: no. 588).

تندیس برجسته دیگر (تصویر ۳) که با اطمینان و بر اساس مقایسه با اثر مهرهای این دوره (تصویر ۱: شماره ۱-۳و۶) می‌توان آغازایلامی معرفی نمود، پیکره سنگی کوچکی از یک شیر ماده (گربه سان ماده؟) می‌باشد. جنس این پیکره از سنگ آهک بوده و ارتفاع آن ۸٫۸ سانتیمتر است (Porada,1950: 223). با اینکه رنگ سفید مجسمه هم اکنون نیز زیبا و جالب توجه است است اما احتمالاً این پیکره قبلاً رنگ-آمیزی شده بوده است . با توجه به حفره‌ای که در پشت مجسمه در وجود دارد این پیکره روزگاری دارای دم بلند و چند شاخه مانند مهر شماره ۶ (تصویر ۱) بوده است از طرفی به قسمت پایین ران پای مجسمه احتمالاً دو ساق پا از جنس فلزی گرانبها (طلا یا نقره) متصل بوده است که امروزه اثری از آن در دست نیست. در قسمت پشت سر تندیس نیز حفره‌ای به چشم می‌خورد که شاید برای نگهداری سربندی برای پیکره بوده و یا شاید از طریق این حفره‌ها به گردن بند یک حاکم قدرتمند آویزان می‌شده است(Pittman,2003: 45).

تصویر ۳- تندیس شیرآغازایلامی (Pittman, 2003)

بیشتر پیکره‌ها و مجسمه‌های مشابه این دوره دارای سوراخ و حلقه‌ای برای آویزان کردن هستند که می‌توان تصور کرد به عنوان نماد قدرت یا رتبه توسط نخبگان آغاز ایلامی بر روی گردنبندهای شان مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند(Ibid).

نقش بز- مرد اما از رواج کمتری در اثرمهرهای این دوره برخوردار است، اما سبک هنری و ترسیم آن مانند گاو-مرد و شیر-مرد می‌باشد. اثرمهر شماره ۴ (تصویر ۱) صحنه‌ای از هم‌نشینی بز – مرد با اشیایی در دست، گاو- مرد و یک حیوان-مرد دیگر شاید گور ایرانی یا الاغ (به دلیل گوش‌های دراز و یالی که در پشت گردن آن به نظر می‌رسد) می‌باشد(Amiet, 1980: no. 568). این صحنه شاید به دلیل اینکه بز-مرد و حیوان- مرد دیگر در مقابل گاو-مرد قرار گرفته‌اند و نیز طراحی دیگر فضاهای صحنه که نشان دهنده یک فضای کارگاهی یا اداری که گاو-مرد در حال جمع آوری و انبار کردن(Pittman et al, 1977: 61) چندین شی مانند آنچه که در دست بز-مرد است، می‌باشد، نشان می‌دهد که گاو- مرد از رتبه بالاتری برخوردار است. به دلیل اینکه تاکنون صحنه‌های کمتری از بز-مرد و حیوان- مردهای دیگر در اختیار داریم می‌توان پیشنهاد داد که نقش شیر-مرد و گاو-مرد در جامعه آغازایلامی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند و نیز مقام این دو حیوان اساطیری از بز-مرد و سپس دیگر حیوانات بالاتر می‌باشد و به نوعی نقش حاکمیتی و سلطه‌گری این دو بیشتر است.

دو صحنه دیگری که نقش بز- مرد را به تصویر می‌کشند اما بز-مرد تنها ترسیم شده و رتبه و منزلت اجتماعی برای آن تعریف نمی‌کند. در اثر مهر شماره ۱۵ که بر پشت یک گل‌نبشته قرار دارد (تصویر ۱) دو بز-مرد را نشسته بر روی دو زانو و با دستانی کشیده و در هم گره خورده را در مقابل سینه خود نگاه داشته‌اند و در بین این دو تصویر درخت (سرو؟) بر روی خط افقی نشستن آنها قرار دارد(Walker, 1980: 75). تصویر ۴ نیز که در یک مجموعه خصوصی نگهداری می‌شود، یک بز-مزد تنها را به تصویر کشیده و توسط پیتمن به دوره آغازایلامی نسبت داده شده است (Pittman et al, 1977: 61-62).

نقش‌های دیگری از حیوانات دیگر به جز گاو، شیر و بز نیز در حال انجام اعمال و فعالیت‌های انسانی وجود دارد اما به دلیل اینکه ترسیم آنها به دقت اثر مهرهای ذکر شده نیست (مانند صحنه‌های نشسته در قایق که تعداد محدودی بر روی گل‌نبشته‌ها هستند (تصویر ۱: شماره۱۰ و ۱۱) و یا کیفیت تصاویری که از آنها منتشر شده پایین است و یا کلا اثر مهر یا گل‌مهرها شکسته(مانند اثر مهر شماره ۱۲) هستند کمتر قابلیت تشخیص نوع حیوان- مرد را دارند. شاید تنها حیوان- مرد دیگری که بتوان بر اساس طراحی‌های اثرمهرهای موجود به مجموعه اضافه کرد نقش گور ایرانی یا الاغ (Alvarez-Mon, 2020: 67)باشد که در مهرهای تصویر ۱ (شماره ۴)و تصویر ۵ به دلیل ترسیم گوش‌های بلند و طرح یال مانند بر روی گردن نقوش باشد هرچند که این احتمال هم به دلیل تعداد کم اثرمهرها و نیز عدم اتفاق نظرمحققان نسبت به خوانش نشانه مربوط به حیوانات باربر ((M454, M461, M417(a-h))، بسیار کم است.

تصویر۴- اثرمهر با نقش بز- مرد (Pittman, 1977: 65)

تصویر ۵- اثرمهر با نقش حیوان (الاغ)-مرد (Amiet, 1972: no. 1001; Alvarez-Mon, 2020: fig 29h)

در مجموع برای تفسیر و منبع شکل‌گیری نقوش حیوان–مرد چند فرضیه را می‌توان مطرح کرد:

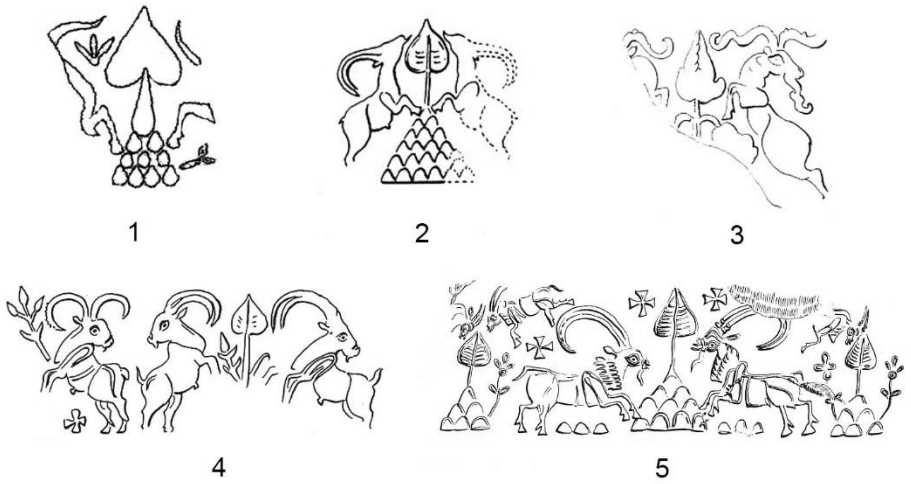
۱- این نقوش برگرفته از افسانه‌های شفاهی و اساطیر مردم آن دوران هستند، همانطور در که ادبیات مکتوب دوره‌های سومری و اکدی برای حیوانات امکان فعالیت‌های انسانی مانند صحبت کردن را دارا هستند.(Rutten, 1938; Lambert, 1996)

۲- تعدادی از محققان این نقوش برگرفته از عاملان (خیالی) نیروهای متافیزیکی – کیهانی و طبیعی می‌دانند (Amiet, 1986; Porada, 1950; Amiet 1956: 125; Ackerman, 1967a, 1967b; Hansen, 1970; Alvarez-Mon, 2020: 69). این فرضیه خود ریشه در فرضیه اول دارد را پیر آمیه با روایت‌های اغراق آمیز دیگری که برای الهه–خدایان و قهرمانان اسطوره‌ای از دوره‌های دیگر وجود دارند مانند اطلس در ادبیات یونان باستان نقش غلو آمیز حمل آسمان بر دوش خود را به عهده داشت، را با شیر–مرد اثر مهرهای شماره ۱و۳ تصویر ۱ را که طبقی از کوهستان‌ها و درختان را بالای سر خود حمل می‌کنند به عنوان نیروهای نگهدارنده زمین از زیر، مقایسه می‌کند(Amiet, 1986: 100). هرچند که این قیاس به دلیل نبود شواهدی مکتوب از افسانه‌ها و اسطوره‌های دوره آغازایلامی صرفاً در حد یک فرضیه باقی خواهد ماند.

۳- محققان فرضیه سوم را با مقایسه با معنانگارهای گل‌نبشته‌ها و نیز بررسی متونی که این اثرمهرها را دارند و به ویژه بررسی نشانه M136 (که به عنوان نشانه یک خاندان یا نهاد به مفهوم جامع آن در نظر گرفته شده و ترکیب‌های دیگر این نشانه را نماد طایفه‌های متفاوت یک قبیله یا خاندان یا نهاد و یا یک اتحادیه می‌دانند (Amiet, 1997: 19; Alvarez-Mon, 2020: 69) مطرح می‌شود و نقش حیوان–مرد را نشانه حاکم یا نخبه سیاسی برتر در آن اجتماع با سلسله مراتب اجتماعی پیچیده می‌داند و رتبه اجتماعی بالاتری را برای شیر و گاو و سپس بز و دیگر حیوانات در نظر می‌گیرند (Pittman, 1994: 253, 258; Alvarez-Mon, 2020: 69).

برای فرضیه سوم و بررسی وجود یک جریان مداوم اطلاعات و مواد که باعث همگونی فرهنگ می‌شود، علاوه بر موضوع حیوان در حال انجام کارهای انسانی، موضوع باورهای مشترک مانند درخت زندگی یا نقش کوه- درخت بر روی مهرهای این دوره نیز باید در نظر گرفته شود .

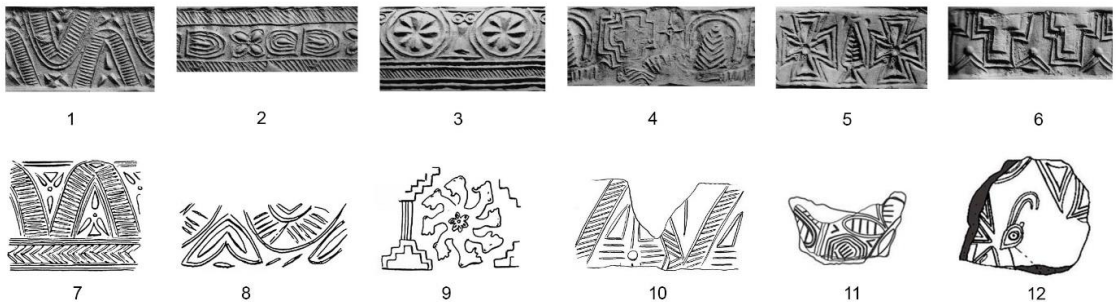
نقش بزسانان و کوه – درخت نیز یک صحنه رایج در هنر این دوره است که درمیان اثر مهرهای شوش (Amiet, 1972, 1980) و سفالین (حصاری ۱۳۹۶: ۲۲) تاکنون به دست آمده است: یک جفت بز نر با شاخه‌های بلند و کمانی شکل که روبه روی هم ایستادند و در میان آنها یک سکو ۴ طبقه هرمی شکل که تداعی کننده یک کوه (یا کوهستان)است، قرار دارد و در بالاترین سطح آن یک گیاه یا درخت (سرو؟) قرار دارد (تصویر ۶: شماره ۱– ۵). در تمام صحنه‌هایی که بز و کوه–درخت را به تصویر می‌کشند پاهای جلویی بزها بر روی آنچه که شبیه کوه است قرار دارد.



تصویر ۶- شماره ۱ به دست آمده از سفالین (حصاری، ۱۳۹۶)؛ ۲ ،۳و ۵ به دست آمده از شوش(Amiet, 1980: no. 542, 53, pl.38bis: I) ؛ ۴ به دست آمده از یحیی (Lamberg-Karlovsky, 1971: 88)

ب- سبک استاتیت لعابدار

نام این سبک برگرفته از نحوه تولید آن است است این مهرها ابتدا بر روی استاتیت حکاکی شده و سپس پس در دمای ۷۸۰ تا ۱۱۰۰ درجه سانتی‌گراد حرارت می‌دیدند تا هم سنگ سخت‌تر شود و هم رنگ آن به سفید تغییر یابد (Alvarez-Mon, 2020: 62شکل ظاهری این مهره‌ها بلند و نازک است و نقش مایه‌های محدودی دارد (Pittman, 1994)که عموماً شامل نقوش گیاهان استایلیزه (برگ‌ها و گل‌ها) ، نقوش هندسی (مانند نوارهای راه راه، صلیب‌ها، نقوش قوس‌های پشت سر هم و دایره‌های تو در تو، نقوش پلکانی و ...) و حیوانات شماتیک (مانند بز سانان) و عقرب‌ها (تصویر ۷) می‌باشد(Roch, 2008: 367). سبک استاتیک لعابدار از شوش تا زاگرس در حوزه دیاله و حمرین و حتی دورتر در تروا در آسیای صغیر و در داخل فلات ایران از تپه‌سیلک، سفالین (حصاری، ۱۳۹۶)، ملیان، یحیی و شهر سوخته به دست آمده است(Pittman, 1994, 2014; Dittman, 2013: 60ff). این سبک به طور مفصل توسط پیتمن مورد بررسی قرار گرفته است (Pittman, 1994; 1997). از آنجا که اثرمهر این سبک فقط در گل‌مهرهایی که برای مهر و موم درب انبارها و ظروف (و نه گل‌نبشته‌ها) و گستره جغرافیایی پهناورتری نسبت به مهرهای کلاسیک به دست آمده‌اند، می توان گفت این سبک مهرها (بر خلاف سبک کلاسیک) فقط در خدمت نخبگان سیاسی و محلی نبوده است و فراگیرتر می‌باشد.



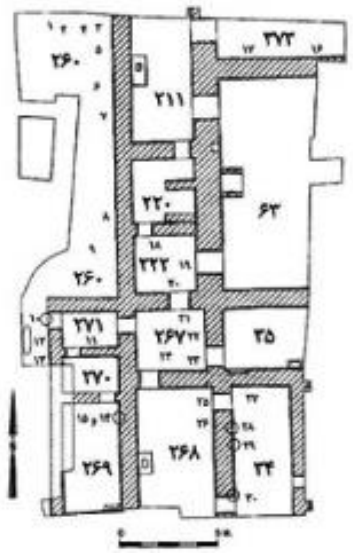
تصویر ۷- اثر مهرهای سبک استاتیت لعابدار: شماره ۱- ۶ به دست آمده از شوش (Roach, 2008: V5, 175-216)، ۷ به دست آمده از خفاجه، ۸ به دست آمده از یحیی ، ۹ به دست آمده از ملیان، ۱۰ به دست آمده ازشهرسوخته(Amiet, 1980) ، ۱۱ به دست آمده از چغامارن (Pittman, 2014)، ۱۲ به دست آمده از سفالین (حصاری، ۱۳۹۶)

یکی از این نقش مایه‌ها هم در سبک کلاسیک و هم در سبک استاتیت لعابدار، نقوش هندسی هستند که بسیار مشابه نشانه‌های نگارشی و معنانگارهای گل‌نبشته‌های این دوره می‌باشند (Ibid, 1994: 28-29). مقایسه تعدادی از این شباهت‌ها (جدول ۱) به ما نشان می‌دهد که در هنر مهر سازی مردم آغاز ایلامی نه تنها از شواهد بصری در پیرامون خود بهره می‌بردند بلکه از نقوش انتزاعی که معنانگارها را تشکیل می‌دادند، در طراحی مهرها استفاده می‌کردند. هرچند ریشه این معنانگارها نیز به دوره قبل تر یعنی اوروک می‌رسد، اما استفاده از آنها در طراحی صحنه‌های مهرها در خور تامل است و شاید علاوه بر کاربرد تزیینی، کاربرد مدیریتی برای مشخص کردن مالک، خاندان و یا نهادی که مالکیت مهر را بر عهده داشته است، و یا حتی نشان دهنده مبدأ و یا مقصد که کالاهای مهرو موم شده با این نشانه‌ها باشد (همانند مهرهای موسوم به مهر– شهر در سلسله‌های قدیم (Mattews, 1993).

از سوی دیگر الگوهای هندسی در عین تنوع، دامنه محدودی دارند . برای مثال در کاوش محوطه TUV و ABC ملیان بناهای اداری بزرگ همراه با تعدادی گل‌نبشته آغازایلامی همراه با حجم زیادی نقش مهر و اسناد مهر و موم و همچنین از لایه III محوطه ABC ساختمانی بزرگ با فضایی بیش از شصت‌متر مربع و کاملاً منقوش بدست آمده است. این نقوش به کاوش سالهای ۱۹۷۱ و ۱۹۷۴ میلادی با قدمتی مربوط به دوره بانش(Nickerson, 1977: 2) ۳۳۰۰ ق.م باز می‌گردد(Dahl, 2013: 358).

این ساختمان شامل دو ردیف اتاق بزرگ مربع یا مستطیل شکل با دیوارهای ضخیم از خشت‌های آفتاب دیده، که هیچ کدام از نقاشی‌های دیواری بر روی دیوارهای باقی نمانده و همگی در کف بنا به صورت تکه‌های افتاده یا انداخته شده به دست آمده است. به نظر می‌رسد دیوارهای لایه III عمداً شکسته شده‌اند تا بر روی آن بنای ساختمان لایه II را بسازند همین امر باعث شده است بخشی از این نقوش تا به امروز سالم بماند، زیرا نقاشی‌های دیواری از استحکامات بالایی برخوردار نمی‌باشند و در طول زمان بسیار زود از بین می روند و کشف چنین نقاشی‌هایی بسیار نادر است. ازاین کاوش ۳۲ طرح مختلف که همگی هندسی هستند، به دست آمد. رنگ نقوش عمدتاً به رنگ قرمز، زرد، سیاه و گاهی خاکستری بر روی گچ سفید می‌باشد.

تمام دیوارها (تصویر۸) به رنگ قرمز به استثنا اتاق ۲۶۰ و ۲۷۱ سفید رنگ و چهار چوب درب‌ها به رنگ سفید یا زرد و کف–ها به رنگ سفید می‌باشند. ۹ قطعه کوچک منقوش در اتاق ۳۰۴ و دو قطعه بزرگ نقاشی دیواری به شماره ۱۴ و ۱۵ در بخش بالایی بقایای دیوار ۲۱۰ و دو نقش دیگر با شماره‌های ۲۸ و ۲۹ بر بالای دیواره ۱۷ به دست آمده است. در بخش شرقی دیوار ۲۱۰ یک سری حاشیه های رنگی و نواری به حالت افقی به رنگ سیاه، سفید، قرمز و زرد بر روی سطح قرمز رنگ نقش شده اند. نوارها به نوبه خود برای ایجاد یک حاشیه عمودی در گوشه اتاق NW به دست آمده است و مشابه این طرح در یک قطعه بزرگ شماره ۱۴ در دیوار ۲۱۰ به دست آمده که دارای زمینه های متضاد قرمز و سفید است. دیواره های رنگی به دست آمده از داخل هر اتاق مدرک موثقی است که در آن نصب شده است.(Sumner, 2003: 28)



تصویر ۲- محل قرارگیری تکه های دیواره رنگی ملیان در نقشه پلان III.A از محوطه ABC (Sumner, 2003)

طرح‌های این محوطه دارای الگوهای مختلفی با نقوش ترکیبی از نقوش چلیپایی، گل‌های چهار برگ یا گلبرگ‌های تکی و مثلث‌ها می‌باشد. در زمینه دسته‌بندی نقوش جدا از حاشیه‌های مخطط (نوارهای حاشیه ای)، ۳ نقش مایه کلی دیده می شود:

۱. الگوهای پلکانی مانند شکل ۱۵ و ۱۸ (تصویر ۹)

پلکانی نواری: تشکیل شده از چند رنگ نواری می‌باشد. نازک: ۱/۷ میلی متر متوسط: ۲/۵ سانتی متر بزرگ: ۳/۸ سانتی متر می‌باشد.

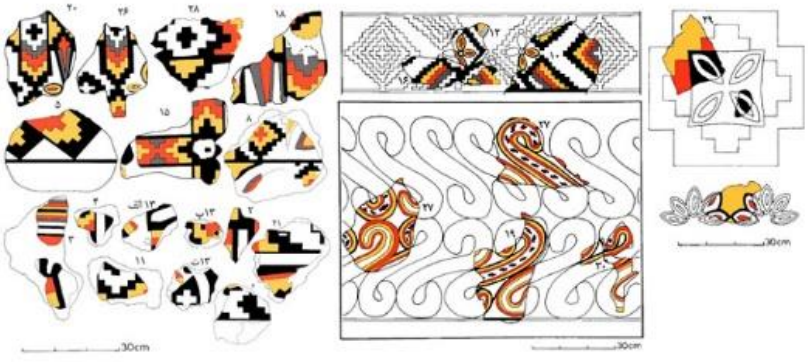
پلکانی: چندین قطعه با این موتیف و دارای عناصر منحنی پهن می‌باشند. باندهایی با عرضهای مختلف در یک قطعه مشابه با هم پیدا نمی‌شوند .

۲. الگوهای چرخشی مانند شکل ۱۹ (تصویر ۹)

نقوش چرخان: ردیف های شیب دار: S یا معکوس الگوهای پلی کروم یا عناصر Z سیاه در مرکز نقوش طراحی شده است.

نکته جالب توجه این نقوش این می‌باشد که، هیچ نقاشی دیواری هم عصری از لحاظ سبکی قابل مقایسه با این نقوش نیستند(Ibid)

۳. نقوش گیاهی (گل‌ها) مانند شکل ۱۲ و ۲۹ (تصویر ۹)

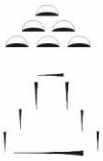


تصویر ۳- طرح های نقاشی دیواری به دست آمده از تل ملیان (Sumner, 2003)

بیشترین قطعات منقوش با یک طرح با زمینه راه راه به رنگ‌های متضاد قرمز و سفید از بالای دیواره غربی اتاق ۲۶۸ پیدا شده است. این قطعات با نمونه‌هایی که به صورت نواری در قسمت شرقی این دیوار یافت شده شباهت دارد. به نظر نمی‌رسد که قطعات در جایی که سقوط کرده‌اند باقی مانده‌اند، یا ممکن است برای مسطح کردن کف بنای لایه دوم جابه‌جا شده باشند(Nickerson, 1977: 6) تمام طرح‌های یافت شده در این محوطه تاکنون هندسی بوده‌اند و این امر بر خلاف بقایای یافت شده در سایر مکان‌های خاور نزدیک در هزاره چهارم ق.م می‌باشد که در آن معمولاً نقوش انسانی، حیوانات یا گلها را نشان می‌دهند(Ibid). این نقوش یادآور سنت‌های محلی و شرقی سفالگری و بعضی از نقوش مهرهای سبک استاتیت لعابدار (جدول ۱) و تا حدودی هم شاید متاثر از الگوهای پارچه بافی و منسوجات باشد. نقوش پلکانی از یک سو مشابه قطعات خمره‌های ذخیره سازی ملیان و از سوی دیگر مشابه هنر مهرسازی و سفالگری در شهر سوخته و حتی دور تر در شرق در نمازگاه و آلتین‌تپه می‌باشد(Shaffer, 1992; Masson, 1988). بنابراین تعیین ریشه دقیق برای الگوهای هندسی بسیار دشوارتر است و تنها سبک ساخت آثار میتواند به ما در تعیین و شناسایی آثار به دوره‌ای خاص کمک کند.

بررسی مهرهای سبک استاتیت لعابدار، که به عقیده الوارز– مون، توزیع گسترده آنها را می‌توان با نظریه وجود یک شبکه اداری با منبعی از واژگان تصویری پیچیده و مدون که احتمالاً از شوش سرچشمه (Pittman, 1994: 249,261)گرفته است توضیح داد(Alvarez-Mon, 2020: 62)، نشان می‌دهد (در صورت صحت این نظریه) این احتمال وجود دارد که این شبکه قبلاً در اواخر دوره اوروک وجود داشته و توسط جوامع آغازایلامی نیز به صورت تطور یافته مورد استفاده قرار گرفته تا روابط تجاری خود را با جوامع تجاری محلی در امتداد کوهپایه‌های زاگرس حفظ کنند (Ibid; Mattews, 1997: 83-85). ازسوی دیگر در توجیه ارتباطات با نواحی شرقی‌تر می‌توان گفت از آنجا که نه اوروک، نه شوش و نه کوهپایه‌های زاگرس دارای ذخایر زمین‌شناسی استاتیت (سیلیکات منیزیم) و یاهم خانواده نرم‌تر آن، کلریت، نیستند این سنگ‌ها باید از کوه‌های جنوب کرمان و عمان تهیه شده باشند (Sax and Middleton, 1989)و علاوه بر نقوش مشترک و سبک ساخت یکسان تهیه مواد از یک منطقه دور و محدود به تلاش هماهنگ یک سازمان مرکزی، برای ابداع یک نوع مهر و موم یا یک امضای یکسان و فراگیر اشاره دارد(Alvarez-Mon, 2020: 62).

جدول ۱- مقایسه نقوش آغاز ایلامی ترسیم شده در نشانه‌های نگارشی، مهرها و نقاشی دیواری ملیان (Amiet, 1980; Pittman, 1994; Sumner, 2003; Alvarez-Mon 2020: 73)

نقوش آغاز ایلامی			
نقاشی‌های دیواری ملیان	مهرهای سبک استاتیت براق	مهرهای سبک کلاسیک	نشانه‌های گل‌نبشته‌ها
			

نتیجه گیری

از دوره فراپارینه سنگی تا هزارهٔ پنجم ق. م. شاهد روند تقریباً یکسان در خلق نقوش هندسی هستیم (Muscarella, 1995: 984-985). از هزارهٔ پنجم ق. م. به بعد نیز شاهد ظهور خدایان حیوانی متعددی در مهرها و اثرمهرها می‌باشیم که اوج آن در دوره آغازایلامی است (حصاری، ۱۳۹۶: ۲۶)، اما به دلیل نبود شواهدی مکتوب از افسانه‌ها و اسطوره‌های دوره آغازایلامی نمیتوان تفسیر دقیقی برای نقوش حیوان – مرد آغاز ایلامی ارائه داد. ازسوی دیگر این نقوش هیچ گاه در محوطه‌های میانرودانی هم عصر که سیستم نگارشی آغاز میخی را مورد استفاده قرار داده‌اند، مشاهده نمی‌شود و علی رغم کارکرد ، الگوهای هندسی یکسان و شیوه ساخت سبک استاتیت لعابدار و تعداد محدود نشانه های نگارشی مشابهی که از نیای اوروکی خود وام گرفته‌اند، ، میتوان جوامع آغازایلامی را دارای یک نظام مدیریتی پیچیده و مستقل دانست که حداقل در سبک نقوش مهرهای کلاسیک با موضوع حیوانات در حال انجام فعالیت های انسانی، فاقد منشأ میانرودانی است (Pittman, 1997: 135). بنابراین دوره آغازایلامی جریانی مداوم از اطلاعات و مواد را در برمی گیرد که آن را باید در شبکه‌ای همگن از مبادلات کالا و اندیشه، همراه با نقش نخبگان سیاسی- اقتصادی در توسعه نهاد و سازمان‌های پیش حکومتی در فلات ایران جست و جو کرد.

منابع

۱. حصاری، مرتضی (۱۳۹۶). *بررسی تعدادی از اثرمهرهای حیوانی دوره ی آغازایلامی محوطه ی سفالین پیشوا، استان تهران.* مطالعات باستان‌شناسی، سال ۹ ، شماره ۲: ۱۳-۲۸

۲. یوسفی زشک، روح الله (۱۳۸۹). *پیدایش نهادهای پیش حکومتی در فلات مرکزی ایران؛ خان سالارهای آغاز ایلامی در تپه سفالین پیشوا* . رساله دکتری، تهران: دانشگاه تهران (منتشر نشده)

3. Ackerman, P (1967a). S*ymbol and Myth in Prehistoric Ceramic Ornament*. In: A.U. Pope and P. Ackerman (eds.), A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, Vol. XIV. London. Pp. 2914– 29.
4. Ackerman, P (1967b). *Early Seals. B. Some Specific Problems*. In: A.U. Pope (ed.), Survey of Persian Art. Volume I, Introductory essays, Pre- Achaemenid, Achaemenid and Parthian Periods. London. Pp. 290– 8.
5. Álvarez- Mon, J (2020). *The Art of Elam CA. 4200– 525 BC.* Routledge.
6. Amiet, P (1956). *Symbolisme cosmique du répertoire animalier en Mésopotamie*. RA 50: 113– 26.
7. Amiet, P (1972). *Glyptique Susienne*. MDP 43. Paris.
8. Amiet, P (1980). *La Glyptique Mésopotamie Archaïque* (reprinted edition 1961).
9. Amiet, P (1986). *Le Problème de l'iconographie divine en Mésopotamie dans la glyptique antérieure á l'époque d'Agade*. Contributi e Materiali di Archeologia Orientale I. Roma. Pp 1– 65.
10. Amiet, P (1997). *L'utilisation des sceaux en Iran Élamite*. In: R. Gyselen (ed.), Sceaux d'orient et leur employ, Rex Orientales vol. X. Bures- sur- Yvette. Pp. 11– 21.
11. Dahl, J (2013). *Early Writing in Iran*. In: D.T. Potts (ed.), OHAI: 233– 62.
12. Dittmann, R (2013). *Glyptic and Patterns of Urbanization. A Humble Approach*. In: T.R. Kämmerer and S. Rogge (eds.), Patterns of Urban Societies. Münster. Pp. 35– 138.
13. Hansen, Donald P (1970). *A Proto-Elamite Silver Figurine in The Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum Journal 3, pp. 5—14.
14. Lamberg-Karlovsky, C.C (1971). *Our Past Matters: Materials and Industries of the Ancient Near East*. JAOS 117: 87– 102.
15. Lambert, W.G (1996). *Babylonian Wisdom Literature*. Winona Lake.
16. Masson, W.M (1988). *Altyn- Depe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum (original in Russian published in 1982). Philadelphia.
17. Mattews, D.M (1997). *The Early Glyptic of Tell Brak, Cylinder Seals of Third Millennium Syria*. Fribourg.
18. Mattews, R.J (1993). *Cities, Seals and Writing: Archaic Seal Impressions from Jemdet Nasr and Ur.* Gebr. Mann Verlag.
19. Muscarella, O.W (1995). *Art and archaeology of Western Iran in prehistory*, in: J., Sasson (ed.), civilizations of the Ancient Near East, Vol. 2, New York, pp. 981-999.
20. Nickerson, J.W (1977). *Malyan Wall Paintings*. Expedition 19: 1– 6.
21. Pittman, H (1994). *The Glazed Steatite Glyptic Style, the Structure and Function of an Image System in the Administrationof Protoliterate Mesopotamia*. Berlin.
22. Pittman, H (1997). *The Administrative Function of Glyptic Art in Proto- Elamite Iran: A Survey of the Evidence*. Res Orientales 10: 133– 62.
23. Pittman, H (2003). *The Proto-Elamites*. in Art of the First Cities. The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus, edited by Joan Aruz and Ronald Wallenfels, New York: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, 2003. pp. 42-55.
24. Pittman, H., Sheridian, M. J., Porter, B. A., and De Graeve, M. C (1977). *Three cylinder seals of ancient Iran*. Janes, 9, 59-65.
25. Porada, E (1950). *A Leonine Figure of the Protoliterate Period of Mesopotamia*. Journal of the American Oriental Society 70, pp. 223-26.
26. Roach, K. J (2008). *The Elamite cylinder seal corpus, 3500-1000 bc*. Doctoral dissertation,The University of Sydney, Australia.
27. Sax, M., Middleton A.P (1989). *The Use of Volcanic Tuff as a Raw Material for Proto- Elamite Cylinder Seals*. Iran 28: 121– 3.
28. Scheil, V (1905). *Documents en Ecriture Proto-Elamite (MDP6).* Paris: Leroux.

29. Shaffer, J.G (1992). *The Indus Valley, Baluchistan and Helmand Traditions: Neolithic through Bronze Age*. In: R.W.Ehrich (ed.), Chronologies in Old World Archaeology (2nd edition). Chicago. Pp. 425– 46.
30. Sumner, W.M (2003). E*arly Urban Life in the Land of Anshan: Excavations at Tal- e Malyan In the Highlands of Iran.*University of Pennsylvania Museum: Philadelphia
31. Walker, C. B. F (1980). *Elamite Inscriptions in the British Museum*. Iran ,Vol. 18 , pp. 75-81