بازجست سنت دیوارنگاری پارتی در دیوارنگاری قرون اولیه اسلامی بر اساس نظریه پانوفسکی نمونه مورد مطالعه: تپه تاکستان نیشابور

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۸۹-۱۷۵)

رضا خزاعی[۱]، پرویز اقبالی[۲]، یعقوب آژند[۳]، سیدرضا حسینی[۴]، میثم لباف خانیکی[۵]

۱- دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر دانشگاه شاهد.

۲- دانشیار گروه ارتباط تصویری دانشگاه شاهد. (نویسنده مسئول)

۳- استاد گروه پژوهش هنر دانشگاه تهران.

۴- دانشیار گروه نقاشی دانشگاه شاهد.

۵- دانشیار گروه باستان شناسی دانشگاه تهران.

DOI: 10.22077/NIA.2023.6614.1772

چکیده

برای مطالعه‌ی تاریخ تصویرگری به طور عام و در ایرانِ تاریخی به طور خاص، می‌بایست مولفه‌های متفاوتی را از حیث تاریخی، اجتماعی و فرهنگی مورد کنکاش قرار داد. به این معنی که حتی در یک پژوهش محدود به یک تک نگاره نیز، عواملی ورای یک تصویر ساده را در آن را باید جست. از این حیث در میان نظریات و روش‌هایی که برای مطالعات اینچنینی در حوزه تصویر وجود دارد، نظریه شمایل شناسی پانوفسکی راه میانبری است برای رسیدن به پس زمینه‌ها و ریشه‌ها و علل شکل گیری یک تصویر. از این نظر رویکرد شمایل شناسی برای بررسی نظام‌مند دیوار نگاره مرد قوشچی در تپه تاکستان نیشابور انتخاب گردیده است. این دیوار نگاره بنا به دلایل مختلفی از جمله اینکه در ویرانه‌های شهر نیشابور به دست آمده، متعلق به قرون ابتدایی دوران اسلامی است و نمایشگر صحنه‌ی شکاری با مولفه‌های خاص تصویری است که بیان از دیرینگی آن دارد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌باشد. در این پژوهش سعی گردیده این مولفه‌های تصویری از جنبه محتوایی و فرمی مورد بررسی قرار گیرد و این سوال اصلی را پاسخ دهد که به چه میزان می‌توان نقش سنت تصویری پارتی را در این دیوار نگاره دوران اسلامی جستجو نمود. این پژوهش از حیث ماهوی، توصیفی- تحلیلی است و از نظر شیوه‌ی نگارشی، تحقیقی تحلیلی محسوب می‌شود. روش تحلیل داده‌ها به شیوه استنادی و کتابخانه‌ای و همچنین تحلیل آنها به روش کیفی است و با رویکرد پانوفسکی انجام گرفته است. آنچه که در خلال پژوهش نمایان گردید، بیانگر نقش ویژه‌ای است که سنن تصویری پیش اسلامی در شکل گیری این دیوار نگاره دارند. نقش سنت‌های تصویری پارتی و ساسانی واضح به نظر می‌رسد. البته هر کدام از این سنن نقش ویژه‌ای را دارا هستند که یا به طور مستقیم یا غیر مستقیم و نیابتی تاثیرات خاص خود را بر دیواره نگاره مرد قوشچی گذارده‌اند. البته باید مورد توجه باشد که این تاثیرات فارغ از نقش مهم جغرافیای فرهنگی خراسانِ بزرگِ تاریخی و اقوام ساکن در طی این قرون در آن قابل مطالعه نیست.

واژه‌های کلیدی: دیوارنگاره تپه تاکستان،پانوفسکی، قرون اولیه اسلامی، پارتی، ساسانی

1- Email: Reza.khazaei64@gmail.com

2- Email: Eghbali@shahed.ac.ir

3- Email: yazhand@ut.ac.ir

4- Email: Rz.hosseini@shahed.ac.ir

5- Email: labaf@ut.ac.ir

** این مقاله مستخرج از رساله دکتری رضا خزاعی (نویسنده اول) با عنوان: بازجست جایگاه سنت تصویری پارتی - خراسانی از آغاز حکومت اشکانیان تا قرون ابتدایی اسلامی در دانشگاه شاهد تهران می‌باشد.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸)

مقدمه

برای باز جست مولفه‌های دخیل در شکل گیری یک اثر هنری تصویری، باید به زوایای مختلفی از تاریخ فرهنگ و تمدن بستر شکل گیری این اثر پرداخته شود. چرا که این پس زمینه‌ها و ریشه‌های تمدنی همواره در درونمایه و فرم آثار هنری دخالت مستقیم و بی بدیلی دارد. در شرایطی شاید این مسئله به صورتی غیر مستقیم و پس از طی نمودن یک روند به چرخه‌ی هنری آن منطقه باز گردد. در این رابطه و با این پیش فرض باید به سراغ رویکردهایی رفت که در پژوهش‌های تصویری راهگشای مولف و پژوهشگر باشد. رویکرد پانفسکی از جمله‌ی این راهکارهاست که در پژوهش حاضر به عنوان رویکرد اصلی در جهت تبیین و تحلیل دیوار نگاره‌ی مرد قوشچی، یا مرد شکارگر، مکشوفه از تپه تاکستان نیشابور در پژوهش حاضر به کار گرفته شده است. این دیوار نگاره متعلق به سده سوم هجری قمری است که در کاوش‌های موزه مترو پلیتن از این منطقه به دست آمد. این دیوار نگاره جهت مرمت و نگهداری به موزه ملی ایران منتقل شده و امروزه در بخش دوران اسلامی موزه ملی نگهداری می‌گردد. این اثر بنا به شباهات فرمی و موضوعی به سایر نگاره‌هایی که در جامعه پژوهش به آن‌ها اشاره شده، مورد بررسی قرار می‌گیرند. چرا که شباهات زیادی به نقاشی‌های دوران پیش ار اسلام در نواحی مختلفی از خراسان تا غرب را داراست. آژند در این راستا اینگونه بیان می‌دارد که مواریث تصویرگری ایران پیش از اسلام در غرب ایران و شهرهای آسیای میانه در شرق، در شکل گیری و بالندگی هنر نقاشی و تصویرگری دوره اسلامی تاثیری در خود داشته است (آژند،۱۳۸۳: ۷۲). از این‌رو هدف این پژوهش بررسی و تعیین میزان اثراتی است که سنتی دیرینه به عنوان سنت تصویرسازی و نقاشی ایرانی در تصویرگری قرون ابتدایی اسلامی گذارده و نشانه‌های آن در این نمونه، مورد مطالعه قرار گرفته. سوالاتی که در این پژوهش به آن پاسخ داده خواهد شد عبارت است از:

- چگونه می‌توان تاثیرات دیوار نگاره تپه تاکستان از سنن تصویری پیش از اسلام قابل اثبات است؟

- مولفه‌های موضوعی و تصویری کدام دوره تاریخی به طور متمایزی در دیوار نگاره تپه تاکستان دیده می‌شود؟

روش پژوهش

این پژوهش از نوع پژوهش کیفی است و بر اساس ماهیت توصیفی- تحلیلی و از نظر هدف بنیادی است و بر مبنای روش پانوفسکی تحلیل و تفسیر می‌شود روش تحلیل داده‌ها به شیوه استنادی و کتابخانه‌ای و همچنین تحلیل آنها به روش کیفی است. در این راستا با بررسی منابع تصویری اعم از آنچه که در پژوهش‌ها وجود دارد و یا در موزه‌های دنیا از آثار مربوط به مناطق جغرافیایی مشخص شده که ارتباط زمانی و محتوایی با موضوع پژوهش دارند. داده‌های پژوهش به صورت جداولی با استفاده از روش شناسی مورد نظر ارائه و در نهایت در نتیجه پژوهش خروجی آن به صورت مستدل با استفاده تبیین می‌یابد.

پیشینه پژوهش

براساس بررسی‌های صورت گرفته در میان پژوهش‌های انجام شده موردی متمرکز بر موضوع این مقاله یافت نشد. اما پژوهش‌هایی که نزدیک با موضوع مورد پژوهش‌اند به دوسته‌ی کلی قابل تقسیم‌اند. پژوهش‌هایی که به صورت کلی به رویکرد و نظریات پانوفسکی و مکتب واربورگ بر می گردند و سعی نموده‌اند دیدگاه پانوفسکی را تشریح نمایند: کتاب درآمدی بر آیکونولوژی نوشته‌ی ناهید عبدی (۱۳۹۱). در این کتاب ضمن معرفی روش‌شناسانه‌ی آیکونولوژی، این روش را در تبیین و تحلیل نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی به کار گرفته است. در دو فصل یک و دو کتاب یعنی درآمدی بر آیکونوگرافی؛ پانوفسکی، نظریه و روش به خوبی می‌توان با دیدگاه‌های پانوفسکی بهتر آشنا شد. مقاله خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی که امیر نصری(۱۳۹۱) آن را به رشته تحریر در آورده با این پرسش کلیدی آغاز می‌شود که محتوای یک اثر هنری چیست و سپس با طرح دیدگاه پانوفسکی به این پرسش پاسخ می‌دهد و اهمیت دیدگاه شمایل‌نگاری پانوفسکی را در طی تاریخ مشروح می‌سازد که به نظر می‌رسد نتایج قابل قبولی را به دست داده است. مقاله شمایل شناسی: پرسش از متد یا ساختار- نقد کتاب معنا در هنرهای تجسمی، پژوهشی از جمال عرب‌زاده (۱۳۹۷) به بررسی و نقد کتاب معنا در هنرهای تجسمی، اثر اروین پانوفسکی می‌پردازد. این مقاله حاضر در چهار بخش اصلی، به شرح و تحلیل هر کدام از

مقالات این کتاب پرداخته است. این بخش‌ها به ترتیب در مورد نظریه تاریخ هنر پانوفسکی، آسیب‌شناسی روش شمایل‌شناسی در تاریخ هنر، تحول نظریه تناسبات انسانی در هنر و همچنین نقدی تحلیلی بر آراء پانوفسکی است. از این میان نویسنده در بخش روش شمایل‌شناسی در تاریخ هنر نکات مهمی را بیان می‌سازد. به طور کل در پژوهش‌هایی که اشاره شد به خصوص در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی و مقاله خوانش تصویر از دیدگاه پانوفسکی، به صورت ویژه‌ای سعی بر تبیین دیدگاه پانوفسکی و طبقه‌بندی سه گانه او در شمایل‌شناسی شده است که مخاطب را به صورت کامل‌تری در جریان مواضع مکتب واربورگ و پانوفسکی قرار می‌دهد. البته در کنار آن تاریخچه‌ای از روند شکل‌گیری مکتب واربورگ نیز ارائه داده می‌شود. اما پاره‌ای پژوهش‌ها که به صورت موازی با موضوع پژوهش در ارتباط می‌باشند عبارتند از: مقاله تحولات پیکره‌نگاری در دیوارنگاری نیشابور سده‌های سوم و چهارم هجری از شیوه ساسانی مآب تا آسیای مرکزی گونه توسط محمد محمدی و محمد تقی آشوری (۱۴۰۱) که این پژوهش ضمن تحلیل شیوه‌های پیکره‌نگاری در نیشابور از میان یافته‌های نیشابور به تحلیلی بر روش پیکر نگاری دیوار نگاره تپه تاکستان نیز پرداخته است. از این حیث پژوهشگر به ریشه‌های سنت ساسانی این دیوار نگاره پی برده است. پایان نامه‌ای در دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز به راهنمایی دکتر کریمیان و مشاوره کامیار عبدی توسط سیران کریمی با عنوان سبک‌شناسی نقاشی‌های دوره پارتی و مقایسه آن با نقاشی‌های هلنی- رومی (۱۳۹۰) نگاشته شده که پژوهشگر به مطالعه موردی نقاشی‌های کوه خواجه، دورا اروروپوس و هترا پرداخته و سعی نموده مبتنی بر پژوهش‌های پیشین به تحلیل فضای دیوار نگاره‌های مذکور بپردازد. اما یکی از پژوهش‌های مهم و تفسیرگونه توسط دکتر یعقوب آژند (۱۳۸۳) نگاشته شده، مقاله‌ای است با عنوان سنت دیوارنگاری در ایران بعد از اسلام است که در مجله هنر تابستان به چاپ رسیده. این مقاله با نگاهی تاریخی به امتداد سنت هنری پیش از اسلامی از سده سوم تا سده دهم می‌پردازد. نویسنده با تحلیلی جامع امتداد این سنن را در قرون متمادی اسلامی دنبال و نمودهای آن را نمایان می‌سازد.

یکی دیگر از پژوهشگرانی این حوزه بوریس مارشاک است با کتاب مهم خود با عنوان: Legend, Tales, and Fables In The Art Of Sogdian (1995). در این اثر دیوار نگاره‌های سغدی پنجکنت و افراسیاب را مورد تحلیل و تطبیق قرار داده و سنتی دیرینه را در آن جسته. این اثر یک منبع قابل توجه برای پژوهشگران هنر سغدی است. از مهمترین منابع در مورد کاوش‌های نیشابور کتاب ویلکینسون با عنوان: NiShapur (Some Early Islamic Buildingsand Their Decoration) (1986) است که به طور دقیق و جزئی علاوه بر توصیف و مستند نگاری به تحلیل و تطبیق آرایه‌های هنری و دیوار نگاره‌های مکشوفه از کاوش‌های موزه مترو پلیتن می‌پردازد. ویلکینسون یکی از معتبرترین پژوهشگران راجع به تمدن شهر قدیم نیشابور در زمینه‌های مختلفی است. در این کتاب نیز مطالب مهمی درباره دیوار نگاره تپه تاکستان ارائه داده که راهگشای پژوهشگران زیادی است.

شرحی بر رویکرد پانوفسکی

پانوفسکی در کتاب "مطالعاتی در شمایل نگاری" شمایل نگاری را در سه گام توضیح می‌دهد: توصیف پیشاشمایل نگارانه ، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل شناسانه. پانوفسکی در مرحله اول به توصیف صرف تصویر می‌پردازد و خط، سطح، حجم و معانی ناظر به واقع و معانی درونی ـ حسی را بیان می‌کند. لایه اول که مربوط به معنای ابتدایی یا طبیعی پدیده‌هاست به دو قسمتِ معنای واقعی و بیانی تقسیم می‌شود. او نام این مرحله را «توصیف پیشاشمایل نگارانه» گذاشته است. مرحله و لایه دوم از تفسیر پانوفسکی، لایه آیکونوگرافی است. در پس و پشت هر صورتی مضمونی ثانوی قرار دارد که از پی درک و تحلیل معنای اولیه آن حاصل می‌شود. لایه دوم، محمل شناخت معنا یا مفهوم نهانی است که نقشمایه‌ها، راوی آن هستند. آنچه در لایه دوم مطرح است فراتر از تحلیل فرمال یک اثر هنری است؛ چراکه در یک تحلیل فرمال، تنها به صورت اثر بسنده می‌شود و به معنا و مفهوم آن پرداخته نمی شود؛ ولی هدف در تحلیل آیکونوگرافی، ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری است. مرتبه سوم به تفسیر شمایل شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه مشغول حکم دادن و قضاوت نیز هستیم. پانوفسکی معتقد است: در این مرحله با جهان بینی آن دوران

روبه رو می‌شویم (Panofsky,1995:36). به بیان بهتر نظریه لایه‌ای او به صورتی نظام‌مند شکل گرفته. هر مرحله همانطور که بیان شد معنای خاصی را در جهت تکمیل نظریه دارد. به عنوان مثال: مرحله اول، شامل شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است؛ برای نمونه با نگاه کردن به یک تابلوی نقاشی که نشانگر صحنه جنگ است، ممکن است فقط بتوان جنگ افزارهایی چون تیر و کمان را شناسایی نمود که برای بیننده آشناست، در عین حال که حالات روحی چون درد و رنج شدید در چهره‌های سربازان زخمی کاملاً مشهود است. پانوفسکی این نوع مرزبندی در تشخیص عناصر تصویر را واقعی و بیانی می‌نامد. این نوع ادراک وابسته به تجربه است و از این رو بسیار متفاوت و متنوع می‌باشد. محققاً، شخصی که دارای شناخت تخصصی نسبت به سلاح و جنگ افزار قدیمی است، می‌تواند انواع بیشتری از طرح‌ها و نقش‌ها را بشناسد، به مانند بیننده آشنا به جنگ که دارای واکنشی متفاوت خواهد بود نسبت به کسی که از چنین تجربه‌ای برخوردار نمی‌باشد.

مرحله دوم مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره‌ها یا معانی قرار دادی می‌باشد. در این سطح از دریافت، برداشت از یک تصویر عهد رنسانس که نشانگر مردی است با چشم زخمی و تیر خورده، گذشته از ارزش بیانی دهشتناک، به عنوان بازنمایی یا تمثیلی از قدرت پرسپکتیو خطی ادراک می‌گردد. چنین بازشناختی تنها به این دلیل ممکن است که آگاهی نسبت به پرسپکتیو در رساله‌های رنسانس و نیز تصاویر مشابه یا وابسته وجود دارد.

مرحله سوم که بحث انگیزترین سطح تفسیر است، تفسیر نگاره شناختی است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌گردد. پانوفسکی خود می‌گوید: معنای درونی با اثبات و تعیین اصول زیر بنایی و بنیادی دریافت می‌گردد که بیانگر رفتار و نگرش بنیادین یک ملت، یک طبقه و یا ایمان مذهبی و اعتقادات فلسفی آن‌ها می‌باشد که توسط یک شخصیت بیان شده و درون یک اثر هنری خلاصه گشته است (سجودی،۱۳۸۱: ۹۴). بدین ترتیب، در مرحله نخست، موضوع اولیه و طبیعی به دو بخش واقعی و فرانمودی تقسیم می‌شود.

بنا بر نظر پانوفسکی، ارزش‌های نمادین باید اساساً با قصد آگاهانه هنرمند متفاوت باشد. بدین ترتیب، سطح اولیه معنا یعنی سطح طبیعی و سطح نگاره‌پردازانه، پدیدار شناختی است، در حالی که سومین سطح که حاوی معانی ذاتی و طبیعی است فراتر از محدوده اراده و خواست آگاهانه می‌باشد. بعضی بر این باورند که پانوفسکی در روش خود از تحلیل صوری ارنست کاسیرر[1] بهره گرفته است (احمدی، ۱۳۸۲: ۹۸).

تفسیر تصویر در نظر واربورگ و پانوفسکی در پیوند با درک مفهوم نماد و نمادینه شدن تصاویر در فرهنگ قابل فهم است. درکی که واربورگ تحت تاثیر فریدریش تئودور فیشر و پانوفسکی از ارنست کاسیرر، دو فیلسوفی که هر یک شکل دهنده‌ی دو جریان اصلی تئوری نماد در تاریخ هنر معاصرند، اقتباس کرده اند. فیشر به سه نوع ارتباط میان تصویر و معنا قائل است. ارتباط تاریک که به نظر او به آگاهی دینی، دین‌های ابتدایی و مسیحیت تعلق دارد. در این ارتباط تصویر و معنا جای هم می‌نشینند و تصویر قدرتی جادویی دارد. همچنین او به ارتباط تصویر در پیوند با اسطوره‌ها که فیشر[2] آن را «تخیل یونانی» می‌نامد، اشاره دارد. از طرف دیگر فیشر برای نماد بنیادی روان‌شناختی هم قایل است که به هیجان روان برمی‌گردد، این همان احساس زیبایی‌شناختی است. در اینجاست که به نظر او نوعی «آگاهی روشنی» شکل می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر غیر واقعی بودن این حالات واقف است. برای پانوفسکی از لحاظ نظری صرفا یافتن ارتباطات و معانی مهم نیست، بلکه کشف آن روند تاریخی اهمیت دارد که از آن امکانی برای شکل گیری تصورات ما ایجاد می‌شود. در این معنا او نیز نماد را در آثار هنری نمی‌جوید، بلکه آن صورت‌بندی نمادینی را مد نظر دارد که دنیای هنر را شکل می‌دهد، دنیایی که اشکال خود را از فرهنگ به دست می‌آورد. برای او آیکونولوژی تفسیر آثار هنری است و هنر به معنی اندیشیدن در تصاویر، یکی از انواع فرم‌های نمادین، راهی برای درک و شناخت جهان است که توسط ارنست کاسیرر مطرح شد (نصری،۱۳۹۱).

پس از مرور نظریات پانوفسکی به نقش نظریه او در مطالعات تاریخ هنر پرداخته خواهد شد. از اواخر قرن نوزدهم با آراء کسانی چون هاینریش ولفلین و راجر فرای رویکردهای فرمالیستی در نقد هنری اولویت می‌یابد و یا بعدتر با تقویت

جریان‌های اجتماعی و فلسفی سده بیستم، رویکردهایی چون نقد آیکونوگرافی، نشانه شناختی، روانکاوی، اسطوره شناختی، اجتماعی(مارکسیستی) و با رویکرد پست مدرن نقدهای فمینیستی، پسااستعماری وغیره، به عنوان مهم‌ترین رویکردهای نقد هنری شناخته می‌شوند (رک: مهاجر، ۱۳۹۵). پانوفسکی در این روزگار با روش شمایل‌نگاری به تحلیل هنرقرون وسطی پرداخت. او دو نوشته درباره تاریخ هنر و معماری قرون وسطی دارد. اولی کتابی درباره سوگر و کلیسای سن دنی[۳] است که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد و دومی کتاب گوتیک و تفکر مدرسی است که در آن به تفصیل درباره دوران گوتیک سخن گفته است. هر دو کتاب در مطالعات تاریخ هنر قرون وسطی تأثیرگذار بودند، به ویژه مقدمه‌ای که پانوفسکی بر کتاب سوگر نوشت و به مدت نیم قرن به نسلی از پژوهشگران اروپا و آمریکا اطمینان داد که معماری گوتیک از زمان سوگر به وجود آمده است. تفسیر شمایل‌نگارانه او از سن دنی، این ادعا را که گوتیک از سن دنی آغاز شده است به یک اصل بدیهی تبدیل کرد. ارزیابی پانوفسکی از گوتیک نشان داد که سبک اثر معماری می‌تواند نشانی از یک فرهنگ باشد. گوتیک که پیش ازاین مظهر عمده قَلَیان معنوی اروپای قرن دوازدهم بود، در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به تجلی متفکران آن روزگار بدل شد. توجه به چنین تحولاتی که در عرصه فکری رخ می‌داد بر عهده مورخ هنری چون پانوفسکی بود (Kidson, 1987:20). با این مقدمه و نقش تاثیرگذار نظریه پانوفسکی در تغییر جریان برداشت‌های تاریخی- هنری از یک اثر باستانی، در سه لایه مذکور بررسی خواهد شد. آنچه که در لایه اول و منطبق با نظریه بیان می‌شود. توصیف دقیقی از آن اثر است که به صورت مشروح و دقیق بیان می‌شود و در لایه دوم در پی برقراری ارتباطات ظاهری و فرمی با یکدیگر و بیانی آیکونوگرافیک نسبت به اثر است که در نهایت و در لایه‌ی سوم، فرضیات لایه دوم در بوته تفسیر قرار می‌گیرد و مولفه‌های تاریخی و اجتماعی که بیان شد در واقع به کمک تفسیر به تصویر می‌آیند.

تپه تاکستان نیشابور

بقایای شهر نیشابور در دوره تاریخی، زمان ساسانیان تا حمله مغول به نیشابور، را شهر کهن نیشابور گویند که در کناره جنوب شهر فعلی نیشابور به صورت تپه‌های باستانی قرار گرفته و کهن دژ نام دارد.. بر اساس تحقیقات ریچارد بولیت، محدوده کهندژ به صورت تپه‌ای به ارتفاع ۱۲ متر و به وسعت ۵/۳ هکتار، دیوار و دروازه‌های حصار با ارتفاعی حدود ۵/۳ متر و به وسعت ۱/۱۴ هکتار بـه عنوان نیشابور قبـل از اسلام و سه سده اول دوره اسلامی و ربض (حومه) و اماکن مهم آن به عنوان بخش گسترش یافته شهر طی سده سوم تا ششم هجری بوده است. تپه های برجای مانده از نیشابور کهن، اکنون به اسامی تپه تاکستان، آهنـگران، تپه تربابـاد (تورب‌آباد)، تپه سبزپوشان، تپه مدرسه، تپه بازار، تپه قنات (قنات تپه) و تپه (محله) شادیاخ در سطح این منطقه وسیع پراکنده شده‌اند. (ویلکینسون، ۱۳۸۰: ۴۳)

با توجه به جایگاه نیشابور به عنوان تنها شهر بازمانده از چهار شهر مهم خراسان در مرزهای سیاسی ایران و در چارچوب فعالیت‌های پایگاه پژوهشی منطقه تاریخی و فرهنگی نیشابور، دانشگاه تهران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۸۹ پژوهش‌های فراگیر و میان رشته‌ای را در سطحی گسترده در منطقه برای شناخت محدوده پهنه شهری نیشابور کهن از آغاز شکل‌گیری شهر تا دوره قاجار انجام داد. بررسی‌های میدانی روشمند باستان شناختی به همراه مطالعات جغرافیایی و محیطی و تاریخی به تدقیق و تعیین گستره شهر کهن نیشابور در بستر طبیعی و فرهنگی آن و ارتباط کهن و پر معنایش با روستاها که خود نقش اساسی در حیات پایدار نیشابور داشته پرداخت تا گستره این شهر شهره جهان ایرانی و جهان اسلامی، که متون و اسناد کهن ، عظمت و اهمیت آن را ستوده و بازتاب داده بودند، هر چه بیشتر آشکار شود (لاله، ۱۳۹۲: ۳۵-۲۹).

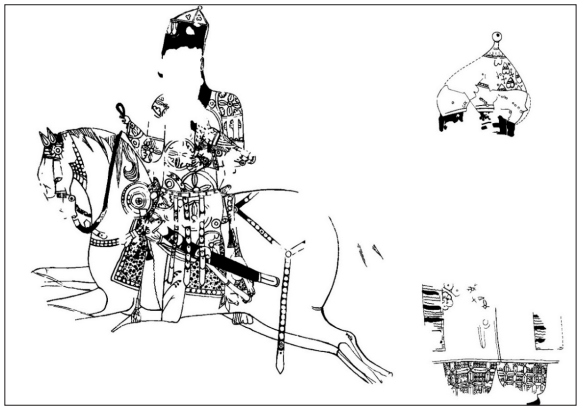
توصیف دیوار نگاره تپه تاکستان

دیوار نگاره‌ی مکشوفه از تپه تاکستان با عنوان "مرد قوشچی" (تصویر شماره۱) یکی از کهن‌ترین نقاشی‌های دیواری پس از اسلام در ایران است، که در هنگام کاوش‌های موزه‌ی «متروپولیتن» نیویورک، در شهر قدیم نیشابور کشف شد. این دیوار نگاره، نمایشگر یک صحنه‌ی شکار مربوط

به سده‌ی سوم هجری است. بنا به نظر برخی پژوهشگران احتمالاً یکی از امرای سامانی را به تصویر کشیده یا صرفاً یک نگاره‌ی نمادین با مضمون سنت شکار در این دوره را یادآوری می‌کند(Wiklinson, 1986: 205). این نقاشی در یک کادر مربع مستطیل به ارتفاع ۱۴۰ سانتی متر و عرض ۱۲۰ سانتی متر ایجاد گردیده.. ساختار این نقاشی صرف نظر از صورت مَرد، با خطوط محیطی پر رنگ و قلمی محکم و ایستا روی گچ کشیده که یادآور نقش برجسته‌های دوره ساسانی است. بخشی از این نقاشی تخریب شده و به طور واضح قابل روئیت نیست. در این نقاشی، مرد سوارکار، افسار یک اسب را با یک دست گرفته و با آرامش مرکب خود را هدایت می‌کند و روی دست دیگر وی یک شاهین نشسته. و خرگوشی از زین اسب آویزان است. نقاش، اسب را که در حال تاختن است، واقعگرایانه‌تر از سوار کار ترسیم کرده و سوار را با کلاهی قبه مانند که بی شباهت به کلاه‌های پارتی نیست، جبه‌ای ابریشمین بر تن، با اجزای لباس و تجهیزات و همچنین ساز و برگ بسیار غنی نشان داده است. تخریب شده، دو شمشیر و سه تسمه‌ی چرمی مرصع است که از کمربند وی آویخته است. روی زین اسب پوششی از پوست پلنگ با حاشیه‌ی گوهر نشان و جزییات کاملی از نقش‌های آذینی روی جبه با گل‌های چهار برگ محاط شده در دایره‌ها و نقش شبیه خط کوفی روی بازوبند دیده می‌شود. همانطور که اشاره شد فرم اسب، نسبت به سوارکار، به نوعی در حالت پویایی و تحرک نقش شده.

تصویر شماره ۱- دیوار نگاره مرد قوشچی- تپه تاکستان
(https://irannationalmuseum.ir/fa/wp-content/uploads/2019/09/1-2.jpg)

تصویر شماره ۲- دیوار نگاره مرد قوشچی- تپه تاکستان
(Wiklinson, 1986: 207)



تصویر شماره ۳- دیوار نگاره مرد قوشچی- تپه تاکستان
(Wiklinson, 1986: 208)

تحلیل

در تحلیل اثر "مرد قوشچی" در دو زمینه باید توجه ویژه‌ای را مد نظر قرار داد. اول توجه به ویژگی‌های فرمی آن و دوم رسیدن از این ویژگی‌ها به محتوای اثر. در اولین نظر آنچه که دیده می‌شود، نقاشی با خطوط محیطی پر رنگی کشیده شده که این مسئله یادآور یکی از ویژگی‌های سبک شناختی تصویرگری پیش از اسلامی در نواحی سغد است. البته این ویژگی سبکی در نگاره‌های مکتب سلجوقی نیز دیده می‌شود. پیش از هر چیز باید عناصر اصلی تصویری موجود در این نقاشی را مورد بررسی قرار داد. این عناصر شامل عناصر انسانی، حیوانی و گیاهی است. همانطور که از نام این اثر بر می‌آید مرد قوشچی به معنای کسی است که نگهبان پرنده شکاری است. بنابر این لازم است در تصویر به دنبال اجزایی باشیم که این مفهوم را شکل دهد. یعنی انسان، پرنده شکاری، شکار و احتمالاً اسبی که سواربر آن، شکار صورت می‌گیرد. همه‌ی این عناصر در

تصویر روئیت می‌شود در ایران باستان اساساً این حرفه برای اشخاصی است که در مناصب حکومتی و غالباً شاهان تعریف شده. شکار با پرندگانی که قوش یا شاهین نامیده شده‌اند در تاریخ روایی، نمونه‌های تصویری مختلف و ادبیات ایران قابل ردیابی است. خاقانی می‌گوید:

«فرخ آن شاهـــباز کز پی صـــید

ســـاعد شـــه مقـــام او زیـــــبد»

شکار در ایران قدمتی طولانی دارد. یکی از مهم‌ترین مرسومات سرزمین‌های خاورمیانه و شرق در شکار استفاده از جانوران و پرندگان شکاری است. شایان ذکر است در زمان "خسروپرویز و یزدگرد و بسیاری دیگر از شاهان ساسانی" ساخت مکان‌هایی با عنوان قوش خانه رواج داشته و در دربار این شاهان پرورش قوش متداول بوده است. برای مثال می‌توان به پرندۀ شاهین که یکی از تیره های بازهای شکاری است، اشاره کرد. (بهزادی و همکاران ۱۳۸۹: ۱و۲) شاهین نامی پارسی است و اسامی دیگری نظیر شهباز، شاهباز و باز نیز بدان اطلاق می‌شود. (فاضلی، موحد، ۱۳۹۶: ۲۵) علاوه بر این‌ها شاهین پرنده ای آسمانی و فرهمند معرفی شده و مستندات تاریخی درفش کوروش پادشاه ایران باستان را مزین به طرح و نقش این پرنده عنوان کرده‌اند. (ماه وان و همکاران۱۳۹۴،: ۱۲۳) به تفاسیری انوشیروان ساسانی هم به پرورش باز شکاری در دربار خود می‌پرداخته است (بهزادی و همکاران ۱۳۸۹ : ۲) و این رسم در دورۀ ساسانی هم مانند دورۀ هخامنشی به صورت برنامه‌ای از پیش تعیین شده برگزار می‌شد و در واقع شکارگاه همراه با تشریفات بسیاری بوده و بزرگان ساسانی و درباری شاه را در این امر همراهی می‌نمودند. (تاجبخش، جمالی،۱۳۷۴ :۳۷). بنا بر این می‌بایست ریشه این محتوای تصویری را در دورانی پیش از آنچه که به این نقاشی نسبت داده شده، جستو نمود. در واقع ورای هر مولفه‌ی تصویری و فرمی این محتوای اثر هست که نشانه معنا شناسی مستقیمی با دوران پیش از اسلام برقرار می‌نماید و احتمالاً سخن از سنتی دیرینه را به زبان می‌آورد.

از دیدگاه دیگر، وجود عناصری مثل اسب، سوار، کلاه خود، ساز و برگ و تجهیزات و اجزای لباس را می‌توان در مطابقت با تصاویر نقاشی دوران پارتی و نقوش برجسته ساسانی قرار داد (تصویر شماره ۴). به این معنای که المان‌های تصویری موجود در تصاویر پیش از اسلامی به وضوح در تطابق با نقاشی مرد قوشچی قرار دارد. مانند آنچه که در نقاشی‌های پنجکنت و حتی در نقوش برجسته ساسانی در نقش رستم و تنگ چوگان دیده می‌شود.

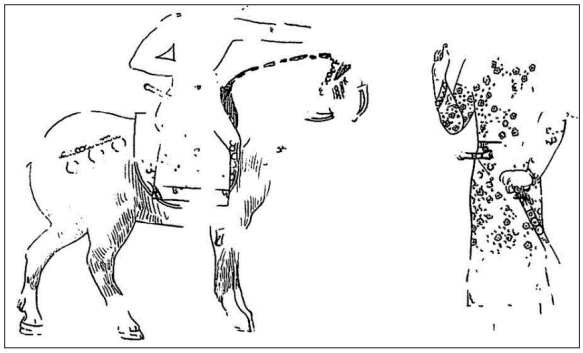
مسئله‌ی دیگر نحوه پرداخت به خطوط محیطی عناصر تصویر است که علی رغم ضخامت، دارای جزئی نگری است و به نحوی که گویی نقاش سعی نموده از کوچکترین جزئیات غافل نشود و این اصرار ورزیدن به انجام این متد، نشان از تعهد یک نقاش به سنتی دیرینه دارد. این سنت در بخش‌های دیگر پژوهش بیشتر مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. اگر بنا را در تحلیل این اثر بر گرته برداری نقاش از نمونه‌های فرمی نقاشی‌های پیش از آن قرار دهیم، تشابهاتی در نمونه‌های نقاشی دیواری پنچکنت مورد توجه قرار می‌گیرد.

تصویر شماره ۴- طرحی از نقش برجسته پیروزی اردشیر ساسانی بر اردوانپنجم- فیروز آباد فارس- (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۷۵)

یکی از مهترین دیوار نگاره‌های پنجکنت که به لحاظ ترکیب بندی مشابهت با تصویر شکارگر تپه تاکستان دارد در مجموعه دیوارنگاره حماسه رستم قرار دارد. در این دیوار نگاره (تصویر شماره ۴)، رستم با با پهلوانی که سوار بر اسب است در حال

سخن گفتن است. دست راست رستم به حالت فره روز افزون بالاست. تفاوت دیگر آن در این است که اسب سوار رو به شخصیت اصلی که رستم است قرار گرفته اما در تاکستان مرد در پشت اسب سوار قرار گرفته است که این به دلیل درون مایه متفاوت آن است (Ciafaloni & Roccade candal, 2011, 117-118). ویلکینسون معتقد است که شخصیت اصلی و محوری این دیوار نگاره پیکره آسیب دیده‌ای است که در پشت سر سوار دیده می‌شود (Wiklinson, 1986: 206). مسئله‌ی قابل توجه دیگر در قیاس دیوارنگاره مرد قوشچی با دیگر نمونه از دیوار نگاره‌های پنجکنت (تصاویر شماره ۵ و ۶)، نشان از اجرای یک تناسب انسانی به شیوه‌ای اغراق‌آمیز است. به گونه‌ای که شخصی که در برابر یا در پشت سوار ایستاده دارای قامتی یکسان است. این شیوه در جهت روایتی است که نشان می‌دهد شخص پیاده جایگاه شهریاری یا شاهی دارد.

تصویر شماره ۵- دیوار نگاره پنجکنت اتاق شماره ۵۰
(Marshak, 2002:116)



تصویر شماره ۶- دیوار نگاره پنجکنت اتاق شماره ۵۰
(Marshak, 2002:114)

از دیگر عناصر تصویری که در این دیوار نگاره باید مورد تحلیل قرار گیرد، کلاه سوارکار است. این کلاه بر اساس مشخصات ظاهری موجود در آن احتمالاً باید به سنتی دیرینه در ساخت کلاه نظامی پایبند باشد که در نواحی خراسان بزرگ تاریخی مورد استفاده قرار گرفته است. برنارد گلدمن در مقاله خود این کلاه را به نمونه‌های اولیه کلاسیک ردیابی می‌کند مانند کلاه‌های هلنیستی که توسط ارتش اسکندر مقدونی استفاده می‌شد.او این کلاه را با کلاه ایمنی دیترویت مقاسه می‌کند که آن را به حدود ۳۰۰ سال قبل از میلاد می‌رساند و معتقد است تزئینات کلاه، اگرچه عمدتاً سکایی است، اما عناصر طراحی از هنر یونانی، هلنیستی و ایرانی را در خود جای داده است. بر حسب تصادفی عجیب، آهنگری که کلاه خود را از یک ورقه نقره برای گوردخمه شاهزاده‌ای ساخته بود، از گل سرخ‌های چهارپر بزرگ بسیار شبیه به لباس‌های سوارکار نیشاپور استفاده کرده است و نقشی را از یونانی‌ها به عاریت گرفته است، که به نوبه خود آن را از هنرمندان ایرانی آموخته بودند. گلدمن همچنین یک کلاه سکائی طلایی جامد با شکل و طرح مشابه را ذکر می‌کند که قدمت آن به اواخر قرن چهارم قبل از میلاد می‌رسد و که اکنون در مؤسسه باستان‌شناسی بخارست قرار دارد (تصویر شماره ۷).

تصویر شماره ۷- کلاه طلایی موجود در موسسه باستان شناسی بخارست. قرن چهارم میلادی
http://www.capodopere2019.ro/images/watermarked/detailed/0/)
(coif_getic_aur_cotofenesti_.jpg

ویلکینسون اما معتقد است که پیوندی که فرم این کلاه نشان می‌دهد که سوارکار این دیوارنگاره احتمالاً حاکم، فاتح یا فرمانداری است که از شرق به نیشابور آمده است. او معتقد است : رو به عقب بودن قسمت فوقانی کلاه، شباهت مشخصی به سرپیچ متعلق به قرن هفتم یا هشتم دارد که در بلخ به دست آمده و اکنون در موزه ارمیتاژ لنینگراد است. احتمالاً کلاه خود این سوارکار در دوران باستان بسیار دورتر در شرق ساخته شده است. نمونه مشابه دیگری از کاوش‌های مقبره‌های سلطنتی

یانگ، پایتخت باستانی سلسله شانگ، در شرق مرکزی چین، یک کلاه ایمنی برنزی با بالای مخروطی تقریباً یکسان به دست آمده است (Wikinson,1986: 209). آنچه که مشخص است این کلاه در حوزه فرهنگی هلنیستی- پارتی رواج داشته که احتمالاً به توجه به نزدیکی خراسان به این حوزه جغرافیایی این سنت در کلاه خود سوارکار دیده می‌شود.

عنصر دیگر که در تصویر قابل مشاهده می‌باشد شلوار سوارکار است که در تصویر دیده می‌شود و یادآور تصاویر دیگری در هنر پیش از اسلام است. مشاهده شلوار بسیار گشادی که بر تن اوست نشان پیروی از سبک قدیم شلوارهای دوران پارتی و ساسانی است. ای مدل شلوار را می‌توان بر تن مجسمه مرد شمی متعلق به دوران پارتی دید. ویلکینسون این مدل شلوار را مشابه با نمونه‌های ساسانی می‌داند. همچون بشقاب نقره‌ای ساسانی متعلق به دوران شاپور دوم (موزه ارمیتاژ) و یا نمونه پلاک مکشوفه در چال ترخان متعلق به اواخر دوران ساسانی (موزه هنر فیلادلفیا) (همان: ۲۱۰).

عنصر مهم و قابل توجه دیگر این دیوار نگاره شمشیر است. در این نقاشی نکته مهمی وجود دارد که مسلح بودن این سوارکار به دو قبضه شمشیر است. در حالی که اساساً وجود دوشمشیر برای یک قوشچی در شرایط عادی شکار ضروری نیست و این مسئله شاید حاکی از تفریحی بودن شکار برای یک مرد جنگی و دارای منصب است. البته در نقاشی‌های پنجکنت و تپه افراسیاب نمونه‌های وجود دارد که فردی به دو شمشیر مسلح شده و این گویای رسمی است که شاید در آسیای مرکزی مرسوم بوده است.

زین اسب از دیگر مواردی است که مورد توجه برخی پژوهشگران به عنوان یک عنصر قابل مطالعه قرار گرفته است. ویلکینسون معتقد است زین این اسب دارای نقش گل‌های رز بزرگی است که در دوران اشکانی رواج داشته. سپس آن را با بشقاب نقره‌ای ساسانی در موزه ارمیتاژ مقایسه می‌نماید که اسب زینی با دو برجستگی دارد همانند آنچه در تپه تاکستان وجود دارد. زین روی اسب تپه تاکستان، از پوست پلنگ با حاشیه مروارید، با بسیاری از لباس‌های دوران پیش از اسلام تفاوتی ندارد، اما مهار آن کاملاً متفاوت است. پارچه ابریشی روی زین که یادمانی از سنت نقش اندازی ایرانی- رومی است تا پایان قرن دهم میلادی محبوبیت داشته (همان:۲۱۳). استفاده از طرح پوست پلنگ بر روی زین و لباس شکارگر در نمونه‌های مشابهی در نقاشی‌های پنجکنت دیده شده که بیشتر متعلق به داستان رستم است و بیشتر مرتبط با سنتی است که قهرمانان این لباس را یا بر تن و یا بر روی زین اسب استفاده می‌نمایند.

در شهر تاریخی هترا که امروزه در استان نینوای کشور عراق قرار دارد و یکی از شهرهای دوره پارتی به شمار می‌آید شاهد نقاشی‌های دیواری متعددی با مضامین متفاوت در کاخ معروف به هترا می‌باشیم. یکی از این دیوار نگاره‌ها که بر روی گچ نقاشی شده در اتاق اصلی کاخ به نام S15 با موضوع شکار است (محمدی‌فر، ۱۳۸۷: ۱۷۸). نقش شامل سوار کاری است که سوار بر اسب در حال تاخت و تاز و شکار است. (تصویر شماره۷) صورت او به صورت سه رخ تصویر شده و کمانی در دست دارد که در نقاشی پارتی به جز نقاشی‌های کوه خواجه که تمام رخ است این سنت مرسوم بوده است. حالت تاخت اسب که از دوره پارتی نمونه‌های آن قابل رویئت است (تصویر شماره ۶) در دوران پس از آن نیز همچون دیوارنگاره تپه تاکستان دیده می‌شود. از این حیث این دیوار نگاره با نمونه مورد مطالعه در این پژوهش قابل تطابق است.

نمونه‌ی دیگری از تصاویر مربوط به شکار در شهر دورا اروپوس نیز وجود دارد. دورا اروپوس از جمله شهرهای واقع در غرب امپراطوری اشکانی در ساحل فرات در کشور سوریه امروزی واقع شده. در میان مجموعه ساختمان‌های این شهر معبد میترائیئم از جمله بناهایی است که متعلق به قرن دوم پیش از میلاد مسیح است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۹۳). فرسکوهای متعددی از این معبد به دست آمده که یکی از آنها نقش آشنایی است با موضوع شکار میترا در نخجیرگاه (تصویر شماره۸). این نقاشی که به گفته گیرشمن بسیار شرقی‌تر از نقاشی‌های شهر سوخته است میترا را سوار بر اسبی در حال شکار نشان می‌دهد. لباس و کمان میترا ایرانی است. سر و بدن میترا تمام رخ و بدن اسب نیم رخ است. اسب مطابق سنت پارتی در حالت چهار نعل و تاخت قرار دارد. (حالتی که بر روی مهرهای پارتی- هلنی دیده می‌شود). باز هم در این اثر نشانه‌هایی وجود دارد که با نگاره مرد قوشچی قابل تطابق

است. از جمله موضوع نگاره، تکنیک و نحوه پردازش صحنه شکار و تاخت اسب.

تصویر شماره ۷- دیوار نگاره شکار - هترا
(Yale University Art Museum Archives)

تصویر شماره ۸- تصویر شماره ۶- دیوار نگاره شکار میترا در نخجیرگاه- دورا اروپوس (Ricciardi, 2008:36)

اما در میان نقاشی‌های کوه خواجه نقش دیگری یافته می‌شود که شاید به لحاظ مضمونی متفاوت از نگاره مورد پژوهش است اما دارای عناصر مشترکی است که در میان نقاشی‌های پارتی حائز اهمیت است. در میان نقاشی‌های تالار گالری کوه خواجه، نقشی دیده می‌شود که سواری بر اسبی نشان داده می‌شود (تصویر شماره ۹). برخی منابع معتقدند که این تصویر خدای عشق یونان (اِروس) سوار بر اسبی است که با تزئینات گل سرخ تزئین یافته است (Kawami 1987: 28) این خود نشانی از هنر شرقی است که در نگاره تپه تاکستان قابل توجه است. و یا تماشاگرانی که در پشت صحنه به صورت نیم رخ ایستاده‌اند نشان از سنت پارتی دارد. اما آنچه که مشخص است هر دوی این نشانه‌ها در نگاره تپه تاکستان قابل ردیابی است.

تصویر شماره ۹- دیوار نگاره کوه خواجه- اروس سوار بر اسب
(Herzfeld, 1941:135)

تفسیر

در اولین نگاه به نقاشی مکشوفه از تپه تاکستان نیشابور، متوجه قرابت‌های آن با سنت نقاشی‌های پیش از اسلام خواهیم شد. این قرابت نه تنها در حوزه موضوع اثر خود را نشان می‌دهد، بلکه در زمینه فرم گویای تاثیر پذری نزدیکی، نسبت به نمونه‌های نقاشی شده در دوران‌هایی پیش از آن است. نیشابور به عنوان منطقه‌ی مهمی در ناحیه خراسان در دوران پیش از اسلام دارای سابقه‌ی شهری برجسته‌ای است که وجود سبک و سیاق خاص هنری که مختص و ایجاد شده در آن نواحی باشد، خالی از نظر نیست. علی الخصوص که این شهر در جوار و در مسیر مناطق مهم تمدنی پیش اسلامی قرار داشته. پس ایجاد یک پل ارتباطی فرهنگی فی مابین نیشابور و تمدن‌هایی که در مسیرجاده ابریشم قرار داشتند و یا در همجواری جغرافیایی غیر از مسیر جاده ابریشم بودند، عجیب به نظر نمی‌رسد. از این حیث در جستجوی سنت‌های هنری پیش اسلامی در مناطق همجوار و دور باید به مناطقی توجه شود که ویژگی‌های فرمی و مظمونی آن را بتوان با نمونه‌ی مورد مطالعه مطابقت داد. این مسئله یک فرضیه را در پژوهش ایجاد نموده که منجر به شکل گیری یک سیر هنری در مناطق خراسان بزرگ تاریخی شده. سیری که با مطالعه‌ی نمونه‌های دیگر به صورت بهتری در بخش‌های دیگر این پژوهش به آن پرداخته می‌شود. در قسمت تحلیل مقایسه‌هایی به لحاظ فرم و محتوا با دیوارنگاره‌های مناطق همجوار همجوار مانند خراسان بزرگ تاریخی و بخش‌هایی از سیستان و همچنین نمونه‌هایی از دیوارنگاره‌های مناطق غربی ایران در هترا و دورا

اروپوس که روزگاری در حوزه جغرافیای پادشاهی‌های ایرانی پارتی و ساسانی بودند، صورت گرفت. این قیاس علاوه بر اینکه نشانگر آن است که دیوتر نگاره‌ی مرد قوشچی تپه تاکستان دارای ریشه‌هایی از سنت تصویری مرتبط با دوران پیش از اسلام است، بیانگر وجود یک سنت هنری-تصویری مستقل در یک گستره جغرافیایی پهناور است. این سنت تصویری نشانه‌هایی از دوران پارتی را به صورتی بیشتر و در تداوم، دوران ساسانی را به نحوی در خود جای داده. به بیانی این سنت که شامل آداب و خصلت‌های محتوایی و فرمی در زمینه تصویرگری است علی رغم اینکه در اختلاط با سایر سنت‌های هنری دوران خود متاثر گشته، اما یک استقلال شاخص به دست آورده که در عبور زمان از قرون سوم پیش از میلاد تا قرون ابتدایی اسلامی در یک چارچوب به حیات خود ادامه داده است. این مسئله بیشتر در دیوارنگاره‌ها مورد تحلیل و تفسیر واقع شده و شاید قابلیت تعمیم به سایر جنبه‌های هنری را دار نباشد و نیازمند یک پژوهش مستقل است. همانطور که در (جدول شماره۲) مشاهده می‌شود شاخصه‌های فرمی و محتوایی مناطق مختلفی در حوزه ایران فرهنگی با دیوارنگاره تپه تاکستان در راستای سوالات و فرض پژوهش مورد مطابقت قرار می‌گیرد.

جدول شماره ۱- بررسی تطبیقی دیوارنگاره‌ها با خصوصیات مشترک با دیوار نگاره تپه تاکستان- (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

	پنجکنت	افراسیاب	کوه خواجه	هترا	دورا اروپوس
دوه تاریخی	قرن۴ تا ۷ میلادی	اواخر قرن۵ تا ۷ میلادی	اشکانی	اشکانی	اشکانی
درونمایه	حماسی	حماسی	اساطیری	شکار	شکار
مولفه‌ی مشترک با دیوار نگاره تپه تاکستان	- وجود فردی در کنار سوارکار با تناسبات اغراق‌گونه - جایگاه اجتماعی فرد ایستاده در کنار سوارکار - جایگاه اجتماعی سوارکار	- مسلح شدن با دو شمشیر - حالت تاخت اسب - موضوع شکار	- تزئینات لباس - تصویر سه رخ انسانی	- موضوع شکار - تصویر سه رخ شکارچی - حالت تاخت اسب	- موضوع شکار - لباس سوارکار - حالت تاخت اسب - تصویر نیم رخ اسب

جدول شماره ۲- بررسی مولفه‌های تصویری دخیل در دیوار نگاره تپه تاکستان- (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

مولفه‌های تصویری دوران اشکانی	مولفه‌های تصویری دوران ساسانی
وجود گل رزت در لباس یا متعلقات	وجود عنصر شاهین
شلوار گشاد و مواج	شلوار گشاد و مواج
کلاه خود سوارکار	قرارگیری فرد در کنار یا مقابل سوارکار
درونمایه حماسی	درونمایه حماسی
سه رخ و نیم رخ نمایی	سه رخ و نیم رخ نمایی
اسب در حال تاخت	اسب در حال تاخت
درونمایه شکار	درونمایه شکار
فرم و تزئینات زین اسب	فرم و تزئینات زین و یراق اسب

در جدول شماره ۱ داده‌هایی که از بخش تحلیل شمایل شناسانه به دست آمده و حاصل مطالعه‌ی محققین و اطلاعاتی است که نگارنده آن را مود تحلیل قرار داده، به صورت تطبیقی در کنار هم قرار گرفته است. در این جدول، دو مبحث درونمایه و مشخصه‌های تصویری که با دیوارنگاره‌ی تپه تاکستان دارای نقاط اشتراک است آورده شده. سه محوطه از دوران اشکانی و دو محوطه مرتبط با اواخر دوران اشکانی و اوایل دوره ساسانی تا اواخر آن مورد بررسی قرار گرفته. این جدول

نشان دهنده‌ی یک سیر تاریخی است که از دوره اشکانی تا اواخر دوره ساسانی و سپس خود دیوار نگاره تپه تاکستان در این سیر تاریخی گنجاده می‌شوند و برآیند آن همانطور که در بخش تفسیر ارائه شدریال وجود یک سنت تصویری است که از دوره پارتی تا اوایل دوره اسلامی در خراسان رواج داشته است. اما جدول شماره ۲ با بک قیاس تطبیقی ین دو دوره اشکانی و ساسانی در مولفه‌های تصویری دخیل در دیوارنگاره‌ها در جهت جدول اول به کمک فرضیه‌ی پژوهش این مسئله‌ی مهم را بازگو می‌کند که این سیر تاریخی مورد اشاره در دوره ساسانی به چه شکل، متاثر از مولفه‌های تصویری دوره اشکانی است. در واقع جدول شماره ۲ جزئیات بیشتری را از آن سیر تاریخی در تصویرگری که اشاره شد، بر عهده دارد.

نتیجه‌گیری

دیوارنگاره‌ی مکشوفه از تپه تاکستان در نیشابور، در یک نگاه کلی علائم و نشانه‌های بصری و درونمایه‌ی نگاره، پیروی از یک سبک و سیاق تصویری پیش اسلامی را بیان می‌داشت. در پژوهش حاضر که با این فرضیه، بررسی این نگاره را با رویکرد آیکونولوژی آغاز نمود به نتایج مهمی دست پیدا نمود. با توجه به آن‌چه که در رویکرد پانوفسکی چراغ راه گردید، و داده‌هایی که منطبق با موضوع پژوهش انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفت نتایجی به صورت جدول آورده شد و این نتایج فرض پژوهش را تقویت نمود. فرضی که مبتنی بر این نکته اصلی بود که دیوار نگاره مرد قوشچی دارای یک عقبه و ریشه‌هایی در دوران پیش از اسلام است. همانطور که بیان شد از درونمایه تا فرم را می‌توانیم در خلال سنتی به نام سنت تصویری پارتی و ساسانی جستجو کنیم. فارغ از اینکه هویت شخصیت اصلی این نقاشی به دلیل مخدوش شدن چهره‌اش قابل تشخیص نیست، اما نظر به موضوع آن که شکار است آن هم در حالی‌که شاهینی بر روی دستش قرار دارد، مخاطب را به یاد سنت دیرینه‌ی پادشاهان ایرانی برای شکار با شاهین می‌اندازد. در کنار این درونمایه‌ی که نوعی آئینی و حماسی محسوب می‌گردد، مولفه‌های نصویری وجود دارد که وام گیری نقاش این اثر را از شاخصه‌های تصویری دوران پارتی و ساسانی مشخص می‌نماید. آنطور که در جداول مشخص است شاید بتوان به صورتی برابر در تاثیرات دوران اشکانی و ساسانی را در این نگاره یافت. اما نکته‌ی قابل توجه این است که بخشی از شاخصه‌هایی که به دوران ساسانی مرتبط گشته، در واقع مهره‌هایی از یک زنجیراند که در توالی تاریخ هنر ایران باستان قرار خواهند گرفت. به معنای بهتر این توالی احتمالا در هر دوره تاریخی با حفظ شاکله اصلی آن دچار تغییراتی گشته و شاخصه‌های آن دوره تاریخی را از آن خود نموده. این مسئله به هیچ وجه از نظر منفی قابل نگریستن نیست. بلکه نشان از این دارد که در هر دوره تاریخی به دلیل غنای فرهنگی و تعدد صورت‌های تمدنی این توان وجود داشته است که چیزی بر بار آن مولفه‌ی به ارث رسیده، افزون گردد. از لحاظ درونمایه نیز این سنت‌ها به نوعی در ادامه‌ی سنت‌های روایی که از دوران پیش‌تر به ارث رسیده قرار دارند. روایت‌هایی که یا آیینی یا حماسی هستند و یا تصویر بزم و رزم که این‌ها به احتمال بسیار زیاد و بر اساس منابع مکتوب از دوران اشکانی به ودیعه گذارده شده. همانطور که سرکاراتی بیان می‌دارد که بنیاد شکل گیری روایتات حماسی و حماسه سرایی به دوران اشکانیان بر می‌گردد (سرکارتی،۱۳۵۷: ۶). این مسئله در آثار تصویری دوره پارتی نیز همانطور که در متن پژوهش، به نمونه‌هایی همچون دوراروپوس و کوه خواجه اشاره شد، دیده می‌شوند. البته فارغ از این آثار، روایات و داستان‌هایی که برگرفته از واقعیات تاریخی ابتدا در ایران جان گرفته و در دوران طولانی امپراطوری اشکانی و ساسانی در ماورالنهر نیز رواج یافته (لباف خانیکی،۱۳۸۷: ۷۵). هنگامی که صحبت از سنت تصویری می‌کنیم به خوبی این مسئله قابل نظر است. چرا که علی رغم نقاط مشترک در محتوا و فرم، باز هم آنقدر دارای استقلال هویتی می‌باشند که جسارت نامگذاری به عنوان سنت و یا مکتب را دارا هستند. سنت تصویری پارتی نمی‌تواند یک مکتب یا سنت مستقل از سایر سنت‌های تصویری پیش و هم دوره‌ی خود باشد. به خصوص که در دوران شکل گیری تمدنی به نام پارتها در دوره اشکانی، سرزمین تحت حاکمیت و قلمرو فرهنگی آن در بحبوبحه‌ی تاخت و تاز فرهنگ یونان است و دوران گذار از فرهنگ هلنی به ایرانی در حال شکل‌گیری است. در این میان و به خصوص در عرصه هنرهای تصویری سنن دیگری در ناحیه خراسان و آسیای مرکزی

وجود دارند، مانند سنت چینی و بودایی که اگرچه در این پژوهش بدان اشاره‌ای نشد، اما بخشی از سنت‌های مهم منطقه خراسان بزرگِ تاریخس است. ذکر این نکته از این جهت حائز اهمیت است که این مهم را نشانه می‌رود که التقاط این فرهنگ‌ها با کنشگری فرهنگ ایرانی موجبات شکل گیری یک سنت مجزای تصویری را فراهم می‌آورد که در این پژوهش تنها به روشن سازی بخشی از این سنت در ادامه و تداوم آن در قرون اولیه اسلامی پرداخته شد. این سنت که حاصل ودایع فرهنگی از قوم پارت است که در لوای حاکمیت اشکانیان در گستره جغرافیایی کشوری ملوک الطوایفی حیات داشت. سنت هنری اشکانی به دو قسمت سنت شرقی و سنت غربی تقسیم می‌شود. سنت شرقی که در نواحی خراسان بزرگ تاریخی تا غرب چین ادامه حیات داده و در قسمت غربی در کشورهایی همچون سوریه و عراق امروزی جریان داشته است. از جمله‌ی این مناطق می‌توان به هترا و دورا اروپوس اشاره نمود. در این مناطق نیز سنت غربی به دلیل همجواری با سنت هنری روم باستان تحت تاثیر واقع شده بود اما همانطور که بیان گردید شاکله‌ی اصلی ایرانی را که در مناطق شرقی حاکمیت اشکانی قابل روئیت است، حفظ نمود. در باب این ودایع فرهنگی که نام آن را سنت می‌توان نهاد، مجال کوتاه است. اما در این پژوهش به شیوه‌ی استدلال استقرایی با مشاهدات و داده‌هایی محدود در پی تعمیم آن به مفهوم سنت هستیم. سنتی که به واسطه‌ی دو عامل دارای بودنِ مولفه‌های شاخص تصویری و استمرار و تداوم زمانی آن قابلیت تعریف را داراست.

پی‌نوشت‌ها:

1- Ernst Cassirer

2- Friedrich Theodor Vischer

3- Church of St Denis

منابع و ماخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۳). سنت دیوارنگاری در ایران بعد از اسلام (سده سوم تا دهم هجری)، *فصلنامه هنر*، شماره ۶۰.
- بلنیتسکی، الکساندر، ۱۳۹۰، *هنر تاریخی پنجکنت*، ترجمه: عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- بهزادی، محمدرضا، خاچاطوریان سرادهی، آرسینه. (۱۳۸۹). بازنامهٔ ناصری شاهکار پرنده شناسی در عصر قاجار، *پیام بهارستان*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، ۱۱-۱
- تاجبخش، هدایت، جمالی، سیروی. (۱۳۷۴). *نخجیران از آغاز تا امروز*، تهران، انتشارات موزهٔ آثار طبیعی
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). "رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای" *مجموعه سخنرانی‌های سومین تا ششمین هفته‌ی فردوسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). بنیان اساطیری حماسه ملی ایران، *مجله زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۲۵.
- فاضلی، محمدتقی، موحد، عبدالعزیز. (۱۳۹۶). بازتاب نمادهای اساطیری در هنر هخامنشی، *دوفصل نامهٔ تاریخ ایران اسلامی*، سال سوم، شمارهٔ اول، ۳۰-۱۵
- فلاندن، اوژن. (۱۳۵۶) *سفرنامه اوژن فلاندن*، تهران: اشراقی.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۹۱). *هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی*. ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- لاله، هایده (۱۳۹۲)، بررسی باستان شناختی پهنه فرهنگی نیشابور از منظر معدن کاوی و فلزکاری کهن در دوران اسلامی، *پژوهش‌های باستان شناسی ایران*، شماره ۵.
- لباف خانیکی، رجب‌علی. (۱۳۸۷). پنجکنت؛ تجلیگاه مشترکات فرهنگی ایران و توران، *کتاب پاژ*، شماره ۲.
- ماه وان، فاطمه. یاحقی، محمد ـ جعفر. قائمی، فرزاد. (۱۳۹۴). (بررسی نمادهای تصویری فر با تأکید بر نگاره های شاهنامه). *پژوهش نامهٔ ادب حماسی*. شمارهٔ ۱۹ در سال ۱۱،۱۵۷ -۱۱۹.
- محمدی‌فر، یعقوب. (۱۳۸۷). *باستان‌شناسی و هنر اشکانی*، تهران: انتشارات سمت.

- مهاجر، شهروز و دیگران. (۱۳۹۵). تاریخ نگاری هنر تهران: *حرفه هنرمند*.
- نصری، امیر. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی»، *کیمیای هنر*، سال اول، شماره ۶.
- ویلکینسون، چارلز کیرل. (۱۳۸۰)، فرهنگ و تمدن اسلامی نیشابور از اسلام تا حمله مغول، *مجله مشکوه*، شماره ۷۱.
و حیات وحش ایران.
- Ciafaloni, Davide & Della Rocca de Candal, Geri. (2011). "Sasanian Traditions in Sogdian Painting: Hunting and Fighting Scenes".
- Herzfeld, E.(1941), Iran in the ancient East , London. - Hoffman, E. (2008). "Between East and West: the Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture". Muqarnas, (vol. 25), 107-132
- KAWAMI , TRUDY S. (1987) Kuh-e Khwaja, Iran, and Its Wall Paintings(The Records of Ernst Herzfeld) , New York University.
- Marshark, Boris. (2002). Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana. New York: Biblioteca Persica Press
- Panofsky, Erwin. Meaning in the Visual Arts, NY,obleday Anchor Books,
- R. Ricciardi Venco, V. Cabiale - Hatra, city of the Sun, in "Iraq Museum 2008", State Board of Antiquities and Heritage, Roma 2008, pp. 27-37
- Wilkinson, Charles Kyrle (1986). Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration. New York: The Metropolitan Museum of Art.
-Kidson, pitter.(1955). "Panofsky, Suger and St Denis", Journal of the warburg

Investigating the Parthian Wall Painting Traditions in Early Islamic Centuries based on Panofsky's theory Case Study: Neyshabur's Takestan Tappeh

Reza Khazaei[1], Parviz Eghbali[2], Yaghoub Ajhand[3], Seyed Reza Hosseini[4] Meysam Labaf Khaniki[5]

1- PhD student in Art Research, Shahed University.

2- Associate Professor, Visual Communication Department, Shahed University. (Corresponding Author)

3- Professor, Art Research Department, University of Tehran.

4- Associate Professor, Painting Department, Shahed University.

5- Associate Professor, Archaeology Department, University of Tehran.

DOI: 10.22077/NIA.2023.6614.1772

Abstract

It is necessary to explore different historical, social, and cultural components to study the history of illustration in general and Iran's historical era in particular. Therefore, factors beyond a simple idea should be sought even in research limited to a single image. In this sense, among the theories and methods for such studies in the pictorial field, the Panofsky iconography theory is a shortcut to reaching the backgrounds, roots, and causes of forming an image. With such a view, the iconography approach has been chosen to systematically study the mural painting of the Ghoushchi man (a hunter who uses hawks for hunting) on Neishabur's Takestan Tappeh. This mural painting was found in the ruins of Neyshabur, belongs to the early centuries of the Islamic era, and shows a hunting scene with unique elements; this image expresses its ancientness, so it is of great importance. This research aims to examine these pictorial components from the content and form aspect and to answer this central question: to what extent can the Parthian visual tradition role be found in this Islamic era mural painting? What was revealed during the research shows the significant role that pre-Islamic pictorial traditions had in forming this mural. The Parthian and Sassanid visual traditions' role seems clear. Each of these traditions has a unique role that directly or indirectly and vicariously affected the Ghoushchi man mural painting. However, it should be noted that these influences cannot be studied apart from the cultural geography critical role of the historical Great Khorasan and the nations living there during these centuries.

Key words: the Takestan Tappeh wall painting, Panofsky, early Islamic centuries, Parthian, Sasanian

---

1- Email: Reza.khazaei64@gmail.com

2- Email: Eghbali@shahed.ac.ir

3- Email: yazhand@ut.ac.ir

4- Email: Rz.hosseini@shahed.ac.ir

5- Email: labaf@ut.ac.ir

(**Date Received:** 2023/07/26 - **Date Accepted:** 2023/09/09)