آجرهای لعابدار قلایچی از دیدگاه هنرهای تجسمی

سعید حسن‌زاده*

چکیده: مقالهٔ حاضر پژوهشی است در زمینهٔ "آجرهای لعاب‌دار قلایچی از دیدگاه هنرهای تجسمی" به عنوان بخشی از مستندات هنر نقاشی در حدود ۶۰۰ تا ۹۰۰ قبل از میلاد. نگارنده در این مقاله ضمن آوردن مقدّمه‌ای دربارهٔ ماناها و معرفی هنر آن دوران، به بررسی خط، رنگ، فرم و ساختار این آجرها می‌پردازد. این مقاله هرچند موشکافانه به بررسی تزئینات وابسته به معماری مثل گونه‌های مختلف آجرهای لعاب‌دار پرداخته، امّا به گونه‌ای تحلیلی نیز درصدد است تا زوایای هنر مانایی و چگونگی تشکیل فرم و فضا و جایگاه هنری و علمی آنان را در این آثار از نظر شیوهٔ اجرا، تکنیک‌ها، شناخت فرم‌ها و استفاده از رنگ‌های مختلف مورد بررسی قرار دهد.
لازم به ذکر است که نقاشی‌های اجرا شده بر روی آجرهای لعاب‌دار قلایچی به نسبت هنر زمان خود، خلاقانه محسوب می‌شود و در نتیجه به هنری با سبک طبیعی و آزادی عمل بیشتر بدل شده و هنرمندان این آثار سخن جدید و مطرحی را در حوزه‌ی هنر نقاشی برای بشریّت به ارمغان آورده‌اند و تأثیرات قابل توجهی در آثار هنری بعد از خود به جای گذاشته‌اند. نقوش و یافته‌هایی که در طول هزاران سال در دل کاخ‌معبدِ قلایچی شهر ایزیرتوی باستانی مدفون شده بود، مهم‌ترین مدارک، اسناد و مستندی از هویّت ملی، اجتماعی، معماری و هنر تمدن مانایی به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: مانایی‌ها، ایزیرتو، آجرهای لعاب‌دار، قلایچی بوکان.

مقدمه

مانا از مهم‌ترین حکومت‌هایی است که قبل از تشکیل پادشاهی ماد در شمال غرب ایران شکل گرفت و نقش ویژه‌ای در تحولات تاریخی و فرهنگی منطقه بازی کرد. نام مانا برای اولین بار در کتیبهٔ شلمانصر سوم در سال ۸۴۳ قبل از میلاد دیده می‌شود (دیاکونف، ۱۳۷۱، ۱۵۶).

قلمرو مانا از شمال به اورارتو ختم می‌شد که در این قسمت کوه سهند و ارتفاعات بزغوش‌داغ مرز طبیعی اورارتو و مانا را شکل می‌داد. از طرف غرب، مانا با آشور همسایه بود که مرز آن‌ها شامل کوه‌های سرحدی ایران و عراق می‌شد. در شرق نیز دولت مانا با ایالت ماد هم‌مرز بود (Levine 1974: 99-124). برای مرز جنوبی مانا، خطی را از منطقهٔ مریوان به دهگلان تا درّهٔ قزل اوزون پیشنهاد می‌کنند.

در این مبحث از دیدگاه هنرهای تجسمی به بررسی آجرهای لعاب‌دار قلایچی در هفت کیلومتری شمال شهرستان بوکان می‌پردازیم که هم‌اکنون تعدادی از این آجرها در موزهٔ ایران باستان، موزهٔ اورمیه، موزهٔ شرق کهن توکیو، موزهٔ ملی توکیو، مؤسسهٔ مطالعات خاورمیانهٔ ژاپن و مجموعه‌های خصوصی نگه‌داری می‌شوند (حسن‌زاده، ۱۳۸۴، ۴۱).

زمان آفرینش هر اثر هنری پیوندی فشرده با فرم و شکل آن دارد و به بیانی دیگر، سبک هر اثر هنری تابعی از دورهٔ تاریخی آن اثر می‌باشد. کمیّت و کیفیت این آثار چنان است که بررسی‌های گسترده‌ای را بر روی آن‌ها می‌طلبد. نقاشی‌های آجرهای لعاب‌دار قلایچی به مانند شکلی از هنر و به مثابهٔ تلاش مداوم و پایدار در تاریخ هنر از طریق یک سنّت، هنر روزگار ما را به آن پیوند می‌دهد و انسانِ منِ امروز را به اندیشه و عاشق شدن نسبت به این نقوش وامی‌دارد. ساخت و استفاده از آجرهای لعاب‌دار در تزیین بناها، نشان‌گر پیشرفت در هنر معماری می‌باشد و از هزارهٔ دوم قبل از میلاد معماری و هنرهای وابسته به آن را تحت تأثیر قرار داده است. از عناصر مهم هنرهای تجسمی در نقاشی‌های روی آجرها، خط و رنگ و فرم می‌باشد.

محوطهٔ قلایچی

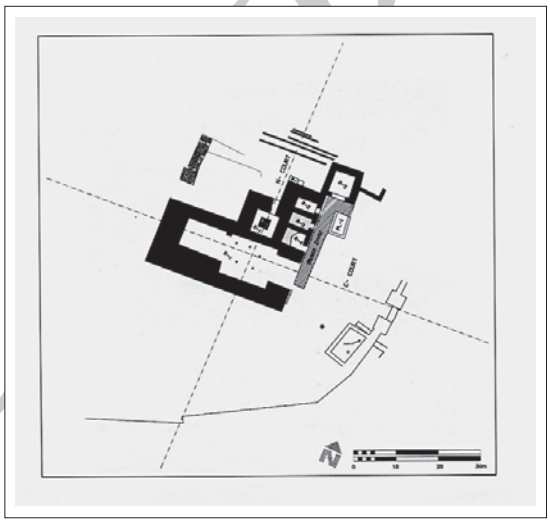
محوطهٔ قلایچی در ۷ کیلومتری شمال‌شرقی شهرستان بوکان در استان آذربایجان غربی و در بخش مرکزی سرزمین پادشاهی مانا در جنوب دریاچهٔ ارومیه قرار دارد. (شکل۱) این محوطه در اثر حفریات قاچاق در اوایل دههٔ ۶۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر تهران.

Archive of SID

www.SID.ir

خورشیدی کشف شد و آجرهای لعابدار نفیسی از این محوطه سر از بازارهای عتیقه‌فروشی و مجموعه‌های خصوصی درآوردند. تا اینکه در سال ۱۳۶۴ تیم کاوش باستان‌شناختی در این محوطه به حفاری نجات‌بخشی در آن پرداخت (یغمایی، ۱۳۶۴) که حاصل این فعالیت تعداد بیش از ۴۰۰ قطعه آجر لعابدار و سنگ‌نوشته‌ای متعلق به ماناها بود که اکنون در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شوند. (شکل۲) این سنگ‌نوشته از سوی متخصصین فراوانی مطالعه شده است و اشاره می‌کند که محل پیدایش این کتیبه «زعتر» همان ایزیرتوی باستان است (بشاش، ۱۳۷۵، Lemaireo, 1988). حفریات قلایچی از ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۵ به سرپرستی بهمن کارگر ادامه یافت و بقایای معبدی از دورهٔ مانا در شهر شاهی ایزیرتو را هویدا ساخت (کارگر، ۱۳۸۳).



شکل ۱: پلان بقایای معماری محوطهٔ مانایی قلایچی بوکان (کارگر، ۱۳۸۳، ۲۳۸).

شکل ۲: سنگ‌نبشتهٔ متعلق به ماناها کشف شده از قلایچی بوکان (موزهٔ ملی ایران).

◆ آجرهای لعابدار قلایچی بوکان

آجرهای لعابدار قلایچی از لحاظ ابعاد، اوزان و تنوع نقوش به دسته‌های گوناگونی تقسیم می‌شوند که البته در کل همخوانی و تناسب آشکاری را نشان می‌دهند که این اطمینان را می‌دهد که همهٔ آنها در رابطه با یک مجموعه به‌خصوص استفاده می‌شده‌اند.

این آجرها از لحاظ ابعاد قالب به چهار گروه قابل تقسیم هستند:

آجرهای نوع الف (کامل) که ابعاد آن در محدوده ای میان ۳۳/۵×۷/۶ تا ۳۵×۳۵×۱۰ / ۳۵/۵×۳۵/۵×۹/۳ سانتی متر قرار دارد.

آجرهای نوع ب (نصفه) که ابعاد آن از ۳۴×۱۶×۹/۴ تا ۳۵/۵×۱۶/۵×۹/۱ /۳۶×۱۷×۹/۱ سانتی متر متغیر است.

آجرهای نوع پ (چارک) که ابعاد آن از ۱۶×۱۶×۹/۲ تا ۱۸×۱۶/۳×۹/۱ سانتی متر را شامل می شود.

آجرهای نوع ت که هیچ قانون خاصی بر ابعاد و اندازه‌ها آنها حاکم نیست و گویی بسته به نیاز و برای پوشاندن کنج های زائد و گوشه های بد فرم استفاده می‌شدند.

در آجرهای نوع **الف** (کامل) تعداد ۷۷ نمونه سالم بودند که از لحاظ وزنی محدوده ای از ۱۴/۸۰۰ کیلوگرم تا ۲۰/۴۵۰ را شامل می شد. میانگین ثابت برای آجرهای الف ۱۸/۲۳۷ کیلوگرم بوده است.

در آجرهای نوع **ب** (نصفه) تعداد ۱۲ آجر سالم مشاهده شد که از لحاظ وزنی بین ۷/۵۵۰ تا ۱۰/۲۷۵ کیلوگرم را در بر می گرفت که میانگین آنها ۸/۸۵۴ کیلوگرم بدست آمد.

در آجرهای نوع **پ** (چارک) تعداد ۱۳ آجر سالم موجود بود که وزن آنها از ۳/۸۵۰ تا ۴/۹۲۵ کیلوگرم را در بر می‌گرفت و میانگین آنها عدد ۴/۴۶۹ کیلوگرم بدست آمد.

آجرهای نوع **ت**: همچنان که در مورد ابعاد نیز گفته شد، اوزان این نوع از قاعده خاصی پیروی نمی کند (حسن‌زاده، ۱۳۸۵).

بر روی چنین بستری از وضعیت فیزیکی آجرها، آن‌هنگام که پخت آجر اولیه به پایان رسیده بود، بر روی آن پس از کشیدن نقوش اولیه، با استفاده از اکسیدهای مختلف فلزات، محل نقش‌دهی را با اکسیدهای مختلف فلزات[۲] می‌پوشاندند و روی آن را با گل اخری پوشش می‌دادند و آجر مجدداً به کوره می‌رفت. پس از پخت دوباره و بیرون آمدن از کوره، اکسیدها به صورت لایه‌ای شیشه‌ای و با رنگ‌های مختلف بر روی آجر دیده می‌شد که آن را با نام لعاب می‌شناسیم. لعاب‌هایی که پس از ۲۸۰۰ سال اکنون هر بیننده‌ای را انگشت به دهان می‌گذارد.

بر روی این آجرها نقوش متنوعی ایجاد شده است که به چند دسته قابل تقسیم‌بندی هستند و عبارتند از: ۱) نقوش هندسی؛ ۲) نقوش انسانی؛ ۳) نقوش حیوانی؛ ۴) نقوش گیاهی؛ ۵) نقوش ترکیبی؛ ۶) نقوش نامعلوم (که در اثر تخریب بخشی از لایه رویی لعاب، امکان تشخیص نوع نقش مقدور نمی‌باشد).

Archive of SID
www.SID.ir

علاوه بر مسائل فنی، در ساخت این آجرها نگاهی هنری نیز دخیل بوده است که هدف اصلی این پژوهش است. در این قسمت به اختصار وجود سه عامل خط، رنگ و فرم را در این آجرها بررسی می کنیم تا بیشتر بتوانیم اهمیت و جایگاه این آثار را در تاریخچه هنرهای مصور این سرزمین درک کنیم.

خط

خط در حقیقت یک زبان بسیار اجمالی و انتزاعی برای بیان موضوع است، یک تلخیص تصویری است و عجیب است که خط چقدر می تواند انتزاعی بشود، بی‌آنکه قراردادهای معهود و متداول بازنمایی را زیر پا بگذارد (رید، ۱۳۷۱، ۳۳).

از لحاظ تاریخی نخستین نوع هنر ـ یعنی هنر انسان غارنشین ـ با خط شروع می‌شود، هر صورتی به وسیله خط محدود می‌شود و خط برای آن‌که بی‌جان نباشد، باید وزن خاص خود را داشته باشد. مشخص کردن صورت به وسیلهٔ خط، هنوز هم یکی از اساسی‌ترین عناصر هنرهای بصری است، این کیفیت به قدری اساسی است که پاره‌ای از هنرمندان بی‌هیچ تردیدی آن را یکی از عناصر اساسی همهٔ هنرها دانسته‌اند و خط در انتقال از طراحی به نقاشی ناپدید نمی‌شود، بلکه به ضرورت حضوری چشمگیر و اساسی دارد. تجزیه و تحلیل توانایی خط در موتیف‌ها و نقش‌های روی آجرهای لعابدار برای نشان دادن دو عنصر مهم به کار رفته است؛ ساختار و فرم. یعنی خط در دست هنرمند مانایی توانسته ساختار و فرم زیبایی‌شناسی خاص خود را به دست بیاورد.

همانطور که پیداست خط در هنر خاور نزدیک و خاور دور بهتر از هر جای دیگری کیفیت‌های خود را به نمایش گذاشته است. کیفیت خط در نقش‌ها باعث بوجود آمدن وزن و ریتم شده که درک آن برای مخاطبین این تصاویر کاملا آسان است. مجذوب کننده‌ترین کیفیت خط، قدرت آن است برای نشان دادن فرم در جهت القای فضا و شکل آن که این مورد در عناصر تصویری آجرها به خوبی بازنمایی شده است.

هنرمند در اینجا با انگیزهٔ هرچه عینی‌تر نمایاندن پیکره‌ها و نقوش از خط و کنتراست و تاکیدات خطی استفاده کرده و این برخورد، فرم و رنگ‌های بکار گرفته شده روی آجرها را تشدید کرده است. قلم درشت و آزادی عمل نگارگر در پرداخت عناصر تصویری با لایه‌پردازی‌های درشت خطوط آزاد پرداخت شده‌اند و همین خط‌ها در اثر بافت متنوعی را به وجود آورده است. برخورد نقاش با خط در اثر چنان بوده است که عناصر ملزم به محدود شدن در فضای بسته نشده‌اند و بیشتر مخاطب را به عمق و احساس تصویری نقاشی‌ها می‌کشاند. عنصر خط در به تصویر کشاندن این موتیف‌ها بیش از هر عنصر دیگری عامل طراحی را به وجود آورده است. انرژی‌های خطّی در موتیف‌ها در راستای انرژی‌های رنگی قرار گرفته و به نقاشی‌ها پویایی خاصّی بخشیده و مخاطب علی‌رغم این پویایی از جزئیات دیگر تصویری نقوش غافل نمی‌شود. در نتیجه خط در نقوش تصویری نیایش‌گاه مانایی به عنوان یک نقش محوری و سازنده در شخصیّت‌های اسطوره‌ای عمل کرده است. خط در این نگاره‌ها بیننده یا مخاطب خود را کاملاً از لحاظ حسّی و تجسّمی با اثر درگیر می‌کند.

خط‌ها در این تصاویر مظهر و نماد احساسند، زیرا خط‌ها حیات احساسی و دنیای ماورای الهه‌ها، اسفنکس‌ها و نقوش گیاهی را به شیوه‌ای بلیغ و مدوّن بیان می‌کنند. خط‌ها در ایجاد حالت ریتمیک و منحنی‌وار و نیز در جهت نمایش بافت بکار رفته و تکرار خط در نقوش عنصر بافت را تشدید کرده‌اند، خط در لبهٔ فرم‌ها به صورت مداوم و مستمر صورت می‌گیرد و بدون کوچک‌ترین انحرافی از نقطه‌ای شروع شده و وارد بدنهٔ طرح می‌شود تا حالت تصاویر را بیان و القا کند.

بعضی از طرح‌ها چنان با قدرت طراحی خطی و رعایت ارزش‌های خطی (از لحاظ سبکی و سنگینی) طراحی شده که ارزش آن را دارد که مدادی به دست بگیریم و بکوشیم یکی از طرح و نگاره‌ها را نسخه‌برداری کنیم.

کاربرد خطوط منحنی اهمیت اساسی در پیکرنگاری و جامه‌پردازی شخصیت الهه‌ها دارد و همین خطوط فرم‌دار در طراحی جانوران، گل‌ها و گیاهان نیز به کار رفته است.

رنگ

دنیایی که ما آن را نظاره می‌کنیم از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارتند از: فرم(شکل) و رنگ، که هر کدام لازم و ملزوم یکدیگرند.

هر موجودی که در این دنیا به چشم می‌خورد از لحاظ شکل و اندازه محسوس است، سپس در حالی که دارای پوششی از رنگ است مورد توجه قرار می‌گیرد. در عین حال رنگ علامت مشخصهٔ هر شیء طبیعی است، چنانکه یک گل سرخ به خاطر رنگش از دور جلب توجه می‌کند و نظر بیننده را به خود معطوف می‌دارد. پس اهمیّت رنگ در زندگی انسان اگر پیش از شکل و فرم نباشد، کمتر از آن نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

رنگ پدیده‌ای است که به کمک ساختمان پیچیده بینایی درک می شود، ابتدای آشنایی بشر با این نعمت از طریق طبیعت است، جلوه‌های جادویی رنگ در هستی، با ساخت موسیقی‌وار جان آدمی دمساز گشته و از بدو تولد پل دائمی معاشقه مابینشان بسته می‌شود، حداقل از دوران غارنشینی خوی ایجادگری آدمی، مغز و دستش را جهت یافتن منابع رنگ از طبیعت و ساختن تصویر با آنها به کار گرفت. به همان اندازه که رنگ‌ها برای ما جالب و ضروری است، برای اقوام ابتدایی نیز لازم و ضروری بوده است. ابتدایی‌ترین انسان‌ها کلبه‌های محقّر خود را با انواع رنگ‌ها می‌آراستند و ابزار آلات و ظروف مورد نیازشان را با رنگ‌های گوناگون و با شکوه آرایش می‌دادند.

انسان در تمام دوره‌ها با رنگ سر و کار داشته و به نحو شایسته‌ای از آن استفاده نموده است. مصری‌ها، مانایی‌ها و آشوری‌ها رنگ را به طریق مختلف در زینت لباس‌ها و تزیینات ساختمان‌ها معابد خود بکار می‌بردند (Reade 1998: 31-34)، هنرمند مانایی در زمینهٔ رنگ، قوانین و فرمول‌های خود را از مثال‌های طبیعت دریافت می‌نماید.

رنگ همواره بر اثر مداخلهٔ عوامل محیط دست‌خوش تغییر می‌گردد در حالی که فرم یک خصوصیت ذاتی و عارضی شی می‌باشد. تا قبل از نقاشان امپرسیونیست، توجه نقاشان بیشتر به شکل و صورت معطوف بود و اهمیت رنگ در درجات بعدی قرار داشت، لیکن با نظریاتی که امپرسیونیست‌ها مطرح نمودند، زیبایی‌شناسی رنگ به صورتی دیگر بیان گردید .

نقاشی‌های روی آجرهای لعاب‌دار مانایی آینهٔ پژواک خاک رنگین قلایچی بوکان بوده و همین رنگ‌ها و نقوش و جلوه‌های فریبایش بعدها در گذر زمان در بافت‌ها و صنایع کردستان به صورت نقوش نمادین و آبستره تکرار می‌شوند و این تکرار و تکامل کیفی بیان تصویری کاملاً برای اهل فن قابل بازخوانی است. رنگ را می‌توان از جمله ویژگی‌های فرمی نقاشی برشمرد. هنرمند هیجانات درونی خود را به شکلی ناخوداگاه و گاه به صورت یک بینش درونی در قالب رنگ‌های هارمونیک و ریتمیک کنار هم قرار داده که باعث یکپارچگی فضای عناصر تصویری نیایشگاه شده و به مانند یک سمفونی هماهنگ از رنگ‌های گرم و سرد و نسبت‌ها و بافتهای متنوع خودنمایی می‌کند.

آجرها نه تنها از نظر فرم بلکه از نظر رنگ‌آمیزی نیز بسیار گویا و کوبنده هستند، نقاشی‌ها دارای دو پلان تصویری هستند که یکی زمینهٔ رنگی که رنگ‌های آبی ، آبی آسمانی، زرد اُکر، زرد لیمویی، سفید، لاجوردی و... آن را رنگی کرد و پلان دو شامل نقوش انسانی، حیوانی، ترکیبی، گیاهی و هندسی که هر یک از این عوامل بصری با رنگ‌های ذکر شده نقش گویا و مؤثرتری پیدا کرده‌اند و در این میان نقاش مانایی وارث به حق تمامی اندیشه‌های بصری پیش از خود است و ناخوداگاه بشر تحت این اندیشه‌های بصری تاثیر می‌پذیرد و دست و مغز در خلق زبان رنگ و تصویر پیرو روحیه و عواطف می‌گردد.

نقش‌ها با استفاده از کمپوزیسیونی از رنگ‌های رنگی(کروماتیک) و همچنین آرایش تصویری از بافت، روی رنگ، نمود واقعی و قدرت موجود را بر روی سطح آجر نگاشته است. نقّاش نه فقط فرم را با رنگ توضیح می‌دهد، بلکه آن را در پس و پیش بردن عناصر تصویری به آرایش درمی‌آورد. زبان تصویری در آجرها با نهایت قدرت از اثر ماوراءالطبیعهٔ رنگ‌ها بهره گرفته است و اگر با دقّت بیشتری نگاه کنیم، تازه می‌بینیم که رنگ‌ها با چه توانایی توجه‌برانگیزی به کارگرفته شده‌اند، تا فرم‌ها را بیان کنند و کمپوزیسیون رنگ با توجّه به حرکات و جهت فرم‌ها در نوای آهنگین خود به تصویر درآمده است. این نوای آهنگین در پس‌زمینهٔ تصاویر در حرکت مورّب بال‌ها و موتیف‌های هندسی و گیاهی و نیز در خط منحنی شاخ‌ها به صورت کاملاً ریتمیک ایجاد شده‌اند و این نشان می‌دهد که طبیعی‌ترین جلوهٔ حیات بشری پاسخ جان او به مجموعهٔ تأثیرات محیطی است، این پاسخ جان که بیانگر موضوع و جایگاه انسان می‌باشد، از گذشته‌های دور به اشکال مختلف عنوان گشته که با گذشت زمان، تغییر آهنگ داده و از جهاتی کامل شده است.

از لحاظ بصری رنگ‌های روی نقش‌های قلایچی به علّت اینکه رنگ‌های تک‌رنگ (مونوکروم) یا چندرنگ (پلی‌کروم) هستند، فضایی کاملاً هارمونیک به‌وجود آمده تا جایی که به سختی می‌توان رنگ‌های پس‌زمینه و فرم را از هم جدا کرد، امّا به دلیل وجود ارزش‌های خطّی و خط دور نقش‌ها و همچنین کنتراست رنگ‌های گرم و سرد، که به صورت عنصر رابط بصری عمل کرده‌اند، پس‌زمینه و نقش اصلی برای ما قابل تجسّم می‌شود و این عمل باعث می‌شود نگاه بیننده متوجّه فضای داخلی نقش‌ها گردد، تکرار ته‌مایه‌های رنگی پس‌زمینه در نقوش اصلی آن را از یک فضای بریدهٔ یک‌دست در آورده‌اند و سازنده با آگاهی کافی از طیف رنگ‌ها و زیبایی و هارمونی دلنشین آن‌ها همراه با موتیف‌ها یا نقش‌ها، نوعی بازی بصری به‌وجود آمده که از این طریق سازندهٔ آن خواسته است ارتباطی عمیق و ملکوتی با فضای معماری نیایش‌گاه به‌وجود آورد. وقتی که مجموعهٔ آجرها در کنار هم گذاشته شوند، به مانند یک هارمونی رنگی عمل می‌کنند. زرد و قرمزهای مایل به

Archive of SID

www.SID.ir

قهوه‌ای در نقش بز کوهی (شکل ۳) و الههٔ بَرسَم به‌دست (شکل ۴ و ۵) می‌درخشند و در نهایت قدرت به‌کار برده شده‌اند و در همین نقش، بز کوهی قرمز مایل به قهوه‌ای تبدیل به قرمز آتشی شده‌است که جوابگوی رنگ زرد سبز پس‌زمینه شده است و بدین ترتیب رنگ‌های سرد و گرم در میان عناصر تصویری نیایش‌گاه، هماهنگی و شکوه فراوانی پیدا کرده و باعث شکوه و عظمت آن‌ها شده‌اند. نقّاش در هنر محلّی ماناها و در نقش‌های آجری نیایش‌گاه کوشیده است تا اتحاد فرم و رنگ را حفظ نموده و بین آن‌ها هماهنگی به وجود آورد. این تمایل به حفظ هماهنگی و ریتم متعادل در نقوش هندسی و گیاهی سبب شده تا آن‌ها به فرم‌های انتزاعی تبدیل گردند، چون عامل بصری چکیده‌نگاری(استیلیزاسیون) در بعضی از این نقوش ذکر شده، مخصوصاً نقوش هندسی، نوای آهنگین خود را می‌نوازد. سازندهٔ نقوش هر رنگی را در کمال خلوص استفاده کرده و سعی کرده هر رنگ را با حفظ قدرت هر کدام در آجرها مورد استفاده قرار دهد که این عملکرد تصویری به صورت تضاد رنگ‌های تاریک و روشن و سرد و گرم می‌باشد که به نحو روشن به چشم می‌خورد. به‌کاربردن رنگ‌ها به مانند حالتی افسونگرانه جهان تصویری تمدن مانا را مصوّر می‌سازد. جهانی که برخاسته از اندیشه‌ها و تفکّرات هنرمند و از نوعی تولید و آفرینش فرهنگی پادشاهان مانا به شمار می‌روند. در آجرها از رنگ زرد لیمویی برای قسمت‌های روشن و از پوشش غلیظ گلی به رنگ قرمز مایل به قهوه‌ای برای جاهای تاریک، استفاده کرده‌اند و نقش مورد نظر را فعال‌تر کرده که چیدمان رنگی بیشتر در آجرهای چهارگوش به چشم می‌خورد. در نقش‌های تصویری به نظر می‌رسد هنرمند حسّاسیت زیادی برای متعادل نمودن فرم و رنگ به کار گرفته است، چون در هر کمپوزیسیون رنگی، هر رنگی وزن و کاراکتر ویژه‌ای دارد و به کمک خطوطی که آن را محاط نموده، جلوهٔ خاصّی به خود گرفته است. در هر نقطه‌ای از موتیف‌های آجر که رنگی به صورت رنگ پس‌زمینه و پیش‌زمینه مورد استفاده قرار گرفته باشد، آن رنگ در آن‌جا دارای اهمیّت ویژه‌ای است و در این‌جا توازن محکمی بین سطح‌ها و رنگ‌ها درست شده است و این حکایتی تجسم‌یافته از سازندهٔ نقوش و منشأ گرفته از ذهنی پرتلاش و خلّاق در گذر زمان است که آفرینش و تکامل و پویایی بصری خود را تجلّی داده‌اند. در موتیف‌های گیاهی وجود رنگ آبی لاجوردی باعث تقویت رنگ‌های سبز و سفید شیری شده‌است (شکل ۶ و ۷) و عملکرد خطوط سیاه در آن‌ها سبب شده تا هر رنگی جلوهٔ حقیقی خود را داشته باشد و احساس سازندهٔ وی را به سوی سادگی و وضوح هدایت می‌کند. چنین به نظر می‌رسد که سازنده برای اجرای هر طرح، نخست خطوط اصلی را با رنگ قرمز یا سیاه بر روی آجر می‌کشیده و سپس درون شکل‌ها را با رنگی دیگر پوشانیده است و سرانجام برخی قسمت‌ها را قلم‌گیری می‌کرده است. وجود این رنگ‌های زنده که در بخش‌های مختلف تصویر به حرکت درآمده، ویژگی‌های بارزی به نگاره‌ها داده است و رنگ‌ها در کنار همدیگر حالت همنشینی آرامی پیدا کرده‌اند که منجر به ثبات تصویری نقش‌ها شده است. وجود رنگ باعث بافت متنوعی شده و بر نقوش تأثیر گذارده‌اند. رنگ از جمله عوامل مهم و پراستفاده‌ای است که در بیان تجسمی این نقوش به چشم می‌خورند و انرژی‌های غالبی را به وجود آورده‌اند. رنگ به خوبی پذیرای فضای نقوش انسانی، حیوانی، ترکیبی و هندسی شده‌است و ارتباط لازم را با دیگر عناصر بصری به وجود آورده است. رنگ‌ها در عین پرداخت نقوش، فضایی تزئینی به خود نگرفته‌اند، بلکه کاملاً دارای فضایی اسطوره‌ای و ماورا هستند که با روح و جان مخاطب آمیخته و هم‌نفس می‌شوند.

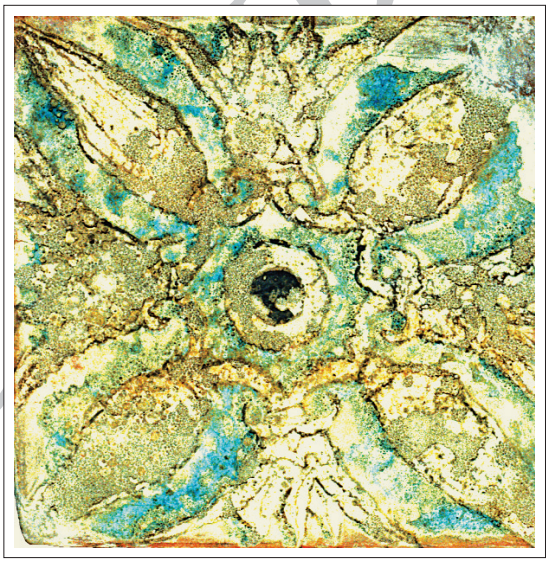
شکل ۳: آجر لعابدار قلایچی با نقش بز کوهی در موزهٔ شرق کهن توکیو (ملکزاده، ۱۳۷۴).

شکل ۴: آجر لعابدار قلایچی با نقش انسانی در موزهٔ شرق کهن توکیو (حسن‌زاده، ۱۳۷۴).

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۵: آجر لعابدار قلایچی با نقش الههٔ بالدار (مجموعهٔ خصوصی، لندن).



شکل ۶: آجر لعابدار قلایچی با نقش گیاهی (موزهٔ ملی ایران).

شکل ۷: آجر لعابدار قلایچی با نقش گیاهی (موزهٔ ملی ایران).

تجزیه و تحلیل رنگی عناصر تصویری نیایش‌گاه قلایچی به دلیل نوسانات رنگی که در طول زمان به وجود آمده‌اند، بحث‌ها و کار متخصّصینی را می‌طلبد که در زمینهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر، سال‌ها کار کرده باشند. امید است نگارنده به قسمتی از حلّ این معمّا پاسخ داده باشد؛ معمّایی که ممکن است نسل‌های آینده به تجزیه و تحلیل زمینهٔ رنگی نقش‌های قلایچی بپردازند.

فرم

هر دوره‌ای یا هر تمدّنی فرم و صورت هنر را معیّن می‌کند و حتّی حکم می‌کند که محتوای اثر هنری چه باشد و از این رهگذر است که رابطهٔ حقیقی میان هنرمند و تمدّن دورهٔ او کشف می‌شود، امّا آن نیرویی که فرم و محتوا را به هم می‌آمیزد و آن‌ها را تا حدّ نبوغ بالا می‌برد، آن نیرو را فقط شخص هنرمند در کار می‌کند. از میان عناصر هنرهای بصری که ساختار اثر هنری ماناها را تشکیل می‌دهد، می‌توان از فرم نام‌برد که مقولهٔ دشواری است. صورت یا فرم در میراث هنری ماناها به مسایلی مربوط می‌شود که جنبهٔ مابعد طبیعی دارند؛ مثلاً افلاطون به صورت مطلق و صورت نسبی یا اضافی قایل است و این تمایز را در تحلیل صورت تصویری می‌توان به کار برد. مراد افلاطون از صورت نسبی، صورتی است که نسبت یا زیبایی آن در ماهیّت اشیای زنده یا مصنوعات مقلّد از اشیای زنده، پوشیده و مستتر باشد و مرادش از صورت مطلق شکل یا انتزاعی است که عبارت باشد از خطوط مستقیم یا منحنی و صفحه‌ها یا حجم‌هایی که به وسیلهٔ چرخ خرّاطی و خط‌کش و گونیا از آن اشیای زنده ساخته شده باشند و افلاطون این زیبایی تغییرناپذیر و طبیعی و مطلق اشکال را با یک صورت واحد فرم و خالص مقایسه می‌کند و می‌گوید که چنین صورتی زیباست، نه در قیاس با نسبت یا چیز دیگر، بلکه به حکم ماهیّت خاص خویش (رید، ۱۳۷۱، ۴۲).

در هنرهای بصری ویژگی‌های فرمی، نه تنها توازن و تقارن، بلکه پرسپکتیو را نیز شامل می‌شود. معمولاً این ویژگی‌ها همه حاصل ترتیب شکل‌ها و خطوط است. (شپرد، ۱۳۷۵، ۷۰).

هرچند در اوّلین نگاه به نقش‌های روی آجرهای لعاب‌دار مانایی‌ها در قلایچی بوکان، رنگ را می‌توان ازجمله ویژگی‌های فرمی نقش‌ها برشمرد، امّا با وجود تنوّع فرمی این نقش‌ها، همهٔ آجرها در یک چیز مشترکند. در همهٔ موارد روابطی بین اجزای خاص یا ویژگی‌ها مطرح است و این روابط می‌تواند بین شکل‌ها یا بین رنگ‌ها مطرح باشد. اثر هنری در این‌جا تجسّم موتیف‌ها، گرایش دینی،

Archive of SID
www.SID.ir

اسطوره‌ها، احساسات و هیجانات و یا نگرش هنرمند به موضوع مورد نظرش است که این گرایش‌های بارز و احساسات و هویّت واحد که تأثیر گرفته از اساطیر و ارزش‌های آن دوره می‌باشد، در قبال موضوع مورد نظرشان ثبت و ضبط شده است. اگر علم به کاوش در جهان بیرونی طبیعت و رفتار انسانی می‌پردازد، هنر نیز به بیان و کشف جهان درونی احساسات همّت می‌گمارد که مثال بارز آن جهان اسطوره‌ای نقّاشی‌های مانایی می‌باشد. همهٔ آثار هنری دست‌کم از صورت یا فرم برخوردارند؛ یعنی فرم خاصیّت مشترک همهٔ آثار هنری است و در نگاهی موشکافانه به نقش‌ها، با فرم‌های خاص و اسطوره‌ای مواجه می‌شویم که می‌توانند تجسّمی از دنیای ماوراء آن‌ها و نشان از ملّت یا تمدّنی بزرگ باشد که در هزارهٔ اوّل قبل از میلاد در ایران شکل گرفت و بیش از سیصد سال به حیات مستقل سیاسی و فرهنگی و هنری خود ادامه داده است (ملازاده، ۱۳۸۳، ۲۰۱).

ویژگی خاص فضای آجرها به صورت نقش‌های انسانی، حیوانی، ترکیبی(انسان و حیوان)، گیاهی، هندسی و نامعلوم است. مهم‌تر از همه کشف ساختارهای صوری بین این موضوعات است که با تعامل خلّاقانه‌ای طرّاحی شده‌اند. هنرمند با گنجاندن موضوعاتی مانند برکت‌دهی، باروری و سمبل‌های احترام شاهی و حمایت از او و مضامین دیگر، موجب به‌وجود آمدن ساختار فرمی خاص و تأثیر متقابل خصوصیات صوری موتیف‌ها را در نیایش‌گاه فراهم آورده است. عمدهٔ هنر سنّتی واجد جنبه‌های دینی یا سیاسی بود و در اصل برای تعظیم مقام خدایان و قدّیسان، رویدادهای دینی مهم، پیروزی‌های نظامی، تاج‌گذاری شاهان و مانند این‌ها پدید آمد (کارول، ۱۳۸۶، ۱۸۴).

هنرمند دورهٔ مانایی در فرم‌های فضای نیایش‌گاه دو غایت را می‌جوید؛ گرامیداشت سمبل‌ها و نشانه‌های دینی و پادشاهای و ترئین نیایش‌گاه به عنوان فضای شاخص در رابطه با کل فضای معماری که نوع و همچنین ساختار حکومتی منطقه و تبادل و تأثیرات هنری از تمدن‌های همجوار در پیدایش این نوع فرم‌های دلالت‌گر دخیل بوده و این نوع فرم‌ها به عنوان صورتی از نقاشی هنر مانایی هرکدام به یک نوع کارکرد اجتماعی، آیینی، زیبایی و تزیینی به‌وجود آمده‌اند. مانایی‌ها نسبت به آشوری‌ها نظام صوری خاصّی را پدید آورده‌اند که کارکرد بعضی از این تمثال‌ها و نقش‌ها در این نظام صوری برخاسته از باورها، اعتقادات و اساطیرشان است، امّا با این حال غیرمنطقی است که فرض کنیم این نقّاشی‌ها برای نمایش یک فرم خاص یا ایدئولوژی خاصّی از یک پادشاه به نمایش درآمده باشند. اگر چیدمان و نحوهٔ ترکیب فرم‌ها در فضای نیایش‌گاه را در ذهن به تصویر بکشیم، به نوعی از ترکیب آجرها، مبتنی بر یک فضای بیکران از نمایش جنبه‌های حسّی و مستقیم افسون هستی، روبرو می‌شویم که در آن جلوه‌های فرم، رنگ، بافت، ریتم و آهنگ آن، اندیشه و خیال آدم را به نوازش درمی‌آورد و در این اندیشه هر فرمی در ارتباط با کل و جزء و سایر عوامل بصری می‌باشد؛ یعنی هر فرمی خودش به عنوان یک جزء مفهومی پیدا می‌کند و در ارتباط با کل مجموعهٔ ترکیب‌بندی و به‌وجود آمدن عناصری به نام تعادل، ریتم و ترکیب عناصر تصویری به اشکال متنوع در معماری نیایش‌گاه، فضای هنری به‌وجود آورده است که ما را به برداشت‌های شهودی و ذهنی خاصّ در ارتباط با هنر مانایی می‌رساند و ناخودآگاه بشر در برخورد با این فضا و فرم‌ها تأثیر می‌پذیرد. تنوّع ساختار فرمی این آثار ما را به این پرسش می‌اندازد که به صورت کلّی چه تعریفی از فرم و از هنر آن دوره به دست دهیم؟ می‌باید مراد از ساختن این آثار روی آجرهای لعاب‌دار و به‌کار بردن این فرم‌های تلفیقی چه بوده است که ما را این‌چنین به تأمّل برانگیخته‌اند. احساس ژرفا در شکل‌ها با جلو و عقب قرار گرفتن عناصر بصری و موقعیّت آن‌ها نسبت به همدیگر و با به‌کارگیری رنگ‌های روشن و تاریک و سرد و گرم به وجود آمده که ایجاد تعمّق و ژرفا به گونه‌ای به نظر می‌رسد که از ما دور می‌شوند، یا به سوی ما می‌آیند و به این شیوه فرم و فضا، همدیگر را تقویت می‌کنند. پس به نظر می‌رسد که رنگ بیشتر اشکال و فرم‌ها در آجرها از طریق کنتراست رنگ‌های تیره و روشن و حتّی سرد و گرم، القا می‌شود. به‌کارگیری رنگ و درک بافت در بدن الهه‌ها، اسفنکس‌ها، حیوانات و نقوش گیاهی که تصویر حجم را القا می‌کند، مخصوصاً در نیم‌تنهٔ پرندگان با سر انسان شاخ‌دار، به‌کارگیری ریتم خطّی و کنتراست‌ها باعث شده تا فرم بهتر تجسّم شود.

به‌کارگیری رنگ‌های روشن در خود فرم یا پس‌زمینه‌ها و استفاده از رنگ گرم مانند قرمز مایل به قهوه‌ای در شکل و با دورگیری فرم‌ها با یک خط رنگی سیاه تشدید می‌شود، که این دورگیری برای تفکیک رنگ فرم اصلی از پس‌زمینه و برای درک و بیان فرم زیربنایی نقش‌های روی آجرها به‌کار رفته است که این خود بر کیفیت کار و تجربهٔ تماشاگر بر حالت حجمی آن‌ها می‌افزاید. وجود رنگ روشن‌تر با کنتراست‌های رنگی در اطراف فرم‌ها تأثیر فرم‌ها را بیشتر کرده و به این ترتیب پس‌زمینه، شکل‌های پیش‌زمینه را تقویت می‌کند. این ترکیب رنگ‌ها و بازی‌های بصری همراه

Archive of SID

www.SID.ir

با مراعات سادگی در فرم آن‌ها به ما کمک می‌کند تا فرم‌ها را بهتر درک کنیم و در این‌جا هنرمند مانایی با قدرت رنگ، فرم جدیدی را خلق کرده و هم فرم نقّاشی را با رنگ توضیح می‌دهد. به علّت فرم آجر از نظر کادر قواعد ترکیب‌بندی و ساختار روایی اثر در مرکز قرار گرفته، آن‌چنان‌که با وجود در مرکز قرار گرفتن آن‌ها از لحاظ صوری پویایی خاص در درکمان به وجود می‌آورند که این پویایی بیشتر از لحاظ بازی با فرم‌ها و تنوّع کاراکترهای انسانی و نقوش حیوانی و گیاهی است. عناصر و سمبل‌هایی که در این نقاشی‌ها به تصویر کشیده شده‌اند، کاملاً در ارتباط با ساختار صوری یا فرمی و تمثیلی آن هستند. از منظر یک هنرمند فرمالیستی، بسیاری از این نقّاشی‌ها به سبب داشتن خصوصیات ساختاری قوی میان اجزاهای انسانی و حیوانی و تلفیق این دو عنصر بصری و محتوای اسطوره‌ای آن‌ها به عنوان فرم‌های دلالت‌گر هنر ماناها محسوب می‌شوند و این ساختار به خاطر عناصر و محتوای آن‌ها واجد این نوع ترکیب و ساختار فرمی شده‌اند. با تأکید می‌توان گفت که فرم و محتوا به مانند ظرف و مظروف همدیگر عمل کرده‌اند؛ یعنی وجود محتواهای شاخص در آجرها با روایت‌های تمثیلی چنین فرم و شکل‌هایی را خلق کرده است. چنین محتوایی با برداشت‌های اسطوره‌ای مایهٔ اصلی فرم این آثار هنری هستند و هارمونی فرم در کل کارها به مانند یک سمفونی هماهنگ به آن نمای بیرونی خاصی بخشیده است. اگر بخواهیم به تعریف جامعی از محتوا برسیم، باید بگوییم که معنا، مضمون یا هر آنچه دربارهٔ آن است، در این‌صورت فرم‌های نیایش‌گاه قلایچی نحوهٔ ارائهٔ معناست. شیوه‌ای که به معنای اثر نمود بیرونی می‌بخشد. چگونگی برداشت ما از این فرم‌ها تبیین معنا و نحوهٔ ارائهٔ روشی است که به معنا صورتی بیرونی(تجسم) می‌بخشد. شاید بتوان چنین تصور کرد که محتوای اثر هنری، جوهر آن و فرم اثر، صورت عارض بر آن جوهر است. ساختار بصری نقاشی روی آجرهای لعاب‌دار بیش از هر چیز فرم اثر را تقویت کرده است. یعنی چگونگی تصویر شدن فرم‌ها در ارتباط با عوامل بنیادینی هستند، مانند موضوع‌هایی با مضامین اسطوره‌ای، حیوانات حمایت‌کننده از پادشاه، حیوانات با جنبه‌های باروری و اعتقاد به فره‌وشی، ماهیت فرم اثر را پدید آورده است. پس محتوای این آثار معانی آن‌ها هستند؛ یعنی موضوعی که دربارهٔ آن سخن می‌گوید و فرم و آرایش بصری این آثار، نحوهٔ ارائهٔ آن معناست که از طریق آن تبیین می‌شود. با نگاهی جستجوگرایانه و موشکافانه می‌بینیم که فرم و محتوا به وضع متناسب و پسندیده‌ای با هم پیوند یافته‌اند؛ یعنی نحوهٔ ارائهٔ طراحی‌های خطّی در فضای بیکران رنگ‌ها،استفاده از عنصر تصویری بال و نشان دادن ساختار عضلات و به طور کلّی، قراردادهای تصویری که به طور زبردستانه‌ای کار شده، معانی اثر را برایمان جا می‌اندازد و به این معنا ماهیت فرم با محتوای اثر تناسب دارد. هنگامی که دربارهٔ هماهنگی میان خط، سطح، تعادل، تناسبات و ترکیبات رنگی و فرم و معنا اندیشه می‌کنیم، نوعی از احساس رضایت نسبت به این نقش‌ها که بازتاب اندیشه‌های هنری مربوط به برهه‌ای از زمان تاریخی ما می‌باشد، ایجاد می‌شود و این تناسب عناصر و مقولات که در نگاه به تصاویر و نقوش عنوان قیاس واقع می‌شوند، شرط لازم و کافی را برای هنر دورهٔ مانا به وجود آورده است که نوعی خدمت به اغراض دینی، سیاسی، فکری و اجتماعی آن دوره بوده است و ابزار صوری نقاشی یعنی خطوط، رنگ و ساختار و فرم اثر برای این نوع از اغراض‌های سنجیده و متناسب به کار برده شده‌اند. هنرمند نیایش‌گاه مانایی خود را فقط با چند فرم متناسب محدود نکرده، بلکه به کشف فرم‌هایی دیگر نیز پرداخته است. از فرم‌های گیاهی تا هندسی و همچنین فرم‌هایی که جنبه‌های ارگانیک دارند، کار کرده و منشأ خلّاقیت او در این‌جا نهفته است.

نوع اندیشهٔ آیینی و سیاسی محتوایی را به‌وجود آورده است که بر تعیین فرم و ساختار متناسب حاکم است، مانند الههٔ بالدار با یک آیینه، ترکیب انسان و حیوان‌های بالدار و اسفنکس‌ها.

شناخت محتوایی اثر ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که بتوانیم عناصر اثر را از هم بازشناسیم و سپس ارزیابی کنیم که آیا آن عناصر تناسب و هماهنگی لازم را برای ارائهٔ موضوع یا معنای اثر دارند یا نه؟

پس در آجرهای لعاب‌دار فرم به مانند ساختاری اثر هنری مورد نظر را ساخته است و در واقع فرم‌ها به محتوایی که از اندیشه‌های دینی و اسطوره‌ای نیایش‌گاه تألیف یافته است، سازمان می‌دهد؛ یعنی برداشتی که ما از فرم اثر هنری داریم، به تلقی ما از محتوای اثر وابسته گشته است. از دیدگاه تجسّمی، خطوط، اشکال و رنگ‌ها و به طور کلّی عناصر صوری چنین تلقّی خاصّی را از آن داده است. از دیدگاه هنرهای تجسمی برای تعریف فرم هنری در موتیف‌ها یا در نقوش باید اجزا و روابط میان آن‌ها که مؤلّفهٔ اصلی در فرم هنری نقوش هستند، مدّ نظر قرار بگیرد که به صورت زیباشناسانه با یکدیگر متعادل گشته‌اند. پس وقتی که راجع به فرم اظهار نظر می‌کنیم در خصوص نسبت یا روابط میان اجزا سخن می‌گوییم، می‌توان با ارجاع به

Archive of SID

www.SID.ir

نقش‌مایه‌های تکرار شونده در آجرها این نسبت را تأکید کرد. در این‌جا شیوهٔ برخورد با نقّاشی که از لحاظ فرمیک کاملاً شاخص هستند، همان ساختار مضامین آیینی نیایش‌گاه می‌باشند که از لحاظ نشانه‌شناسی به شیوه‌های مختلفی به هم مربوط و با یکدیگر در تعادل هستند.

نیایش‌گاه مانایی و آیین مورد پرستش در آن، نوع کارکرد نقش‌ها را در آن‌جا به وجود آورده و فرم را تا کمال مطلوب اثر هنری ارتقا داده است و آن را در ارتباط با معماری دینی آن دوره مطرح کرده است، چنان‌که نحوهٔ سمت‌گیری نقش بر روی آجرها یا آرایش تصویری موتیف‌ها و استفاده از فرم‌های سمبلیک یا نشانه‌های تصویری مانند آیینه، بَرسَم، بال، شاخ و موتیف‌هایی به شکل چرخ و موجودات ترکیبی بالدار با حالت‌های ریتمیک و موزون، هدف و مقصود و کارکرد نقش‌ها را به وجود آورده است. تمام این عوامل بصری برای برآوردن اندیشه‌ای واحد که شاخصهٔ اعتلای شکل‌ها و فرم‌های بیان هنری هستند، به تجسّم درآورده است. اگر بخواهیم به ارزیابی این آثار هنری بپردازیم در اولین نگاه ما به ارزیابی فرم صوری طراحی می‌پردازیم؛ یعنی مسألهٔ فهم ساختار و چگونگی تحقق گزینه‌های صوری به منظور بیان اغراض و غایات اثر هنری است و بدین منوال از تجربهٔ زیباشناسانه سخن به میان می‌آید که ارزیابی فرم طرّاحی به ویژگی وحدت و تنوع عناصر هنرهای تجسّمی اشاره دارد که به تجربهٔ فرم اثر هنری می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

اقوام مانایی بر اساس داده‌های باستان‌شناسی به نظر می‌رسد در اواسط هزارهٔ دوم قبل از میلاد وارد منطقه شده و اولین بار در اواسط قرن نهم قبل از میلاد در میان داده‌های تاریخی ظاهر می‌شوند. مانا نسبت به دیگر اقوام و دولت‌های ساکن در منطقه از ساختار فرهنگی و هنری پیشرفته‌تری برخوردار بوده است. هنرمند دورهٔ مانایی خلاقیت خود را بر روی آجر به منصهٔ ظهور رسانیده و باب مکاتب هنری را گشوده است. هنر تصویری مانا، هنر تزیین سطوح آجر لعاب‌داری بود که بر پایهٔ طراحی خطی قوی کشیده شده بر رنگ قرار داشت و آن را به عنوان یک هنر شاخص به تعریف درآورده است.

در نقاشی‌ها هنرمند توجّه خاصّی به آناتومی بدن انسان،جانوران، بال‌ها،لباس‌ها و رنگ کرده که مخاطب خود را با این ساختارهای بصری به عمق فضا می‌کشاند و این به بهترین وسیلهٔ بیان آن تبدیل شده است. آنجا که رنگ روی نقش به نوا در می‌آید، روح و نفسی به جان اثر می‌بخشد و بر اسرارآمیز بودن شخصیت‌ها در اثر دامن زده است.

مواجه شدن با یک سنّت ماندگار یا عادت دیرپای دیدن و نمایاندن انسان و جانوران و یا موجودات ترکیبی در هنر منطقهٔ زاگرس، در هنر ماناها رنگ و لعابی چشم‌گیر به خود گرفته است و احتمالاً مراسم‌های آیینی که در مقابل این نقاشی‌ها اجرا می‌شد، تضمین بقای حکومت پادشاهان مختلف مانا و دیانت آن‌ها را موجب شده است.

می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنر مانایی‌ها در زمینهٔ ساختار، فرم، خط و رنگ دارای سبکی طبیعی و آزادی عمل بیشتری است که نسبت به هنر فرهنگ‌های همجوار قابل شناسایی و تأمّل می‌باشد.

پی‌نوشت

۱ ـ ترجمهٔ کتیبهٔ فوق، طبق نظر لومر بدین شرح است:
هر آنکس که این سنگ یادبود را براندازد، [خواه در ...]
در جنگ یا صلح، هر آنچه آفت
که در روی زمین است خداوند بر سرزمین آن شاه نازل کند
و نفرین خدایان بر او باد
و نفرین خالدی که در زعتر ماوا دارد بر او باد. باشد که هفت گاو ماده
به یک گوساله شیر دهند و سیر نشود. باشد که هفت زن در یک تنور (نان) بپزند و پر نشود. باشد
که دود آتش (آشپزی) و صدای
آسیاب از سرزمینش رخت بربندد. باشد که خاکش شوره زار شود و
باشد که او/آن را از علف های سمی تلخ تر کند و شاهی که بر این سنگ یادمان [چیزی بنگارد (؟)] باشد که هداد و خالدی تختش را بر اندازد
و باشد که هداد تندر نیافریند
در سرزمینش و باشد که ...

۲ـ مثلاً آنان آموخته بودند که برای دست‌یابی به لعاب آبی رنگ باید اکسید مس و کبالت را با درصد مشخصی بیامیزند که پس از ذوب در کوره لعابی به رنگ آبی به‌دست خواهد داد.

فهرست منابع

۱- بشاش کنزق، رسول، «قرائت کامل کتیبهٔ بوکان»، **مجموعه مقالات اولین گردهمایی زبان کتیبه و متون کهن**، شیراز ۱۴-۱۲، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی، اسفند ۱۳۷۰.
۲- حسن‌زاده، یوسف، **تأملی بر هنر مانایی بر اساس سه آجر**

Archive of SID
www.SID.ir

منقوش لعابدار از قلایچی بوکان، مجلهٔ باستانشناسی و تاریخ، سال بیستم، شماره اول و دوم، ، شماره پیاپی ۳۹ و ۴۰.پاییز و زمستان ۱۳۸۴، بهار و تابستان، ۱۳۸۵.

۳- حسن‌زاده، یوسف، «**تحلیل آماری بقایای معماری محوطه مانایی قلایچی بوکان**»، باستان‌شناسی، سال دوم، شماره۳، بهار و تابستان ۱۳۸۵.

۴- دیاکونوف، ا. م، **تاریخ ماد**، ترجمه: کریم کشاورز، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

۵- رید، هربرت، **معنی هنر**، ترجمهٔ نجف دریابندی، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۷۱.

۶- شپرد، آن، **مبانی فلسفهٔ هنر**، ترجمه: علی رامین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۷- کارول، نوئل، **درآمدی بر فلسفهٔ هنر**، ترجمه: صالح طباطبایی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

۸- کارگر، بهمن، «**قلایچی: زیرتو مرکز دوره مانا دوره۱ب**»، **مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسی ایران**: حوزه شمالغرب، به کوشش مسعود آذرنوش، تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸۳.

۹- ملازاده، کاظم، **جغرافیای تاریخی و باستان‌شناسی مانا**، پایان‌نامهٔ دکترای باستان‌شناسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرّس، ۱۳۸۳.

۱۰- ملکزاده، مهرداد، «**آجر لعابدار نوع بوکان در موزهٔ شرق کهن توکیو**»، باستان شناسی و تاریخ، شماره۱۷، ۱۳۷۴.

۱۱- یغمایی، اسماعیل، «**کشف معبد سه هزار ساله در بوکان**»، روزنامهٔ کیهان، چهارشنبه۲۱ اسفند ۱۳۶۴.

12- Lemaire, A., "**Une Inscription Araméenne du VIIIe S**. AV. J.-C. trouvée à Bukân (Azerbaïdjan Iranien)", Studia Iranica: 27:15-30, 1988.

13- Levine, L. D. "**Geographical studies in Neo Assyrian Zagros**". Iran XII: 99-124, 1974.

14- Reade, j., **Assyrian Sculpture**, The British Museum press, London. P:31-34, 1998.

Archive of SID

www.SID.ir